

## **Inszenierte Authentizität - Weiblichkeit in Photographie und Film**

Christina von Braun (Humboldt Univ.)

Identität konstituiert sich durch das, was das Gedächtnis als Kontinuitätsmöglichkeiten bietet. Dabei prägt das kulturelle Gedächtnis auch die Erinnerungsstrukturen des individuellen Gedächtnisses. Der Begriff der „Identitätsverunsicherung“ wurde zum ersten Mal im 2. Weltkrieg benutzt, um die psychischen Störungen von Menschen zu beschreiben, denen das Gefühl abhanden gekommen war, in einer kulturellen Kontinuität zu stehen. Was aber sind die Kanäle, über die das kulturelle Gedächtnis sein Wissen, seine Emotionen und schließlich auch Identitäten weitergibt? Ich möchte diese Kanäle mit dem Begriff des Kollektiven Imaginären umschreiben und darzustellen versuchen, dass dieses Kollektive Imaginäre eng mit den medialen Bedingungen jedes Zeitalters zusammenhängt: Nicht nur weil unser kollektives Gedächtnis auf die Speichersysteme der Medien angewiesen ist, sondern auch weil die Medien die Gemeinschaften formen und vernetzen, und weil sie über die Gemeinschaften wiederum die Individuen wie auch die Geschlechterrollen prägen. McLuhan, für den die Medien nicht nur Träger ihrer Botschaften, sondern auch die Botschaften selbst sind, hat einen entscheidenden Aspekt der medialen Identitätsbildung nicht berücksichtigt, nämlich die Prägung der symbolischen Geschlechterrollen durch die Medien. Die symbolische Geschlechterordnung bildet jedoch die wichtigste Schnittstelle zwischen dem Kollektiven Imaginären, den Medien und der Gemeinschaft. In der Geschlechterordnung wird das von den

Medien gebildete Kollektive Imaginäre sichtbar, spürbar, das Imaginäre nimmt einen Körper an.

Was ist gemeint mit dem Begriff des „kollektiven Imaginären“? Der Begriff hat nichts mit den von C.G. Jung entworfenen „Archetypen“ zu tun, die sich durch Ungeschichtlichkeit und Unveränderbarkeit auszeichnen; noch ist damit das „kollektive Unbewußte“ gemeint, in das sich die Spuren einer gemeinsamen kulturellen Tradition oder auch die Traumata einer Nation eingraben. Der Begriff des „kollektiven Imaginären“ ist eher dem verwandt, was Benjamin als „Wunschbilder“<sup>1</sup> oder „Bilder“ bezeichnet hat, die „einer bestimmten Zeit angehören“ und denen eigen ist, „daß erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen“.<sup>2</sup> Das „kollektive Imaginäre“, so würde ich es formulieren, besteht aus den historisch *wandelbaren* Leitbildern oder Idealentwürfen, die jede Epoche hervorbringt und die dazu beitragen, das Selbstbild und Gesicht der Gesellschaft dieser Epoche zu prägen. Dabei sind den unterschiedlichen Idealentwürfen des kollektiven Imaginären drei Charakteristika gemeinsam:

1. Auf die eine oder andere Weise transportieren sie immer eine Heilsbotschaft, die die Aufhebung menschlicher Versehrtheit beinhaltet und in der die Sehnsucht nach einer Auslöschung der Vergänglichkeit ihren Ausdruck findet.

2. Anders als eine individuelle Phantasie oder eine gesellschaftliche Utopie, deren imaginäre Qualitäten unbestritten sind, werden die phantasmatischen Entwürfe des kollektiven Imaginären von ihren Trägern als Wirklichkeit begriffen. (Sie bleiben also „unlesbar“)

3. Da aber das Kollektiv über kein körperlich abgeschlossenes „Ich“ verfügt – die Gemeinschaft hat keine Haut, es sei denn man betrachtet die Sprache oder das kulturelle Gedächtnis als eine Art von Haut – bleiben seine phantasmatischen Entwürfe dennoch eine Imagination. So bedarf das imaginäre kollektive „Ich“ zu seiner Selbstdefinition der Abgrenzung gegen ein Fremdbild, das ihm den Anschein von ‚Wirklichkeit‘ verleiht. Das prägt u.a. die

symbolische Geschlechterordnung, bei der sich das Imaginäre an einen biologischen Körper bindet und in diesem sichtbar wird.. Eine ähnliche Funktion erfüllen oft auch die Bilder von der ‚anderen Rasse‘.<sup>3</sup>

Bei diesem Vorgang spielen die visuellen Techniken eine wichtige Rolle. Diese ist allerdings nur zu verstehen, wenn man begreift, dass schon lange vor den modernen Sehgeräten mediale Techniken entstanden waren, die nicht nur neue Regeln der Gemeinschaftsbildung, sondern auch die symbolische Geschlechterordnung zutiefst verändert haben. Ich werde deshalb, bevor ich auf Photographie und Film eingehe, kurz die Veränderungen beschreiben, die sich durch die Entstehung des Alphabets vollzogen haben.

### **Schrift**

Das alphabetische Schriftsystem, bei dem Phoneme in Zeichen übertragen werden, schuf eine Denkstruktur im griechischen und später im christlichen Abendland, die sich in zwei Richtungen bewegte: Die eine Richtung bestand in der Abstraktion vom Sichtbaren, die andere in einer ‚Belebung‘ oder Sichtbarmachung des Abstrakten.<sup>4</sup> Die vom Alphabet geschaffene Denkstruktur läßt sich mit sechs Punkten charakterisieren (sie waren in verschiedenen Epochen von unterschiedlicher Bedeutung):

1. das Denken in einer Sprache, die für ihre Vermittlung keines lebendigen Leibes, keines sprechenden Körpers bedarf.

2. der eng damit verbundene Glaube an die Existenz eines unsterblichen Geistes; bzw. eines ‚neutralen‘, abstrakten, objektiven Wissenschaftsbegriffs, überhaupt die Vorstellung, daß es eine ‚Wahrheit‘ gibt, die beeinflußt wird von dem, der weiß oder wissen will

3. die davon abgeleitete Hoffnung auf menschliche Unsterblichkeit. Will der Mensch die Sterblichkeit überwinden, so muß er werden wie die Schrift: Er muß zum „Abwesenden“ werden und einen „verklärten Leib“ annehmen.<sup>5</sup>

4. Das Phantasma eines unsterblichen Geistes führte zur Vorstellung einer Überlegenheit des Geistes über die sichtbare, sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit. Von diesem Phantasma leitet sich die für das Abendland charakteristische Dichotomie zwischen Geist und Materie, Kultur und Natur ab.

