

Die Obsession der Puppe in der Fotografie: Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman

Käufer, Birgit

Veröffentlichungsversion / Published Version
Monographie / monograph

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

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Käufer, B. (2006). *Die Obsession der Puppe in der Fotografie: Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman*. (Kultur- und Medientheorie). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839405017>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



BIRGIT KÄUFER

**D I DIE OBSESSION
DE DER PUPPE
I N IN DER FOTOGRAFIE**

Hans Bellmer,
Pierre Molinier,
Cindy Sherman

[transcript] Fotografie

Birgit Käufer
Die Obsession der Puppe in der Fotografie

Birgit Käufer (Dr. phil.) ist Kunstwissenschaftlerin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Foto- und Medientheorien, Gender Studies, künstliche Menschen und Post-colonial Studies.

BIRGIT KÄUFER

**Die Obsession der Puppe in der Fotografie.
Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman**

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2006 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout:

Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat & Satz: Birgit Käufer

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-501-4

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Danksagung	7
True Bodies? Von der Suche nach dem echten Körper und dem Finden der Kunstfigur	9
Puppe - Fotografie - Geschlecht: Eine Verbindung der unheimlichen Art	23
Zitationen	23
Die Fotografie als Spur der „Wirklichkeit“	26
Die Puppe – unser Doppelgänger	31
Warum sind viele Puppen „weiblich“?	36
Hans Bellmer	43
„Erinnerungen zum Thema Puppe“ – oder eine Lösung ist nicht im Sinne des Erfinders	43
„Die Puppe“ (1934)	51
Die Fotografie der Puppe als Anagramm ad infinitum	52
Zwischen „Leben“ und „Tod“/Kunst und „Natur“	55
Inside out	61
Der anatomische Schnitt	66
Fragment-Fetisch	72
Der Rahmen als Bedeutungsproduzent	76
Serielles Genderbending	77
Bauchkino	81
„Les Jeux de la poupée“	85
Die dritte Wirklichkeit	88
Zentrität und Exzentrität als simultanes Prinzip	92
Spielexperimente	97
He, She or It? Das „dritte Geschlecht“ im Zwiespalt	100
Body in motion	103
Der hysterische Körper	105
Das objet trouvé	107
Exposition Internationale du Surréalisme, 1938	110
To be <i>and</i> not to be	114
Das Fotografische in Zeichnung und Malerei?	121
ABBILDUNGEN HANS BELLMER	127

Pierre Molinier	145
Die fotomontierte Künstler-Puppe	145
Körperbildgenese als Performanz in Permanenz	146
Der Körper als Kleid	149
Travestie ad infinitum	158
Nur über des Künstlers Leiche	161
Penetrieren und penetriert werden	164
Der Künstler als HysterikerIn	165
Grenzgänge: Der Eros, das Heilige und das Fotografische	167
Der Körper als Knoten, Fächer und Juwel	173
Das Fotografische im Film oder wie die Beine laufen lernen	182
ABBILDUNGEN PIERRE MOLINIER	189
Cindy Sherman	209
Schichtwechsel	209
Naked Truth	228
The monster is going to get us	239
Das Spiegelbild als „informe“	249
Cindy Shermans: <i>Fitchers Bird</i> oder „die Frau im Korb“	254
ABBILDUNGEN CINDY SHERMAN	266
Alte Medien - zweifelhafte Körper - und die Utopie von der digitalen Revolution	293
Literaturverzeichnis	299
Abbildungsverzeichnis	317
Hans Bellmer	317
Piere Molinier	320
Cindy Sherman	324

DANKSAGUNG

Dieses Buch ist die durchgesehene Fassung meiner im Jahr 2004 an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig angenommenen Dissertation.

Für die Betreuung meiner Doktorarbeit möchte ich mich in erster Linie und ganz herzlich bei Katharina Sykora bedanken, die meine Arbeit sehr unterstützt hat und in vielen Diskussionen immer wieder spannende Denkanstöße gegeben hat. Für die Möglichkeit, dass ich an der Ausstellung *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne* (1999) mitarbeiten konnte, möchte ich mich ebenfalls bei ihr sowie bei Pia Müller-Tamm bedanken, da mir hier die Gelegenheit gegeben wurde, einen tiefen Einblick in ein sehr weites Forschungsfeld zu nehmen. Ein herzliches Dankeschön auch an meine Zweitgutachterin Käte Meyer-Drawe, für ihre Unterstützung und ihr besonderes Interesse an meiner Arbeit. Es waren vor allem ihre unglaublich netten Komplimente, die mich außerordentlich motiviert haben.

Dem transcript Verlag und insbesondere Gero Wierichs, Karin Werner sowie Alexander Masch danke ich für die unkomplizierte und gute Zusammenarbeit. Der Johanna und Fritz Buch Gedächtnis-Stiftung danke ich sehr herzlich für ihre großzügige finanzielle Beteiligung an den Druckkosten.

Mein besonderer Dank gilt auch der Graduiertenförderung NRW sowie dem evangelischen Studienwerk Villigst, die meine Arbeit finanziell gefördert haben und es mir so ermöglichten, mich ganz auf mein Projekt zu konzentrieren und zudem die nötigen Forschungsreisen zu unternehmen. Während meines Aufenthaltes in New York war mir vor allem Adam Boxer (Ubu Gallery) eine große Hilfe. Seine Sammlung der Arbeiten Bellmers und Moliniers konnte ich ausgiebig betrachten. Peter Gorsen und Hanel Koeck möchte ich ganz herzlich für das spannende Gespräch danken, in dem sie mir über ihre Zusammenarbeit mit Pierre Molinier berichteten und mir zudem ihre fotografische Sammlung präsentierten. Alain Oudin (Galerie L'Enseigne des Oudin, Paris) hat sich ebenfalls die Zeit genommen, mir seine umfangreiche Sammlung der Arbeiten Pierre Moliniers ausführlich zu erläutern.

Alexandra Karentzos, Thomas Küpper und Susanne Dungs haben trotz eigener Zeitengpässe diese Arbeit Korrektur gelesen. Für dieses mühselige Unterfangen und für ihre hilfreichen Rückmeldungen ein ganz großes Dankeschön. Meinen Eltern danke ich vor allem für die langen Spaziergänge mit meiner Tochter. Ohne diese „Freizeit“ wäre meine Arbeit noch lange nicht fertig geworden. Für die vielen lieben Dinge, die an dieser Stelle nicht aufgezählt werden können und nicht zuletzt für die zeitaufwendige Hilfe bei der Formatierung dieser Arbeit für die Veröffentlichung danke ich Dir lieber Stefan – Dir und Felice ist diese Arbeit gewidmet.

Birgit Käufer

TRUE BODIES? VON DER SUCHE NACH DEM ECHTEN KÖRPER UND DEM FINDEN DER KUNSTFIGUR

„Es ist der Wunsch, der tollgewordene Wunsch selber und sein Wunschbild die Puppe. Oder muß es heißen die Leiche? Denn das nur dies: das zu Tod gehetzte Liebesbild selber für das Lieben ein Ziel macht, das gibt dem starren oder ausgeleierte Balg, dessen Blick nicht stumpf ist sondern gebrochen, den unerschöpflichen Magnetismus [...]. Der Eros, der da geschunden wieder in die Puppe zurückflattert, ist doch derselbe, der sich in den warmen Kinderhänden einst aus ihr löste [...]“¹

In einem Raumwinkel lehnt der geschundene Torso (Abb. 6), die Segmente seiner Anatomie schmiegen sich in Stilleben aneinander (Abb. 5, 8, 9, 10) oder breiten sich als Bausatz vor uns aus (Abb. 4). Ein Spot rückt die prothetische Kunstfigur ins Rampenlicht (Abb. 6), das Trägerhemd entblößt in verführerischer Geste mehr als es verdeckt, aber die Erwartung zarter Mädchenhaut geht nicht in Erfüllung. Lasziv taxiert uns die Puppe aus leeren Augenhöhlen – die Blickfalle ist zugeschnappt.

Wahr oder falsch? Kunstfigur oder Wesen aus Fleisch und Blut? Bereits die Puppe kann unsere Wahrnehmung irritieren, doch mit der Fotografie des künstlichen Wesens potenziert sich die Verunsicherung. Das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion wird zum endlosen Verwirrspiel. Die Konfusion entsteht jedoch nicht allein auf der Ebene der bildlichen Darstellung und der fotografischen Mittel wie Licht und Schatten, vielmehr evoziert bereits die performative Struktur, die der Kunstfigur, der Fotografie sowie der Kategorie des Geschlechts gleichermaßen zugrunde liegt, eine Irritation gewohnter Wahrnehmungsmuster. In der vorliegenden Arbeit wird der strukturelle Zusammenhang aller drei Kategorien (Puppe/Foto/Geschlecht), die sich wechselseitig in ihrer

1 Walter Benjamin: „Lob der Puppe. Kritische Glossen zu Max von Boehns ‚Puppen und Puppenspiele‘“. In: Ders.: Über Kinder, Jugend und Erziehung, Frankfurt am Main 1969, S.213-218, hier: S. 214 ff.

unheimlichen Wirkung bestärken², im Zentrum der Betrachtung stehen. Dabei werden Untersuchungen zum Medium Fotografie, zur Puppe und Geschlechterkonstruktion miteinander in Beziehung gesetzt. Fokussiert wird die Frage, inwiefern die Puppe, die wir als unsere Doppelgängerin erkennen, in der Fotografie, die wir als Spur bzw. als Verdopplung des „Wirklichen“ wahrnehmen, ihr kongeniales Medium gefunden hat und warum die Fotografie der Puppe in besonderem Maße zur Subversion von Geschlechtercodierungen sowie der Vorstellung von Identität und Wirklichkeit geeignet ist. Im Rahmen dieser Untersuchung, die sich auf die strukturelle Analogie von Puppe, Fotografie und Geschlecht konzentriert, gerät daher die Bedeutung der kulturellen Codierungen nicht aus dem Blick, sondern es wird vielmehr erläutert, wie sich die ikonographische Ebene mit der medialen Ebene verschränkt. So kann die Puppe, die sich im fotografischen Porträt zu einem Wesen zwischen Kunst und „Natur“ verwandelt und zudem unseren Blick zu erwidern scheint (Abb. 6), polare Zuschreibungen von blickendem, männlich konnotiertem Subjekt und erblicktem, weiblich konnotiertem Objekt aufkündigen. Darüber hinaus ist auch der Kategorie des Geschlechts das Prinzip der Verdopplung inhärent. Judith Butler folgend erlangt das biologische Geschlecht erst über die Duplizierung normativer Geschlechtercodes einen Effekt der Naturalisierung.³ Puppe, Fotografie und Geschlecht sind daher ideale Partner. Die Puppe, die im fotografischen Bild ihre Geschlechtercodes zur Schau stellt, scheint den authentischen Körper bzw. das Geschlecht zu präsentieren und führt beides gleichzeitig als Artefakt vor. Auf der Suche nach dem echten Körper treffen wir nur auf seinen Stellvertreter. In diesem Wechsel zwischen Wahr und Falsch wird das fotografische Puppenbild gleichsam zur aktiven Instanz, die uns unsere Erwartungshaltung und Wahrnehmungsmuster vorführt.

Anhand dreier künstlerischer Positionen, Hans Bellmers, Pierre Moliniers und Cindy Shermans, die die Puppe im Medium Fotografie darstellen und dabei den Aspekt des Geschlechts ins Rampenlicht rücken, wird den erläuterten Fragestellungen nachgegangen. Zwar haben viele KünstlerInnen die Puppe als Motiv für ihre Arbeiten gewählt⁴, doch für

2 Das Unheimliche zeichnet sich durch ein Changieren zwischen „Realität“ und Fiktion aus. Vgl. zum Begriff des Unheimlichen: Sigmund Freud: „Das Unheimliche“. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. XII, Werke aus den Jahren 1917-1920. Frankfurt am Main 1940, S. 229-268.

3 Judith Butler versteht „Natur“ [als] das Produkt eines zeitlichen Prozesses, der mit einer Wiederholung von Normen operiert. In dieser rituellen Praxis erlangt das biologische Geschlecht einen Effekt der Naturalisierung.“ Judith Butler: Körper von Gewicht, Frankfurt am Main, 2. Aufl. 1997, S. 31.

4 Es würde zu weit führen, alle Positionen zu benennen, deshalb verweise ich zum einen auf den Ausstellungskatalog „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (24.07.-

Bellmer und Molinier dreht sich in obsessiver Manier nahezu alles um das Bild der Puppe, und auch für Sherman wird die Puppengestalt zum zentralen Motiv ihrer fotografischen Serien. Im Vergleich der verschiedenen Werke kann die Feststellung von Affinitäten oder auch von Differenzen wechselseitige Aufschlüsse bieten. Hans Bellmer baut seine eigenen Puppenmodelle und entwickelt ein philosophisches Konstrukt anhand des Motivs der Puppe und des Spiels. Während Bellmer die Puppe fotografiert und sich nur in wenigen Fällen zusammen mit seinem künstlichen Modell im Bild präsentiert, geht Molinier einen Schritt weiter: Er selbst geht eine Symbiose mit der Puppe ein, er montiert die Fotografie „seiner eigenen“ Gestalt mit fotografierten Puppenelementen; die Darstellung dieser Metamorphosen zur vielfach irisierenden Gestalt der Künstler-Puppe steht im Mittelpunkt seiner Arbeiten. Bereits im Zusammenhang mit den fotografischen Puppenporträts Bellmers wird das Pygmalionthema diskutiert. Mit den Arbeiten Moliniers jedoch rückt das Verhältnis von Schöpfer und Modell ins Zentrum des Interesses und auch mit den Fotografien Shermans, die wie Molinier immer gleichzeitig als Künstlerin vor der Kamera sowie als ihr eigenes Modell agiert, wird dieses nun nicht mehr duale Verhältnis erneut thematisiert. Mit Hilfe von Maskierungen und Prothesenelementen inszeniert sich Sherman in ihren Fotoarbeiten und ersetzt schließlich in den „Fairy Tales“ (1985), „Disasters“ (1986-89), „Sex Pictures“ (1992), „Horror and Surrealist Pictures“ (1994-96) sowie in einer Fotoserie aus dem Jahr 1998 den „natürlichen“ Körper durch künstliche Mannequins.

Die Zeitspanne der 30er (Arbeiten von Hans Bellmer), über die 50er bis 70er Jahre (Arbeiten von Pierre Molinier) bis hin zu den 90er Jahren (Arbeiten von Cindy Sherman) ermöglicht es zudem, Genealogien aufzuzeigen und die wechselnden Diskurse der Zeit sowie deren Einfluss auf die Arbeiten zu betrachten. Bellmer arbeitet am Rand der Surrealisten, Moliniers Arbeiten reichen in die Endphase des Surrealismus sowie in die Zeit der Bodyart und Shermans Arbeiten sind im postmodernen Diskurs anzusiedeln.

Bislang gibt es zwar Einzeluntersuchungen zu den Theoriebereichen (Fotografie, Puppe, Geschlecht) sowie zu den Arbeiten Bellmers, Moliniers und Shermans, die wiederum im Rahmen ihrer Analysen jeweils Facetten fototheoretischer Überlegungen, Betrachtungen zu künstlichen

01.11.1999), hg. v. Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora. Im Rahmen dieser Ausstellung wurden die unterschiedlichen Varianten des Puppenbildes in der Avantgarde vorgestellt. Vgl. auch Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*, Köln 1999. Sykora bespricht ebenfalls verschiedene künstlerische Positionen der Moderne, die die Kunstfigur im fotografischen Bild präsentieren.

Menschen und Theorien zu Geschlechterkonstruktionen als Instrumentarium heranziehen. Die eingehende Untersuchung der strukturellen Gleichheit von Puppe, Fotografie und Geschlecht anhand eines Vergleichs dieser drei KünstlerInnenpositionen stellt jedoch ein Desiderat dar. Bereits in meiner Magistraarbeit (1998) sowie in einigen Aufsätzen untersuchte ich den Zusammenhang von Puppe, Foto und Geschlecht vor dem Hintergrund einer Analyse der Puppenfotografien Hans Bellmers, die nun im Rahmen dieser Arbeit eine vertiefende theoretische Fundierung erhält.⁵ Eine Verknüpfung dieser drei Aspekte wurde bislang in der Bellmerforschung nicht erbracht, dagegen richteten sich die Analysen vor allem auf psychoanalytische Aspekte, auf die Nähe der Arbeiten Bellmers zum Surrealismus sowie auf Diskurse der Geschlechterforschung. Viele dieser Standpunkte erfahren jedoch – so meine These – durch den Blickwinkel des Mediums Fotografie ihre Differenzierung und Neuakzentuierung. Die Analysen Katharina Sykoras bildeten für die vorliegende Arbeit die wichtigste Grundlage. In ihrem Buch „Unheimliche Paarungen“⁶ stellt Sykora den strukturellen Zusammenhang aller drei Kategorien heraus. In meiner Arbeit erweitere ich ihre Überlegungen durch eine vertiefende Betrachtung der Strukturen der Geschlechterdiskurse, um in einem nächsten Schritt den strukturellen Vergleich zur Fotografie und Puppe zu leisten.⁷

Im Folgenden werden zum Stand der Bellmerforschung nur die wichtigsten Publikationen genannt: Einen Überblick zum Oeuvre Hans Bellmers bieten die Monographien von Peter Webb und Robert Short sowie von Pierre Dourthe, allerdings ohne vertiefende Analysen zu liefern.⁸ In ihrem Buch „Unheimliche Paarungen“ untersucht Katharina Sykora auch

-
- 5 Vgl. Birgit Käufer: Die Bedeutung der Fotografie in den Puppenfotografien Hans Bellmers, unveröffentlichte Magistraarbeit, Ruhr-Universität Bochum 1998. Vgl. Dies.: „Hans Bellmer und das Double der Wirklichkeit“. In: Surreale Welten, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle (18.02.-07.05.2000), Von der Heydt-Museum Wuppertal (04.06.-03.09.2000), Kunsthalle Tübingen (17.09.-12.11.2000), Kupferstichkabinett Berlin, S. 170-172. Vgl. dies.: „Alte Medien - zweifelhafte Körper - und die Utopie der digitalen Revolution“. In: Susanne Dungs, Uwe Gerber (Hg.): Der Mensch im virtuellen Zeitalter. Wissensschöpfer und Informationsnull, Frankfurt am Main 2003, S. 179-199, hier: S. 187-194. Vgl. dies.: „True Bodies? Von der Suche nach dem wahren Körper und dem Finden der Kunstfigur“. In: Gisela Felber, Cerstin Bauer-Funke (Hg.): Querelles. Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Göttingen 2004, S. 128-147.
 - 6 Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O.
 - 7 Welche weiteren Texte zur Fotografie, zur Puppe und zur Kategorie des Geschlechts ich im Einzelnen für meine Untersuchung heranziehe, lege ich im anschließenden Kapitel 2. „Puppe - Fotografie - Geschlecht: eine Verbindung der unheimlichen Art“ ausführlich dar.
 - 8 Vgl. Peter Webb, Robert Short: Hans Bellmer, London 1985. Vgl. Pierre Dourthe: Bellmer: le principe de perversion, Paris 1999.

die Puppenfotografien Hans Bellmers.⁹ Gute Ansätze liefern zudem die Untersuchungen Sigrid Schades. Sie stellt vor allem das dekonstruktive Potenzial der Bellmerschen Körperbilder in den Vordergrund. Die Thesen Schades werde ich Sinne des Butlerschen Performanzbegriffes erweitern.¹⁰ Interessante Interpretationsansätze liefern ferner die Untersuchungen Ivo Kranzfelders¹¹, Silvia Eiblymayrs¹² und Peter Gorsens. Bei Gorsen steht vor allem die Verknüpfung einer geschlechtertheoretischen und psychoanalytischen Herangehensweise im Vordergrund.¹³ In den letzten Jahren sind zudem drei Dissertationen zu den Arbeiten Hans Bellmers erschienen, die sich jedoch in der Herangehensweise grundlegend von der vorliegenden Arbeit unterscheiden. So lautet die Hauptthese Sue Taylors¹⁴, dass Bellmer die Puppe als Protestmodell gegen die Nazis baute. Des Weiteren versteht sie die Puppe als Alterego Bellmers. In ihrer an Theorien der Psychoanalyse angelehnten Interpretation schließt sie zudem von Bellmers Arbeiten auf seine Biographie und Psyche zurück. So

