GENDER OPEN REPOSITORIUM

Dezentrierungen des künstlerischen Selbst : Die Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe

Kohl, Marie-Anne

2012

https://doi.org/10.25595/1767

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kohl, Marie-Anne: *Dezentrierungen des künstlerischen Selbst : Die Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe*, in: Gender : Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft, Jg. 4 (2012) Nr: 1, 75–89. DOI: https://doi.org/10.25595/1767.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Marie-Anne Kohl

Dezentrierungen des künstlerischen Selbst
Die Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe

Zusammenfassung

Auf Kohärenz ausgerichtete Selbstkonzepte von KünstlerInnen unterscheiden häufig ausdrücklich die öffentliche von der privaten, ‚realen' Person. Paradoxerweise hängt die Glaubwürdigkeit der öffentlichen Persönlichkeit von einer wohlkonzipierten Authentizität ab, während der Status von Authentizität der realen Künstlerin problematisch ist. Die Trennlinien zwischen öffentlich und privat, fiktiv und real, Person und Persona sind damit brüchig. Das Prinzip des Alter Egos spielt mit dieser Unbestimmtheit der Trennlinien zwischen fiktiv und real und thematisiert damit ironisierend Aspekte wie Authentizität, Subjektivität und Identität. Die grenzüberschreitenden Praktiken der Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe, die ich als Paradigma eines dezentrierten Subjekts verstehe, spielen auf unterschiedliche Weise mit Themen wie kohärenten Autobiografien, künstlerischen Personalstilen oder fixen Geschlechtsidentitäten und lösen auf mehreren Ebenen die Logik androzentrischer Selbstkonzepte auf.

Schlüsselwörter
Alter Ego, Dezentriertes Subjekt, Laurie Anderson, Jennifer Walshe, Autobiografie

Summary

Decentring the artistic self. The alter egos of Laurie Anderson and Jennifer Walshe

Coherent self-conceptions of artists often explicitly distinguish the public from the private, "real" person. Paradoxically, the credibility of the public persona is dependent on a well-designed authenticity, while the 'real' artist's status of authenticity is problematic. Thus, the dividing line between public and private, fictitious and real person(a) is fragile. The idea of the alter ego plays with the indefiniteness of the dividing line between fictitious and real, thereby broaching issues such as authenticity, subjectivity and identity. The alter egos of Laurie Anderson and Jennifer Walshe, which I understand as paradigmatic for a decentred subject, play with topics like coherent autobiographies, personal artistic styles or fixed gender identities, and thereby challenge the logic of androcentric self-conceptions on several levels.

Keywords
alter ego, decentred subject, Laurie Anderson, Jennifer Walshe, autobiography

In diesem Text gehe ich der Idee nach, die künstlerische Praxis des Verwendens von Alter Egos als Problematisierung und Dezentrierung eines singulären, souveränen Subjekts und als alternatives Selbstkonzept zu verstehen. Die Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walsh zeigen paradigmatisch das Potenzial dieser künstlerischen Praxis als feministische Kritik an Konzepten eines androzentrischen, cartesianischen Subjekts sowie an dem gesellschaftlichen Zwang, sich über eine eindeutige Geschlechtsidentität zu definieren.

What you mean We? – Klone als Medium bei Laurie Anderson

„What you mean We?“ Die Frage klingt ärgerlich, fast ein wenig sarkastisch. Die Augen verdrehend, reagiert der Klon von Laurie Anderson damit auf ihren Hinweis: „You know we've got to get this done by the benefit tonight!?“ (Anderson 1986). Schließlich erledigt er die Arbeit allein, Anderson selbst liest Zeitung. In Anbetracht ihres hektischen Terminplans hat sich Anderson in der Videoperformance *What you mean We?* (Anderson 1986) einen Klon erschaffen, der für sie komponiert, Filmkonzepte entwirft und Interviews gibt. Der Klon ist dienstbeflissen, bemüht und erfindungsreich. Allerdings fühlt er sich offenkundig unterschätzt, was zunächst in der passiv-aggressiven Frage „What you mean We?“ kulminiert. Die Frage, übersetzt etwa: „Was meinst du mit *wir*?“, zielt auf eine Differenzierung dieses „Wir“ ab. Der Klon fordert offensichtlich eine Abgrenzung von „Ich“ und „Du“ ein, er sucht nach einer Definition dieses „wir“, das damit gleichzeitig prinzipiell in Frage gestellt wird. Mittels seiner Existenz als Klon, per definitionem identisch mit seinem Elter, impliziert er die Möglichkeit eines doppelten, also multiplizierten „Ich“. „You wish there was another you“ gibt Anderson (1986; 1994: 85) in der Performance als auslösendes Bedürfnis an, sich den Klon zu schaffen. Eine eindeutige Differenzierung von „Ich“, „Du“ und „Wir“ wird in diesem Kontext unterminiert. Das Videobild des Klons ist stark verändert zu einer körperlich verkleinerten Anderson-Version, der Klon selbst spricht mit einer verzerrten, tieferen Stimme und trägt einen Schnurrbart. Laurie Andersons Klon ist ein Mann. Am Ende der Performance wächst der Klon über seine Raison d'Être hinaus und kreiert, nun selbst mit dem Problem Zeitmangel konfrontiert, einen weiteren Klon. Diesmal entsteht eine ‚weibliche' Anderson-Version, optisch stark verändert zu einer drei Meter großen Frau mit riesigen Händen. Zumindest audio-visuell sind die Klone Andersons, ihre Kopien, nicht mit ihr identisch. Sie sind andere „Ichs“, Alter Egos. Durch audio-visuelle Manipulation ihrer selbst kreiert Anderson sich also Alter Egos, die zugleich sie selbst und jemand anderes sind. Der selbstverständliche Wechsel des Geschlechts von einer Selbstkopie zur nächsten weist auf Andersons Ablehnung hin, sich als spezifisch weiblich (oder männlich) zu identifizieren (Anderson/Howell 1992: 80) und damit Gender als basales Identifikationsmerkmal anzuerkennen. Der mehrfache parodistische Geschlechtertausch, den Anderson mittels ihrer Klon-Alter-Egos vollzieht, hebt die performative Dimension von Gender hervor, indem er die Inszenierung als solche sichtbar macht.