5. In dieser Dichotomie wurde die Frau zur Symbolträgerin menschlicher Naturbestimmung, damit aber auch der Vergänglichkeit. Das „Mensch-Sein“ wurde gleichsam zweigeteilt: auf der einen Seite die sterbliche „Materie“, verkörpert durch die Frau; auf der anderen der unsterbliche „Geist“, verkörpert durch den Mann. D.h. die Gegensätzlichkeit von Geist und Materie, die vorschriftlichen Gesellschaften fremd ist, suchte in der sichtbaren Geschlechterdifferenz ihr Spiegelbild und eine Anbindung an die Wirklichkeit: Die Geschlechterdifferenz, der ohnehin die Erfahrung des Mangels eignet, wurde gleichbedeutend mit der Dichotomie Leben und Tod. (Dieser Aspekt spielt, in verwandelter Form, auch in den Photo- und Filmtheorien eine wichtige Rolle).

6. Durch die Schrift entstand schließlich auch das Phantasma, daß die Heilsbotschaft der Vergeistigung ihre Erfüllung finden wird, wenn die sichtbare Wirklichkeit nach den Gesetzen des Logos, die die Unberechenbarkeit und den Zufall ausschließen, gestaltet ist - wenn also das göttliche „Wort Fleisch geworden“ ist. Die technischen Sehgeräte sollten diesen Aspekt einer „Belebung“ des Abstrakten erheblich verstärken: „die Fotografie,“ so hat es Flusser ausgedrückt, wurde als erstes technisches Bild, im 19. Jahrhundert erfunden, um die Texte wieder magisch zu laden.“<sup>6</sup>

Während einige der zuerst genannten Charakteristika auch auf andere, nicht-alphabetische Schriftkulturen zutreffen, ist dieser letzte Aspekt - der sich auch als Verwirklichung der Utopie umschreiben ließe<sup>7</sup> - bezeichnend für die abendländische Schriftkultur, die auf einem vollen phonetischen Alphabet beruht. Keine andere Kultur ist diesem mit der Schrift einhergehenden Phantasma so bedingungslos gefolgt wie die christlich-

abendländische. Nur hier ist das entstanden, was Aleida Assmann eine „volle Schriftkultur“ nennt.<sup>(10)</sup> Von der Entstehung dieser „vollen Schriftkultur“ - die sich auch als Sichtbarwerdung der Schriftgesetze definieren läßt - leitet sich wiederum die für die Neuzeit charakteristische Dominanz des Auges über die anderen sinnlichen Wahrnehmungsformen ab. So ist es zu verstehen, daß in dem historischen Moment, in dem die abendländische Gesellschaft durch die Erfindung der Druckerpresse zu einer „vollen Schriftkultur“ wurde, eine Kritik an der Schrift einsetzte, und auch ist der Wandel der Geschlechterordnung aufschlußreich.

Die Kritik an der Schrift setzt in der frühen Neuzeit ein. Sie verstärkt sich im Laufe der folgenden Jahrhunderte und führt um 1800 - also praktisch zeitgleich mit der Einführung der Schulpflicht und der allgemeinen Alphabetisierung - zu einer regelrechten Schriftlichkeitsdebatte, deren Einzelheiten ich hier nicht weiter ausführen kann. Bemerkenswert an den unterschiedlichen Schriftkritiken ist die immer wiederholte Gleichsetzung der geschriebenen Sprache mit dem Tod, mit Zersetzung und Unheil. D.h. mit der allmählich Durchsetzung der vollen Schriftkultur im christlichen (und säkular-christlichen) Abendland vollzieht sich ein Paradigmenwechsel, bei dem die Schrift, die am Ursprung eines Phantasmas von Unversehrtheit stand, für die Verletzlichkeit des Menschen zunehmend verantwortlich gemacht wird. Diese Vorstellung wirkt sich auch auf den politischen Diskurs aus. So klagt Anfang des 19. Jahrhunderts der Staats- und Gesellschaftstheoretiker Adam Müller, daß die schriftliche Kommunikation die Entstehung einer nationalen Gemeinschaft, die durch Einheit und Einheitlichkeit gekennzeichnet sei, verhindere. Die „gegenwärtige Gesellschaft“ sei „zersplittert in sich selbst“; und das sei der Schrift zu verdanken, deren „Charakterlosigkeit“ darin läge, Abwesenheit und Mangel zu verkörpern.<sup>8</sup> Die Diffamierung der Schrift wird gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit der Entstehung des Schimpfworts „Intellektueller“ ihren Höhepunkt erreichen - vor allem in Deutschland, wo der Begriff „Intellektueller“ in allen

politischen Lagern<sup>9</sup> Konnotationen annimmt, die ihn zur Gefahr für die „Einheit“ (des, Volkes, der Rasse oder der Klasse) stempeln: *disziplinlos* z.B. oder *wankelmütig*, *heimatlos*, *charakterlos*, *identitätslos*, *blutleer*, *steril*, und schließlich sogar *krankhaft* und *zersetzend*.<sup>10</sup>

Das heißt der „Intellektuelle“ - Verkörperung der Schrift und des „unsterblichen Geistes“ - wurde zum „versehrten Menschen“ bzw. zum Träger von Versehrtheit erklärt. Es wurden ihm mit der Moderne Bilder zugeschrieben, die eigentlich als ‚weiblich‘ codiert waren. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts vollzieht sich also ein Paradigmenwechsel: „Geist“ und „Männlichkeit“ sind nicht mehr identisch; und der „entleibte Geist“, der einst Unsterblichkeit verhieß, wird mit der Konnotation des Mangels und der Versehrtheit behaftet.

Parallel zu diesem Paradigmenwechsel setzt sich aber ein neues Phantasma der Unverletzlichkeit durch, das sich ebenfalls in den Geschlechterbildern widerspiegelt. Dieses Phantasma hängt eng mit der Entstehung der technischen Sehgeräte und Bilder zusammen. Es ließe sich an den neuen elektronischen Medien darstellen, seine Grundstruktur tritt aber schon in den „klassischen“ Bildträgern Film und Photographie zutage. Ich werde seine Struktur deshalb auch an Theoriebildungen aus diesen beiden Medienbereichen darzustellen versuchen.

### **Photographie**

Eine grundlegende Theorie über die Photographie (die in verschiedenen Varianten auftaucht) besagt, daß das Auge des Betrachters immer ein „herrschendes“ sei. Seine „Aktivität“ und „Wirklichkeitsmacht“ äußere sich in zwei Hinsichten: Auf der einen Seite nehme es den anderen in sich auf. Es verschlinge ihn „mit Haut und Haaren“, um sich seiner zu bemächtigen - eine Form von optischer Aneignung, auf die schon der Psychoanalytiker Otto Fenichel in seinem Aufsatz von 1935 *Schautrieb und Identifizierung* hingewiesen hat: „das Gesehene

Objekt fressen, ihm ähnlich werden (es nachahmen müssen), oder umgekehrt es zwingen, einem selbst ähnlich zu werden.“<sup>11</sup> Das „gefäßige Auge“<sup>12</sup> findet also gleichsam durch die visuelle Einverleibung des anderen seine „Unversehrtheit“ oder „Vollständigkeit“.