-
- 9 Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 220-228, S. 244 ff., S.249 ff. Vgl. auch Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora: „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, a.a.O., S. 65-93, hier: S. 81-85.
- 10 Vgl. Sigrid Schade: „Text- und Körperalphabet bei Hans Bellmer“. In: Sybil Dümchen, Michael Nerlich (Hg.): *Texte-Image, Bild-Text*, Berlin 1990, S. 275-285. Vgl. dies.: „Hans Bellmer - Die Posen der Puppe“. In: *Kairos*, 4, Nr. 1 u. 2 (1989), S. 19-24. Vgl. dies.: „'Die Spiele der Puppe' im Licht des Todes. Das Motiv des Mannequins in der Auseinandersetzung surrealistischer Künstler mit dem Medium der Fotografie“. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* (1994), S. 27-38. Im Gegensatz zu Schade unterstellen Renate Berger und Xavière Gauthier Bellmer eine zerstörerische Ästhetik. Vgl. Renate Berger: „Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität“. In: Dies., Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*, Köln 1985, S. 150-199. Vgl. Xavière Gauthier: „Das Werk Bellmers. Die Perversion“. In: Dies.: *Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit*, Berlin 1980, S. 264-268.
- 11 Vgl. Ivo Kranzfelder: „Halluzinierte Wirklichkeit und ihre fotografische Abbildung“. In: *Kairos*, 4, Nr. 1 u. 2 (1989), S.9-19. Vgl. ders.: „Die Anatomie der Liebe“. In: *Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 13 (1991), S. 3-15.
- 12 Vgl. Silvia Eiblymayr: „Die Surrealistische Erotik bei Hans Bellmer - Die ‚Gottesanbeterin‘ und der Schock der Mechanisierung“. In: Georg Schöllhammer, Christian Kravagna (Hg.): *Real Text*, Klagenfurt 1993, S. 227-232.
- 13 Vgl. Peter Gorsen: „Das Theorem der Puppe“. In: Hans-Jürgen Heinrichs (Hg.): *Der Körper und seine Sprachen*, Frankfurt am Main, Paris 1985, S. 93-108. Vgl. ders.: „Die Erotik des hermaphroditischen Bildes. Hans Bellmer und die Puppe“. In: Ders.: *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 231-247. Vgl. ders.: „Hans Bellmer - Pierre Molinier. Eine Archäologie der Erotik gegen die technologische Paranoia“. In: Georg Schöllhammer, Christian Kravagna (Hg.): *Real Text*, Klagenfurt 1993, S. 239-248.
- 14 Vgl. Sue Taylor: *The Anatomy of Anxiety*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2000.

spricht sie etwa von Bellmers ödipaler Struktur¹⁵ oder von seiner verdrängten Homosexualität¹⁶. Ein eigenes Kapitel ist allein der Vater-Sohn-Beziehung Bellmers gewidmet.¹⁷ Gleichzeitig versucht Taylor, psychoanalytische Ansätze zu relativieren, indem sie betont, dass künstlerische Ausdrücke immer auch kulturell konditioniert seien, dennoch sei die künstlerische Identität nicht ausschließlich vom Diskurs produziert.¹⁸ Wie im Laufe der vorliegenden Arbeit deutlich wird, ist ein solcher biographisch-psychoanalytischer Ansatz konträr zum theoretischen Instrumentarium meiner Analyse, die weder von der essentiellen Existenz des Körpers, des Geschlechts noch des Autors bzw. Künstlers ausgeht. Eine vergleichbare psychoanalytische und biographische Interpretation stellt auch Therese Lichtenstein in ihrer Arbeit vor.¹⁹ So zieht sie unter anderem aus Bellmers Prosagedicht „Erinnerungen zum Thema Puppe“²⁰ unmittelbar Rückschlüsse auf seine Psyche und spricht von Bellmers narzisstischer Identifikation mit der Kunstfigur.²¹ Ferner geht sie von einem „somasochistischen Hermaphroditismus“ Bellmers aus, der aus einer Identifikation mit dem Vater sowie der Puppe herrühre.²² Die fetischistische Puppe helfe ihm schließlich, seinem präodipalen Status zu entkommen.²³ Die Dissertation der Psychologin und Psychoanalytikerin Céline Masson²⁴ versteht sich als psychoanalytische Studie, die auf Freuds und Lacans Theorien fußt. Anhand der Biographie und der Puppen Bellmers analysiert Masson die Psyche und das Werk des Künstlers. Unter anderem stellt sie in Tabellenform Bezüge zwischen Biographie, Werk und psychischen Zuständen Bellmers her.²⁵

Zu den Arbeiten Pierre Moliniers ist bislang wenig geforscht worden. Von Bedeutung sind hier die Untersuchungen Peter Gorsens, der die Fotografien Moliniers eingehend vor einem geschlechtertheoretisch-psychoanalytischen Hintergrund analysiert hat.²⁶ Gerhard Fischer und

15 Vgl. ebenda, S. 5.

16 Vgl. ebenda, S. 18.

17 Vgl. ebenda, S. 18 ff.

18 Vgl. ebenda, S. 11.

19 Vgl. Therese Lichtenstein: *Behind Closed Doors. The Art of Hans Bellmer*. University of California, Berkeley, L.A., London International Center of Photography New York 2001.

20 Hans Bellmer: „Erinnerungen zum Thema Puppe“. In: Ders: *Die Puppe*, Berlin 1962, S. 13-20.

21 Vgl. Therese Lichtenstein: *Behind Closed Doors*, a.a.O., S. 47.

22 Vgl. ebenda, S. 80.

23 Vgl. ebenda, S. 120.

24 Céline Masson: *La Fabrique de la Poupée. Chez Hans Bellmer. Le ‚faire-œuvre perversif‘ uns étude clinique de l’objet*, Paris 2000.

25 Vgl. ebenda, S. 104.

26 Vgl. Peter Gorsen: „Hans Bellmer - Pierre Molinier. Eine Archäologie der Erotik gegen die technologische Paranoia“. In: Georg Schöllhammer, Christian

Wayne Baerwaldt geben jeweils einen Überblick über das Werk Moliniers, liefern jedoch keine vertiefenden Betrachtungen.²⁷ Katharina Sykora stellt eine interessante Interpretation der Arbeiten Moliniers vor.²⁸ In zwei Aufsätzen habe ich mich zudem mit den Arbeiten Moliniers auseinandergesetzt. Diese Thesen sind in überarbeiteter Form in die vorliegende Arbeit aufgenommen worden.²⁹

Zu den Arbeiten Cindy Shermans gibt es geradezu eine Flut von Veröffentlichungen, die an dieser Stelle nicht aufgezählt werden können. Einen Überblick sowie eine kritische Analyse der feministischen Ansätze zur Shermanforschung stellen Anja Zimmermann, Hanne Loreck und Karin Fromm, Annette Grund, Barbara Höffer, Helga Lutz und Valeria Schulte-Fischedick vor.³⁰ Die von mir herangezogenen Analysen werden in meiner Interpretation der Arbeiten Cindy Shermans eingehend diskutiert. Wichtig waren unter anderem die Untersuchungen von Elisabeth

-
- Kravagna (Hg.): *Real Text*, Klagenfurt 1993, S. 239-248. Vgl. ders., *Pierre Molinier: Pierre Molinier, lui-même. Essay über den surrealistischen Hermaphroditen*, München 1972. Vgl. ders., Gerhard Fischer (Hg.): *Pierre Molinier. Die Fetische der Travestie, Fotografische Arbeiten 1965-1975*, Wien 1989. Vgl. ders.: *Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1969.
- 27 Vgl. Wayne Baerwaldt (Hg.): *Pierre Molinier, Winnipeg/Canada 1993*. Vgl. Gerhard Fischer: „Pierre Molinier Ein Delirierender Libertin. Materialien und Anmerkungen zu Pierre Molinier (1900-1976)“. In: *Camera Austria*, Nr. 36 (1991), S. 22-31. Die Ausstellung „Pierre Molinier“ des IVAM Centre Julio González, Valencia (15.04.-21.06.1999), bietet ebenfalls einen Überblick über die Arbeiten Moliniers. Pierre Petit hat zudem eine Biographie zu Pierre Molinier verfasst: Vgl. Pierre Petit: *Molinier une vie d'enfer*, Paris 1972.
- 28 Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 229-237, S. 243 ff., S. 249 ff. Vgl. dies.: „Unheimliche Paarungen“. In: *Puppen Körper Automaten*, a.a.O., S.244-245. Vgl. dies.: „Der Index ist die Nabelschnur. Über Foto-Doubles und digitale Chimären“. In: Rolf Aurich (Hg.): *Künstliche Menschen. Manische Maschinen. Kontrollierte Körper*, Berlin 2000, S. 117-122, hier S. 121 ff.
- 29 Vgl. Birgit Käufer: „Die fotomontierte Künstler-Puppe“. In: *Puppen Körper Automaten*, a.a.O., S. 462-463. Vgl. dies.: „Alte Medien - zweifelhafte Körper - und die Utopie der digitalen Revolution“, a.a.O., S. 179-199, hier: S. 194 ff.
- 30 Vgl. Anja Zimmermann: „Mythos en abyme. Konstruktion und De-konstruktion von Mythen in der Rezeption Cindy Shermans“. In: Silke Wenk, Kathrin Hoffmann-Curtius (Hg.): *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert: Beiträge zur 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung*, Tübingen 1996, S. 90-100. Vgl. Karen Fromm, Annette Grund, Barbara Höffer, Helga Lutz, Valeria Schulte-Fischedick: „Neo-Essentialismen oder die Utopie des subversiven Anderen. Cindy Sherman zwischen feministischer Kunstwissenschaft und postmoderner Theoriebildung“. In: Antje Hornscheidt, Gabriele Jähner, Annette Schlichter (Hg.): *Kritische Differenzen - geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*, Wiesbaden 1998, S. 174-194. Vgl. Hanne Loreck: *Geschlechterfiguren und Körpermodelle: Cindy Sherman*, München 2002, S. 26 ff.

Bronfen³¹ sowie ein Aufsatz von Katharina Sykora zu Cindy Shermans Film „Office Killer“ (1997)³², der sich zwar nicht mit den Puppenbildern Shermans auseinandersetzt, aber dennoch wichtige strukturelle Aspekte der Arbeiten Shermans benennt. In Rosalind Krauss' Untersuchung zu Shermans Arbeiten³³ reißt sie fototheoretische Aspekte an. In ihrer späteren Studie zur Fotografie³⁴, die sich in erster Linie auf die Arbeiten des Surrealismus bezieht, stellt sie jedoch keine erweiterte Interpretation der Arbeiten Shermans vor. In ihrer Dissertation zu den Arbeiten Cindy Shermans untersucht Hanne Loreck³⁵ „Cindy Sherman“ in ihrer Funktion als „Fallbeispiel“ für unterschiedliche Theoriebildungen. Loreck bezieht sich dabei unter anderem auf psychoanalytische Theorien von Freud und Lacan und fragt nach dem Verhältnis von Bild und Sprache.³⁶ Ferner greift sie auf die geschlechtertheoretischen Ansätze von Judith Butler zurück und stellt sie allerdings nur ansatzweise in Bezug zu Roland Barthes und Rosalind Krauss' Ausführungen zur Fotografie.³⁷ Anja Zim-

-
- 31 Vgl. Elisabeth Bronfen: „Weiblichkeit und Repräsentation - aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse“. In: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 409-449. Vgl. dies.: „Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz“. In: Cindy Sherman. *Photoarbeiten 1975-1995*, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg (25.05.-30.06.1995), Malmö Kunsthall (26.08.-22.10.1995), Kunstmuseum Luzern (08.12.-11.02.1996), hg. v. Zdenek Felix und Martin Schwandner, München, Paris, London 1995, S. 13-26. Vgl. dies.: „Jenseits der Hysterie: Cindy Shermans Privattheater des Grauens“. In: Dies.: *Das Verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, Berlin 1998, S. 749-769.
- 32 Vgl. Katharina Sykora: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film *Office Killer*“. In: Kai Uwe Hemken (Hg.): *Bilder in Bewegung: Traditionen digitaler Ästhetik*, Köln 2000, S. 111-124.
- 33 Vgl. Rosalind Krauss: *Cindy Sherman 1975-1993: Mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson*, München, Paris, London 1993.
- 34 Vgl. Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch, übers. v. Henning Schmidgen, München 1998.
- 35 Hanne Loreck: *Geschlechterfiguren und Körpermodelle*, a.a.O.
- 36 Vgl. ebenda, S.12 ff.
- 37 So erläutert sie etwa, dass Shermans Inszenierungen, die unscharfe Erinnerungen an Vorbilder wachrufen, einen Vorgang des Wiederholens evozieren, der mittels Differenz, mittels Abweichung Geschlechterbilder in ihrer Normativität in Erscheinung treten lässt. Dabei erweist sich die Sucht der BetrachterInnen und KritikerInnen, Ähnlichkeiten zwischen Vor- und Nachbild auszumachen, als Versuch sich selbst zu spiegeln. Dieses Verharren in der Analogie impliziert Barthes folgend jenen Natureffekt, der in der geforderten Übereinstimmung von Signifikant und Signifikat besteht. Gerade um das Zwanghafte einer solchen Struktur zu erkennen, bedient sich Sherman, so die These Lorecks, der so genannten analogischen Künste (vgl. ebenda, S. 97). Des Weiteren betont Loreck die symptomatische Bedeutung der Fotografie im Anschluss an Lacan. Denn ebenso wie sich das Subjekt in das „Feld des Sehens“ einschreibt, so schreibt sich das Licht ein in das fotografische Bild. Das Subjekt besteht als Lichtbild, als unabgeschlossener und medial gesteuerter Materia-

mermann setzt sich in ihrer Dissertation³⁸ unter anderem mit den Arbeiten Bellmers und Shermans auseinander. In einem vergleichenden Blick zwischen beiden künstlerischen Positionen wird der Begriff des „abjekten Körpers“ in seinen Formulierungen sowohl in den historischen Avantgarden als auch in der Postmoderne vorgestellt.³⁹ Ihre These lautet, dass Sherman die von Bellmer begonnene Dekonstruktion des ganzen Körpers fortsetze, allerdings angereichert um die Frage, welche visuellen Konventionen die Darstellung männlicher und weiblicher Körper bestimmen. Die Arbeiten Shermans machten dabei deutlich, dass subversive Repräsentationen des Körpers sich immer auf herrschende Repräsentationskonventionen beziehen müssen.⁴⁰ In zwei Aufsätzen habe ich mich zudem bereits mit den Arbeiten Shermans auseinander gesetzt.⁴¹ Einige der hier herausgestellten Thesen greife ich in der vorliegenden Arbeit erneut auf, um sie jedoch vertiefend zu betrachten.

In dem Kapitel „Puppe – Fotografie – Geschlecht: Eine Verbindung der unheimlichen Art“ stelle ich die strukturelle Verknüpfung der drei Kategorien meiner Arbeit vor, um im Anschluss daran mit der Analyse von Bellmers Text „Erinnerungen zum Thema Puppe“⁴² in das vielschichtige Spiel der Puppe bzw. ihrer Bilder einzuführen. Denn für eine Analyse der fotografischen Arbeiten Hans Bellmers sind seine eigenen Schriften zentral. Daher wird der Bellmersche Text im Hinblick auf seine anagrammatische Struktur und im Weiteren auf seine strukturelle Ent-

lisierungsprozess, der immer auch gleichzeitig ein Schauplatz der Geschlechter ist (S. 90 ff). In diesem Sinne stellt Loreck eine Verknüpfung von fotografischem Medium und Butlers Materiebegriff her, der den Körper/das Geschlecht als Effekt performativer Prozesse kennzeichnet. Einen vergleichbaren Effekt erzielt auch die Fotografie für ihre Referenten, nämlich Wirklichkeit zu repräsentieren (S. 92). Mein eingehender struktureller Vergleich der Kategorie des Geschlechts, der Fotografie und der Puppe wird zeigen, dass diese These Lorecks nur einen ersten Ansatz liefert. Darüber hinaus ist im Gegensatz zum Status des Verharrens, den Loreck benennt, vielmehr das Changelment zwischen Erkennen und Enttäuschung die ausschlaggebende Bewegung, der sich die BetrachterInnen der Arbeiten Shermans nicht entziehen können, um dabei die performativen Prozesse der Geschlechterproduktion am eigenen Leib zu erfahren. Vgl. dazu das Kapitel „Puppe - Fotografie - Geschlecht: eine Verbindung der unheimlichen Art“. Vgl. auch das Kapitel „Schichtwechsel“.

38 Anja Zimmermann: Skandalöse Bilder - Skandalöse Körper. *Abject Art* vom Surrealismus bis zu den *Culture Wars*, Berlin 2001.

39 Vgl. ebenda, S. 26, insb. S. 42 ff.

40 Vgl. ebenda, S. 245.

41 Vgl. Birgit Käufer: „Es war einmal die Fotografie, die Puppe und die Verwirrung der Geschlechter - Cindy Shermans ‚Fitcher’s Bird‘“. In: *Frauen Kunst Wissenschaft. Netz/Haut/Nah*, H. 30 (2000), S. 34-46. Vgl. dies.: „Die Kunststücke der Cindy Sherman: Doppelte Mimikry versetzt Grenzen in Bewegung“. In: dies, Alexandra Karentzos, Katharina Sykora (Hg.): *Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter*, Marburg 2002, S. 180-194.

42 Hans Bellmer: „Erinnerungen zum Thema Puppe“, a.a.O.

sprechung zum Puppenprinzip und ferner zur Fotografie der Puppe befragt. Die Rolle der LeserInnen sowie des Autors Bellmer werden bereits in diesem Kontext zur Disposition gestellt.

Im Rahmen der sich anschließenden Interpretationen der Fotografien des ersten und zweiten Puppenmodells Hans Bellmers werden grundlegende Strukturphänomene der Puppenfotografie herausgearbeitet, die auch für die Arbeiten Moliniers und Shermans zentral sind. Der Untersuchung der Bellmerschen Puppenbilder ist somit entsprechend mehr Raum gewährt worden. Angesichts der ersten Puppe Hans Bellmers und ihres fotografischen Porträts wird vor allem das Verhältnis von Körper, Schrift und Bild analysiert. Im Besonderen wird das performative Potenzial des Anagramms – dem zentralen Begriff in Bellmers Werk – herausgestellt: Inwiefern entspricht die Struktur der ersten Puppe sowie ihre Montage und Demontage dem anagrammatischen Prinzip und inwiefern ist dies als Analogie zum Medium Fotografie zu verstehen? Die Fotografie der Puppe als changierendes Bild zwischen den Realitäten und schließlich als kongeniale Verbindung zur Subversion tradierter Geschlechtervorstellungen wird in den Blick genommen.

Für eine Inversion der Blickstrukturen sorgen Konstruktionsbesonderheiten der ersten Puppe, die das „Innere“ sowie das Äußere ihrer Anatomie gleichzeitig vorzeigt und für die das so genannte Bauchpanorama vorgesehen ist. Beide Eigenheiten des Puppenmodells werden dabei im Hinblick auf ihre performative bzw. fotografische Beschaffenheit befragt. Bellmers Darstellungen der Puppe präsentieren immer den fragmentierten, vielfach zergliederten bzw. seziierten Körper. In diesem Zusammenhang wird das Strukturprinzip des anatomischen Schnitts, der den Erkenntnis suchenden Blick zu stillen verspricht, als letztlich subjektproduzierender Akt vorgestellt. Darüber hinaus wird die strukturelle Analogie von Fragment und Fetisch betrachtet, die eine potenziell unendliche serielle Fortsetzung des Puppenbildes evoziert.