Den Ursprung der beiden digitalen Klone in *What you mean We?* bildet eine von jeglicher audio-visuellen Veränderung oder technischen Verzerrung verschont gebliebene Laurie Anderson. Dieses Bild von Anderson vermittelt im Kontrast zu den beiden Klonen das Gefühl von Authentizität, es suggeriert Originalität. Allerdings offenbart es sich durch die fiktive Handlung des Klonens und das selbstironische Thematisieren der eigenen künstlerischen Tätigkeit ebenso als Selbstkarikatur. Diese Konstellation problematisiert den Stellenwert von Authentizität per se. „Anderson's performative surrogates […] insert a gap between the audience and the would-be authenticity and immediacy of the performer's persona“, beschreibt Eu Jin Chua (2006: 5) die Funktion der Alter Egos.

Durch diese Kluft stellen sie allerdings nicht nur die Authentizität und Unmittelbarkeit der aufgeführten Persona in Frage, sondern auch der aufführenden Person. Die Multiplikation des Egos durch Alter Egos und das Auflösen der Singularität einer selbstidentischen Entität bedingen sich schließlich gegenseitig:

„We could say that the cause *and* the effect of such a fragmentation of presence, of such a rift in the fantasy of immediacy and origin, is precisely the production of doubles, alter egos, or doppelgangers. […] After all, when the fantasy of singular self-presence is ruptured, what we get is degrees of otherness – doubles and doppelgangers." (Chua 2006: 6, Hervorhebung im Original)

Die Auflösung der Fiktion von einem sich selbst identischen, autonomen, ursprünglichen Subjekt in der Konfrontation mit den Klon-Alter-Egos hinterfragt gleichzeitig den Status der ‚realen' Künstlerin als deren Grundlage und Bezugspunkt. In diesem Zusammenhang wird die Frage danach relevant, welche Rückschlüsse die Verwendung von Alter Egos durch Laurie Anderson auf ihr künstlerisches Selbstkonzept und Selbstbild zulassen, auch in Bezug auf deren genderspezifische Implikationen. Wie bereits angedeutet, spielen dabei sowohl die Ablehnung einer geschlechtsspezifischen Selbstdefinition als auch die implizite Kritik an einem androzentrischen Subjektmodell eine Rolle.

Als künstlerische Selbstkonzepte oder Selbstbilder fasse ich nicht allein die Idee, die eine Künstlerin oder ein Künstler von sich selbst hat und die als Grundlage für ihre oder seine sozialen und künstlerischen Interaktionen zu verstehen ist, sondern vor allem die aktive Gestaltung der künstlerischen Persönlichkeit, wie sie in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird. Im Falle Andersons erfolgt diese Gestaltung insbesondere in ihren von autobiografischen Geschichten geprägten Performances sowie in Interviews, die meines Erachtens häufig als erweiterte Performances interpretiert werden können.[1] Die öffentliche Persönlichkeit, also die Künstlerin auf der Bühne oder im Interview, wird häufig ausdrücklich unterschieden von der privaten oder ‚realen' Künstlerin.[2] Paradoxerweise hängt die Glaubwürdigkeit der öffentlichen Persönlichkeit jedoch häufig gerade davon ab, dass sie möglichst authentisch erscheint. Gleichzeitig ist die scheinbare Wahrhaftigkeit oder Authentizität der privaten, ‚realen' Künstlerin fraglich geworden. Die Trennlinien zwischen öffentlich und privat und zwischen fiktiver, dargestellter Persona und realer, darstellender Person sind damit brüchig. Das Prinzip des Alter Egos scheint mir genau mit dieser Unbestimmtheit der Trennlinien mit künstlerischen Mitteln zu spielen und damit Aspekte wie Authentizität, Subjektivität und Identität ironisierend zu thematisieren. Damit ist das Alter Ego keine von der sie erschaffenden Person gänzlich externe Persona, sondern besitzt als *anderes Ich* eine (später noch näher zu erläuternde) konstitutive Funktion in der Konzeptionierung des künstlerischen Selbst. Sowohl Andersons als auch Walshes Alter Egos verwischen auf ihre spezifische Weise Trennlinien zwischen öffentlich und privat, zwischen extern und intern, zwischen singulär und plural, zwischen fiktiv und real.

1 Vgl. etwa Davidovich/Poser/Twinem (1980); Goldberg/Tschinkel/Inner Tube Video (2001).
2 Vgl. etwa Sohl 2011: „Das erzählende ‚Ich' der singenden Laurie Anderson ist eine schillernde Bühnenpersona, natürlich nicht identisch mit der realen Künstlerin".

Das Prinzip des Alter Egos ist ein wiederkehrendes Element in Andersons Arbeit. Genauso wenig, wie sie sich auf ein einzelnes Geschlecht festlegt, beschränkt sie sich auf humanoide Kreationen. Klone, Cyborgs, ein Papagei, eine Bauchrednerpuppe, Polyesterharzsäulen bevölkern die Familie ihrer Alter Egos.[3] Diese lassen sich nur teilweise und dann meist stereotyp als eindeutig männliche oder weibliche identifizieren, viele sind androgyn, geschlechtsneutral oder prinzipiell genderspezifisch ambivalent. Auch die Violine, Andersons wichtigstes Instrument, und ihre Stimme versteht sie als Alter Egos.

1978 setzt Anderson auf der Nova Convention, einem Festival zu Ehren von William Burroughs, erstmals ihre ‚männliche' Stimme ein. Mithilfe eines Harmonizers transponiert sie ihre Stimme um eine Oktave nach unten und kreiert auf diese Weise die von ihr so genannte Stimme der Autorität.[4] Bei der Begegnung mit Burroughs' starkem Machismus empfindet sie diese Stimme als eine Art Verteidigung. Gleichzeitig genießt sie diese erste Erfahrung mit einer Audiomaske: „It was the first time I used an audio mask, and being in drag was thrilling!" (vgl. Goldberg 2000: 58). Diese Audiomaske kehrt unter den vielen Stimmen, die Anderson über die Jahrzehnte in ihren Performances und Songs verwendet, immer wieder: ihr auditives Drag-Alter-Ego. Knapp 10 Jahre später erhält diese Stimme ein Gesicht und einen virtuellen Körper: den Klon in *What you mean We?*.