Das photographische Auge bemächtigt sich des anderen auch, indem es dessen Zeit zum Stillstand bringt. (Eben deshalb verbieten einige Kulturen das Abbilden von Menschen, für die Leben identisch ist mit fortlaufender Zeit). Roland Barthes erscheint deshalb das Photographiert-werden wie „im kleinen das Ereignis des Todes. (...) Wenn ich mich auf dem aus der Operation hervorgegangenen Gebilde erblicke, so sehe ich, daß ich GANZ UND GAR Bild geworden bin, das heißt der TOD in Person.“<sup>13</sup>

Zugleich vermittelt die Photographie dem Photographierenden die Vorstellungen einer Herrschaft über den Verfall - vergleichbar der Dorian Gray-Parabel von Oscar Wilde, die nicht durch Zufall in dieser Epoche entstand. So phantasmiiert sich das photographische Auge auch als Erzeuger des oder der Anderen. Auf der Photoplatte oder dem Zelluloidstreifen „schenkt“ es dem anderen die Unsterblichkeit und macht ihn (für immer) „reproduzierbar“

Natürlich entstand die Phantasie einer zeugenden Macht des Blicks schon lange vor der Geburt der Photographie - im perspektivischen Blick der Renaissance, der eine Neuordnung der Welt aus der Sicht des allmächtigen Subjekts herstellt, zeigt sie bereits ihre Wirkungsmacht - aber die Verlagerung von Phantasie zu Phantasma vollzieht sich erst mit der Entstehung der technischen Bilder. Die Auswirkungen dieser zeugenden Macht des Blicks auf die Geschlechterrollen möchte ich am Wandel des Begriffs der „Scham“ darstellen - ein Begriff, der eng sowohl mit Sehen als auch mit der Geschlechterordnung zusammenhängt.

Ursprünglich bezeichnet das Wort „Scham“ die sichtbaren Geschlechtsmerkmale beider Geschlechter. Das Gefühl der Scham leitete sich vom Bedürfnis ab, die sichtbaren Geschlechtsmerkmale „unsichtbar“ werden zu lassen: hinter Kleidungsstücken oder durch eine Körpersprache, die Zurückhaltung signalisiert. Das Erblicken der weiblichen Scham versetzte den Mann in einen Zustand der Ohnmacht, hieß es - ein Bild, in dem sich auch die Vorstellung vom „bösen Blick“ der Frau oder dem tödlichen Blick der Medusa widerspiegelt.<sup>14</sup> Allmählich trennt sich aber das Schamgefühl von dem realen Scham. Ab der Renaissance nimmt das Sehen selbst eine zunehmend sexuelle Bedeutung an, die männliches „Eindringen“ und die „Penetration“ konnotiert. Das Sehen wird zunehmend mit „Unzucht“ gleichgesetzt.<sup>15</sup>

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (also mit der allgemeinen Verbreitung der Schriftkritik und dem Übergang zum „Glauben ans Sichtbare“) nimmt die „Scham“ jedoch eine neue Bedeutung an, die auf einen Wandel des Blicks im Geschlechterverhältnis verweist. Der Wandel zeigt sich besonders deutlich bei Jean-Jacques Rousseau, der in seinem Erziehungsroman *Emile* die Schamesröte zu einem Zeichen von Weiblichkeit und dem einzig zulässigen Symptom weiblichen Begehrens erklärt.<sup>16</sup> Für Rousseau, dem an der Frau nichts anziehender erscheint als eben diese Scham, tritt in gewisser Weise das sichtbare Erröten der Frau an die Stelle ihrer sichtbaren Geschlechtsmerkmale.

Das Erröten der Frau, so Rousseau, wird aber erst durch die „eindringlichen“ Blicke des Mannes erzeugt. Hatte sich also schon in den vorhergehenden Jahrhunderten ein „normativer Blick auf die Frau“ durchgesetzt, der „ihren Körper im Kern als eine Inszenierung männlicher Phantasien erscheinen“ ließ,<sup>17</sup> so führt Rousseau diese Phantasie weiter: Bei ihm offenbart sich eine Interpretation des Blicks, die den Mann dazu befähigt, mit seinen



Augen die weibliche Scham - und damit ihre sichtbare Geschlechtlichkeit - zu erzeugen.<sup>18</sup>

Parallel zu diesem Wandel des Begriffs der „weiblichen Scham“ vollzieht sich ein Wandel in der Vorstellung von der männlichen Scham, die sich nun ebenfalls von den sichtbaren Geschlechtsmerkmalen fort und hin zum Blick verlagert. Für den Mann besteht, laut Rousseau, die „Scham“ darin, beim Sehen ertappt zu werden. In seinen *Bekenntnissen* beschreibt er seine Verehrung für eine junge Frau, an der er „mit gierigen Augen alles verschlang, was er unbemerkt sehen konnte“. Er folgt ihr heimlich in ihr Zimmer, wo er entdeckt wird. „Tief beschämt“ sinkt er auf die Knie. Dieses Schamgefühl hindert ihn jedoch nicht daran, den Moment in lustvoller Erinnerung zu behalten: „Vielleicht“, so schreibt er, „hat sich gerade darum das Bild dieser liebenswürdigen Frau meinem Herzen so reizvoll eingepägt.“<sup>19</sup>

Kurz: Der Wandel der „Scham“ - und die unterschiedlichen Zuschreibungen des Begriffs an das männliche und an das weibliche Geschlecht - offenbart, daß sich mit der Aufklärung eine von den Augen bestimmte Ordnung im Verhältnis der Geschlechter durchgesetzt hat: eine Ordnung, bei der der Sexualakt durch das Sehen und Betrachtetwerden ersetzt werden scheint und gleichsam in der Erzeugung der Weiblichkeit - oder Andersheit - besteht.