Die zweite Puppe Hans Bellmers demonstriert eine bildgewordene anagrammatische Struktur: Am zentralen Bauchkugelgelenk stehen sich die beiden Schöße der Puppe spiegelsymmetrisch gegenüber. Kritisch hinterfragt wird hier unter anderem der Bellmersche Begriff der „Dritten Wirklichkeit“, den er im Kontext der Fotografien des zweiten Puppenmodells entwickelt. Zeichnet Bellmer mit diesem Begriff ein starres System, das der prozessualen Performanz entgegensteht? Oder sind nicht vielmehr „Dritte Wirklichkeit“ und Anagramm als Synonyme zu verstehen: Dem Bild des symmetrischen Puppenmodells ist schließlich die endlose Bedeutungsverschiebung inhärent. In diesem Kontext wird nach der bedeutungsproduzierenden Struktur des Nabels, dem zentralsten Punkt der Puppenanatomie, der zugleich eine exzentrische Bewegung hervor-

ruft, gefragt und dabei das flottierende Spiel der Puppenteile, das das Körpermodell gleichsam als „hysterisch“ kennzeichnet, analysiert. Das surreale Prinzip des „objet trouvé“, das Bellmer in seinen Texten skizziert, wird ebenfalls im Hinblick auf seine Analogie zur Puppenfotografie untersucht.

In einem Exkurs auf die „Exposition Internationale du Surréalisme“ (1938) wird die Struktur dieser Ausstellung sowie ihrer Exponate näher betrachtet, um die Parallelen zu Bellmers Arbeiten herauszustellen, die ebenfalls in dieser Ausstellung zu sehen waren. Die Selbstporträts Bellmers mit Puppe, die den Künstler in einen Status zwischen „to be *and* not to be“ versetzen, werden zudem in den Blick genommen. In einem abschließenden Seitenblick auf das graphische und malerische Oeuvre Bellmers wird nach den fotografischen Strukturen im Medium der Zeichnung und Malerei gefragt, um erneut die Besonderheiten des Mediums Fotografie zu fokussieren.

Die Analyse der fotografischen Arbeiten Pierre Moliniers konzentriert sich in erster Linie auf die komplexe Körperbildgenese, in der Molinier eine unheimliche Paarung mit der Puppe eingeht und die sich als Prozess eines potenziell unabschließbaren Zerlegens und Neumontierens des Fotokörpers erweist, dessen zeitweise Effekte sich zwischen Ganzheit und Fragment bewegen. Im Zuge der Molinierschen Metamorphose zur Künstler-Puppe kommt es ferner zu einer permanenten Überlagerung und einem stetigen Wechsel der Körperteile und Geschlechtszeichen, mit dem sich der vermeintliche natürliche Körper und das Geschlecht als Kleid erweisen. In seinen Selbstporträts als Leiche steht der Autorstatus Moliniers ebenfalls zur Disposition – der „Tod des Autors“⁴³ bzw. seine Auferstehung als vielfältig changierende Gestalt ist hier gleichsam Bild geworden. Schließlich präsentiert sich auch die Künstler-Puppe als hysterischer Körper, der die performativen Prozesse der Körper- und Geschlechterproduktion offenbart. In einem Exkurs auf die Schriften von Georges Bataille und Roland Barthes wird schließlich der strukturellen Bedeutung einer Verknüpfung des Heiligen und des Erotischen bzw. des Erotischen und des Fotografischen und den sich daraus ergebenden Folgen für das Bild der gleichsam vom Eros animierten Künstler-Puppe nachgegangen, die im seriellen Verlauf endlose Paarungen vollzieht.

In dem Kapitel „Der Körper als Knoten, Fächer und Juwel“ werden schließlich die mannigfachen Körperformationen der Molinierschen Bildgestalten selbst in den Blick genommen und ihre performative Struk-

43 Vgl. Roland Barthes: „Der Tod des Autors“ (1968). In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, übers. v. Matias Martinez, Stuttgart 2000.

tur untersucht. Die Analyse des Molinierschen Films „Mes Jambes“ bildet den Abschluss. Das fetischistisch in Szene gesetzte Künstler- sowie das Puppenbein sind die Protagonisten des Films, der sich nicht als kohärentes Medium, sondern vielmehr als Stückwerk präsentiert und damit selbstreflexiv seine fotografische Grundlage zur Schau stellt.

Die Puppe ist auch eine zentrale Figur im fotografischen Werk Cindy Shermans. Dennoch erscheint Sherman in ihren früheren Arbeiten (wie in den „Busriders“ [1976], den „Film Stills“ [1977-80], den „Rear screen projections [1980] und „History Portraits“ [1989-90]) „selbst“ als endlos variable Protagonistin vor der Kamera. Im Vorfeld werden die genannten Serien in Bezug auf ihre strukturelle Analogie zum fotografischen Bild der Puppe analysiert, dabei werden vor allem folgende Gesichtspunkte fokussiert: Herausgestellt wird ein Schichtungsverfahren, das Sherman immer wieder in modifizierter Form einsetzt. Im Zuge multipler Referenzstufen weist sich eine vermeintlich vorfotografische Realität als bereits medial geprägte Wirklichkeit aus. In diesem Zusammenhang werden Instanzen wie „Identität“ sowie die Künstlerinnenidentität im Besonderen und damit auch die Kategorie des natürlichen Geschlechts fragwürdig. Ein inszeniertes Videointerview, in dem sich Sherman einem Vorstellungsgespräch stellt, offenbart gleichfalls die serielle Identität der Künstlerin. In einem komplexen Netz aus selbstreferentiellen Verweisen auf das Medium Fotografie und nicht zuletzt auf die Fotoserien Shermans präsentiert sich auch hier das Medium Film in seiner fotografischen Kontingenz.

„Sherman“, die in ihren vielfältigen Verkleidungen gleichsam als „Puppe in der Puppe“⁴⁴ auftritt, ersetzt schließlich „ihren“ Körper durch den der Kunstfigur. In einem „Selbstporträt“ als monströse Puppenmutter kulminieren alle genannten Aspekte. Mit der Serie der „Sexpictures“ rückt schließlich das Puppenbild selbst in den Mittelpunkt der Betrachtung. Auch hier findet sich ein Schichtungsprinzip: Kunstbrüste und -häute liegen über- und untereinander. Die nackte Tatsache markiert hier nicht den authentischen Körper, sondern entblößt das Geschlecht als Oberflächeneffekt, das nicht zuletzt ein entregeltes Spiel der Geschlechtsattribute präsentiert.

Monströs erscheinen viele der Puppengestalten Shermans. Die Figur des Monsters wird hier im Hinblick auf seine performative Beschaffenheit analysiert und in Beziehung zur Struktur von Puppe, Fotografie und Geschlecht gestellt. Dem Anblick des Monsters können wir uns nicht

44 Vgl. Katharina Sykora: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film *Office Killer*“, a.a.O., S. 123.

entziehen, damit gerät auch die Position der ZuschauerInnen in Bewegung: „The monster is going to get us“ ist die unausweichliche Gefahr.

Das „informe“⁴⁵ – eine Bewegung des gleichzeitigen Formens und Verformens – wird als weiteres Grenzen verunsicherndes Prinzip betrachtet. Fluide Puppenkörper und Fratzen, die sich gleichsam selbst zersetzen, bieten kein kohärentes Spiegelbild mehr.

Die Analyse endet mit einer Betrachtung von Shermans Buchprojekt „Fitcher’s Bird“⁴⁶: Das Wechselverhältnis von Fotografie, Puppe und Geschlecht steht erneut im Vordergrund. Der fotografische Akt selbst ist dabei zentrales Thema der Fotostory. In Korrespondenz von Text und Bild entsteht ein komplexes Spiel zwischen Subjekt und Objekt, Täter und Opfer. In diesem Kontext offenbaren sich erneut die performative Struktur von Geschlecht, Identität sowie der KünstlerInnenidentität im Besonderen. Mit dem vermeintlichen Happy End des Märchenbuches findet das Puppenspiel jedoch nicht sein Finale, vielmehr beginnt der Reigen einer endlosen Bedeutungsproduktion aufs Neue.

Mit einem vergleichenden Blick zwischen analogem und digitalem Bild endet diese Arbeit. Die zentrale Frage lautet hier, ob angesichts digitaler Bilder die Fotografie und insbesondere die Fotografie der Puppe ihre Bedeutung einbüßt oder ob sie nicht nach wie vor von besonderer Brisanz ist. Sind die viel propagierten so genannten neuen Bildkörper nicht vielmehr nur alte Bilder im neuen Kleid? Ist unsere Realitätswahrnehmung nicht nach wie vor vom fotografischen Sehen geprägt und irritieren uns daher am Computer generierte Bilder nicht nur dann, wenn sie wie ein fotografisches Bild erscheinen?

45 Vgl. dazu das Kapitel „Das Fotografische in Zeichnung und Malerei“, Anmerkung 277.

46 Fitcher’s Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, New York 1992.

PUPPE - FOTOGRAFIE - GESCHLECHT: EINE VERBINDUNG DER UNHEIMLICHEN ART

Zitationen

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen bildet die Annahme, dass jede Form der Bedeutung aus einem Prozess performativer Wiederholungen hervorgeht. Hiermit berufe ich mich auf Jacques Derrida bzw. auf Judith Butlers Rezeption von Derridas kritischer Neuformulierung der Sprechakttheorie von Searl und Austin: „In der Sprechakttheorie ist eine performative Äußerung diejenige diskursive Praxis, die das vollzieht und produziert, was sie benennt.“¹ Laut Derrida liegt hierbei die Macht jedoch nicht in einem ursprungsgebenden Willen, der etwa bei der performativen Äußerung „Es werde Licht!“ sein Dasein erhält, vielmehr ist der vermeintliche Ursprung immer schon abgeleitet. Jede Benennung ist ihrerseits schon die Wiederholung einer codierten Äußerung, ist ihrerseits schon als Zitat identifizierbar.² Derridas Begriff der Wiederholbarkeit impliziert somit, dass jede Handlung selbst eine Rezitation einer vorhergehenden Kette von Handlungen ist, die in der gegenwärtigen Handlung enthalten ist und jeder gegenwärtigen Handlung andauernd ihre Gegenwartigkeit entzieht.³ Erst über das verdoppelnde Zitat wird somit eine Unterscheidung zwischen vermeintlichem Original einerseits und Wiederholung andererseits möglich. Die Metapher von der Spur dient Derrida dazu, dieses Prinzip zu erläutern. So ist der Ursprung nicht im Sinne einer Präsenz zu verstehen, sondern er besteht als Spur. Diese markiert „[...] nicht nur das Verschwinden des Ursprungs, sondern besagt [...], daß der Ursprung nicht einmal verschwunden ist, daß die Spur immer nur im Rückgang auf einen Nicht-Ursprung sich konstituiert und damit zum Ursprung des Ursprungs gerät.“⁴ Demnach ist „*die Spur [...] die Diffe-*

1 Judith Butler erläutert hier die Theorie Jacques Derridas. Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, Frankfurt am Main 1997, S. 36 f., siehe dort auch Anmerkung 11.

2 Vgl. ebenda, S. 36.

3 Vgl. ebenda, S. 32, Anmerkung 9.

4 Jacques Derrida: Grammatologie, übers. v. Hans-Jörg Rheinberg u. Hanns Zischler, Frankfurt am Main, 7. Aufl. 1998, S. 107 ff.

renz, in welcher die Erscheinung und die Bedeutung ihren Anfang nehmen“⁵ [Hervorhebungen im Text]. An diese Überlegungen anknüpfend wird auch der Körper, der immer in seiner geschlechtlichen Markierung wahrgenommen wird, als Ergebnis einer permanenten Rezitation kultureller Codierungen verstanden. „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ sind somit nicht naturgegeben. Judith Butler stellt die Strukturen der Geschlechterdiskurse heraus: Sie versteht dabei „Natur“ [als, B.K.] das Produkt eines zeitlichen Prozesses, der mit einer Wiederholung von Normen operiert. In dieser rituellen Praxis erlangt das biologische Geschlecht einen Effekt der Naturalisierung.“⁶ Diese prozessuale Duplizierung von Geschlechter- und Körpernormen geht mit einer zeitgleichen In- und Exklusionsbewegung einher. Mit der Bestätigung der gängigen Normen werden zugleich die den Normen widersprechenden Elemente ausgeschlossen. Grenzen werden zeitweise manifest, und binäre Kategorien – wie männlich/weiblich, Subjekt/Objekt – werden vorübergehend materialisiert. Butler versteht den Begriff der Materie daher nicht als fixen Ort oder Oberfläche, sondern als einen „Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, die wir Materie nennen.“⁷ Materialität ist demnach nicht allein linguistischer Effekt⁸, vielmehr ist der Körper selbst „von Gewicht“⁹, der sich als potenziell veränderbar erweist. So ist in den performativen Prozessen immer ein Potenzial der Instabilität und Verschiebung der vertrauten Codes enthalten. Butler führt aus, dass die Notwendigkeit, die Norm permanent zu repetieren, zeigt, dass „die Materialisierung nie ganz vollendet ist, daß die Körper sich nie völlig den Normen fügen [...]“.¹⁰ Vielmehr kann durch das, was der Norm entgeht oder über sie hinauschießt, ein Riss in vertrauten Körpervorstellungen entstehen.¹¹ Denn mit der Wiederholung der Normen werden diese bestätigt, das Zitat gleicht den gängigen Geschlechtercodes, doch kann es der Vorlage niemals vollkommen entsprechen. Erst mit dieser Unterscheidung zwischen „Vorher“ und „Nachher“ geht das ver-

5 Ebenda, S. 114.

6 Judith Butler: Körper von Gewicht, a.a.O., S. 31.

7 Ebenda, S. 32.

8 Ebenda, S. 56, siehe dort auch Anmerkung 18.

9 Butler betont, dass die Materialität der Körper nicht allein auf eine Reihe von Signifikanten zurückzuführen ist. Eine solche Behauptung übersieht die Materialität der Signifikanten selbst. Denn es besteht eine Unablösbarkeit von Materialität und Signifikation. „Kann Sprache einfach auf Materialität referieren, oder ist die Sprache gerade auch die Bedingung, unter der Materialität auftritt?“ Vgl. Ebenda, S. 56 ff.

10 Ebenda, S. 21.

11 Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 1991, S. 206.

meintliche Original, in diesem Fall die Vorstellung natürlicher Geschlechtlichkeit, als Effekt hervor. Über die Ähnlichkeit von „Original“ und Wiederholung droht das binäre System der Differenz gleichzeitig zu scheitern. In diesem Wechselspiel aus Nähe und Abstand offenbart sich die Kategorie des Geschlechts als Produkt performativer Praxis. Grenzen, die scheinbar eindeutige Polarisierungen hervorbringen, geraten in Bewegung. Dies wird zum Motor einer unentwegten Sinnstiftung. Von den Kategorien des Körpers und des Geschlechts geht somit gleichsam eine eigene Aktivität in einer sinnstiftenden Praxis aus: Sie gehen dabei nicht ganz im Diskurs auf und können auch nicht als außerhalb des Diskurses stehend gedacht werden.¹² Butler spricht von „doing gender“¹³ und Haraway bezeichnet den Körper als generativ. Er selbst wird zum Bedeutungsproduzenten.¹⁴

Dieses Modell einer performativen Struktur der Geschlechter und der Prinzipien der Bedeutungsproduktion im Allgemeinen wird im Folgenden auf die strukturelle Beschaffenheit von Puppe und Fotografie übertragen, die beide ebenfalls aus einem Akt der Verdopplung hervorgehen. Die Puppe ist unser Doppelgänger, und das Foto verdoppelt „vorfotografische Szenerien“. In jede Verdopplung hat sich der performative Akt seiner Entstehung eingeschrieben. Jede Kopie besteht daher als Vexierbild: Sie kann dem „Original“ bis aufs Haar gleichen und doch bleibt eine Differenz bestehen. Puppe und Fotografie verfügen daher über ein besonderes Potenzial, gerade dieses Changement sichtbar zu machen. Denn die Puppe kann verblüffend echt und lebendig erscheinen, und die Fotografie suggeriert den Blick in die Wirklichkeit und ist doch nur Repräsentation. Puppe und fotografisches Bild evozieren einen permanenten Wechsel zwischen „Realität“ und Fiktion, „Original“ und Kopie und stellen damit ihre Struktur als Spur explizit zur Schau. Aufgrund dieser strukturellen Analogien sind Puppe, Fotografie und Geschlecht ideale Partner. Allen drei Komponenten wohnt das Potenzial inne, den Glauben an einen Ursprung in Frage zu stellen. Werden sie wie im fotografischen

12 Vgl. dazu auch Katharina Sykora: „Suture und Performanz. Über die Medialisierung der Geschlechtergrenzen“. In: Werner Scheel, Kunibert Bering (Hg.): Kunst und Ästhetik: Erkundungen in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1997, S. 14-158, hier: S. 152.

13 Wie Butler erläutert, erweist sich die Geschlechtsidentität als performativ, sie selbst konstituiert die Identität, die sie angeblich ist. In diesem Sinne ist die Geschlechtsidentität ein TUN, wenn auch nicht ein Tun eines Subjekts. Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, a.a.O., S. 49.

14 Vgl. Barbara Becker: „Cyborgs, Robots und ‚Transhumanisten‘ - Anmerkungen über die Widerständigkeit eigener und fremder Materialität“. In: Dies., Irmeta Schneider (Hg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit - Identität - Medien, Frankfurt am Main 2000, S. 41-70, hier: S. 49.

Porträt der geschlechtlich bestimmten Puppenanatomie kombiniert, potenziert sich ihr subversiver Gehalt.

Die Fotografie als Spur der „Wirklichkeit“

Im Anschluss an Rosalind Krauss geht es mir daher im Folgenden nicht um eine Theorie der Fotografie, sondern um die Fotografie als theoretisches Dispositiv: „Wie beeinflusst die Tatsache, daß es sich um eine Fotografie und nicht ein Gemälde handelt, die Bedeutung des Bildes? [...] Was ist, kurz gesagt, die besondere ‚Gabe‘ der Fotografie?“¹⁵

Während für eine malerische oder zeichnerische Darstellung die Präsenz des zu Porträtierenden nicht zwingend ist, so ist sie für eine fotografische Aufnahme notwendig. Licht, das vom zu fotografierenden Objekt reflektiert wird, fällt durch die Kameralinse und trifft auf den fotografischen Film. Die Fotografie ist die chemische und optische Spur des Porträtierten, durch die eine unmittelbare Berührung zwischen Referenten und Bild entsteht. Philippe Dubois und Rosalind Krauss bezeichnen dies als den Index der Fotografie.¹⁶ Barthes, der sich für das Prinzip des Index aus der Warte der BetrachterInnen interessiert, fragt: „Was weiß mein Körper von der Fotografie?“¹⁷ Die RezipientInnen erkennen ihre referentielle, körperliche Verbindung zum „Vorfotografischen“. Diese Allianz von BetrachterInnen und Bild fasst Barthes im Begriff des punctum. Der Index bzw. das punctum verbürgen die vermeintliche Wahrhaftigkeit der fotografischen Darstellung.¹⁸ Doch können wir den Index

15 Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch, übers. v. Henning Schmidgen, München 1998, S. 14-16.

16 Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden 1998, S. 49-57. Vgl. ebenso Rosalind Krauss: *Das Photographische*, a.a.O., S. 14 ff.

17 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie. Bemerkungen zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt am Main, 1985, S. 17.