Abbildung 1:
Fenway Bergamot.
© Andrew Zuckerman

3 Andersons Alter Egos finden sich beispielsweise in *Eight Standing Figures* (1972), *Absent in the Present (Looking into a Mirrow Sideways*) (1975), *At the Shrink's* (1975), *What you mean We?* (1986), *Stories from the Nerve Bible* (1992) und *Your Fortune One $* (1996). Für eine Auflistung und Beschreibung einiger ihrer Alter Egos siehe Anderson 1994: 82ff.

4 Andersons vereinfachende Setzung einer Analogie zwischen tiefer und männlicher Stimme und darüber hinaus die Assoziation von männlich mit autoritär ist hoch problematisch. Allerdings gehört die Überkarikierung genderstereotyper Zuschreibungen wiederholt zu Andersons künstlerischer Praxis, wie es beispielsweise auch bei ihren digitalen Klonen in *What you mean We?* nachzuvollziehen ist. Diese Stereotypen werden meines Erachtens von Anderson nicht affirmativ angenommen und reproduziert, sondern durch den karikaturistischen Umgang parodiert.

2010 taucht dieses Alter Ego wieder auf: Mit angeklebtem Schnurrbart und Augenbrauen, in Krawatte und Strickjacke blickt es vom Cover des Albums *Homeland* (Anderson/King 2010). Es ist gealtert und hat jetzt einen Namen: Fenway Bergamot. Auch Bergamot verwischt Trennlinien zwischen Person und Persona, fiktiv und real, extern und intern. Er bemerkt: „I live in my head. Mostly!" (Anderson/King 2010). Die Entscheidung, in wessen Kopf er lebt, in Andersons oder in Bergamots, bleibt den ZuhörerInnen überlassen.

Ihre Alter Egos fungieren bei Laurie Anderson häufig als Surrogate, mittels derer sie zu ihrem Publikum spricht. Der Inhalt dieser Erzählungen und Songs sind Anekdoten und Geschichten aus dem Leben der Künstlerin. Vieles davon kehrt in gleicher oder abgeänderter Form in einer anderen Arbeit wieder und wird so neu kontextualisiert. „Things get filtered through your memories and your expectations. It's not the way things really were, but the way you wanted them to be", bemerkt Anderson (vgl. Pareles 1993) in einer ihrer Performances. Die individuelle Perspektive verändert Bedeutungszusammenhänge. Anderson nimmt sich die Freiheit, die Dinge so zu erzählen, wie sie sie erinnert oder erinnern will. Und sie erinnert sich immer ein wenig anders, setzt ihre autobiografischen Erfahrungen und Ereignisse immer wieder neu zusammen. Diese künstlerische Strategie ist ein produktiver Umgang mit der Erkenntnis, dass niemand über ein konsistentes, rein lineares Erinnerungsvermögen verfügt, sondern Erinnerungen immer bruchstückhaft und kontextbezogen sind. Andersons Leben bestimmt nicht nur ihre Geschichten, sondern ihre Geschichten konstituieren ebenso ihr Leben, das sie im Erzählen für das Publikum (re-)konstruiert. „[…] Anderson is very much the sum of the many parts she presents to audiences on stage. What you see is who she is", schreibt die Kunsthistorikerin und persönliche Freundin der Künstlerin RoseLee Goldberg (2000: 28) über sie. Die Person Laurie Anderson entsteht prozessual, als Effekt sich wandelnder Erzählungen, und zwar durch die Künstlerin selbst.

Die Rahmenhandlung der Videoperformance *What you mean We?* spielt auf Andersons Alltagsleben an, das von viel Arbeit und Zeitmangel, von massenhaften Anfragen für Auftritte und Talkshows geprägt ist. Andersons Problemlösung, die Schaffung eines Klons, ist gewiss humoristisch. Gleichzeitig sprechen sowohl das Problem als solches als auch Andersons ironischer Lösungsvorschlag im Kern basale Herausforderungen an Individuen in einer sich rapide wandelnden, heterogenen Gesellschaft, in einer Welt der Pluralität an. „Leben unter heutigen Bedingungen ist Leben im Plural, will sagen: Leben im Übergang zwischen unterschiedlichen Lebensformen", beschreibt Wolfgang Welsch (2006: 171) diese Herausforderungen. Das einzelne Individuum muss sich dem nicht nur stellen, sondern das Prinzip der Pluralität affirmativ zur Grundlage der eigenen Subjektivierung machen: „[F]ür heutige Subjekte und Identitäten ist eben nichts charakteristischer und mehr gefordert, als sich inmitten der Pluralität – was bedeutet: mit ihr, nicht gegen sie – zu bilden und zu bewähren." (Welsch 2006: 172) Sowohl Andersons als auch Walshes künstlerische Antwort auf diese Forderung sind ihre Alter Egos als Multiplizierung ihres Selbst. Beide konzipieren ihre Selbstentwürfe auch geschlechtsspezifisch konsequent pluralistisch. Anderson lehnt dabei dezidiert die Fixierung auf eine einzelne, genau bestimmte Perspektive ab:

„I decided, I'm not going to have any more to do with this categorization of things as male or female. I'm going to work it out in my own way and try to look at the world from as many different points of view as I can. Change my voice in as many different ways as I can and not identify so strongly with who I am." (Anderson/Howell 1992: 80)