### Film

Solchen theoretischen Überlegungen über die Wirkungsweise der Photographie, in denen sich die „Herrschaft“ des Betrachters mit der Ohnmacht des oder der Betrachteten paart, stehen Theorien über den Film gegenüber, die in gewisser Weise genau das Gegenteil behaupten. Sie leiten sich zum Teil aus psychoanalytischen Erklärungsmustern ab, die im Übrigen zeitgleich mit der Film entstehen. In diesen Theorien wird das Kino zum Ort der Allmachts- und der Ohnmachtserfahrung

zugleich. Für den Zuschauer paare sich das Gefühl von Herrschaft, das durch die Identifizierung mit dem Blick der Kamera entsteht, mit einem Gefühl von Ohnmacht, weil der Blick der Kamera von einem anderen bestimmt wird. Mehr noch: Es entsteht auch eine doppelte Identifizierung - einerseits mit dem Auge der Kamera, also dem Subjekt des Blicks, andererseits aber auch mit den Darstellern und Rollen, die diese verkörpern, d.h. den Objekten des Blicks, die, anders als auf dem Photo, als agierendes Subjekt wahrgenommen werden. In ihrem Aufsatz *Schaulust und masochistische Ästhetik* führt die amerikanische Filmtheoretikerin Gaylyn Studlar diesen Gedanken weiter. Sie sagt, das Lusterlebnis im Kino bestehe gerade darin, daß der Zuschauer und die Zuschauerin die Möglichkeit haben, Macht und Ohnmacht zu erfahren. Diese Möglichkeit werde ihnen nicht nur durch die Identifizierung mit dem Kamerablick eröffnet, sondern auch durch die freie Wahl der Identifizierung mit den männlichen und den weiblichen Rollen. Tatsächlich sei die „aktiv-allmächtige“ Rolle keineswegs immer an die männliche Hauptfigur gebunden, ebensowenig wie die passiv-ohnmächtige an die weibliche. Studlar führt als Beispiel die klassischen Filme von Josef von Sternberg an, in denen Marlene Dietrich den „aktiven Blick“, ihre männlichen Partner aber das Muster der Passivität verkörpern. Die Attraktivität dieser Filme - und des Mythos um Marlene Dietrich - , so sagt sie, bestand in eben diesem Undeutlichwerden der geschlechtlichen Muster und der Möglichkeit, die sie Männern wie Frauen boten, beliebig in die Rolle des einen oder des anderen Geschlechts hineinzuschlüpfen.<sup>20</sup>

Laut dieser Filmtheorie besteht die Anziehungskraft des bewegten Bildes also darin, in der Ohnmacht selbst die Allmacht zu verspüren und dabei die Grenze zu überschreiten, die die symbolische Ordnung zwischen den Geschlechtern gezogen hat. Nun hat die symbolische Ordnung der Schrift dem einen Geschlecht aber die Rolle zugewiesen, „verschieden“ zu sein (in jedem Sinne des Wortes: anders und verstorben). Sich freiwillig

in die Rolle der Ohnmacht oder des Betrachtetwerdens - kurz: der Weiblichkeit - zu versetzen, hieße demnach: sich der Erkenntnis der eigenen Sterblichkeit auszusetzen. Diese Theoriebildung impliziert also, daß die Zuschauer im Kino genau den Mangel erfahren, den der photographische Blick zu überwinden vorgibt.

Aus der Perspektive des Ich-Bildes gesehen, widersprechen sich die beiden Theoriebildungen allerdings keineswegs so sehr, wie das auf den ersten Blick erscheinen mag. Denn wenn das Subjekt beliebig zwischen der Identifizierung mit dem Mann oder der Frau, zwischen der Erfahrung der „Unversehrtheit“ und der des „Mangels“ wählen kann, so stehen dahinter nur unterschiedliche Phantasmen von „Vollständigkeit“: Vermittelt die Photographie das Phantasma einer Allmacht über die Auslöschung und Erzeugung des anderen, so offenbart sich hier eine Vorstellung von „Vollständigkeit“, die dem Ich alle Seinsmöglichkeiten zugesteht: die Möglichkeit, Subjekt und Objekt, Ich und Du, Leben und Tod, Mann und Frau zu sein.

### **Virtuelle Versehrtheit**

Mit dem filmischen Vollständigkeitsphantasma eröffnet sich eine zusätzliche Perspektive der medialen Identitätsbildung: Wenn sich das Subjekt im Kino beliebig mit der Ohnmacht identifizieren kann, so doch nur deshalb, weil es diese Erfahrung nicht als reale Gefährdung, sondern als Fiktion wahrnimmt. Das heißt die Berührung mit der Angst und die Erfahrung der eigenen Sterblichkeit gehen mit der beruhigenden Gewißheit einher, daß „das alles gar nicht wahr ist“. <sup>21</sup> Der Mensch der modernen Medien kann sich im Kino - und erst recht in den seine Wahrnehmung noch tiefer einschließenden Welten des *cyber-space* - als Opfer oder als Täter, als „untergehend“ oder als „auferstehend“ phantasmieren: Die Tatsache, daß es sich um ein „Medium“ handelt, erlaubt es ihm, solche Gefühle ohne Schuld und ohne tiefgehende Bedrohung zu erfahren: Die eigene Verletzlichkeit (und die der anderen) werden zu einem Nervenkitzel, zu einer lustvollen „Selbstentzweigung“. <sup>22</sup> Um die

religiöse Dimension dieser Erfahrung deutlich zu machen, könnte man auch sagen: Die Psyche tritt zu einem transzendenten Erlebnis an, bei dem sie die eigene Zerstörung und Erneuerung durchläuft. Sie macht die dionysische Erfahrung der Zerstückelung - und kommt dennoch ungeschoren davon. Daß es sich wirklich um ein „religiöses“ Phantasma handelt, zeigen Visionen wie die des Bewußtseinsforschers Stanislav Grof: Grof sieht in den durch die Elektronik ermöglichten „virtuellen Realitäten“ die revolutionäre Möglichkeit, mit technischen Mitteln den „anderen Bewußtseinszustand“ zu erlangen. Im Gegensatz zu anderen Kulturen habe das christliche Abendland der Erfahrung der Mystiker oder Esoteriker immer eine große Skepsis oder gar Ängstlichkeit entgegengebracht. Dank der neuen Medien könne nun aber auch der abendländische Mensch zum Mystiker werden.<sup>23</sup> Mit anderen Worten: Dank einer Technik, die er den Anstrengungen seines Bewußtseins (Berechnung, Planung) verdankt, kann der abendländische Mensch es nun fertigbringen, den Zustand des wachen Bewußtseins zu verlassen. Die in diesem Zustand erfahrene Verletzlichkeit wird also als technisch beherrschbar und damit auch letztlich als Zeichen der eigenen Allmacht begriffen.