18 Die der Fotografie gleichsam eingeschriebene Authentizität wird unter anderem von Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und André Bazin als signifikantes Merkmal herausgestellt: Kracauer führt aus, dass Fotografien seit Daguerres Zeiten „als Dokumente von unbezweifelbarer Echtheit gewertet“ werden. Benjamin erläutert, dass die Wirklichkeit den „Bildcharakter gleichsam durchsenkt“ hat. So ist die alte Fotografie eines „Fischweibes aus New Haven“ bis heute „wirklich“. Unweigerlich stellt sich die Frage nach dem Namen der dargestellten Frau, die damals gelebt hat. Diese wird nie „gänzlich in die ‚Kunst‘ eingehen“, wie es bei einem gemalten Porträt der Fall ist. Und Bazin betont, dass die Objektivität der Fotografie aus der Art der Bildentstehung resultiert, die Bazin als mechanischen Reproduktionsprozess beschreibt, in dem die menschliche Kreativität keine Rolle spielt. So wird schon die Linse

selbst nicht sehen, vielmehr erkennen wir ein fotografisches Bild nur deshalb als Repräsentation der „Wirklichkeit“, weil es unseren tradierten Wahrnehmungsmustern entspricht: Seit der Renaissance registrieren wir einen zentralperspektivisch konstruierten Raum als Mimesis der „Realität“ und begreifen einen dreidimensional wiedergegebenen Körper als authentische Repräsentation menschlicher Physis. Auch die ersten fotografischen Bilder wurden aufgrund dieser Sehtradition als mimetisches Abbild der „Wirklichkeit“ verstanden.¹⁹ Der Blick auf vermeintlich Authentisches, den wir mit dem Medium Fotografie verbinden, hat sich seinerseits als Wahrnehmungsnorm etabliert. Der Index kann somit nur über eine mimetische und symbolische Überformung wahrgenommen werden²⁰; erst der in dieser Form erkannte Index verleiht den Codierungen ihre vorgebliche Authentizität.

Diese indexikalische wie mimetische Verbindung zwischen dem Referenten und seinem Abbild impliziert jedoch gleichzeitig einen räumlichen wie zeitlichen Abstand zwischen Fotografiertem und Fotografie. Denn mit dem Druck auf den Auslöser wird aus Zeit und Raum ein Ausschnitt herausgelöst und im fotografischen Bild festgehalten. Im Moment der fotografischen Betrachtung nehmen wir somit etwas wahr, das in der Vergangenheit vor der Kamera gestanden hat. Barthes bezeichnet dies als „[...] neue Kategorie des Raum-Zeit-Verhältnis: Räumliche Präsenz bei zeitlicher Vergangenheit, eine unlogische Verbindung des Hier und Jetzt mit dem Da und Damals.“²¹ Diese sich kreuzenden Zeit- und Raumebenen fordern gleichsam eine Animation heraus, die Barthes ebenfalls im Begriff des *punctum* fixiert.²² Denn im Akt der fotografischen Rezeption

des Fotoapparates als „das Objektiv“ bezeichnet; dieses steht allein zwischen dem Modell und seiner Darstellung. Die Objektivität der fotografischen Abbildung wirkt durch ihr automatisches, scheinbar natürliches Entstehen und „verleiht ihr [der Fotografie, B.K.] Glaubhaftigkeit und Stärke, die jedem anderen Bild der Künste fehlt“. Vgl. Siegfried Kracauer: „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“. In: Ders.: Schriften, hg. v. Karsten Witte, Bd. 3, Frankfurt am Main 1964, S. 48. Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1977, S. 45-64, hier: S. 49 ff. André Bazin: „Ontologie des fotografischen Bildes“ (1945). In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie 1945-1980, Bd. III, München 1983, S. 58-64, hier: S. 62.

19 Philippe Dubois: Der fotografische Akt, a.a.O., S. 30.

20 Wie Dubois erläutert ist „Das Foto [...] in erster Linie ein Index. Erst in zweiter Linie kann es ähnlich werden (Ikon) und einen Sinn erhalten (Symbol)“. Ebenda, S. 57.

21 Roland Barthes: „Die Rhetorik des Bildes“ (1964). In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie 1945-1983, München 1983. Bd. III, S. 145-149, hier: S. 144.

22 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Sykora zur Theorie Barthes. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 66.

überbrücken wir die verschiedenen Zeit- und Raumgrenzen und vergegenwärtigen das Vergangene. Dieser stetige Prozess der Aktualisierung ist, wie Sykora erläutert, bereits im Prozess des Entwickelns des Positivs angelegt.²³ Aufgrund ihrer ambivalenten Struktur lädt die Fotografie zu einer Interaktion ein. Sie ist demnach aktive Instanz sowie passives Bildobjekt zugleich. Auch Barthes beschreibt den Verlebendigungsgestus, den das fotografische Bild heraufbeschwört, als interaktive Beziehung: Das punctum „[...] macht, daß ich ein bestimmtes Photo animiere und daß es mich animiert“.²⁴ Über die Betrachtung des fotografischen Bildes geraten wir selbst in den Chiasmus aus Zeit und Raum hinein. So beschreibt Donna Haraway die Interaktion selbst als einen performativen Prozess, in den die Aktivität der „Subjekte“ sowie der Objekte gleichermaßen eingeht. Hieraus resultiert eine Handlungsfähigkeit, die nicht von einem intentionalen Subjekt ausgeht, sondern aus dem interaktiven Prozess der Bedeutungsgenerierung selbst entsteht. Dabei materialisieren sich die Grenzen beider Seiten in einer gegenseitigen Abhängigkeit und halten sich wechselseitig in Bewegung.²⁵ Die Struktur des Mediums Fotografie selbst lese ich daher als Performanz, in deren Zentrum der fotografische Akt²⁶ steht. Denn ebenso wie im Prozess der performativen Geschlechterproduktion erst aus der Differenz zwischen „Vorher“ und Nachher die Vorstellung natürlicher Geschlechtlichkeit resultiert, so scheint auch mit der fotografischen Verdopplung eine Unterscheidung zwischen der „vorfotografischen, originalen“ Szene einerseits und ihrer fotografischen Repräsentation andererseits möglich. Mit dieser Differenz werden unsere Vorstellungen von Wirklichkeit erst produziert: Aufgrund unserer Seherfahrung glauben wir, etwas als vermeintlich originär und

23 Vgl. ebenda. S. 65.

24 Roland Barthes: Die helle Kammer, a.a.O., S. 68.

25 Vgl. zur Theorie Donna Haraways: Carmen Hammer, Immanuel Stieß: „Einleitung“. In: Carmen Hammer, Immanuel Stieß (Hg.): Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt am Main, New York 1995, S. 9-31, hier: S. 20.

26 In ihrem Vorwort zu Philippe Dubois „Der fotografische Akt“, erläutert Herta Wolf, dass Dubois folgend die Fotografie nicht nur als Bild begriffen werden kann, sondern als Resultat eines Aktes. Der Akt des Auslösens setzt das optische Instrument und den chemischen Bildträger in Gang. Im kurzen Moment der Belichtung, im Akt, in der Pragmatik, verdichtet sich das Spezifische der Fotografie - der Index. Der Akt der Bildproduktion wird dabei als bedeutungsstiftender Akt oder auch als performativer Akt verstanden. Das Foto ist unauflöslich mit seiner referentiellen Erfahrung verbunden, d.h. es ist mit dem Akt verbunden, der es hervorbringt. Die Essenz der Fotografie liegt somit darin, ein Akt zu sein. „[...] die Performanz [bezeichnet] den tatsächlichen Gebrauch der Sprache [...]. Auch der Bild-Akt ist ein performativer Akt, [...], dessen Performanz sich darüber hinaus in die Fotografien selbst einschreibt.“ Herta Wolf: „Vorwort“. In: Philippe Dubois: Der Fotografische Akt, a.a.O., S. 7-14, hier: S. 8 ff.

vorher dagewesen zu erkennen, weil es als nachträgliche Repräsentation, als Spur im fotografischen Bild erscheint. Aus der Ähnlichkeit von Vorlage und fotografischer Kopie resultiert jedoch eine paradoxe Wahrnehmungsstruktur, die das System der Differenz gleichzeitig in Frage stellt. Denn über die indexikalische und mimetische Nähe zwischen dem Referenten und seinem fotografischen Abbild hebt sich die Fotografie als Medium auf. Einen fotografierten Gegenstand nehmen wir daher als den Gegenstand selbst wahr und erkennen zugleich, dass wir nur eine fotografische Darstellung des Gegenstandes betrachten. Die Verbindung zum „Vorfotografischen“ gelingt und scheitert im selben Moment, dies animiert die BetrachterInnen, den Überbrückungsversuch immer wieder von neuem zu starten.²⁷ Eine unaufhörliche Bewegung zwischen beiden Eindrücken beginnt, mit der die Grenze zwischen „Wirklichkeit“ und Repräsentation durchlässig wird. Im Akt der fotografischen Rezeption vollziehen wir das simultane Verhältnis von Abstand und Nähe nach.²⁸ Dabei registrieren wir, dass unsere Wahrnehmung selbst als performativer Prozess der Bedeutungsproduktion funktioniert: In beharrlicher Wiederholung suchen wir die Realität und finden nur das Supplement. Somit impliziert bereits die Struktur fotografischer Bilder ein subversives Potenzial, da die mit der fotografischen Darstellung transportierten Inhalte wie „Wirklichkeit“, „Identität“, „Körper“ und „Geschlecht“ ihre besonders nachdrückliche Bestätigung erfahren und dennoch unglaublich erscheinen können. Trotzdem birgt, wie Sykora ausführt, die einfache Überblendung von Medium und Ikonographie die Gefahr einer tautologischen Falle. Erst die „Randunschärfe“ bei der Überblendung von media-

27 Vgl. dazu auch die Ausführungen Sykoras zur Theorie Barthes. Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, S. 66. Sykora weiter folgend, ist dieser Wechsel zwischen Nähe und Abstand schon im fotografischen Apparat, der immer nur ein stereoskopisches Sehen zulässt, angelegt: ein Auge ist der Außenwelt verpflichtet, das andere dem Fokus der Kamera. Daraus resultiert ein gespaltener Blick, der zugleich trennt und fusioniert - eine gespaltene Wirklichkeitsreferenz, die durch den Apparat in die fotografischen Akte eingeschrieben ist. Vgl. ebenda, S. 64.

28 Rosalind Krauss spricht daher von einer Theorie der Abstände. (Vgl. der gleichnamige Titel ihres Buches: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, a.a.O.) Krauss bezieht sich dabei auf Derridas These von der Veräumlichung. (Vgl. in die *Grammatologie*, a.a.O.) Hanne Loreck kritisiert an Krauss Ausführungen, dass sie die gleichsam phallische Funktion des Abstandes verschleiern. Nur der Phallus kann im symbolischen Akt ein- und zugleich ausschließen. (Vgl. Hanne Loreck: *Geschlechterfiguren und Körpermodell*, a.a.O., S. 118.) Dies wäre jedoch im Sinne Butlers zu relativieren, denn wie bereits dargelegt wurde, funktioniert die performative Körper- und Geschlechterproduktion über simultane Prozesse des Ein- und Ausschlusses, mit dem sich die flexible und potenziell subversive Grenze des gleichzeitigen Abstandes (der Differenz) und der Nähe herstellt. Vgl. dazu meine Ausführungen in diesem Kapitel.

lem und ikonographischem System verlässt den Bereich der Tautologie und ermöglicht sinnstiftende Handlungen.²⁹ Etwa dann, wenn die Fotografie Körper- oder Geschlechterbilder präsentiert, die unseren tradierten Auffassungen widersprechen. Der Ort der Grenze zwischen „Vorher“ und Nachher (sei es im Prozess der Körperproduktion oder im fotografischen Akt) wird dann zum Ort der Entgrenzung, zum Ort eines permanenten Umschlags, an dem sich der „modus of agency“ offenbart.

Das fotografische Bild, das aus dem Schnitt durch Zeit und Raum resultiert, entsteht somit immer als Fragment. So gilt es nicht mehr nur den Cut in der Vertikalen (zwischen „Hier und Jetzt“ und „Da und Damals“) immer wieder zu überbrücken, sondern gleichzeitig fordert das fotografische Bild seine serielle Fortsetzung bzw. eine horizontale Überbrückungsbewegung. Wie Butler erläutert, verläuft der Diskursivierungsprozess als simultane Inklusion und Exklusion: Mit jeder Wiederholung werden bestimmte Merkmale bestätigt und im Gegenzug andere Aspekte ausgegrenzt. Damit ist auch die Kategorie des Geschlechts „beschnittenes“ Fragment und drängt auf seine performative Wiederholung, um eine homogene Sinnproduktion voranzutreiben; ein letztlich aussichtsloses Unterfangen. In einer strukturellen Entsprechung entsteht mit dem fotografischen Cut die Trennlinie zwischen dem Bild und dem „vorfotografischen“ Raum. Auch der fotografische Ausschnitt fixiert nur eine bestimmte Sequenz und lässt dabei andere Elemente außen vor. Dieses Strukturprinzip der Fotografie wird zum Motor für eine serielle Bilderproduktion. Das Ausgeschlossene einzufangen, wird zum Antrieb, „sofort“, wieder und wieder ein Foto zu machen.³⁰ Die gleichzeitig Nähe sowie die Differenz von „Signifikat“ und Signifikant in der Tiefenstruktur der fotografischen Aufnahme beinhaltet die Möglichkeit der Grenzverschiebung und bildet darüber hinaus die Grundlage für die Fortsetzung dieses Prinzips in der Wiederholung von Bild zu Bild als potenziell endloser Prozess. Auch Siegfried Kracauer erläutert, dass die Fotografie „die Vorstellung von Endlosigkeit“ erweckt. Da ein fotografisches Abbild immer nur Fragmente und kein Ganzes präsentieren kann, markiert „sein Rahmen [...] eine vorläufige Grenze; sein Inhalt verweist auf andere Inhalte außerhalb des Rahmens“ und deutet somit auf die Unendlichkeit.³¹ Geschlecht und Fotografie sind auch aus diesem Grund ideale Partner. Die Geschlechterdarstellung in der fotografischen Serie bietet sich geradezu für ein Genderbending an.

29 Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 62.

30 Diesen Hinweis verdanke ich Katharina Sykora.

31 Siegfried Kracauer: „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“, a.a.O., S. 46.

Die Puppe - unser Doppelgänger

Erscheint die Puppe im fotografischen Bild, so erhöht sich das Potenzial, unsere Vorstellungen von Wirklichkeit, Körper und Geschlecht zu irritieren. Als unser Doppelgänger funktioniert sie in struktureller Analogie zur Fotografie und den performativen Prozessen der Bedeutungs- und Geschlechterproduktion. Darüber hinaus vereinigt sie wie die Fotografie mimetische und „indexikalische“ Qualität: Ausgehend von der Technik der Moulagen und Wachsmasken stellt Sykora die strukturelle Gleichheit von Puppe und Fotografie heraus. Mit der Wachsmaske wird ein Abdruck der menschlichen Physiognomie erstellt, ebenso wie das fotografische Porträt erweist sie sich als Spur einer Person.³² Die Puppe, die wir als mimetisches Abbild unserer Physiognomie erkennen, steht in der Tradition der Moulagen und ist damit ebenfalls „indexikalisches“ Abziehbild. In der Fotografie hat die Puppe somit ihr strukturelles Pendant gefunden. Index und Mimesis steigern sich zu einer vermeintlichen Wahrhaftigkeit, die die Puppe natürlich erscheinen lässt, um sie im selben Moment als künstlich zu entlarven. Ovids Bemerkung zu Pygmalions Werk – „Das es nur Kunst war, verdeckte die Kunst“³³ – erhält angesichts fotografischer Puppenporträts eine Variation: Die Kunst verdeckt, dass es Kunst ist und exponiert diese gleichzeitig als Artefakt. Das fotografische Puppenbild evoziert somit eine Bewegung der permanenten Umkehrbarkeit; im Sinne Hans Bellmers könnte man von anagrammatischen Verhältnissen sprechen.

Doch hält bereits der Puppenkörper weitere Verunsicherungen bereit. Er scheint echt zu sein, um zugleich als lebloser Balg eine Abwesenheit zu demonstrieren. Wird die Puppengestalt im fotografischen Medium fixiert, wiederholt sich das performative Prinzip der Fotografie ein weiteres Mal. Als Stellvertreter des Stellvertreters repräsentiert die fotografierte Puppe ein ambivalentes Körpermodell, das sich einerseits als vermeintlich reale Physis zeigt und zum Greifen nah erscheint, um sich zugleich – durch die fotografische Membran – einem tatsächlichen Zugriff zu entziehen. Darüber hinaus ist im fotografischen Kader die Bewegung als Kennzeichen des Lebens ausgeschlossen und kann nicht mehr als Unterscheidungsmerkmal für ein künstliches oder „natürliches“ Geschöpf, für Leben oder Tod herangezogen werden. Dies wird zum Surplus für die Kunstfigur. Dagegen findet nun die Bewegung zwischen

32 Vgl. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 18 f.

33 Ovid: „Pygmalion“. In: Metamorphosen, hg. und übers. v. Hermann Breitenbach, Zürich 1964. Zit. n.: Klaus Völker (Hg.): Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, lebende Statuen und Androiden, München 1971, S. 253.

RezipientInnen und Bild statt. Erst durch den „Sprung“ über das punctum beginnen die BetrachterInnen, das Vergangene zu vergegenwärtigen, das Vexierbild zwischen „Leben“ und „Tod“ wird produziert. Die Fotografie – das „lebendige Bild von etwas Totem“³⁴ – ist das kongeniale Medium zur „Animation“ der künstlichen und leblosen Figur. Als Pygmalion zweiter Ordnung³⁵ verlebendigen wir die Puppengestalt, die ihrerseits als „Poesieerreger“³⁶ das Spiel immer wieder aufs Neue initiiert. Wie Butler erläutert, funktioniert der Wiederholungsprozess solange als affirmativer Akt, wie die konstitutiven Konventionen, durch die er mobilisiert wird, in Anspruch genommen und Kontingenzen verdeckt werden.³⁷ Dagegen werden mit der Präsentation changierender Verhältnisse über das Medium Fotografie und in besonderem Maße im fotografischen Puppenbild die Prozesse der Bedeutungserzeugung sichtbar. Die Puppe erweist sich im Bild als zwiespältige Instanz, die auf die Struktur des Mediums Fotografie rekurriert und Realität sowie Identität als Effekt performativer Prozesse vor Augen führt; der fotografierte Puppenkörper ist „von Gewicht“. Die fotografischen Puppenporträts Bellmers, Moliniers und Shermans bleiben somit nicht einem passiven Bildstatus verhaftet. Vielmehr motivieren uns die irritierenden Puppengestalten einen Dialog mit ihnen zu führen. Dabei bestätigt uns das fotografierte Puppdouble als vermeintliches Original und natürliche Gestalt, doch wenn man die Frage „echt oder unecht“ für den künstlichen Doppelgänger nicht eindeutig beantworten kann, so steht auch der eigene Natur- und Subjektstatus zur Disposition. Darüber hinaus gibt die Puppe in den meisten Fällen ihr Geschlecht zu erkennen oder zumindest erwarten wir eine geschlechtliche Kennzeichnung. Widerspricht jedoch das Körperbild unseren Erwartungen – erscheint es vertraut und fremd zugleich – so entstehen Zweifel an einer vorgeblich natürlichen Geschlechtlichkeit. Dieser geschlechtlich markierte und dennoch unbestimmte Puppenkörper, der sich in den Arbeiten von Bellmer, Molinier und Sherman zudem immer als fragmentierte Gestalt präsentiert, fordert eine serielle, fotografische Fortsetzung in potenziertem Maße heraus. Das fotografische Porträt der Puppe, das das Prinzip obsessiver Wiederholung in sich trägt, stellen alle drei aus-

34 Roland Barthes: *Die helle Kammer*, S. 88 ff.

35 Sykora führt aus, dass der einst lebendige Blick durch die Kamera seine Reaktivierung durch den lebendigen Blick der BetrachterInnen erfährt. Es kommt zu einer Verdichtung des Verlebendigungsgestus der beiden Schöpferfiguren über den Zeitschnitt hinweg. Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 73.