Andersons Ablehnung einer spezifisch weiblichen oder männlichen Kategorisierung ist nicht prinzipiell zu verstehen als Ignoranz gegenüber einer feministischen Position, die eine spezifisch weibliche Identitätspolitik als Kritik an patriarchalen Strukturen betreibt. Meines Erachtens irritieren ihre Praktiken vielmehr deren Grundlage, das binäre Geschlechtersystem. Ansprüche auf Des-Identifizierung und Pluralisierung von Perspektiven, insbesondere mit dem Ziel der Auflösung geschlechtsspezifischer binärer Identifikationen, formulieren sich auch ausgehend von dem Konzept der Dezentrierung (Jacques Derrida), genauer des dezentrierten Subjekts. Es ist prozessual und wandelbar und bietet das Potenzial, immanente Widersprüche nicht nur auszuhalten, sondern affirmativ anzunehmen, zu leben und fruchtbar zu machen. Marina Krug definiert dies so:

„In bezug auf das Subjekt bedeutet D[ezentrierung] eine Ablösung des männlich konzipierten cartesianischen Subjekts. Das Subjekt wird nicht mehr als rationale, bewußte, autonome, selbstidentische Entität, als transzendentale Grundlage von Handlungs- und Erkenntnisfähigkeit aufgefaßt, sondern die zur Etablierung seiner scheinbaren Autonomie notwendigen Ausschlüsse von Differenzen werden ins Blickfeld gerückt. […] Nicht mehr in binären Oppositionen, sondern ‚dezentriert' zu denken, würde ein kulturelles Feld vielzähliger Geschlechter eröffnen bzw. eine D[ezentrierung] des Begriffs Geschlecht (*gender*) bedeuten. In die Zukunft wird das d[ezentrierte] S[ubjekt] als ein situiertes, relationales Subjekt entworfen, das innere Differenzen nicht verdrängt, sich ständig neu konstituiert und das unendliche Spiel der Bedeutungen als Chance begreift, seine Handlungsmöglichkeiten durch variierende Modifikationen bestehender Strukturen zu verwirklichen." (Krug 2002: 66; Hervorhebung im Original)

Ich schlage vor, Andersons Alter Egos als Manifestationen eines dezentrierten Subjekts zu verstehen. Sie sind konstitutiv für ein künstlerisches Selbstkonzept, das sich rigoros der Fixierung auf eine konsistente Identität verweigert und eine pluralistische und wandelbare Subjektivierung ermöglicht. Diese Affirmation von interner, auch auf Gender bezogener Differenz und Pluralität bedeutet eine Kritik an dem androzentrischen Konzept des cartesianischen Subjekts.

Das KünstlerInnen-Kollektiv Grúpat – Jennifer Walshe

Praktiken der Vervielfältigung des Selbst durch die Verwendung von Alter Egos oder Pseudonymen[5] ist in künstlerischen Kontexten kein neues oder exzeptionelles Phänomen. Marcel Duchamp etwa ließ sich als Rrose Sélavy von Man Ray fotografieren und

5 Die Unterscheidung von Pseudonym und Alter Ego ist nicht klar definiert. Meines Erachtens beschränkt sich das Pseudonym weitestgehend auf die Annahme eines anderen, selbst gewählten Namens, der eine alternative SprecherInposition ermöglicht, während mit dem Alter Ego darüber hinaus eine agierende Persona entworfen wird. Felix Philipp Ingold (2005: 307) nimmt an, dass das Pseudonym „die Möglichkeit [eröffnet], als jemand in Erscheinung zu treten, der man *nicht* ist, als ein fiktiver *Anderer*, der die eigene Person verschattet und zugleich das Ichbewußtsein erweitert." Ich gehe davon aus, dass weder das Pseudonym noch das Alter Ego eineN völlig externeN AndereN produzieren.

unterschrieb Skulpturen, Filme und Readymades mit ihrem Namen. Die Schriftstellerin Amandine Aurore Lucile Dupin wurde berühmt als George Sand, Mary Anne Evans schrieb unter dem Pseudonym George Eliot. Auffällig ist, dass beim Kreieren eines Alter Egos oder eines Pseudonyms Gender offensichtlich ganz selbstverständlich als variabel begriffen wird. Viele Komponistinnen veröffentlichten zumindest zeitweilig unter männlichem Pseudonym, teilweise unter dem Namen ihrer Brüder oder Ehemänner, oder verwendeten mit einem Buchstaben abgekürzte oder geschlechtsspezifisch uneindeutige Vornamen, etwa Augusta Holmès (Hermann Zenta), Rebecca Clarke (Anthony Trent), Melanie Helene Bonis (Mel Bonis), Louise-Marie Simon (Claude Arrieu), Hilde Löwe (Henry Love), Fanny Hensel (Felix Mendelssohn Bartholdy) oder Amalie von Sachsen (A. Serena). Dabei haben für Schriftstellerinnen und Komponistinnen zumindest in vergangenen Jahrhunderten bei der Verwendung eines männlichen Pseudonyms bzw. der Verschleierung ihrer weiblichen Identität Möglichkeiten der Veröffentlichung und Anerkennung eine Rolle gespielt. Die Multiplizierung oder Substituierung des Selbst durch ein Alter Ego, Pseudonym, Avatar, ein alias oder a.k.a. (also known as) ist heute nach wie vor weit verbreitet, vor allem in der Cyberwelt oder in popkulturellen Kontexten. Dabei wird häufig die eindeutige Dekodierung einer Geschlechtsidentität unterminiert.

Das Spiel mit Identität, Pluralität, Gender, Alter Egos und Pseudonymen ist von zentraler Bedeutung für das irische Kollektiv Grúpat, bestehend aus den neun KünstlerInnen Turf Boon, Bulletin M, The Dowager Marchylove, Flor Hartigan, Violetta Mahon, O'Brien Industries, Ukeoirn O'Connor, The Parks Service und Detleva Verens.