Nun könnte man einwenden, daß sich der Einfluß der „neuen Medien“ auf das Selbst- und Fremdbild des einzelnen vielleicht im Spielfilm oder in den „virtuellen Realitäten“ der Elektronik zeigt, - für die optische Darstellung der sozialen und politischen Wirklichkeit aber ohne Bedeutung bleibt. Tatsächlich überträgt sich aber die Wahrnehmungsweise, die im Spielfilm die Überschreitung aller Grenzen erlaubt, auch auf den Dokumentarfilm - und hier zeigt sich die Bedeutung dieses identitätsbildenden Mechanismus vielleicht besonders deutlich. Zunächst werden auch im Dokumentarfilm die Abbildungen des Realen als „Bilder“ wahrgenommen und damit auch ihres Bezugs zur Wirklichkeit enthoben. Das galt schon für die ersten Filmstreifen der Lumières, die Szenen aus dem Alltagsleben wiedergaben - und eben deshalb ihr Publikum faszinierten: Nicht

der gewohnte Anblick von Arbeiterinnen, die die Fabrik verlassen, fesselte die Menschen, sondern die Tatsache, daß dieser Vorgang „verewigt“ und damit in ein Bild verwandelt worden war.<sup>24</sup> D.h. auch der Dokumentarfilm verstärkt durchaus das Gefühl, daß die Wirklichkeit nur eine „als-ob-Wirklichkeit“ sei. Das hat zwei Folgen, und beide sind von politisch großer Brisanz. Die eine Folge ist die Tatsache, daß viele Regisseure eine Annäherung von Dokumentation und Spielfilm vorantreiben, in der Hoffnung, daß das Gezeigte als „Wirklichkeit“ wahrgenommen wird. Der Dokumentarcharakter kann sich am Einsatz von Stilmitteln aus dem Dokumentarfilm, etwa die „unsichere“ Kamerabewegung der Handkamera, zeigen (Woody Allen hat dieses Stilmittel in der Eingangsszene seines Films „Eheleute“ persifliert). Es zeigt sich aber etwa auch daran, daß Steven Spielberg insistierte, seinen Film „Schindlers Liste“ am Originalschauplatz Auschwitz zu drehen. Die Präsenz des tatsächlichen Lagers verschuf seinem Film den „Mythos des Realen“. In Wirklichkeit hat er aber dazu geführt, daß Krakau heute zu einem Ausflugsort für Touristen geworden ist - ein Teil der Kulissen steht noch - und daß schon jetzt der Tag absehbar ist, an dem Auschwitz selbst im kollektiven Gedächtnis zu einer „Als-ob-Wirklichkeit“ wird

Die andere Konsequenz ist politisch nicht minder brisant. Das zeigen die Filmberichte über die großen Schauprozesse totalitärer Regimes. Die Filmberichte über den Prozeß gegen die Angeklagten des 20. Juli wurden ganz gezielt auf eine Weise gedreht, die die Angeklagten als „nicht-identifizierungswürdig“ darstellen sollten. Doch die Filme wurden nie der Öffentlichkeit gezeigt, weil man spürte, daß die Identifizierung der Zuschauer gerade den Angeklagten und nicht dem Richter, dem Gerichtshof - oder dem Blick der Kamera - galt. Genau diese Wirkung zeigten dann auch die Berichte über den Slansky-Prozeß in der Tschechoslowakei. Hier führten die (öffentlich gemachten) Berichte, wie sich bald zeigte, innerhalb von ein bis zwei Jahren zur Verstärkung des Widerstands gegen das Regime. Das heißt, die Identifizierungsmuster im Dokumentarfilm (und dazu muß

man diese Berichte rechnen) scheinen weniger berechenbar zu sein als im Spielfilm, der nicht als „Wirklichkeit“ wahrgenommen wird. Darüber hinaus muß man, vermutlich stärker als im Spielfilm, von einer (in diesem Fall ungewollten) Identifizierung mit dem „Opfer“ und dem ‚Objekt‘ des Blicks ausgehen.

Daß sich mit den neuen Medien ein tiefgreifender Wandel der Wahrnehmungs- und Erinnerungsfähigkeit vollzogen hat, hat der Golfkrieg deutlich gezeigt. Es lag nicht nur an der Medienpolitik der amerikanischen Armee, daß sich vom Golf-Krieg eher die „simulierten Bilder“ als die Dokumentaraufnahmen der Erinnerung eingeschrieben haben. Gewiß, es gab in diesem Krieg überhaupt sehr wenige Bilder von den Zerstörungen und den Vernichtungen, die die Bombardements anrichteten. Aber alleine die Bilder, die am 13. Februar 1991 vom zerbombten Zivilluftschutzbunker und den verkohlten Leichen gezeigt wurden, hätten genügen können, das Auge zu treffen - das innere Auge, das wahrnehmende, „mitleidende“ Auge. Daß sich diese Bilder dem Gedächtnis nicht eingruben, zeigt die Untersuchung des Stuttgarter Soziologen Franz Willich: Willich führte im Frühsommer 1991 eine Befragung unter zwanzig Studenten durch, die während der sechs Kriegswochen mindestens 120 Stunden vor dem Fernseher verbracht hatten (wie hunderttausende von Menschen). Er stellte fest, daß sich alle ganz genau an den in der ersten Kriegswoche gezeigten Videofilm der Amerikaner erinnerten, der durch ein Fadenkreuz hindurch den Zielflug einer lasergesteuerten Bombe vorführt, die zentimetergenau ein ebenso abstraktes Ziel trifft. Keiner hingegen habe die Bilder von dem Luftschutzbunker in Bagdad erwähnt.<sup>25</sup> Ähnliches berichtete auch die US-Fernsehanstalt NBC acht Wochen nach Kriegsende, als die Bilder von den Kurden-Massakern um die Welt gingen: Zitat: „Den meisten war das Grauen, das der Krieg unter der Zivilbevölkerung angerichtet hatte, irgendwie entfallen. Doch praktisch jeder konnte sich an die High-Tech-Videos der amerikanischen Waffenkunst erinnern“.<sup>26</sup> Offenbar schreibt sich dem kollektiven Gedächtnis sowie der visuellen Wahrnehmung,

die sich davon ableitet, eher das ein, was der Bestätigung der Integrität der Gemeinschaft und der Dazugehörigkeit zur Gemeinschaft dient, und nicht das, was diese in Frage stellt. Das bedeutet aber, daß die Erinnerung, der konstituierende Faktor unserer „Identitätsbildung“, nach Bildern sucht, die sich der Erinnerung von Realität, und damit auch der Konstitution eines Ichs im Sinne von Verschrtheit, widersetzen.