36 Hans Bellmer: *Die Spiele der Puppe*, a.a.O., S. 49.

37 Vgl. Judith Butler: „Schmährede“. In: Barbara Vinken (Hg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 92-113; hier: S. 103.

schließlich in fotografischen Serien dar. Die prozessuale Geschlechter- und Körperproduktion bietet sich zum performativen Nachvollzug an. Als BetrachterInnen versuchen wir, eine eindeutige Chronologie und Verbindungen zwischen den einzelnen Puppenbildern der Serie zu finden, doch die fotografische Sequenz lässt kein finales Denken zu. Auch der vermeintlich referentielle Bezug der Aufnahmen untereinander lässt weder einen ursprünglichen noch einen kohärenten Sinn entstehen. Der Vorgang der Bedeutungsstiftung und -findung setzt sich unendlich fort.

Vielfältige Varianten künstlicher Doppelgänger des Menschen werden seit der Antike geschaffen: Automaten, Marionetten, Spielzeug-, Schaufensterpuppen etc. Dabei hat die Puppe in ihrer Stellvertreterfunktion eine lange Tradition. So fungiert sie etwa im 14. Jahrhundert an den englischen und französischen Königshöfen als Platzhalter verstorbener Könige.³⁸ Die so genannte Effigie leugnet die Abwesenheit des Herrschers sowie die Herrschaftsunterbrechung. Sie zeichnet sich somit durch die gleiche Kippstellung aus wie die Fotografie, die eine Anwesenheit bei gleichzeitiger Abwesenheit verkörpert. Auf die einzelnen Ausdifferenzierungen der unterschiedlichen Figurationen kann hier jedoch nicht weiter eingegangen werden, dagegen wird in erster Linie die Puppe betrachtet, die Bellmer, Molinier und Sherman für ihre Arbeiten als Referenzfigur gewählt haben.³⁹ Doch auch hier gibt es Grenzbereiche. So erinnert Bellmers erste Puppe an eine Automate, die ihr mechanisches Innengerüst präsentiert. Auf einigen Bildern ist jedoch nur ihr Holzskelett zu sehen, damit lässt sie entfernt an eine Marionette denken. Zur Konstruktion seiner zweiten Puppe hat sich Bellmer von einer Gliederpuppe aus der Dürerzeit (Abb. 36) inspirieren lassen. Diese Puppen dienten als Hilfswerkzeuge für Proportionsstudien und als teure erotische Spielzeuge.⁴⁰ Jedes Körperteil, jeder Finger, jeder Zeh dieser Puppen ist mit Kugelgelenken befestigt, um so eine optimale Beweglichkeit zu ermöglichen. Den Mittelpunkt bildet die Bauchkugel, um die sich die Körperglieder frei drehen können. Entsprechend ist auch Bellmers Puppe mit einem zentralen Bauchkugelgelenk und weiteren Kugelgelenken für die Arme und Beine ausgestattet. Dieses zweite Kunstgeschöpf kombiniert darüber hinaus verschiedene Assoziationen miteinander: Sie ist Künstler-

38 Vgl. dazu Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 17-24. Vgl. auch Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora: „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, a.a.O., S. 69.

39 Vgl. dazu auch Anmerkung 41. Einen Überblick über die Vielfalt künstlicher Menschen bietet: Klaus Völker (Hg.): *Der künstliche Mensch. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, lebende Statuen und Androiden*, München 1971. Vgl. auch Rudolf Drux (Hg.): *Die Geschöpfe des Prometheus: Der künstliche Mensch von der Antike bis zur Gegenwart*, Gütersloh 1994.

40 Vgl. Peter Webb, Robert Short: *Hans Bellmer*, London 1985, S. 57.

Puppe und erinnert an ein Kinderspielzeug⁴¹. Ferner vereint sie die kindlichen Züge eines Mädchengesichts mit den weiblichen Rundungen einer erwachsenen Frau. Molinier benutzt für seine Arbeiten Puppenfragmente: Köpfe, Brüste, Beine, Unterleiber sowie die so genannten *Godemichés* – selbstgefertigte Kunstphalli aus gepressten Seidenstrümpfen, – um diese mit dem „eigenen“ maskierten und zur Puppe stilisierten Körper zu kombinieren. Cindy Sherman inszeniert Puppenteile vor der Kamera, die vornehmlich aus dem medizinischen oder dem Pornobedarf stammen und die sie in immer neuen Zusammenstellungen variiert.

Eine hervorzuhebende Eigenschaft der Puppen und Automaten ist nicht zuletzt ihre kulturhistorisch bedingte Kippstellung im gesellschaftlichen System. Wie Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora ausführen, gilt zwar das 18. Jahrhundert als das Zeitalter der Mechaniker und Androiden. Dennoch besetzen die artifiziellen Geschöpfe seit jeher eine Übergangszone zwischen Kunst und Kulturgeschichte, sie können keinem System eindeutig zugeschrieben werden.⁴² So verfügen sie zum einen über das Potenzial, ihren Konstruktionscharakter offen zu legen, was das System der Hochkunst unterläuft, und zum anderen halten sie trotzdem, wie etwa die medizinischen Wachfiguren, den künstlerischen Anspruch auf Verlebendigung aufrecht, was dem System der Wissenschaft widerspricht. Im 19. Jahrhundert – mit der Aufteilung der Gesellschaft in private und öffentliche Bereiche – werden diese Kippfiguren in entsprechende Randzonen gedrängt: Auf Jahrmärkten oder in Panoptiken werden sie zur Schau gestellt. Für viele Künstler und Künstlerinnen der

41 Die Entwicklung der Spielzeugpuppe wird im Folgenden kurz skizziert: Die erste Puppe, die, wie Max von Boehn ausführt, bereits als Kinderspielzeug dient, ist die frühgriechische Gliederpuppe. Die Spielzeugpuppe imitiert oftmals die Gestalt eines kleinen Mädchens. Puppen, die schließlich auch die Proportionen eines Kinder- oder Babykörpers nachahmen, entstehen jedoch erst, wie Susanne Regener erläutert, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts. Zuvor jedoch durchläuft die Entwicklung der Puppe ab dem 18. Jahrhundert verschiedene Stadien: von der einfachsten Konstruktion – der Körper besteht aus einem geschnitztem Holzblock – über Leder- und Stoffkörper, die nur eingeschränkte Bewegungen der Puppe ermöglichen, bis hin zum Kugelgelenkkörper, der im Jahr 1861 von Casimir Bru für die Spielzeugpuppe patentiert wird. Kugelgelenke bilden die Verbindung von Unter- und Oberschenkel, vom Oberschenkel zum Torso sowie von Unter- und Oberarm und zum Schultergelenk. Vgl. Max von Boehn: *Puppen und Puppenspiele*, München 1929, S. 94. Vgl. Susanne Regener: *Das verzeichnete Mädchen*, Marburg 1988, S. 49. Weiterführende Literatur zur Figur der Puppe: Gabrielle Wittkop-Ménardeau: *Von Puppen und Marionetten. Kleine Kulturgeschichte für Sammler und Liebhaber*, Stuttgart 1962. *Traumwelt der Puppen*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Hypo-Kulturstiftung, München (06.12.1991-03.1992).

42 Vgl. Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora: „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, a.a.O., insb. S. 76. Vgl. auch Petra Löffler: „Ein Interview mit Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora“. In: *Texte zur Kunst*, 9, H. 36 (1999), S. 206-213, hier: S. 209.

Avantgarde, wie auch für Bellmer und Molinier, werden sie damit zum geeigneten Motiv ihrer Arbeiten. Damit richtet sich der Blick jedoch nicht auf die große Linie der Moderne, die auf die Autonomie des Kunstwerks als Spiegel eines mit sich selbst identischen Subjekts setzt. Sykora und Müller-Tamm sprechen hier von einer rhetorischen Strategie der Selbstreferenz, nach der das Kunstwerk gleichsam an die Stelle des Referenten tritt.⁴³ Vielmehr wird das Augenmerk auf einen anderen Strang der Moderne gerichtet: Die Gestalt der Puppe, die strukturell mit dem Kunstwerk verwandt ist – künstlerisches Bild und Puppe können jeweils ein illusionistisches Spiel initiieren⁴⁴ – funktioniert als allegorischer Verweis auf das Medium der Darstellung selbst. Es gelingt eine Selbstreferenz des Kunstwerks mittels der Fremdreferenz auf die Puppe.⁴⁵ Angesichts der Puppe im künstlerischen Bild geht es daher in der Regel nicht um eine Zerstörung des Bildes als symbolische Form, wie Silvia Eiblmayr es für einen Teil der Moderne herausarbeitet.⁴⁶ Dagegen entsteht mit dem Bild der Puppe eine irisierende Erscheinung, die die Prozesse der Bild- und Bedeutungsproduktion selbst zum Thema hat. Müller-Tamm und Sykora verweisen darauf, dass das allegorische Prinzip, das in den Avantgarden in der Figur der Puppe seinen Ausdruck erlangt und das seit dem Bestreben nach der Autonomie der Kunst als unkünstlerisch galt, seine Rehabilitierung durch Benjamins Untersuchung zur allegorischen Verweisstruktur im barocken Trauerspiel erhielt. In der Postmoderne-Debatte der 80er Jahre wird diese Rehabilitierung wieder aufgegriffen und der Blick auf diesen anderen Part der Avantgarde gerichtet. Der allegorische Modus wurde schließlich von Craig Owens Anfang der 80er Jahre als Impuls für die zeitgenössische Kunst ins Zentrum der Diskussion gerückt.⁴⁷ Die Arbeiten Cindy Shermans stehen in dieser

43 Vgl. ebenda.

44 Monika Schmitz-Emans bezeichnet Kunstmenschen als Chiffren des Kunstwerks selbst. Vgl. Monika Schmitz-Emans: „Eine schöne Kunstfigur? Androiden, Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes“. In: Maria Moog-Grünewald, Jürgen Wertheimer (Hg.): *Arkadia*, Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 30 (1995), S. 1-30.

45 Müller-Tamm und Sykora stellen diesen anderen Teil der Moderne ins Zentrum ihres Ausstellungskonzeptes. Vgl. Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora: „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, a.a.O., insb. S. 76. Die Puppenfotografien von Hans Bellmer und Pierre Molinier wurden jeweils in einem eigenen Ausstellungsraum präsentiert.

46 Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1993, S. 9 ff.

47 Vgl. Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora: „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, a.a.O., S. 77, Fußnote 23 und 25. Vgl. ebenso Craig Owens: „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“. In: Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillmann, Jane Weinstock (Hg): *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992, Teil 1: S. 52-69, Teil 2: S. 70-87.

Tradition. Das fotografische Puppenbild Shermans erscheint hier in seiner Funktion als endloses Zitat, das unendliche Referenzen eröffnet unter anderem auch auf seine kunsthistorischen Vorgänger Bellmer und Molinier, ohne sich in eine eindeutige Genealogie zu stellen. Die Puppe funktioniert als „Abbild, Vorbild und Nachbild, doch eines ist sie nie: Urbild. Sie ist immer ein Imitat ohne Original. Puppe in der Puppe in der Puppe. Ihr Logos ist Analogie, ihr Eidos ist ohne Identität.“⁴⁸

Warum sind viele Puppen „weiblich“?

Im Zentrum meiner Arbeit steht die Analyse der Geschlechterrelation. Die von mir besprochenen Beispiele lassen die vermeintliche Essenz des Geschlechts sowie seine duale Fixierung in „männlich“ und „weiblich“ fraglich werden. Dennoch sind traditionell viele Puppen „weiblich“⁴⁹ und auch die von mir im Folgenden besprochenen Arbeiten spielen mit den vertrauten Wiedererkennungsmustern von Weiblichkeit, um sie zugleich zu dekonstruieren. Deshalb die Frage: Warum sind viele Puppen „weiblich“? Und warum bietet sich gerade die Puppe in weiblicher Gestalt für eine bildliche Darstellung an?⁵⁰

Den Ausführungen Sigmund Freuds folgend ist der weibliche Körper Effekt des projektiven Blickes⁵¹ und kann daher als Fetisch fungieren: Das „männliche Subjekt“ imaginiert das weibliche Andere als vollkom-

48 Gerburg Treusch-Dieter: „Das Rätsel der Puppe“. In: Christina Lammer: Die Puppe - eine Anatomie des Blicks, Wien 1999, S. 9-10, hier: S. 10.

49 Gabrielle Wittkop-Ménardeau erläutert, dass sich der Begriff „Puppe“ vom lateinischen „pupa“ herleitet, was soviel wie „kleines Mädchen“ bedeutet. Neugeborene Töchter der Römerinnen, die noch keinen Namen erhalten hatten, wurden so bezeichnet. Auch Max von Boehn führt aus, dass bereits prähistorische Figuren fast ausschließlich weiblicher Gestalt waren. Die Geschlechtsmerkmale wurden mittels vorgewölbter Formen herausgestellt, Gesichtszüge und Gliedmaßen jedoch vernachlässigt. Hier ist vor allem auf eine Ähnlichkeit zur zweiten Puppe Bellmers zu verweisen, die sich durch vorquellende Körperformen und die vorgewölbte Vulva auszeichnet. Vgl. Gabrielle Wittkop-Ménardeau: Von Puppen und Marionetten. Kleine Kulturgeschichte für Sammler und Liebhaber, Stuttgart 1962, S. 22 sowie Max von Boehn: Puppen und Puppenspiele, München 1929, S. 14 ff.

50 Während die meisten Puppen „weiblich“ sind, so sind ihre Fotografen in der Regel „männlich“. Welche Folgen diese Struktur auf das Verhältnis Künstler und Modell hat und wie es sich verändert, wenn der Künstler zusammen mit der Puppe im Bild erscheint oder wenn eine Künstlerin sich gleichzeitig vor der Kamera inszeniert, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit näher betrachtet. Vgl. dazu insb. die Kapitel „To be and not to be“, „Die fotomontierte Künstler-Puppe“ sowie das Kapitel „Schichtwechsel“.

51 Vgl. dazu auch folgenden Tagungsband: Annegret Friedrich, Birgit Haehnel, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Christina Threuter (Hg.): Projektionen. Rassismus, Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg 1997.

men. Es leugnet die Penislosigkeit der Frau, um der eignen Kastrationsangst zu entgehen.⁵² Darüber hinaus schützt der Fetisch vor einer Trennung im globaleren Sinne, vor dem Anblick des „durch den Tod kastrierten Körpers“ und dient somit zur Verleugnung des Todes einer geliebten Person sowie der eigenen Sterblichkeit.⁵³ Das künstlerische Bild des Weiblichen stellt damit eine Art Überblendung, eine gleichsam zweifache Fetischisierung dar. Die Fotografie der weiblichen Puppengestalt gibt sich schließlich als dreifache Ineinanderblendung projektiver Wünsche zu erkennen. Das Vollkommenheitsparadigma des „primären Körpers“ des Weiblichen bzw. des weiblich konnotierten Puppenkörpers verleiht damit dem Medium seiner Darstellung selbst die Legitimation der Vollkommenheit.⁵⁴ Der geschlechtsspezifische Aspekt hat somit immer auch eine mediale Bedeutung. Wird im Gegensatz dazu die Vorstellung vollkommener Weiblichkeit irritiert, so wird das Holismusversprechen des Bildes ebenfalls fragwürdig. Diese Gefahr hält das Bild des weiblichen Körpers immer schon bereit. Denn die Absenz des männlichen Geschlechts weist auf die drohende Kastration hin. Als unheimlich bezeichnet Freud daher das weibliche Geschlecht: Das Unheimliche ist das Altvertraute, für die Verdrängung des Vertrauten steht das „un“.⁵⁵ Das, was im Verborgenen bleiben sollte, tritt hervor.⁵⁶ Das weibliche Genital ist der ehemals heimische Ort der Geburt, der nun zum Sinnbild einer Todesbedrohung wird.

In dieser strukturellen Ambivalenz entspricht Weiblichkeit dem Prinzip der Suture. Ein Begriff, der in der Psychologie von dem Lacan-Schüler Jacques-Alain Miller entwickelt wurde. Als Suture wird der Moment verstanden, in dem das „Subjekt“ durch einen Signifikanten (ein Pronomen, Eigenname etc.) in der symbolischen Ordnung in Erscheinung tritt. Der Signifikant wird damit zum Stellvertreter „[...] des abwesenden Subjekts (d.h. abwesend im Sinne von Sein), dessen Mangel zu bezeichnen er nicht aufhören kann.“⁵⁷ Die Suture, die eine Stellvertreter-

52 Vgl. Sigmund Freud: „Abriß der Psychoanalyse“. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. XVII, Schriften aus dem Nachlaß 1892-1938, Frankfurt am Main 1941, S. 67-138, hier: S. 133.

53 Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1996, S. 143.

54 Vgl. dazu unter anderem Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, a.a.O. und Katharina Sykora: „Suture und Performanz. Über die Medialisierung der Geschlechtergrenzen“, a.a.O., hier: S. 154.

55 Sigmund Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 259.

56 Vgl. ebenda, S. 235.

57 Kaja Silverman, : „Das Subjekt des Semiotischen“. In: Suture - Phantasmen der Vollkommenheit. Ausst.-Kat. Salzburger Kunstverein (20.04.-29.05.1994), S. 40-47, hier: S. 40.

funktion ermöglicht, markiert damit immer zugleich eine Abwesenheit. Vor allem in der Filmwissenschaft wurde der Begriff der Suture aufgegriffen und zum erkenntnistheoretischen Instrument, um die Funktion von Weiblichkeit im Medium Film zu untersuchen⁵⁸. Der Hollywood-Film, der sich selbst als hermetisches System präsentiert, benötigt das Bild der Frau als Suture, um die Kontingenz der aneinander gestückelten Kader zu überspielen. Sein ästhetisches Vollkommenheitsparadigma wird zur Garantie der Überdeckung der Schnittstellen des Mediums Film selbst. Doch das Bild der Frau, als Bild des Mangels zugleich, ist immer auch Indikator für die Bruchstelle, die sie verdecken soll. Silvia Eiblmayr transferiert diese Überlegungen aus der Filmtheorie auf den Bereich der bildenden Kunst und prägt den Begriff von der „Frau als Bild“, die in ihrer strukturellen Eigenschaft als Naht einerseits Brüche schließen kann, um ein Holismusphantasma zu evozieren, andererseits hat die Suture „als reale Naht auch etwas mit dem Materiellen, mit den Körpern und mit der Technik zu tun, sie schließt Wunden und Risse, fügt Getrenntes zusammen, sie verziert und verstärkt.“⁵⁹

Die Puppe als Wechselbalg zwischen „Kunst“ und Natur, „Leben und Tod“ trägt ihre Unheimlichkeit⁶⁰, ihre Struktur als Naht immer schon zur Schau. Das Unheimliche des Kunstmenschen wird dabei zum Synonym für das Unheimliche des weiblichen Geschlechts.⁶¹ Schließlich gilt es nicht nur im Medium Film Schnittstellen zu schließen, vielmehr stellt Barthes mit dem Begriff des *punctum* das Prinzip der Suture auch für das ver-rückte Raum-Zeit-Verhältnis der Fotografie heraus: Die verschiedenen Zeit- und Raumgrenzen müssen immer wieder aufs Neue überbrückt werden. Doch mit jedem Versuch bestätigt sich die Bruchstelle als offene Wunde.⁶² Erscheint die Puppe weiblichen Geschlechts im fotografischen

58 Kaja Silverman (vgl. ebenda) schließt mit ihrer Untersuchung an die Analysen von Laura Mulvey und Jacqueline Rose an. Vgl. Laura Mulvey: „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen (Hg.): *Frauen in der Kunst*, Bd. I, Frankfurt am Main, 1980, S. 30-46. Jacqueline Rose: „Woman as Symptom“. In: *Sexuality in the field of vision*, Thetford, Norfolk 1986, S. 215-223.

59 Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, a.a.O., S. 4.

60 Im Rückgriff auf Ernst Jentsch bezeichnet Freud die Puppe angesichts ihres zweifelhaften Status zwischen belebt und unbelebt als unheimlich. Vgl. Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, a.a.O., S. 237. Auch die Erfahrung des Doubles wird von Freud als unheimlich beschrieben. Freud bezieht sich hier auf Otto Ranks Studie „Doppelgänger“. Der Doppelgänger ist die erste narzisstische Projektion als Versicherung gegen den Tod. Mit der Überwindung dieser narzisstischen Phase wird der Doppelgänger zum unheimlichen Vorboten des Todes. Ebenda, S. 247. Siehe auch Otto Rank: „Der Doppelgänger“. In: *Imago*, 3 (2) (1914), S. 97-164.