„Wie Elektronik-DJs oft mehrere Künstlernamen annehmen, so bekennen die Namen und die kollektive Identität von Grúpat, dass künstlerische Produktion nicht der spezifische Ausdruck eines einzigartigen und in sich kohärenten Individuums ist, sondern das Resultat einer Sensibilität, die durch Gemeinschaft, Kontext oder stilistische Entscheidungen geprägt ist. Beim Nachdenken über seine Verwendung von Masken und Pseudonymen schreibt Bulletin M: ‚Ich arbeite unter Pseudonymen, weil das dem Klang innewohnende Zusammen- und Auseinanderfalten durch Identität nur behindert wird.'" (Cox 2010: 54)

Grúpats Botschaft ist eine vom Identitätsdogma befreite Ästhetik und Kunstpraxis. Die Pseudonyme, die viele seiner Mitglieder verwenden, erlauben meist keine Rückschlüsse auf ihre Geschlechtsidentität. Ausschlaggebend für eine entsprechende Dekodierung sind die künstlerischen Biografien der neun KünstlerInnen, die im Katalog des Kollektiv-Porträts Grúpat zugänglich gemacht werden (Walshe 2009). In diesem Kontext ist vor allem die Biografie von The Dowager Marchylove interessant, die die Befragung von Identität, Geschlecht und künstlerischen Selbstentwürfen als zentrale Motive von Marchyloves Arbeit in den Vordergrund stellt. The Dowager Marchylove ist eine extrem vielseitige Künstlerin. Sie realisiert Arbeiten in den Bereichen Klangpoesie, Installation, Mode, Photographie, Musik, Objektkunst, Tanz und Intervention. Sie ist bekannt für grenzüberschreitende Kunstaktionen, mittels derer sie das Bewusstsein für Phänomene wie Klangökologie oder die Musik des Gehens schärfen will. Ihre Arbeiten wurden unter anderem in London, Berlin, Paris, Edinburgh, Vancouver und vielen Städten in Irland aufgeführt. Bilder von Marchylove zeigen sie im Freien, in opulenten, extravaganten Kleidern, etwa vor so vielsagenden Örtlichkeiten wie dem Hellfire Club.



Abbildung 2: The Dowager Marchylove at the Hellfire Club. (Titel nach Grúpat-Katalog; Walshe 2009: 34), © Jennifer Walshe

The Dowager Marchylove ist eine Drag Queen. Sie ist das Alter Ego des Multimedia-Performance-Künstlers Niall Quinlan, mittels derer er Fragen und Paradoxien von Liminalität und Identität thematisiert. Neben Marchylove werden Quinlan in Marchyloves Biografie noch diverse weitere Alter Egos zugeschrieben, mittels derer er die Themen Image, Identität und Performance weiter erforscht (Walshe 2009: 17). Was der Katalog nicht preisgibt, ist, dass Quinlan bzw. Marchylove selbst das Alter Ego der irischen Komponistin und Vokalistin Jennifer Walshe ist. Alle KünstlerInnen des Grúpat-Kollektivs sind Alter Egos von Walshe. Walshe ist Grúpat.

2006 erhielt Jennifer Walshe eine Einladung des South Dublin County Council und trat eine zweijährige Residenz an. Die ungewöhnlich lange Zeitspanne für das Projekt war ausschlaggebend für ihre Idee, in diesem Rahmen alle ihre Arbeiten im Namen eines Kollektivs zu schaffen und es so über den lokalen Kontext herauszutragen. Offiziell trat sie als Kuratorin und Interpretin der Gruppe auf. Alle weiteren Anfragen, die sie innerhalb dieses Zeitraums als Komponistin oder Interpretin erhielt, stellte sie unter diese Vorgabe. Ihre Alter Egos schrieben Stücke und machten Filme, Walshe interpretierte in Konzerten Kompositionen der Grúpat-Mitglieder. An dieser Art zu arbeiten interessierte Walshe vor allem die Möglichkeit einer größeren künstlerischen Freiheit. Sie problematisiert explizit die Erwartungshaltung von VeranstalterInnen und Publikum, besonders im Umfeld der Zeitgenössischen Musik, die sehr spezifische Erwartungen über einen angenommenen Personalstil an sie herantragen, nachdem sie sie als Komponistin kennen- und schätzen gelernt haben. Diese eingeforderte Fixierung beeinträchtigt laut

Walshe die potenziellen kreativen Prozesse, weil sie sie auf eine Identität bzw. künstlerische Sprache festzulegen versuchen (vgl. Kohl 2011). Wer man als Komponistin in diesem Kontext sein kann, wird also von außen bestimmt. Mit dem Einsatz von Alter Egos hält sie sich die Möglichkeit offen, vielfältige künstlerische Identitäten für sich selbst zu entwerfen, in jeder Arbeit neue Dinge und Perspektiven auszuprobieren und auch mal zu scheitern. „So for me this was the thing, creating me these different conditions where I could try these different things out that I wanted to try out, that are different facets in my personality as a composer, even if they are not quite obvious" (vgl. Kohl 2011). Durch ihre Alter Egos kann sie problemlos ihr klassisches Aktionsfeld als Komponistin verlassen und multimediale Arbeiten realisieren. Ein Beispiel für die Überschreitung einer von ihr als Jennifer Walshe erwarteten musikalischen Ästhetik ist das erste Stück, das Walshe für Grúpat komponierte: *Three Songs* von Ukeoirn O'Connor. Sie wollte ein Stück für ihre Stimme schreiben, das auf Tonstufen basiert, da sie diese sonst weniger verwendet. Hier sah sie die Gefahr, dass die Reaktion auf eine solche Arbeit großes Unverständnis sein könnte, würde sie sie unter ihrem eigenen Namen komponieren. Walshe ging davon aus, dass diese Ästhetik im Kontext ihres bisherigen Kompositionsstils nicht anerkannt werden würde und rechnete mit dem Vorwurf, dass sie ihre bisherige Arbeitsweise aufgeben und eine völlig neue Richtung einschlagen würde. Um ihre Idee dennoch umsetzen zu können, schien ihr als Komponist dieses Stücks ein männliches Alter Ego ideal, das prinzipiell und sehr behutsam mit Tonstufen arbeitet (vgl. Kohl 2011).