Nun könnte man natürlich sagen: Wozu brauchen wir die Wirklichkeit, wenn es auch so schön ohne sie geht? Können wir nicht auch ohne die Wahrnehmung unserer Verletzlichkeit leben? Ohne eine Erinnerung auskommen, die die Traumata der Vergangenheit in Fiktionen verwandelt? Tatsache ist jedoch, daß die menschliche Verletzlichkeit die einzige unbestreitbare Gewißheit ist, über die wir überhaupt verfügen. So definiert Vilem Flusser „Wirklichkeit“ als das, „wogegen wir auf unserem Wege zum Tod stoßen“.<sup>27</sup> Auf diese Gewißheit verzichten, hieße auf genau jene Geschichtlichkeit verzichten, die der imaginären Gemeinschaft den Anspruch verschaffen kann, eine reale - oder lebendige - Gemeinschaft zu sein.

Was bedeutet das nun für die Wahrnehmung von ‚Weiblichkeit‘ und die symbolische Geschlechterordnung? An der Geschlechterordnung, soweit man sie als kulturelle Codierung begreift – und genau das vermittelt die Erkenntnis einer engen Wechselwirkung zwischen Medien und Geschlecht, zwischen Kultur und Natur, zwischen dem Kollektiven Imaginären und der individuellen ‚Identität‘ – läßt sich deutlich ablesen, daß das Kollektive Imaginäre einem historischen Wandel unterliegt und daß es seinerseits als historische Wirkungsmacht zu begreifen ist. Die Geschlechterordnung – und der Wandel, dem sie unterliegt – stellen eine von ‚Entzifferungsmaschine‘ dar, durch die die Wunschbilder jeder Epoche lesbar werden. Das setzt natürlich voraus, daß man immer wieder die Inszenierung hinter dem Authentischen zu erkennen bereit ist, die eigenen Inszenierung eingeschlossen. Und eben hierin mag auch das Schwierige dieses

Prozesses bestehen. Es ist einfach, jedenfalls ziemlich einfach, die das Authentische anderer Epochen als Maskerade und als Inszenierungen zu erkennen. Sehr viel schwieriger wird es, wenn man der eigenen ‚Wirklichkeit‘ zu Leibe rücken muß, also die eigene Existenz nicht gerade als ‚unecht‘, aber doch als kulturell codiert zu begreifen hat. Es bedeutet unterscheiden zu lernen, zwischen den phantasmatischen Selbstbildern des kollektiven Imaginären und der eigenen, individuellen Versehrtheit. Nur so kann es gelingen, in jeder Epoche die Bilder des Kollektiven Imaginären „ihrer Lesbarkeit zuführen“. „Genau dies ist ein Merkmal moderner Individualität,“ so schreibt Luhmann in seinem Aufsatz über *Wahrnehmung und Kommunikation an Hand von Kunstwerken*, „sich selbst als Beobachter beobachten zu können.“<sup>28</sup> Ganz gewiß ist das weibliche Geschlecht für diese Aufgabe prädestiniert: aber nicht etwa aus biologischen Gründen, sondern wegen der kulturellen Rolle, die ihm solange zugewiesen wurde als das ‚versehrte Geschlecht‘ und als Repräsentationsgestalt der Sterblichkeit. Diese lange kulturelle Codierung von Weiblichkeit läßt es heute so naheliegend erscheinen, daß eine Bewegung, die die Bilder des kollektiven Imaginären ihrer ‚Lesbarkeit‘ zuführen, von einem ‚weiblichen Blick‘ ausgeht. Das heißt, daß genau das, was über Jahrhunderte dazu beitrug, Frauen aus der Kultur auszuschließen, sich heute als Möglichkeit erweist, Kulturarbeit im besten, im kritischen und auch wissenschaftskritischen Sinne zu betreiben. Eben dies ist das Ziel von Gender Studies.

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982, Bd.V/2 S. 1226.

<sup>2</sup> Ebd. Bd. V/1 S. 577.

<sup>3</sup> vgl. Christina v. Braun, ...Und das Wort ist Fleisch geworden, in: *Der ewige Judenhaß*, hg. v. Christina v. Braun und Ludger Heid, Stuttgart/Bonn: Burg Verlag 1990.

<sup>4</sup> vgl. Christina v. Braun, *Nicht ich. Logik Lüge Libido*, Kapitel: *Inkarnation und Desinkarnation*, Frankfurt/M.: Neue Kritik, 1985.



<sup>5</sup> Werner Sombart nennt die Schrift die „Sprache des Abwesenden“, Der Moderne Kapitalismus, Berlin 1901.

<sup>6</sup> Vilém Flusser, Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen: European Photography, 1991, S. 16.

<sup>7</sup> vgl. Christina v. Braun, Von Wunschtraum zu Alptraum. Zur Geschichte des utopischen Denkens, Filmessay, München 1984.

<sup>8</sup> Adam Müller, Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland, hg. v. Jürgen Wilke, Stuttgart 1983, S. 31.

<sup>9</sup> Die Geschichte des Begriffs „Intellektueller“ beginnt 1895 mit der Dreyfus-Affäre und nimmt in Frankreich und Deutschland einen sehr unterschiedlichen Verlauf. vgl. Dietz Bering, Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes, Stuttgart, Berlin, Wien: Klett-Cotta/Ullstein 1978/1982.

<sup>10</sup> Zu den sexuellen Implikationen dieser Umschreibungen des „Intellektuellen“ vgl. Christina von Braun, Der Mythos der „Unversehrtheit“ in der Moderne. Zur Geschichte des Begriffs „die Intellektuellen“, in: Rudolf Maresch (Hg.), Zukunft oder Ende. Standpunkte, Analysen, Entwürfe, München: Klaus Boer, 1993.

<sup>11</sup> Otto Fenichel, Psychoanalyse und Gesellschaft, Frankfurt: Fischer, 1972, S. 149.

<sup>12</sup> Gert Mattenklott, Das gefräßige Auge oder: Ikonophagie, in: ders. Der Übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982, S. 78-102.

<sup>13</sup> Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, S. 22f.

<sup>14</sup> Zum „bösen Blick“ vgl. Thomas Kleinspehn, Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1989, S. 42f. Waren es zunächst die Frauen, denen unterstellt wurde, mit ihren Blicken zu töten, so verlagert sich mit der Renaissance diese Machtphantasie auf den Blick des Mannes. Mit den technischen Sehgeräten, die die Unmöglichkeit eines Blicks zurück einführen, geht diese Phantasie in den Bereich des „Realen“ - oder Phantasmatischen - über. Dabei vollzieht sich auch ein anderer Paradigmenwechsel: Hinter der Vorstellung vom tödlichen Blick oder Anblick der Frau steht die Angst vor der Ohnmacht, die das Wahrnehmen der Geschlechterdifferenz beinhaltet; die Photographie hingegen vermittelt die Vorstellung einer (männlichen) Herrschaft über Leben und Tod.

<sup>15</sup> Kleinspehn, S. 109.