61 Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 9.

62 Vgl. ebenda, S. 80.

Bild und sind womöglich ihre Körpernähte zu sehen, die ihre Figur als vollkommen und zugleich als aus Teilen zusammengesetzt vorzeigen, dann tritt mit ihrem Körperbild der Suture-Charakter des Mediums Fotografie sowie die Prozesse der Bild- und Geschlechterproduktion selbst an die Oberfläche.⁶³

63 Auch Sykora stellt das Prinzip der Suture als erkenntnistheoretisches Instrumentarium für ihre Untersuchung der Androidenfotografie vor. In diesem Zusammenhang geht sie auch auf die Figur der Androide im Medium Film ein, deren eckige Bewegungen und Nähte die Bruchstellen des filmischen Systems selbst visualisieren. Vgl. ebenda. S. 58-62.

Hans Bellmer



HANS BELLMER

„Erinnerungen zum Thema Puppe“ - oder eine Lösung ist nicht im Sinne des Erfinders

Anhand der fotografischen Arbeiten von Hans Bellmer wird dem Facettenreichtum des Dreigespanns von Puppe, Fotografie und Geschlecht nachgegangen. In seinen Arbeiten werden die drei Instanzen zusammengeführt und entfalten ihr irritierendes Potenzial.

Hans Bellmer, der bis zum Jahr 1938 in Berlin arbeitet, verlässt schließlich Deutschland und zieht nach Paris. Schon in den Jahren zuvor bestehen Kontakte zu den Surrealisten, doch Bellmer nimmt eher eine Randposition im Kreis um André Breton ein. Bellmer arbeitet als Zeichner, Maler, Graphiker, Schriftsteller und Plastiker, im Zentrum seines Œuvres steht jedoch die Fotografie des „weiblichen“ Kunstgeschöpfes. Wie kein anderer Künstler zuvor hat sich Bellmer dem Spiel mit der Puppe verschrieben. Er baut seine eigenen Fotomodelle, fächert die weibliche Anatomie in fotografischen Serien auf und inszeniert damit ein Genderbending der besonderen Art.

Text und fotografische Bilder sind in Bellmers Werk eng miteinander verknüpft und werden gemeinsam in Buchform publiziert. Zehn ausgewählte Schwarz-Weiß-Aufnahmen der ersten Puppe fasst Bellmer in dem Buch „Die Puppe“¹ aus dem Jahr 1934 zusammen. Es wird in Karlsruhe/Oberschlesien, im Selbstverlag, herausgegeben.² 1936 wird das Buch im Verlag G.L.M. als „La Poupée“ in französischer Übersetzung publiziert.³ Den Fotografien geht das Prosagedicht Bellmers „Erinnerungen zum Thema Puppe“⁴ voran. In dieser Schrift – selbst eine Collage aus Versatzstücken – umreißt Bellmer die Idee des Zerlegens und erneuten Zusammensetzens der Puppe. Als ästhetisches Pendant zum Text zeigt

1 Hans Bellmer: Die Puppe, Karlsruhe (Oberschlesien) 1934.

2 Vgl. Peter Webb, Robert Short: Hans Bellmer, London 1985, S. 30.

3 Vgl. Ivo Kranzfelder: „Halluzinierte Wirklichkeit und ihre fotografische Abbildung“, a.a.O., S. 13.

4 Hans Bellmer: „Erinnerungen zum Thema Puppe“. In: Ders: Die Puppe, Berlin 1962, S. 13-20.

die Fotoserie den stetigen Wandel von Montage und Demontage. So steht am Ende der Serie nicht das vollendete Geschöpf, sondern nur ein Fragment.

Die Analyse des Bellmerschen Textes „Erinnerungen zum Thema Puppe“ soll als Exposition in das vielschichtige Spiel der Puppe bzw. ihrer fotografischen Abbilder führen. In diesem Zusammenhang wird die Schrift im Hinblick auf ihre performative bzw. anagrammatische Struktur befragt. Das Anagramm ist der zentrale Begriff in Bellmers späteren Schriften. Es bezeichnet das paradoxe Verhältnis von gleichzeitiger Nähe und Distanz, das sich ebenso in der Struktur der Geschlechterdiskurse, der Fotografie und der Figur der Puppe findet. Das anagrammatische Potenzial des Bellmerschen Textes, das in Analogie zu seinen Fotografien der Puppe funktioniert, schließt auch seine LeserInnen sowie den Autor immer mit ein: Eine eindeutige Position innerhalb oder außerhalb des Geschehens wird dabei zur Disposition gestellt.

Verschiedene Ereignisse, die Bellmer zum Bau der Puppe veranlasst haben sollen, werden in der Bellmerforschung immer wieder zitiert: Der Besuch einer Vorstellung von Jacques Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ soll ein Auslöser für die Puppenkonstruktion gewesen sein; in der Episode „Der Sandmann“ verliebt sich der Student Nathanael in die Automate Olimpia und verfällt dem Wahnsinn. Als weiterer Beweggrund wird Bellmers fünfzehnjährige Cousine Ursula Naguschewski genannt, die besonderen Reiz auf ihn ausgeübt haben soll. Eine Kiste mit Spielzeug und Gegenständen aus Bellmers Kindheit, die seine Mutter ihm schickt, wird als zusätzlicher Anlass beschrieben, der Bellmers Erinnerungen an seine ersten Erlebnisse mit dem anderen Geschlecht geweckt haben soll.⁵ Diese Ereignisse klingen auch in Bellmers Text „Erinnerungen zum Thema Puppe“ an, doch der vorgebliche Jugendbericht Bellmers führt die LeserInnen auf die falsche Spur. Keine lineare und dokumentarische Erzählung, sondern assoziative Textfragmente ziehen die LeserInnen in das performative Spiel der Puppen- und Künstlerkonstruktion sowie -dekonstruktion mit hinein.

Der Text beginnt mit einer Schilderung der vermeintlich ersten Erfahrungen, die Bellmer mit den jungen Mädchen machte. Diese werden bereits mit der Kunstfigur gleichgesetzt und als „gelenkige Puppen“⁶ beschrieben. Damit ist hier bereits der Status von Weiblichkeit als Bild⁷ unabweisbar. In der Folge stellt Bellmer eine ambivalente Bewegung

5 Vgl. Sue Taylor: „Hans Bellmer in the Art Institute of Chicago: The wandering libido and the hysterical body“. In: *Museum-Studies*, 22, Nr. 2 (1996), S. 151.

6 Hans Bellmer: „Erinnerungen zum Thema Puppe“, a.a.O., S. 17.

7 Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993.

zwischen Verführung und Scheitern dar, in die er beim Anblick der Mädchen gerät. Denn als Fetisch scheinen sie verfügbar, sie locken ihn mit ihren Reizen und bleiben doch unerreichbar: „[...] diese Mädchenbeine [umgab, B.K.] eine gewisse Unantastbarkeit, vor der mein großes Zaubererich zurückprallte [...].“⁸ So bleibt der Wunsch, das Geschlecht der Mädchen zu entdecken, unerfüllt:

„[...] denn die zerbrechliche Wade verstieg sich, nachdem sie in den Polstern des Knies sich ermuntert hatte, immerhin zu neugieriger Wölbung. Aber die Verblüffung war ohne Ende, wenn sie unversehens sich strafften und anmaßend spielend ihre Federung an davonrennenden Reifen erprobten, schließlich nackt aus Lochstickerei und schlaffen Falten heraushingen, um den Nachgeschmack ihres Spiels lässig aneinander zu kosten.“⁹

In Erinnerung blieb allein der „bittere Geschmack“ den eines dieser Geschöpfe auslöste, wenn es „sich in die Tiefe unserer Welt herabzulassen geruhte und wenn in den Irrgängen dunkler Wohnungen, zwischen verhängten Stühlen, Kisten und Plättbrettern ein Herzklopfen sich einstellte.“¹⁰ Szenen, die bereits an die Fotografien der Puppe erinnern. So erscheint die Kunstfigur in einer Raumecke stehend (Abb. 6), auf Stühlen sitzend (Abb. 18) und in einer Holzkiste (Abb. 19) arrangiert. Die Mädchen sind demnach Objekt der Begierde und aktive Instanz zugleich, die Bellmer zu einer Interaktion animieren und ihn schließlich selbst zum Objekt degradieren: So sind ihm die Mädchen „[...] nicht recht geheuer. Sie verwandelten einen mit geringem Aufwand, mit einer beiläufigen Zuckung rosa Plissees in einen durchaus beliebigen Jungen mit trüber Hose und trüben Schuhen [...]“.¹¹ Dieser permanent wechselnde Status des Autors sowie der von ihm beschriebenen Mädchen zwischen „Subjekt“ und Objekt nimmt bereits das changierende Prinzip des *punctum* vorweg, das durch das fotografische Porträt der Puppe ausgelöst wird. Darüber hinaus lässt auch die Beschreibung der Gegenstände, die aus dem Karton, den seine Mutter schickte, stammen könnten, – „die schwarzen Ostereier [...] mit Tauben und zuckrigem rosa Gekringel“¹² – die Verlockung der Mädchen sowie die anschließende Enttäuschung assoziieren. Denn die Eier „waren hohl. [...]“; er begnügte sich mit sich selbst

8 Hans Bellmer: „Erinnerungen zum Thema Puppe“, a.a.O., S. 16.

9 Ebenda.

10 Ebenda, S. 17.

11 Ebenda.

12 Ebenda, S. 15.

selbst und kam damit in den verdächtigen Geruch des eigentlich Nutzlosen.“¹³

Der schriftstellerische Entwurf Bellmers thematisiert schließlich die Konstruktion der Puppe als künstlich geschaffenen Mädchenersatz. Das selbst produzierte Wesen soll die Machtverhältnisse ins Gegenteil verkehren. Bellmer installiert sich als Schöpfer der Puppe. Die Kunstfigur, die als Stellvertreterin der Mädchen fungieren soll sowie deren Zerlegen und Zusammensetzen je nach Bedarf wird als Konzept skizziert, um die Erfahrung des Verfügens über die Puppe bzw. der Mädchen zu ermöglichen. Rache zu üben, wie es ihm beliebt, das „Salz der Deformation (zu) verteilen“¹⁴, ist die formulierte Absicht Bellmers. So ist schon der beschriebene Prozess des Zusammensetzens der Körperteile als Akt der Verführung zu lesen: „Gelenk an Gelenk fügen, [...] den Mulden sacht folgen, das Vergnügen der Wölbung kosten, sich in die Muschel des Ohres verirren, Hübsches machen [...]“.¹⁵

Doch mit der Beschreibung des Zusammensetzens der Puppe wird der Prozess der Produktion von Weiblichkeit offensichtlich. Ein Mädchenersatz soll entstehen, das Scheitern ihres Schöpfers ist hier bereits abzusehen. Essentielle Weiblichkeit bleibt unerreichbar, denn diese besteht nur als Kopie der Kopie. So verheißt auch der Kontakt mit der Puppe Lusterfüllung bei gleichzeitigem Verlust. Weder die vollendete Puppenkonstruktion noch die Erfüllung erotischer Träume wird beschrieben, dagegen thematisiert Bellmer ein schier endloses Begehren, eine Lust, die immer wieder motiviert, jedoch nicht gestillt wird. Damit zeichnen sich die „Mädchen“ wie die Puppe durch ihren Charakter als „Poesie-Erreger“ aus.¹⁶

In der assoziativen Verknüpfung der Mädchen bzw. der Puppe mit dem Medium Fotografie klingt darüber hinaus die strukturelle Analogie der einzelnen Kategorien an und weist auf die verstörende Wirkung dieser unheimlichen Verbindung voraus. Bellmer reflektiert damit nicht zuletzt seine eigene Fotografen- und Künstlerrolle, die sich in der wechselseitigen Abhängigkeit zur „Frau als Bild“ produziert und destabilisiert. So formuliert er:

13 Ebenda.

14 Ebenda, S. 19.

15 Ebenda.

16 Hans Bellmer: „Die Spiele der Puppe“, a.a.O., S. 49. Jacques Lacan bezeichnet den Begriff des Begehrens als „inhärent ungestillt und unstillbar“, „weil er sich nicht primär auf ein reales, vom Subjekt unabhängiges Objekt bezieht, sondern auf ein imaginäres Objekt, auf eine Phantasie“. Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, a.a.O., S. 143.

„Ihr [der Mädchen, B.K.] Besitz hieß verfügbare Gefahr und Lust, war Macht über das erträumte Gebiet ihrer Herkunft; er lag mit dieser Symbolik nicht sehr weit weg von den Genüssen des Abbildens, die sich den Zauberbüchern, zuletzt auch dem Fotoapparat abgewinnen ließen. [...] Echtere Gefahr war vielleicht bei den verbotenen Photographien - warum sollte man keine herstellen können. [...] und es genügt, wenn ich mich erinnere, daß eben in dieser Art die jungen Mädchen in meine Gedanken kamen.“¹⁷

Die folgende Textpassage scheint schließlich die Analogie zwischen dem projektiven Blick des Fotografen, der „räuberisch“ aus Zeit und Raum ein Fragment einfängt und das Bild der „Mädchen“/der Puppe entstehen lässt sowie der Konstruktion des Puppenkörpers selbst anzudeuten: „[...] wenn der bewußte Blick sich ihren [der Mädchen, B.K.] Charme räuberisch einfing, wenn die Finger, angriffslustig und nach Formbaren aus, gliedweise langsam entstehen ließen, was sich Sinn und Gehirn destiliert hatten?“¹⁸ Doch gleichzeitig wird auf das unheimliche Verhältnis zwischen Künstler und Modell verwiesen: Dem Prinzip der Erreichbarkeit bei gleichzeitiger Unerreichbarkeit – der Struktur des punctum, die er schon für seine Interaktion mit den Mädchen beschrieben hat – begegnet Bellmer nun auch im Kontakt mit der Puppe. Aus der Distanz resultiert der immer wieder aufs Neue startende Versuch, Nähe herstellen zu wollen. Entsprechend vermittelt das fotografische Bild das paradoxe Verhältnis von Präsenz und Absenz zugleich. Schon Susan Sontag betont die daraus resultierende Evokation erotischer Gefühle.¹⁹ Entsprechend erläutert auch Bellmer:

„[...] war etwa diese sagenhafte Distanz, ganz wie bei den Puppen, ein nötiger Bestandteil dieses Über-süßen, das verfiel, wenn die Unerreichbarkeit fiel? War nicht in der Puppe, die nur von dem lebte, was man in sie hineindachte, die trotz ihrer grenzenlosen Gefügigkeit zum Verzweifeln reserviert zu sein wußte, war nicht in der Gestaltung gerade solcher Puppenhaftigkeit das zu finden, was die Einbildung an Lust und Steigerung suchte?“²⁰

Zu diesem Zitat bemerkt Sykora, dass Bellmer mit den Fotografien der Puppe seinen Autorstatus relativiert, da er sein Gelingen und Scheitern als Pygmalion in der Schwebe hält, dennoch gewinnt er dabei eine zeitlich gedehnte Autorenschaft. So macht er zwar den Dualismus von Nähe und Distanz zum Motor des künstlerischen Spiels, doch schreibt er diese

17 Hans Bellmer: „Erinnerungen zum Thema Puppe“, a.a.O., S. 14 f.

18 Ebenda, S. 19.

19 Susan Sontag: Über Fotografie, Frankfurt am Main, 11. Aufl. 1999, S. 22.

20 Hans Bellmer: „Erinnerungen zum Thema Puppe“, a.a.O., S. 18.

Eigenschaften allein der Puppe zu. Damit installiert Bellmer die Kunstfigur erneut als Gegenüber und blendet seine eigene Funktion innerhalb des Spektakels als Puppenkonstrukteur und Fotograf aus.²¹ Meines Erachtens jedoch schreibt Bellmer das Spiel zwischen Nähe und Distanz hier zwar dem Puppenkörper zu und spielt jedoch damit gleichzeitig auf das Prinzip des punctum an, also auf die fotografische bzw. performative Struktur der Puppe. Denn wie bereits dargelegt wurde, assoziiert Bellmer in mehreren Textpassagen den Puppenkörper mit dem Medium Fotografie und thematisiert damit seine eigene Beteiligung am Puppenspiel. Die Frage am Ende des Textes: „Sollte das [die Puppe – meine assoziative Erweiterung, B.K.] nicht die Lösung sein“²², verstehe ich daher als rhetorische Figur: Eine endgültige Lösung ist nicht im Sinne des Erfinders. An deren Stelle tritt die Selbsterfindung des Künstlers bei gleichzeitiger Selbstdekonstruktion angesichts einer Interaktion mit den „Mädchen“/der Puppe. Erfolg und Scheitern bedingen sich gegenseitig und halten sich die Waage.

Ebenso wie Bellmer seinen Zustand zwischen Lusterfüllung und Scheitern sowie den immer wieder misslingenden Versuch beschreibt, sich den Mädchen anzunähern oder die Puppe zusammenzusetzen, so verbleibt auch der Textkorpus selbst im „unerfüllten“, assoziativen, fragmentarischen Zustand. Eine geschlossene Syntax wird den LeserInnen vorenthalten, die sich nunmehr animiert fühlen, die Textbausteine zu einem ganzen Sinn zu fügen – auch dies kann immer nur in Ansätzen gelingen. Inhalt und Struktur des Textes stehen in einem analogen Verhältnis.²³ Der performative Prozess der Bedeutungsgenerierung bzw. der Weiblichkeitsproduktion wird damit auch auf der strukturellen Ebene des Textes nachvollziehbar. Der Text selbst fungiert als Poesie-Erreger, der den Sinn immer weiter treibt und bereits die performative Struktur von Puppe und Puppenfotografie vorwegnimmt. Vergleichbar stellt Monika Schmitz-Emans für E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“ (1816) eine performative Struktur heraus: Der Text sei mechanisch konstruiert und erscheint wie eine kleine Apparatur, die auf etwas hindeutet, was sie jedoch nicht zu benennen vermag. Erklärungsmuster werden

21 Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*, Köln 1999, S. 224 ff.

22 Hans Bellmer: „Erinnerungen zum Thema Puppe“, a.a.O., S. 19.

23 So erläutert auch Monika Schmitz-Emans in ihrer Untersuchung zu E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“ und Villiers „L'ève future“, dass Texte über Kunstmenschen als Allegorie auf den künstlerischen Text selbst zu verstehen sind. Zwar handeln die literarischen Texte auf der inhaltlichen Ebene von Kunstmenschen (also von der Ähnlichkeit zwischen Mensch und Artefakt), aber auf der strukturellen Ebene handeln die Texte von sich selbst. Vgl. Monika Schmitz-Emans: „Eine schöne Kunstfigur? Androiden, Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes“, a.a.O., S. 9 f.

suggeriert, da jedoch keine Erklärung tragfähig ist, wird die Mechanik des Erzählens selbst ad absurdum geführt.²⁴ Aufgrund der Rätselhaftigkeit des Erzählten entsteht ein projektiver Dialog zwischen den LeserInnen und der Textfigur. Das künstlerisch literarische Werk spiegelt Maschinen mit Störungen, die ihre Entsprechung in den Bruchstellen der Logik der Erzählung erhalten.²⁵ Ferner besteht eine Analogie zwischen der Demontage der Automate und der Demontage des Textes selbst, damit steht letztlich auch der Literatenstatus zur Disposition.²⁶ In Bellmers Darstellung geht es zwar nicht um eine außer Kontrolle geratene Maschine, doch weder das skizzierte Weiblichkeitsphantasma noch der Textkorpus selbst lässt sich in Norm und Form zwingen. Zudem geht es hier nicht, wie Schmitz-Emans ausführt, um die Demontage allein. Vielmehr wird eine permanente Konstruktion und Dekonstruktion der Textstruktur installiert sowie der damit korrespondierenden inhaltlichen Darstellung von Puppen- und Weiblichkeitsproduktion und schließlich der unabdingbar damit zusammenhängenden Fabrikation des Künstlers, Puppenbauers und Autors. Die schriftliche Äußerung selbst wird zur performativen Maschine²⁷, die letztlich auf die gegenseitigen Produktionsbedingungen von Autor und Text, Künstler und Werk verweist.