Walshe war es wichtig, genderspezifisch eine gewisse Ausgeglichenheit im Personal von Grúpat zu etablieren. Ihre neun Alter Egos sind vier Frauen, vier Männer und eine Drag Queen. Für einige Arbeiten spielte das eine zentrale Rolle, etwa für *The Legend of the Fornar Resistance* von The Parks Service. The Parks Service ist ein echter Computerfreak, Walshe benutzt den japanischen Begriff Otaku: „I had to be a guy for that one. Just to let myself go into that, allow myself this masculine, almost like autistic obsession with technology" (vgl. Kohl 2011). Die Assoziierung von Männlichkeit und Technologie ist freilich ein Genderklischee, mit dem zu spielen Walshe großes Vergnügen zu bereiten scheint. *The Legend of the Fornar Resistance* ist eine Installation über eine Fantasy-Welt, die sich an Fantasy-Comics und -Computerspielen orientiert. Von den Zeichnungen, die Walshes Schwester dafür anfertigte, fühlten sich insbesondere männliche Kollegen angesprochen und an Computerspiele aus ihrer Kindheit erinnert. Teile ihrer Recherchen für die Installation führte Walshe in irischen Comicläden durch und lud ihre dortigen Gesprächspartner zur Grúpat-Retrospektive ein. Später erzählte sie, wie ein Mann aus einem der Comicläden die Gruppenausstellung in Dublin besuchte und fragte, von wem *The legend of the Fornar Resistance* sei. Sie freute sich über seine Reaktion auf die unerwartete Antwort, dass eine Frau dahinter stecke: „But a woman couldn't have made that!" (vgl. Kohl 2011).

Mittels ihres Alter Egos The Dowager Marchylove will Jennifer Walshe zeigen, dass es auch in der zeitgenössischen Musikszene einen Platz für queer politics gibt. Gender, Sexualität und Körper sind Themen, die zwar nicht immer explizit Gegenstand

ihrer Arbeit sind, derer sie sich aber sehr bewusst ist, auch in ihrer alltäglichen Arbeit und im Konzertsaal. Ihre Erfahrung hat ihr gezeigt, dass in der Zeitgenössischen Musikszene diese Themen häufig ausgeblendet werden. Das Alter Ego The Dowager Marchylove ist für sie ein Weg, queere Praxis auf die Bühne zu bringen, sie dort sichtbar zu machen und ihr eine Stimme zu geben. The Dowager ist das einzige Alter Ego aus Grúpat, für das sie sich im Konzert besonders anzieht und von dem sie eigene Fotos macht. Der Drag der Marchylove verändert Walshes Haltung und ihre Wahrnehmung des eigenen Körpers auf der Bühne. In dieser Hinsicht ist das Alter Ego Marchylove für Walshe auch ein Selbstexperiment (vgl. Kohl 2011).



Abbildung 3: The Dowager Marchyloves widersprüchlichen Attribute.
© Jennifer Walshe

Die ausgefallene, den überbetont femininen Kleidungsstil des 19. Jahrhunderts imitierende Kleidung, die Marchylove im Konzertsaal trägt, akzentuiert weibliche Attribute. Gleichzeitig trägt sie einen Bart und Schnurrbart, wodurch ihr Körper männlich markiert wird. Die weiblichen und männlichen Attribute oder Markierungen sind wieder überbetont stereotyp, stellen aber gerade in ihrer Karikierung die potenzielle Authentizität und Aussagekraft genderspezifischer Attribute und Markierungen in Frage. Die Hierarchie ihrer Wahrhaftigkeit ist variabel. Es bleibt den Betrachtenden überlassen zu entscheiden, welche Informationen und damit auch welche der angebotenen Identitäten sie als ‚wahr' anerkennen: Marchylove, Quinlan oder Walshe. In Marchyloves Biografie wird nicht Quinlan selbst, sondern sein Alter Ego The Dowager Marchylove als das Alter Ego von Walshe im Grúpat-Kollektiv definiert. Dieser Umstand legt paradoxerweise den Rückschluss nahe, letztlich in Quinlan Walshes eigentliches Alter Ego zu sehen. Diese paradoxe Verweisstruktur weicht ebenfalls Vorstellungen von Authentizität, von Original und Kopie auf. Während Andersons Klone von einer Selbstkopie zur nächsten die Geschlechtsidentitäten wechseln und damit die Performativität von Gender hervorheben, verdeutlicht der Drag der Marchylove diese durch die Simultanität unterschiedlicher Geschlechter in einer einzelnen Person. „Die parodistische Vervielfältigung der Identitäten nimmt der hegemonialen Kultur und ihren Kritiken den Anspruch auf naturalisierte oder wesenhafte geschlechtlich bestimmte Identitäten" (Butler 2003: 203), definiert Judith Butler das Potenzial des Drag. *„Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher wie auch ihre Kontingenz."* (Butler 2003: 202; Hervorhebung im Original)

Marchyloves bedeutungskonstituierende Praktiken und Attribute sind inkonsistent, sie setzen sich nicht zu einer eindeutig dekodierbaren Identität zusammen. Ähnlich wie bei den digitalen Klonen von Anderson sind Marchyloves Geschlechterwechsel parodistische Repräsentationen von Geschlechtsidentitäten. Dergestalt thematisieren sie Gender als „Re-Inszenierung eines gesellschaftlich etablierten Bedeutungskomplexes" (Butler 2003: 206) und stellen damit ein ursprüngliches, „kohärentes geschlechtlich bestimmtes Subjekt" (Butler 2003: 206) in Frage. Das Identitätsspiel der Marchylove bedeutet eine dezentrierte Praxis, ähnlich wie das Geflecht künstlerischer Referenzen und gruppeninterner Verweise in der künstlerischen Praxis von Grúpat. Der Titel *The Wasistas of Thereswhere* etwa, eine Komposition von The Dowager Marchylove, ist eine Reverenz an James Joyce, einen der AutorInnen des beginnenden 20. Jahrhunderts, die Figuren präsentieren, in denen bereits die Konzeption eines dezentrierten Subjekts angelegt ist (Krug 2002: 66).