<sup>16</sup> Emiles und Sophies Verlobung vollzieht sich nach folgendem Muster: „Kaum hat sie ihn geküßt, als der entzückte Vater in die Hände klatscht und *noch einmal, noch einmal* ruft, und Sophie, ohne sich bitten zu lassen, ihm sofort zwei Küsse auf die andere Wange gibt; aber fast im gleichen Augenblick flieht sie in die Arme ihrer Mutter und birgt ihr von Schamröte entflammtes Gesicht an diesem mütterlichen Busen, erschreckt über alles, was sie getan hat.“ Jean-Jacques Rousseau, *Emile oder Über die Erziehung* (1762), Aus dem Französischen v. Eleonore Sckommodau, hg. v. Martin Rang, Stuttgart: Reclam, 1980, S. 880f.

<sup>17</sup> Thomas Kleinspehn, S 123.

<sup>18</sup> Die sogenannten „Schwangerschaftsmerkmale“ haben hohen Kurs in dieser Zeit. (vgl Kleinspehn (s. Anm. 14), S. 170f.) Sie sind ein Zeichen dafür, daß der weibliche Körper als „durchsichtig“ phantasiert wird; die Blicke dringen ihn ein.

<sup>19</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Die Bekenntnisse* (1782-89), München 1981, S. 77f.

<sup>20</sup> Gaylyn Studlar, *Schaulust und Masochistische Ästhetik*, Aus dem Amerikanischen von Annette Brauerhoch, in: *Frauen und Film*, Heft 39, Frankfurt/M. Basel Dez. 1985, S. 15-35.

<sup>21</sup> „Die Welt selbst“, so schreibt Niklas Luhmann, „wird in den Nachrichten nur als Kontingenz aktuell, und zwar als eine dreifache Negation: als Bewußtsein, daß die übermittelten Ereignisse gar nicht hätten passieren müssen; und als Bewußtsein, daß sie gar nicht hätten mitgeteilt werden müssen; und als Bewußtsein, daß man gar nicht hinhören braucht und es gelegentlich, zum Beispiel in den Ferien, auch nicht tut.“ (Niklas Luhmann, *Soziologische Aufklärung*, Opladen 1972, Bd. III, S. 315.)

<sup>22</sup> Nietzsche hat den Zustand des Bayreuth-Pilgers als „wunderbare Selbstentzweiung“ umschrieben. Norbert Bolz, der in Richard Wagner den eigentlichen Erfinder dieses medialen Erlebnisses sieht, schreibt dazu: Das Individuum „inkarniert sich in anderen Leibern, schüttelt seine bürgerliche Vergangenheit, seine soziale Stellung ab; es genießt die 'wunderbare Selbstentzweiung' dessen, dem Zerstörung zum Luxus, Schmerz zur Lust und der Untergang zum Genuß ersten Ranges wird.“ (Norbert Bolz, *Theorie der Neuen Medien*, München 1990, S. 36.)

<sup>23</sup> Stanislav Grof, *Consciousness, Research and Electronic Media*, Vortrag auf dem Symposium „Expedition 92“, München 10./11.Sept.

---

1992. Die Vorträge des Symposions erscheinen Mitte 1993 im Passagen Verlag Wien.

<sup>24</sup> vgl. auch Siegfried Zielinski, Audiovisionen, Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1989, S 78.

<sup>25</sup> zit. n. Michael Haller, Das Medium als Wille und als Vorstellung, in: Die Zeit Nr. 27, 28.6. 1991 (Ich bin übrigens der Überzeugung, daß sich diese Ergebnisse - soweit sich eine Differenz feststellen läßt - eher bei den Gegnern als bei den Befürwortern des Golfkriegs finden lassen: Der Pazifismus dieser Zeit offenbarte ein starkes Bedürfnis nach „Eindeutigkeit“, das wiederum diesen Rezeptionsmustern entspricht.).

<sup>26</sup> Ebda.

<sup>27</sup> Vilém Flusser, Für eine Philosophie der Photographie, S. 77.

<sup>28</sup> Niklas Luhmann, Wahrnehmung und Kommunikation an Hand von Kunstwerken, in: Harm Lux, Philip Ursprung (Hg.), Stillstand switches. Ein Gedankenaustausch zur Gegenwartskunst, Shedhalle Zürich 8.-24.6.1991, S. 71.

## &lt;국문초록&gt;

## 진실의 연출 - 사진과 영화 속의 여성성

크리스티나 폰 브라운 (훔볼트 대학)

문화적 기억은 어떤 경로로 지식과 감정, 그리고 궁극적으로는 정체성 까지도 전달해주는 걸까? 이 경로는 집단적 가상 (das Kollektive Imaginäre)이라는 개념으로 설명될 수 있는데, 이것은 시대의 매체적 조건들과 밀접히 연관되어 있다. 여기서 상징적 성질서 (Geschlechterordnung)는 집단적 가상과 매체, 공동체간의 가장 중요한 교차점이 된다.

집단적 가상이 구성되는 과정에서 시각적 기술은 중요한 역할을 한다. 그런데 이런 역할을 이해하기 위해서는, 현대의 시각적 기구들이 생겨나기 훨씬 이전부터 이미 공동체를 형성하는 새로운 규칙뿐만 아니라, 상징적 성 질서까지도 심대히 변화시켰던 매체들이 있었음을 알 필요가 있다.

## 문자 Schrift

알파벳에 의한 문자체계는 두 가지 방향으로 흘러왔다. 하나는 가시적인 것을 추상화하는 것이고, 다른 하나는 추상적인 것을 가시화하는 것이다. 문자에 의해 생겨난 사고구조는 다음 여섯 가지 특성으로 모아질 수 있다.

1. 살아있는 몸이나 말하는 육체를 통해 매개될 필요가 없는 언어로 사고하는 것.
2. 불멸의 정신에 대한 믿음, '중립적'이고 추상적이며 객관적인 학문 개념에 대한 믿음. 어떤 '진리'가 있다는 표상.

3. 여기서 파생된 것으로 **인간의 불멸성에 대한 희망**. 인간이 유한성을 극복하고자 한다면, 인간은 문자처럼 되어야 한다. 즉 인간은 “부재하는 것”으로 되고 “변용된 육신”을 지녀야한다는 것이다.

4. 불멸의 정신이라는 환영은 결국 감각적으로 인식 가능한, 가시적 현실에 대해 정신이 **우위에 있다**는 생각으로 귀결된다. 이로부터 물질과 정신, 자연과 문화라는 서구의 이분법적 사고가 파생된다.