Wie Schmitz-Emans weiter ausführt, versucht Nathanael seine Emotionen, ausgelöst durch die Puppe Olimpia, schriftlich festzuhalten, sie schreibend zu objektivieren, doch was er letztlich niederschreibt ist verstörend. Nathanael, der eine Automate liebt, ist selbst zum Automat ge-

24 Ebenda, S. 16.

25 Ebenda, S. 21.

26 Schmitz-Emans erläutert, dass in der Moderne die Instanz des Autors fragwürdig geworden ist. Dagegen ist der das schreibende Ich ein Mechaniker. Sie sieht hierin eine Kontinuität anstelle eines Bruches zwischen der Romantik und der Moderne. Vgl. ebenda, S. 14.

27 Roland Barthes führt aus, dass der Autor traditionell als das Vorher seines Buches verstanden wird. Der moderne Schreiber wird dagegen mit seinem Text geboren. Er hat somit keine Existenz, die seinem Text vorangeht. Schreiben ist nicht länger eine Tätigkeit des Repräsentierens, sondern sei performativ. Die Äußerung hat keinen anderen Inhalt (Äußerungsgehalt) als eben den Akt, durch den er sich hervorbringt. Der moderne Schreiber hat den Autor begraben. Vgl. Roland Barthes: „Der Tod des Autors“, S. 189. Als Äquivalent zum Begriff des Autors werde ich in den Künstlerbegriff verwenden. Hiermit schließe ich mich an Irit Rogoff an, die ebenfalls beide Begriffe als Äquivalente verwendet. Vgl. Irit Rogoff: „Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne“. In: Ines Lindner u.a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 21-40. Zum Begriff des Autors vgl. zudem Michel Foucault: „Was ist ein Autor?“, a.a.O., S. 198-229. Vgl. Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralf Lindner, Katharina Sykora (Hg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der Modernen Kunst, Marburg 2003. Vgl. auch das Dissertationsprojekt von Sabine Kampmann: Künstler-sein. Konzepte von Autorschaft in der Kunst der Gegenwart.

worden.²⁸ Bellmer geriert mit seinem Textentwurf zwar nicht zur Puppe, doch so, wie er auf der inhaltlichen Ebene seinen Zustand eines unerfüllten Begehrens beschreibt, so bescheinigt er einerseits sein poetisches Können über die Verknüpfung der Textfragmente, andererseits kündigt er über den Verlust der Einheitlichkeit seines Schreibens die Homogenität seiner Identität als Autor auf. Bellmers assoziativer Textentwurf erinnert vielmehr an das automatische Schreiben der Surrealisten²⁹, das ebenfalls die Instanz des Autors relativiert. Darüber hinaus kann auch das Textgenre nicht eindeutig definiert werden: Es ist vorgeblich ein authentischer Jugendbericht und Prosagedicht zugleich. Die Mädchen mit ihrer „Herkunft aus Poesiealben“ sind Phantasieprodukt und Teil der „Realität“. Dieses Spiel zwischen den Ebenen erfährt eine „reale“ Fortsetzung. So entstehen neben dem Textkorpus die Konstruktion der Puppe und im Weiteren ihr fotografisches Porträt, das die Kunstfigur in die Zweidimensionalität der Fläche zurückgeführt. Bild und Text werden schließlich im Medium Buch zusammengeführt, um sich hier in einem wechselseitig animierenden Verhältnis gegenüberzustehen. Mit seinem Text, der in struktureller Analogie zum Bau und zur Fotografie der Puppe funktioniert, schafft Bellmer eine Gegenwelt zur „Wirklichkeit“, allerdings immer mit dem Ziel, durch eine Konfrontation ein changierendes System zu installieren, das die Idee des „Ursprungs“, von „Realität“, „Geschlecht“ und „Autorschaft“ als Effekt vor Augen führt. Schließlich versuchen auch die BetrachterInnen der Puppenfotografien, die immer auch LeserInnen des Textes sind, einen Kontext zwischen den theoretisch-poetischen Äußerungen Bellmers und seinen Puppenporträts herzustellen. Doch der Versuch, eine Eindeutigkeit des Bildes über den Text zu erlangen oder vice versa kann nur in Ansätzen gelingen – vielmehr reichen sich beide gegenseitig mit Assoziationen an.

28 Vgl. Monika Schmitz Emans: „Eine schöne Kunstfigur? Androiden, Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes“, a.a.O., S. 12.

29 1930 verabschieden sich André Breton und Paul Eluard von der Idee des „reinen Automatismus“ und beginnen mit dem „willentlichen, kontrollierten Automatismus“ zu experimentieren. Es ging nunmehr um die aktive Schaffung eines Objekts aufgrund einer irrationalen Grundlage anstelle eines passiven Verständnisses der Objekte und einer automatischen Reaktion darauf. (Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*, a.a.O., S. 157 ff.) Nils Werber und Ingo Stöckmann merken jedoch an, dass die „écriture automatique“ den Autor gerade nicht abschafft, sondern vielmehr die Unverzichtbarkeit des Autors, wenn auch nicht seine bewusste Anteilnahme, bestätigt. Auch das Unbewusste unterscheidet sich von Person zu Person, so dass der Schreibprozess mit unterschiedlichen Selektionshorizonten zu tun hat. Vgl. Nils Werber, Ingo Stöckmann: „Das ist ein Autor! Eine polykontextuale Wiederauferstehung“. In: Henk de Berg, Matthias Prangel (Hg): *Systemtheorie und Hermeneutik*, 1997, S. 233-262, hier: S. 249 ff.

„Die Puppe“ (1934)

Im Jahr 1932/33 beginnt Bellmer mit dem Bau der ersten Puppe. Sein Bruder Fritz Bellmer bringt als Ingenieur technische Kenntnisse in die Puppenkonstruktion ein. Die Puppe besteht aus einem lebensgroßen Holz-Metall-Skelett für Körper, Kopf und Gliedmaßen. Die Beine werden vorerst mittels einfacher Schraubenmutter und einem Bolzen, der durch ein hölzernes Gelenk geschoben wird, montiert. Holzscheiben werden unmittelbar unter jedem Gelenk befestigt (Abb. 4). Fritz Bellmer entwickelt später flexiblere Gelenke; mit Hilfe von hölzernen Bällen werden die Beine am Körper der Puppe angefügt. Diese Art des Kugelgelenks wird auch für die Konstruktion der zweiten Puppe übernommen und schließlich zum zentralen Motiv.³⁰ Zum Abschluss der ersten Puppenkonstruktion werden hohle Gips-Ober- und Unterschenkel mit kleineren Gelenken für die Knie gefertigt. Fritz Bellmer konzipiert eine Konstruktionsidee zur Bewegung der Augen, die jedoch nie ausgeführt wird. Die Haut der Puppe wird aus Lagen von Flachsfasern aufgebaut, die auf den Holzrahmen geleimt und abschließend mit einer Deckschicht aus Gips versehen wird. Die Oberfläche der Puppenhaut ist entsprechend uneben und rau. In das Bauchinnere der Puppe sollte das so genannte Bauchpanorama eingesetzt werden.³¹ Es ist jedoch nicht sicher, ob Bellmer das Panorama fertig stellte. Auf den Abbildungen 3 und 4 sind Ansätze der Bauchsegmente zu erkennen.

Die Puppe dient ausschließlich als Fotomodell und wird nicht als Objekt präsentiert. Es entsteht eine Serie von insgesamt achtundzwanzig Schwarz-Weiß-Fotografien. Veröffentlicht werden die Fotografien vorerst in Buchform und in surrealistischen Zeitschriften. In seiner Buchpublikation „Die Puppe“³² sind zehn Schwarz-Weiß-Fotografien jeweils auf einer eigenen Seite abgebildet. Bellmer nennt sie die „Zehn Konstruktionsdokumente“³³, die die unterschiedlichen Stufen und Arrangements der Puppenglieder präsentieren. Neben diesen zehn ausgewählten Fotografien des Buches existieren achtzehn weitere Aufnahmen³⁴, die zusätzliche Varianten der Körperteile zeigen. In der surrealistischen Zeitschrift „Minotaure“ werden die Fotografien im Dezember 1934 ein zweites Mal mit dem Titel „Poupée, Variations sur le montage d’une mineure

30 Vgl. dazu das Kapitel „Les Jeux de la Poupée“.

31 Vgl. dazu das Kapitel „Bauchkino“.

32 Hans Bellmer. Die Puppe, Carlsruhe (Oberschlesien), 1934.

33 Hans Bellmer: „Erinnerungen zum Thema Puppe“, a.a.O., S. 21.

34 Vgl. Peter Webb, Robert Short: Hans Bellmer, a.a.O., S. 32.

articulée“³⁵ veröffentlicht. Auf einer Doppelseite werden achtzehn Fotografien der Puppe gezeigt, je neun Fotografien sind auf jeder Seite in Blockform abgedruckt (Abb. 12). Zudem werden die fotografischen Bilder auf verschiedenen Surrealistenausstellungen (1935/Teneriffa; 1936/London, Paris; 1937/Japan; 1938/Paris, New York) der Öffentlichkeit präsentiert.³⁶

Mit der folgenden Analyse der ersten Puppenfotoserie soll vor allem das Verhältnis von Körper, Schrift und Bild genauer untersucht werden. Im Besonderen wird es darum gehen, den zentralen Begriff in Bellmers Werk – das Anagramm – als performative Struktur herauszustellen.³⁷ Entspricht die Struktur der ersten Puppe sowie ihre Montage und Demontage dem anagrammatischen Prinzip, und inwiefern ist dies als Analogie zum Medium Fotografie zu verstehen? Die Bellmersche Fotografie der Puppe als Performanz in Permanenz soll in den Blick genommen werden: Als vexierendes Bild zwischen Kunst und „Realität“, „Leben“ und „Tod“, „Subjekt-“ und Objektsituierungen und schließlich als ideales Medium zur Subversion tradierter Geschlechtervorstellung.

Die Fotografie der Puppe als Anagramm ad infinitum

Mit den fotografischen Porträts der ersten Puppe präsentiert Bellmer schier endlose Kombinationsmöglichkeiten der Puppenanatomie. Im Sinne Bellmers können diese als anagrammatische Formationen gelten. So wendet er in seinem Text „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“³⁸ den Begriff des „Anagramms“ im

35 Hans Bellmer, Hans: „Poupée: Variations sur le montage d'une mineure articulée“. In: *Minotaure*, Nr. 6, 1935, S. 30,31.

36 Vgl. Peter Webb, Robert Short: Hans Bellmer, a.a.O., S. 57.

37 Das Anagramm ermöglicht das Umstellen der einzelnen Buchstaben eines Wortes zu anderen Worten mit neuem Sinn. Des Weiteren erwähnt Bellmer auch das Palindrom, das eine Wortfolge oder einen Satz beschreibt, der vorwärts oder rückwärts gelesen den gleichen Sinn ergibt. Als zusätzliche Variante benennt Bellmer die „Urworte“, die wie Sigrid Schade ausführt, als semantische Einheiten in unterschiedlichen Kontexten ihr jeweiliges Gegenteil bedeuten. Zwei Aspekte sind in diesem Zusammenhang zentral: Das Palindrom sowie das Urwort sind durch die Möglichkeit einer permanenten Umkehrbarkeit gekennzeichnet und das Anagramm impliziert das Potenzial des Zerlegens und immer wieder neu Generierens. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werde ich der Einfachheit halber nur noch den Begriff des Anagramms verwenden, um mit ihm das Prinzip einer permanenten Umkehrbarkeit und zugleich die Montage- und Demontagemöglichkeiten zu benennen. Vgl. Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“. In: Ders.: *Die Puppe*, Berlin 1962, S. 127-186, hier: S. 135, 137, 158. Vgl. Sigrid Schade: „Hans Bellmer - Die Posen der Puppe“, a.a.O., S. 21.

38 Hans Bellmer: *L'Anatomie de l'Image*, Paris 1957. Bellmer arbeitet an der Ausführung dieses Buches von 1942 bis 1953/54. In dieser Arbeit wird im Weiteren nach folgender deutscher Ausgabe zitiert: Hans Bellmer: „Kleine Ana-

Analogieschluss auf den Körper an: Die Puppensynthese entsteht aus „Division, Subtraktion und Multiplikation, aber [sie ist, B.K.] auch aus jener Vertauschbarkeit geboren, die von den Mathematikern ‚Permutation‘, von den Philologen ‚Anagramm‘ genannt wird, [...]“³⁹.

Des Weiteren bezeichnet Bellmer die Körperteile der Puppe als Buchstaben des „Körperalphabetes“⁴⁰ – „als die örtlichen Erfahrungen des motorischen und rezeptiven Körperbewußtseins [...]“⁴¹. Diese Körperbuchstaben werden in unzähligen Varianten miteinander kombiniert. Die daraus resultierenden Körperbilder können in unterschiedlichen Verfahren entstehen:

„[...] in sämtlichen Gleichungen des körperlichen Vorstellungsbereiches, in Wandlungen der Symmetrie, in ihrer Verneinung, in neuen Ebenen, in Kegelschnitten, in algebraischen oder in transzendenten Funktionen; nach jeder Methode, die wie Schachtelsatz, Demontage, Permutation, Durchdringung, Querschnitt, Mosaikbildung, Kolorierung, Ersatz und doppelte Buchführung nicht nur dem Spezialisten oder der Natur gehört.“⁴²

Diesen mannigfachen Möglichkeiten entsprechend zeigt die erste fotografische Puppenserie die Vielfalt des Puppenkörperbildes (Abb. 1-10). Zwar scheint mit dem ersten bis dritten Foto die Puppengenesse noch kontinuierlich dargestellt, doch mit der vierten Fotografie tritt ein Bruch dieser Abfolge ein. Nicht ein fortgeschrittenes Stadium der Montage, sondern die zerlegten und ausgebreiteten Körperteile werden gezeigt. Auch die weiteren Fotografien der Serie widersprechen einer durchgehenden Chronologie und zeigen die Körperteile der Puppe in diversen Körperensembles und arrangierten Stillleben. In diesem Zusammenhang sorgt auch der Titel der Serie „Zehn Konstruktionsdokumente“⁴³ für Verunsicherungen. Denn geschürt wird die gängige Erwartung, dass fotografische Bilder Authentisches, eine Dokumentation der Puppenkonstruktion präsentieren. Und auch in seinem Text „Erinnerungen zum Thema Puppe“ spielt Bellmer auf die scheinbare Objektivität des Mediums Fotografie an. Er benennt die „nüchternen Hintergründe“⁴⁴ sowie das „glaubhaft Grausige aus dem täglichen Leben“⁴⁵ als Merkmale der Fotografie. Ivo

tomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“. In: Ders.: Die Puppe, Berlin 1962, S. 127-186.

39 Ebenda, S. 157 ff.

40 Hans Bellmer: „Die Spiele der Puppe“, a.a.O., S. 59.

41 Ebenda.

42 Ebenda, S. 61.

43 Hans Bellmer: „Erinnerungen zum Thema Puppe“, a.a.O., S. 21.

44 Ebenda, S. 14.

45 Ebenda.

Kranzfelder, Robert Short und Peter Webb tapen hier in die Falle, denn sie glauben in der Fotoserie eine chronologische Abfolge der Bilder zu erkennen.⁴⁶ Doch die vorgeblich nüchterne Aufzeichnung der Puppenmontage entlarvt sich schnell als Täuschung und ist erst der Beginn des unabschließbar rätselhaften Puppenspiels. So bietet nicht nur der Puppenkörper ein endloses Reservoir anagrammatischer Formationen, durch das wechselnde Zerlegen und Zusammensetzen oder durch das Aufzeigen des Innen und des Außen der Körperkonstruktion, sondern aufgrund der Ähnlichkeit der Körperteile untereinander entstehen weitere verwirrende Erscheinungsbilder der Puppe: Von oben blickt man auf das Arrangement (Abb. 9). Die Puppenteile liegen eng zusammengefasst auf einer gestreiften Matratze. Die Gliedmaßen werden vom unteren Bildrand beschnitten, dadurch bleibt ihre Bedeutung im Unklaren und öffnet sich für vielerlei Assoziationen. Auch durch das Spiel von Licht und Schatten erfahren die Körperteile eine weitere Verfremdung. Zwischen den Gliedmaßen liegen verschiedene Kugeln, es könnte sich um Kugelgelenke handeln, die an die gleichfalls runden Formen des Oberschenkels der Puppe, ihres Bauches und ihrer Brüste erinnern. Ebenso wie Bellmers Text „Erinnerungen zum Thema Puppe“ keinen eindeutigen Sinn generiert, so ist auch der Körper der Puppe in seiner Bedeutung nicht festgelegt und kann daher, wie Bellmer es nennt, mit unterschiedlichen „Analogie-Werken“⁴⁷ besetzt werden.

46 So versucht Ivo Kranzfelder, eine Narration der Puppenbilder zu entwickeln. Kranzfelder folgend zeigt das Foto Nr. 4 die Körperteile wie in einer Gebrauchsanweisung ausgebreitet. In Fotografie Nr. 5 dagegen erscheinen die Puppenglieder „als Relikte einer sexuellen Aktion“, in „diesem Stadium ist die Puppe gebrauchsfertig bzw. mißbrauchsfertig“. Im Anschluss daran folgt in Foto Nr. 6 die eigentliche Verführungsszene. Das Motiv der Rose in Foto Nr. 7 deutet die nachfolgende Defloration an. Der schwarze Schleier in Foto Nr. 8 suggeriert den gleichen Aspekt. In Foto Nr. 9 ist Ruhe eingekehrt und Foto Nr. 10 zeigt als Abschluss nur noch das übrig gebliebene Relikt der Puppenwaden. (Vgl. Ivo Kranzfelder: „Die Anatomie der Liebe“. In: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, a.a.O., S. 6.) An Kranzfelders Beschreibung ist zum einen zu kritisieren, dass Fotografie Nr. 9 vielmehr das Gegenteil von „eingekehrter Ruhe“ darstellt. Auch hier sind die Hinweise auf eine „Misshandlung“ der Puppe deutlich: Der Kopf ist skalpiert und in der Mitte gespalten, der Körper ist in seine Einzelteile zerlegt, Wäschestücke liegen neben den Puppengliedern. Alle weiteren von Kranzfelder aufgeführten Assoziationen des „Missbrauchs“ sind nachvollziehbar. Kranzfelder versucht hier jedoch, eine Fotostory zu entwickeln, die sich nicht belegen lässt. Auch Peter Webb und Robert Short erkennen eine Chronologie, eine dokumentarische Fixierung der einzelnen Entwicklungsstufen der ersten Puppe. Sie gehen davon aus, dass jedes neue Element, welches die Puppe in ihrer Konstruktion vervollständigen würde - z.B. ein neu entworfenes Kugelgelenk - auf den Fotografien dokumentiert sei. Auch diese Auslegung ist angesichts der Fotografien nicht haltbar. Vgl. Peter Webb, Robert Short: Hans Bellmer, a.a.O., S. 30.