(Auto-)Biografien und Dezentrierung

Die Dezentrierung, angeboten von den Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe, löst die Fiktion eines selbstidentischen, autonomen, kohärenten Subjekts ab. Im Kontext künstlerischer Autobiografien bildet dieses jedoch nach wie vor oft die

normative Basis der Selbstkonzeption des künstlerischen Subjekts. Die nach Kohärenz drängende Darstellung eines künstlerischen Werdegangs ist die Grundlage von Biografien in Lexika-Einträgen, Programmzetteln und auf Homepages. Grundsätzlich gilt es, zwischen biografischen und autobiografischen Texten genau zu differenzieren. Doch gerade die biografischen Angaben in Katalogen, in Programmzetteln bei Ausstellungen oder Konzerten und auf Homepages entstehen meist auf der Grundlage einer sorgfältigen Vorauswahl von Informationen durch die KünstlerInnen selbst und dienen in erster Linie der Selbstdarstellung. Daher ist entsprechend deren autobiografische Dimension mitzudenken. Prinzipien wie Kohärenz, Chronologie und Stringenz bilden dabei prinzipiell das Grundmuster männlicher Autobiografien. Melanie Unseld schreibt von einer

„autobiographischen Topik, die seit der Antike als ‚Prägestätte des zoon politikon' wirksam war: Gemeint sind hiermit Hinweise auf Herkunft, Ausbildungsgang, Reisen, Leistungen, Hinweise auf die eigene Befindlichkeit (*conditio*), die geistige Natur (*anima natura*) u. a., die in einer männlichen Autobiographie verbindlich erwartet wurden." (Unseld 2010: 88)

Eine Autobiografie ist damit weniger als ‚wahre' Erzählung ‚wahrer' Daten und Fakten zu verstehen. Vielmehr entsteht die Authentizität der Autobiografie durch eine ganz spezifische Erzählweise entlang bestimmter Vorannahmen und Erwartungen. Frauenbiografien etwa enthalten viel eher dissoziative Elemente, während Männerbiografien von kohärenten Darstellungen geprägt sind, „wobei beide Muster weit über das individuell Gegebene hinaus auf ein gesellschaftliches Verständnis von männlichen und weiblichen Lebensmodellen weisen." (Unseld 2010: 84) Die Standardisierung, die die Topik der männlichen Autobiografie darstellt, wird von Walshe in der Präsentation ihrer Alter Egos von Grúpat ironisierend aufgegriffen. Die Idee für die Normierung der Biografien ihrer Alter Egos entstand bereits 2002 aus einem Gespräch mit einem befreundeten Komponisten. Ihnen fiel die Gleichartigkeit auf, mit der jede künstlerische Vita beginnt und in erster Linie beinhaltet, mit welchen berühmten Persönlichkeiten die Person studiert hat. Der Kollege hatte die scherzhafte Idee, ein Standardcomputerprogramm für die Biografien von KomponistInnen zu entwickeln. Ein halbes Jahrzehnt später versieht Walshe die Alter Egos ihres Grúpat-Kollektivs mit standardisierten Lebensgeschichten. Die Biografien entstanden jedes Mal nebenbei, wenn von einem der Alter Egos eine Arbeit aufgeführt oder gezeigt wurde und die VeranstalterInnen oder die Galerie eine Kurzvita verlangte. Dafür recherchierte und sammelte Walshe viele Biografien in Kunstgalerien und auf den Homepages von KomponistInnen. Zusätzlich entstanden gefälschte Presseartikel, die die Authentizität der Grúpat-Biografien untermauerten, und Walshe vermischte die erfundenen biografischen Daten ihrer Alter Egos mit echten, von ihr selbst realisierten Arbeiten (vgl. Kohl 2011). 2009 wurden alle ausgearbeiteten Biografien der Alter Egos parallel im Grúpat-Katalog präsentiert. Sie sind nach dem gleichen Prinzip aufgebaut: Der detaillierten Beschreibung des künstlerischen Tätigkeitsfelds und des Stils folgen die Einschätzung der künstlerischen Persönlichkeit und biografische Eckdaten wie das Geburtsjahr, Ausbildung oder Studium, der berufliche Werdegang, die Zugehörigkeit zu Grúpat, eine Auflistung von Preisen und Mitgliedschaften sowie eine Liste

von Ausstellungs- oder Aufführungsorten und wichtigen InterpretInnen, eine Auswahl der Arbeiten selbst und abschließend Angaben zu aktuellen Lebensdaten (Walshe 2009). Der Aufbau dieser Biografien entspricht frappierend den Prinzipien der von Unseld beschriebenen Topik männlicher Autobiografien, die offensichtlich weiterhin eine Norm für die Repräsentation des künstlerischen Werdegangs darstellt. Walshe geht es dabei vor allem um das Spiel mit dem Konzept ‚Biografie' und darum, welche Informationen eine Biografie potenziell über eine Person oder eine Sache geben kann (vgl. Kohl 2011). Im Kontext des künstlerischen Selbstkonzepts oder Selbstbilds von Jennifer Walshe bleibt die Frage, welche Aussagekraft die Biografien ihrer Alter Egos haben. Walshe selbst versteht ihre Alter Egos explizit als Erweiterung ihres Selbst:

„[T]he thing with Alter Egos is, you try to make them as external as they can be, and you try to set them up so that they have their bio, or they have their praxis and all those things. But ultimately it's still even just by the name of it, you say it's an Alter Ego, […] it's an alternative identity, it's still tied to you. And I think for me that what I'm interested in also is that you can never completely succeed. You can't be another person, no matter how hard you try." (Vgl. Kohl 2011)