5. 이 이분법적 사고 속에서 볼 때 여성은 인간의 **본성을 상징적으로** 담고 있는 존재이고 아울러 무상함을 담고 있기도 했다. 그렇게 해서 “인간이라” 함은 유한한 “물질”이 되든지, 불멸의 “정신”이 되든지 두 가지 길 밖에는 없게 되는데, 전자는 여성에 의해, 후자는 남성에 의해 대변되었다. 그리하여 문자가 생겨나지 않았던 사회에서는 없었던, 정신과 물질의 이항적 대립이 생겨나 **성별 차이 (Geschlechterdifferenz)에 반영되고** 그것을 통해 현실과 관련을 맺으려 했다.

6. 계산 불가능한 것과 우연을 배제하는 로고스의 법칙에 의해 가시적인 현실이 만들어졌다면, 문자를 통해 결국 **정신화**라는 구원의 메시지가 이루어지리라는 환상이 생겨났다. 시각 기술이 발달함에 따라 추상적인 것의 가시화라는 이러한 측면은 상당히 강화되었다.

## 사진

사진의 기본이론에서 말하듯이, 관찰자의 눈은 대상을 “지배하는” 눈이다. 그것의 “능동성”과 “현실에 대한 권력”은 두 가지 측면으로 표현된다. 우선 관찰자의 눈은 대상을 남김없이 삼켜 제 것으로 만든다. 이러한 시각적인 동화 형태를 “관찰 대상을 먹어치우는 것, 관찰 대상과 비슷하게 변모하는 것, 혹은 자기 자신과 비슷하게 되도록 관찰 대상에게 강요하는 것”으로 보기도 한다. 그렇게 해서 “탐욕스런 눈”은 관찰대상과 시각적으로 합체됨으로써 그 “완전성”에 도달한다. 뿐만 아니라 사진을 찍는 눈이 관찰 대상의 시간을 정지시킨다는 의미에서도 대상을 장악한다고 할 수 있다. 그런 면에서 톨랑 바르트는 사진 찍기를 “죽음이라는 사건의 축소판”에 비유했다.

이와 동시에 사진 찍는 사람은 사진을 통해, 쇠퇴하는 것을 지배하고 있다는 표상을 갖게 된다. 사진을 찍는 눈은 대상에게 불멸성을 “선사”하고 대상을 (언제든) 재생산할 수 있게 만들면서, 피사체의 창조자라는 환영을 만들어낸다.

창조하는 시각의 힘이 성 역할에 어떻게 영향을 미치는지는 “치부(Scham)”의 개념에서 잘 나타난다. 치부는 원래 남성과 여성에서 나타나며, 가시화된 성의 특성을 말한다. 수치심은 바로 이 눈에 보이는 성의 특성을 “보이지 않게” 하려는 데서 생겨난 것이다. 여성의 음부를 본 남성은 무기력한 상태로 빠져들게 된다. 르네상스 이래로 본다는 것 자체가 점차 남성적 “침투”를 내포하는 성적 의미를 띠게 되고, 본다는 것이 “외설”과 동일시된다.

“여성의 수치심”과 관련한 이러한 변화와 더불어, 남성의 수치심에서도 가시화된 성의 특성으로부터 ‘시선’으로 이동해 가는 변화를 볼 수 있다. 루소에 의하면 남성의 수치심은 보다가 들키는 데서 생겨난다. “수치심” 개념의 변화를 보면, 계몽주의와 더불어 눈에 의해 규정된 질서가 성 역할에도 관철됨을 알 수 있다.

## 영화

지배적인 관찰자와 무기력한 관찰대상이 쌍을 이루는 이러한 사진과는 대조적으로, 영화에서는 전능함과 무기력함을 동시에 경험하게 된다. 관객들은 카메라의 시각과 동일시함으로써 생겨나는 지배의 느낌과 함께, 카메라의 시각이 다른 사람에 의해 규정되는 데서 오는 무기력한 느낌을 동시에 맛보게 된다. 더 나아가 이중적인 동일시가 생겨나게 되는데, 그 하나는 카메라의 눈, 즉 시각의 주체와 자신을 동일시하는 것이고, 다른 하나는 연기와 연기자가 보여주는 역할과 동일시하는 것이다. 요컨대 후자는 사진에서와는 달리, 행위하는 주체로서 인지되는 ‘시각의 대상’들과 관객이 동일시되는 것을 말한다.

사진과 영화에 관한 이론이 일견 모순되게 보이지만 자아상의 관점에서 보면 결코 그렇지 않다. 가령 주체가 자신을 남성과 동일시할 지 여성과

동일시할 지, 즉 “불멸”을 체험할 지, “결핍”을 체험할 지 선택할 수 있다면 그 이면에는 “완전성”에 대한 또 다른 환영이 도사리고 있을 따름이기 때문이다. 요컨대 사진이 대상의 해체나 창조에 대한 전지전능함이란 환영을 매개하고 있다면, 영화에서는 자아에게 모든 존재 가능성을 허용하는 “완전성”이란 표상이 드러난다. 즉 영화에서는 주체이자 객체, 나이자녀, 삶이자 죽음, 남성이자 여성일 수 있다.

### 잠시된 “불완전함”

성질서는 - 더불어 그것의 변화도 - 모든 시대의 희망 상을 읽을 수 있는 ‘해독판’이다. 물론 그것은 우리가 진실 이면의 연출된 부분을 인식할 마음가지미 되어 있는 한에서인데, 자기 연출도 예외는 아니다. 그리고 바로 여기에 이 과정의 어려움이 있다고 할 수 있다. 다른 시대의 진실을 변장이나 연출로 인식하기는 그리 어려운 일이 아니다. 하지만 자신의 “현실”과 부딪혀야 할 경우, 다시 말해 자신의 존재를 문화적으로 기호화된 것으로 파악해야 할 경우엔 어려움이 훨씬 가중된다. 그것은 집단적 가상으로부터 나와 자아상으로 일컬어지는 환영과 개인적 불완전함을 구분하는 것을 의미한다. 이것이야말로 시대를 막론하고 집단적 가상의 상들을 해독할 수 있는 유일한 방법이다. 루만은 “자기 자신을 관찰자로서 관찰할 수 있는 것이야말로 근대 개인성의 특성”이라고 말하고 있는데, 이러한 과제를 타고나기는 여성도 마찬가지다. 하지만 생물학적인 이유에서가 아니라, ‘불완전한 성’으로서, 유한성의 대변자로서 여성에게 부가된 문화적 역할이 있는 한에서 그러하다. 이로써 수세기에 걸쳐 여성들을 문화로부터 배제시킨 바로 그것이 오늘날에는 비판적인 최고 문화활동, 더 나아가 비판적 학문의 문화활동을 가능하게 할 수 있다. 그리고 바로 이것이 젠더연구가 나아갈 바이다. (초록 작성: 정미경)