Walshe ist Grúpat, Grúpat ist Walshe. Sie ist ihre Alter Egos, männlich, weiblich und in Drag. Es ist Jennifer Walshe, die aus der Position ihrer Alter Egos heraus handelt, auch wenn ihr diese anderen Identitäten einen erweiterten Handlungsraum eröffnen. Sie verteilt die Differenzen und Inkonsistenzen ihrer künstlerischen Praktiken auf ihre Alter Egos. Allen Biografien sind biografische Daten von Jennifer Walshe beigemischt: eigene Kompositionen, Filme und Konzerte, eine irische und gleichzeitig internationale Identität, selbst in der ‚Geekiness' von The Parks Service sieht Walshe Erfahrungen aus ihrer eigenen Kindheit. Somit sind die Biografien der Alter Egos immer ein Stück weit Autobiografie von Jennifer Walshe, und Rückschlüsse von ihnen auf die künstlerische Person Jennifer Walshe sind durchaus möglich. Allerdings lässt sich aus ihnen kein selbstidentisches und kohärentes Bild von Walshe zusammensetzen, sondern allemal ein dezentriertes. Es differiert je nach Zusammenstellung der aus den Biografien der Alter Egos ausgewählten Daten und deren Darstellung und Kontextualisierung. Die daraus potenziell resultierenden Autobiografien von Jennifer Walshe sind vielzählig. Walshes Praktiken der Biografieschreibung karikieren das Konzept der künstlerischen Vita mittels der humoristischen Überstandardisierung und gleichzeitig einer autobiografischen Authentizität durch die Vermischung von frei erfundenen und tatsächlich stattgefundenen Ereignissen. Damit geraten die Topik männlicher Autobiografien und die Selbstkonzepte eines kohärenten künstlerischen Selbst in die Krise und werden zur Disposition gestellt.

Fazit

Die Alter Egos von Laurie Anderson und Jennifer Walshe bieten alternative Selbstkonzepte und Selbstbilder zur hegemonialen Vorstellung eines kohärenten, männlich asso-

ziierten künstlerischen Subjekts und stehen paradigmatisch für dezentrierte Subjekte. Das transparente Zur-Schau-Stellen pluraler Identitätskonzepte des eigenen Selbst, als das die Alter Egos verstanden werden können, stellt die Gültigkeit einer selbstidentischen Entität oder authentischer KünstlerInnen-Bilder kritisch in Frage, indem es die Selbstinszenierung als solche thematisiert. Es macht die prozesshafte, performative und auf Handlungen basierende Entstehung von Identitäten sichtbar. Auf unterschiedliche Weise problematisieren die Praktiken von Anderson und Walshe das Prinzip der autobiografischen Selbstdarstellung und legen deren Konstruktionscharakter bloß – Anderson durch die beständig wechselnden Kontextualisierungen und Perspektiven ihrer autobiografischen Anekdoten, Walshe durch das Aufdecken von Repräsentationsstandards. Zugleich führt sie so den damit verbundenen Androzentrismus ad absurdum. Dies bedeutet indes nicht den Verlust einer SprecherInposition oder von Handlungsmöglichkeiten, sondern eröffnet neue Potenziale für einen selbstbestimmten Selbstentwurf. Die Affirmation der Pluralität und Anerkennung interner Differenzen, die der Entwurf eines dezentrierten Subjeks bedeutet, befreit von der Fixierung auf eine einzige, unveränderbare Identität und bietet neue Optionen für die künstlerische Arbeit. Entsprechend ist Andersons (1994: 87) Formulierung zu verstehen: „Yeah, I'm not sure who's talking anymore. It's such a relief not to be myself!"

Literaturverzeichnis

Anderson, Laurie. (1986). *What you mean We?*. Video. Chicago: Video Data Bank

Anderson, Laurie. (1994). *Stories from the Nerve Bible: a retrospective 1972–1992*. New York: HarperPerennial

Anderson, Laurie & King, Braden. (2010). *Homeland*. CD + DVD. New York, NY: Nonesuch

Anderson, Laurie & Howell, John. (1992). Artist in Dialogue. Laurie Anderson and John Howell discuss the artist's working process. In John Howell (Hrsg.), *Laurie Anderson* (S. 33–102). New York: Thunder's Mouth Press

Butler, Judith. (2003). *Das Unbehagen der Geschlechter* (Sonderausgabe zum 40-jährigen Bestehen der Edition Suhrkamp 2003). Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Chua, Eu Jin. (2006). Laurie Anderson's Telepresence. *Postmodern Culture*, 16, 2. Zugriff am 6. Juli 2011 unter http://pmc.iath.virginia.edu/issue.106/16.2chua.html

Cox, Christoph. (2010). Die Partitur fließen lassen. Die Geschichte der musikalischen Notation und die Arbeit des Klangkunst-Kollektivs „Grúpat". *Musiktexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 125, 51–59

Davidovich, Jaime; Poser, Steven & Twinem, Neecy. (1980). *On art and artists. Laurie Anderson: conversations*. Video. Chicago: Video Data Bank

Goldberg, RoseLee. (2000). *Laurie Anderson*. London: Thames & Hudson Ltd.

Goldberg, RoseLee; Tschinkel, Paul & Inner Tube Video. (2001). *Art/New York; 54. Laurie Anderson on Performance*. Video. New York: Inner Tube Video

Ingold, Felix Philipp. (2005). Der Name des Autors. Zur Poetik des Pseudonyms. In ders., *Im Namen des Autors* (S. 305–328). München: Wilhelm Fink

Kohl, Marie-Anne. (2011). *Interview mit Jennifer Walshe*. Unveröffentlicht

Krug, Marina. (2002). Dezentrierung/Dezentriertes Subjekt. In Renate Kroll (Hrsg.), *Metzler-Lexikon Gender Studies. Geschlechter-Forschung* (S. 66f.). Stuttgart: Metzler

Pareles, Jon. (1993). Review/Performance Art; Vaudeville, Complete With a Tornado. *New York Times*, 17.04.1993

Unseld, Melanie. (2010). (Auto-)Biographie und musikwissenschaftliche Genderforschung. In Rebecca Grotjahn & Sabine Vogt (Hrsg.), *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven* (S. 81–93). Laaber: Laaber-Verlag

Walshe, Jennifer. (Hrsg.). (2009). *Grúpat*. Dublin: Project Press, South Dublin County Council

Welsch, Wolfgang. (2006). Identität im Übergang. Philosophische Überlegungen zur aktuellen Affinität von Kunst, Psychiatrie und Gesellschaft. In ders., *Ästhetisches Denken* (S. 168–200). Stuttgart: Reclam

Zur Person

Marie-Anne Kohl, Doktorandin, Hochschule für Musik und Tanz Köln. Arbeitsschwerpunkte: Musikwissenschaften und Gender Studies, Performance-Kunst, Vokalmusik