47 Hans Bellmer: „Die Spiele der Puppe“, a.a.O., S. 59.

Dank des anagrammatischen Potenzials des Puppenbildes sind Bellmers Darstellungen Körper, Bild und Schrift zugleich. Auch dies wird als anagrammatische Gleichung deutlich, die für die Untrennbarkeit des Körpers, respektive des weiblichen Körpers, von seinem Status als Bild⁴⁸ und dem System der Sprache steht.⁴⁹ Butler folgend formt Sprache den Körper gewaltsam, die Sprache hat eine plastische Wirkung auf das Reale.⁵⁰ Mit den Bellmerschen Puppenkörpern und ihren fotografischen Porträts wird Sprache als bildgewordene Materie in Szene gesetzt. Darüber hinaus geben auch die Medien (Buch und Zeitschrift), die Bellmer zur Veröffentlichung seiner Fotografien dienen, weitere Hinweise auf die Parallelisierung von Körper, Schrift und Bild. In „Les Jeux de la Poupée“⁵¹, Bellmers Buchprojekt zur zweiten Puppe, wird diese Analogie ebenfalls betont; das geschriebene Wort – ein Prosagedicht Eluards – ist auf einer Buchdoppelseite dem Foto eines Puppenanagramms Bellmers gegenübergestellt, und auf dem Titelblatt (Abb. 15, 16) sind der gedoppelte Puppentorso – das Körperanagramm – und der Buchtitel „Les Jeux de la Poupée“ auf einer Seite vereint.

Zwischen „Leben“ und „Tod“/Kunst und „Natur“

Anhand einer Untersuchung einzelner Bilder der ersten Puppenserie Bellmers wird im Folgenden den vielfältigen Möglichkeiten der Anagrammformung nachgegangen, die jeweils die Konstruktion und Dekonstruktion von „Weiblichkeit“ implizieren und die performativen Prozesse der Körperproduktion sichtbar machen. So bietet nicht nur das Arrangement der einzelnen Puppenteile die Möglichkeit, Anagramme entstehen zu lassen, darüber hinaus lässt vor allem das Zusammenspiel des Puppenkörpers mit dem Medium Fotografie anagrammatische Verhältnisse zwischen „Realität“ und Fiktion, „Leben“ und „Tod“ entstehen. Mit der Transformation des dreidimensionalen Puppenkörpers in das Medium

48 Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, a.a.O.

49 Auch Sigrid Schade stellt den Zusammenhang der Bellmerschen Text- und Körperbilder heraus: In beiden Fällen handele es sich um etwas Gefügtes, die Struktur des Gefügten ist entzifferbar, allerdings nicht nach einen einzigen Sinn hin, sondern bezogen auf seine differentiellen Bestandteile, damit sich in der Neuzusammensetzung das zeigt, was es in Wahrheit enthält - nämlich willkürliche Signifikanten, die wenn sie bestimmten Regeln folgen eine symbolische Ordnung ergeben. Vgl. Sigrid Schade: „Text- und Körperalphabet bei Hans Bellmer“. In: Sybil Dümchen, Michael Nerlich (Hg.): Texte-Image, Bild-Text, Berlin 1990, S. 275-285, insb. S. 273.

50 Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 1991, S. 172 ff.

51 Hans Bellmer: Les Jeux de la Poupée, Paris 1949.

Fotografie wiederholt sich der Prozess der Materialisation von „Weiblichkeit“ ein weiteres Mal, und in der Interaktion mit den BetrachterInnen entfaltet sich die irritierende Vielfalt der Puppengestalt. Das anagrammatische Prinzip der Umkehrbarkeit findet nun zwischen BetrachterInnen und Bild statt, das den Dualismus von „Subjekt“ und Objekt aufzukündigen vermag.

Puppenglieder oder echte Leichenschau? Das Spiel zwischen künstlichem und „echtem“ Körper angesichts des fotografierten Puppenmodells wird zu einem der zentralen Aspekte der Irritation. Der Wechsel von Licht und Schatten akzentuiert die vermeintliche Natur des Modells (Abb. 9). Das Gesicht liegt im Halbschatten und erhält so einen „natürlichen“ Ausdruck, doch der leuchtende Spalt in der Schädeldecke sowie das Licht, das auf die Nase fällt entblößt die Künstlichkeit des Materials. Aus diesen wechselnden Eindrücken resultiert die permanente Verunsicherung.⁵² Dabei wird die strukturelle Gleichheit von Kunstfigur und Fotografie zum ausschlaggebenden Moment, das Spiel zwischen Kunst und „Natur“ zu forcieren. Mit den Bellmerschen Fotografien der Puppe scheint dieses Wechselbad auf die Spitze getrieben und damit die Eigenschaft des Mediums Fotografie reflektiert. Die erste Bellmer-Puppe und ihre Haut aus Gips, die sich als abnehmbare Schale und leere Hülle präsentiert, erscheint darüber hinaus tatsächlich wie ein Abguss weiblicher Anatomie und stellt daher explizit ihr indexikalisches Potenzial⁵³ zur Schau. Doch niemals geben sich die Hüllen eindeutig als Hüllen preis; selbst wenn der Hohlraum des Puppengerüsts unter der Puppenhaut sichtbar wird, bleibt der verunsichernde Eindruck zwischen „echtem“ und künstlichem Körper erhalten (Abb. 5). Mit einer Pappmascheform als Gesicht (Abb. 6) wird „Weiblichkeit als Maskerade“⁵⁴ beim Wort ge-

52 Sigrid Schade verweist ebenfalls auf den Todesaspekt in Bellmers Puppenfotografien. Sie erläutert, dass allein die Darstellung einer Puppe - des leblosen Kunstgeschöpfes - den Moment des Todes beinhaltet. Schade folgert, dass Bellmer daher in seinen Fotografien die Puppe als Objekt darstellt, um den Tod zu veranschaulichen. Über die Ausführungen Sigrid Schades hinaus muss jedoch berücksichtigt werden, dass „Tod“ immer auch bedeutet, dass etwas zuvor „lebendig“ war, somit kann nicht allein die Puppe als Objekt gemeint sein. Zudem erklärt Schade, dass die Puppe nicht zum Zweck einer Täuschung konstruiert worden ist und diese nicht als einer Frau ähnlich sehend vorgestellt wird. Wie im Laufe dieser Arbeit jedoch erläutert wird, erscheint die Puppe gleichzeitig als künstliches Objekt und als scheinbar toter oder mit Zügen des Verfalls gekennzeichneter „natürlicher“, „weiblicher“ Körper. Vgl. Sigrid Schade: „Die Spiele der Puppe‘ im Licht des Todes. Das Motiv des Mannequins in der Auseinandersetzung surrealistischer Künstler mit dem Medium der Fotografie“, a.a.O., S. 35.

53 Vgl. dazu das Kapitel „Die Puppe - unser Doppelgänger“, S. 31.

54 Mary Ann Doane: „Film and Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“. In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am

nommen. Unter der Maske verbirgt sich keine Essenz, vielmehr wird die Vorstellung einer Gleichsetzung von Weiblichkeit und Natürlichkeit auf Distanz gehalten. Denn auch das Maskengesicht präsentiert sich nicht eindeutig als künstliche Fassade, sondern behält seine verstörende Wirkung bei – es ist leere Hülle und erscheint im Scheinwerferlicht unheimlich lebendig. Die Puppe, die uns zudem als morbid-lebendiges Geschöpf gegenübertritt, visualisiert par excellence die fotografische Eigenschaft, das „lebendige Bild von etwas Totem“ zu generieren. Während „Der Tod und das Mädchen“, ein Motiv aus der christlichen Ikonographie, einen schönen weiblichen Körper mit dem Tod verknüpft und als Vanitas-Darstellung die Vergänglichkeit menschlicher Existenz verdeutlicht, stellt Bellmer nicht das Mädchen und die Gestalt des Todes nebeneinander, sondern er inszeniert vielmehr simultan das Wechselverhältnis von „Leben und Tod“ mit der Inszenierung des Puppenbildes. So erinnert das Maskengesicht an den Gipsabdruck einer Toten, welcher traditionell als Memento mori: „Als Warnung und Drohung der Todespräsenz im Leben“⁵⁵ gilt. Damit tritt auch die Doppeldeutigkeit des weiblichen Geschlechts – für Geburt und Tod einzustehen⁵⁶ – optisch an die Oberfläche. Der Puppenfetisch wendet sich gegen seine BeschauerInnen: Nicht die Verleugnung des Todes ist seine Funktion, sondern der Einbezug der BetrachterInnen in das Spiel zwischen „Leben und Tod“. Mit der Anspielung auf das Motiv der weiblichen Leiche potenziert sich zudem der Bildstatus von Weiblichkeit, denn mit der Totenstarre wird der Körper zum Bild und fordert damit geradezu weitere bildliche Darstellungen heraus. Deshalb, so Bronfen, träumt die Kunst den Tod der schönen Frauen. „Nur über ihre Leiche“ kann das Wissen um den Tod verdrängt und artikuliert werden.⁵⁷ Angesichts der fotografischen Puppenbilder müsste man ergänzen: Nur über ihre „Leiche“ und ihren gleichzeitig „lebendigen“ Körper werden die performativen Prozesse der Weiblichkeitsproduktion offensichtlich. Auch in den folgenden Darstellungen offenbart die Puppe ihren zwiespältigen Charakter.

Auf einem Hocker, in der Türschwelle, sitzt das Puppenskelett (Abb. 1). Der hintere Raum ist schwarz, nur ein schwacher Schatten des Kopferüstes der Puppe ist zu erkennen. Mit einem Arm stützt sich das Skelett auf dem Hocker ab, der in den dunklen Raum hineinragt. Der Rest des Körpers befindet sich in der vorderen Bildebene und ist vom Licht hell angestrahlt. Auf den ersten Blick scheint das Skelett völlig

Main 1994, S. 66-89, hier: S. 78. In dem Kapitel „Körperbildgenese als Performanz in Permanenz“ (S. 148) wird dieser Begriff eingehend analysiert.

55 Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, a.a.O., S. 297.

56 Vgl. das Kapitel „Warum sind viele Puppen ‚weiblich‘“.

57 Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, a.a.O., S. 207.

selbständig im Türrahmen zu stehen, erst auf den zweiten Blick erkennt man den Hocker. Verwunderlich bleibt, dass das Skelett scheinbar ohne Rückenlehne auf dem Hocker sitzen kann, es scheint kurz davor zu sein, sich zu erheben, sich mit dem Arm vom Hocker hochzudrücken, um die „ersten Schritte ins Leben“ zu wagen. Der Türrahmen wird zur Schwelle zwischen „Leben und Tod“. In diesem Konstruktionsstadium erinnert die Puppe darüber hinaus an eine Marionette. Auch in der Figuration der Marionette verbinden sich traditionell Künstliches wie Anthropomorphes.⁵⁸ Ist diese jedoch für den Bühnenraum konzipiert⁵⁹, so bietet sich die Bellmersche Figuration innerhalb der fotografischen Bühne dar. Und während das Führen der Fäden durch die SpielerIn der Marionette „Leben“ verleiht – und daher zeitweilig als Zeichen der Fremdbestimmtheit galt⁶⁰ – so erhält die Puppe Bellmers ihre „Lebendigkeit“ durch die Fotografie, welche die Bewegung stillstellt und damit die Animationsbewegung auf die Interaktion zwischen BetrachterIn und Bild delegiert. Darüber hinaus kann die Marionette nur Bewegungsabläufe imitieren, die

58 Edward Gordon Craig führt aus, dass die Marionette einer kultischen Funktion entstammt. Sie ist Abkömmling der Steinbilder in den alten Tempeln. Hier verkoppeln sich die formalästhetische und die magische Qualität der Marionette. So wie die Herrschereffigien als Stellvertreter verstorbener Könige funktionieren, stehen die Marionetten in kirchlichen Prozessionen für die Körper der Heiligen ein. So erläutert auch Tankred Dorst, dass sich das Wort Marionette von „Marie, Mariette, Marion, Marionette ab[leitet]“. Im mittelalterlichen Frankreich wie auch in anderen romanischen Ländern gab es zahlreiche bewegliche Plastiken der Mutter Maria. Wie Sykora ausführt, werden die Marionetten, im Gegensatz zu den Herrschereffigien, dabei jedoch gleichsam selbst zu Akteuren ihrer eigenen Metamorphosen. Vgl. Ada Raev im Anschluss an Edward Gordon Craig: „Über Marionetten“. In: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, a.a.O., S. 364 ff., hier: S. 365 und Fußnote 4. Vgl. auch Tankred Dorst: Das Geheimnis der Marionette, München 1957, S. 11 und Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 40.

59 Der Bühnenraum steht oft repräsentativ für einen Weltentwurf. Vgl. dazu Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 40.

60 Wie Katharina Sykora im Anschluss an Tankred Dorst ausführt, unterstützt die Beliebtheit der Marionette bei der Aristokratie diesen Aspekt. Der absolutistische Staat wurde als „Fadenzieher“ gesehen, der die Untertanen tanzen ließ. Mit der nachaufklärerischen Kritik am reinen Materialismus ging diese kritische Sicht ebenso auf die Automate über. Auch Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ (Heinrich von Kleist: „Über das Marionettentheater“, erstmals erschienen in vier Fortsetzungen in den Berliner Tageblättern vom 12. und 15. Dezember 1810. In: Ders.: Sämtliche Erzählungen und andere Prosa, Stuttgart 1994, S. 331-339.) ist in diesem Sinne als subtile Satire zu lesen: Die Grazie der Marionette übertrifft den Tänzer. Die negative Metaphorik der Marionette hat sich hier bereits verselbständigt. Bei Kleist zielt sie nicht mehr gegen die Aristokratie, sondern gegen das steife Schauspieltheater seiner Zeit. Zugleich findet hier eine ironische Abgrenzung gegen la Mettrie sowie gegen die bürgerliche Anmutsvorstellung der Empfindsamkeit statt, die meist mit dem Weiblichen verknüpft war und die Kleist als „Ziererei“ vorstellt. Vgl. Ebenda, S. 40, 42 und Anmerkung 48.

nicht auf den menschlichen Organismus hinweisen.⁶¹ Marcel Marceau bezeichnet diese als stilisierte Motorik, die weniger die Wirklichkeit vortäuscht, als sie vielmehr verfremdet.⁶² Im Gegensatz dazu wissen wir angesichts der Bellmerschen Puppenfotografie um die Vortäuschung einer Natürlichkeit und scheinen dennoch unserer Wahrnehmung nicht vollkommen trauen zu können.

Ein Schatten steigert die unheimliche Wirkung der Puppengestalt. Licht fällt auf das Holzskelett und fügt dem Kopf einen Schattenriss hinzu, wie auch der restliche Körper im Schattenbild verdoppelt wird (Abb. 2). Die Kontur des geöffneten Mundes ist in der Silhouette des Schattens deutlicher zu erkennen als am Puppenkopf selbst und verleiht dem Schattengesicht einen ängstlichen, erstarrten Ausdruck. Das Motiv des Schattens lässt an Adelbert von Chamisso's Erzählung „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ (1814) denken, in der dem menschlichen Schatten eine besondere Bedeutung zugeschrieben wird: Peter Schlemihl verkauft seinen Schatten und wird von nun an wie ein Ausgestoßener behandelt.⁶³ Der Verlust des Schattens ist gleichbedeutend mit dem Verlust der eigenen Authentizität, mit dem Verlust der Seele. Im Umkehrschluss bedient sich Bellmer des Schattens, um der halbfertigen Puppe ihr „Leben“ einzuhauchen. Das Licht kommt aus dem BetrachterInnenraum und visualisiert den projektiven Blick, der Weiblichkeit produziert. Über den Lichtspot, der erst den Schattenwurf entstehen lässt, wird der Index „sichtbar“ gemacht. Der Schatten bringt somit das Prinzip der fotografischen Verdopplung zur Anschauung: Der Puppenkörper, das Duplikat der menschlichen Physiognomie, funktioniert in struktureller Analogie zum fotografischen Bild. Mit dem Schatten verdoppelt sich der Körper ein weiteres Mal. Er wird zur „Fotografie“ der „Fotografie“ im fotografischen Bild und dupliziert das performative Potenzial in der Tiefenstruktur des darstellenden Mediums. Der Schatten bestätigt die Präsenz des Puppenkörpers, dabei wirkt der Schattenriss, der, etwas versetzt, rechts neben der Puppe erscheint, lebendiger als die Kunstfigur selbst. Die innerbildlich entstandene unheimliche Struktur zwischen Puppe und Schattendouble verweist ebenfalls auf das fotografische Verfahren. Der Schatten verdoppelt und verschiebt – tatsächlich wie metaphorisch – das bestätigende

61 Vgl. Tankred Dorst: *Das Geheimnis der Marionette*, a.a.O., S. 56.

62 Vgl. Marcel Marceau: „Für ein Theater des Wunderbaren“. In Tankred Dorst: *Das Geheimnis der Marionette*, a.a.O., S. 7-9, hier: S. 7.

63 Vgl. Adelbert von Chamisso: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814), Stuttgart 1980, S. 24 ff.

Double. Die Bedingungen der Körperproduktion, die simultane Beziehung von Nähe und Differenz, werden im Bild selbst sichtbar.⁶⁴

Mit einem Negativabzug der Puppengestalt findet Bellmer eine weitere Variante (Abb. 7), um die Zeichen in ihr Gegenteil zu verkehren. Sonst dunkle Flächen und Körperzonen stechen im Negativbild aus der Darstellung hervor. Hell leuchten das Geschlecht, der Bauchnabel und die Brustwarzen der Puppe und betonen so ihre unheimliche „weibliche Natur“. Als schon in sich verkehrte Zeichen und bildgewordenes „punctum“ irritieren diese Körperzonen ihre BetrachterInnen, denn die Norm des fotografischen Positivs erinnern wir immer zugleich. Im Wechsel zwischen dem dargebotenen Negativabzug und dem eigentlich erwarteten Positivbild performieren wir ein changierendes Bild, das uns die Prozesse der Bedeutungsproduktion vor Augen führt. Denn erst über duale Strukturen, wie die wechselseitige Abgrenzung von Positiv zu Negativ, kann Bedeutung entstehen. Angesichts enttäuschter Erwartungen erweist sich unsere Wahrnehmung, die durch fotografisches Sehen determiniert ist – das fotografische Positiv scheint den Blick auf „Realität“ bzw. authentische Körper zu versprechen⁶⁵ – zudem als Effekt kulturhistorischer Prägungen. Mit der Darstellung der weiblichen Puppenanatomie im fotografischen Negativabzug offenbart sich somit auch die Konstruktion ihres Geschlechts. Indem Bellmer den Negativabzug gewissermaßen zum Positiv erhebt, führt er das Negativ als „Original zweiter Ordnung“⁶⁶ vor. Wie Sykora erläutert, wird erst über das Negativ die „Wirklichkeit“ als „Original“ hervorgebracht. Das fotografische Körperbild wird so erstmals zum „Ursprung“ sich analog verhaltener Körperbilder. Das anagrammatische Spiel zwischen „Ursprung“ und Verdopplung beginnt.⁶⁷ Darüber hinaus präsentiert sich das Kunstgeschöpf erneut als Wesen zwischen „Leben und Tod“. In der Negativdarstellung leuchtet der Spalt in der Schädeldecke strahlend weiß und erinnert an eine Gestalt aus dem Gruselkabinett. Im Gegensatz dazu gibt die Rose, die als Pendant zur weiblichen Scham angeordnet ist, einen Hinweis auf die „erblühende“

64 Wie Sykora zu diesem Bild erläutert, sind Schattendouble und Puppdouble gleichzeitig präsent. Dies spreche vom fotografischen Verfahren, das entkörperlicht und zugleich einen anderen medialen Körper schafft. Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 183.

65 Vgl. dazu das Kapitel: „Puppe - Fotografie - Geschlecht: Eine Verbindung der unheimlichen Art“.

66 Katharina Sykora: „RosaMonstrosa. Anatomie, Analogie und Anagrammatik des Körpers“. Unveröffentlichtes Manuskript, liegt für folgenden Ausst.-Kat. zur Drucklegung bereit: *Der anagrammatische Körper und seine mediale Konstruktion*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (08.04.-18.06.2000).

67 Vgl. Ebenda.

Sexualität eines jungen Mädchens.⁶⁸ Wie Ivo Kranzfelder erläutert, deutet die Rose auf die bevorstehende Defloration der Puppe hin⁶⁹, und nicht zuletzt auf das „Blühen“ und „Verblühen“, auf den Antagonismus von „Leben“ und „Tod“. Zudem scheint sich innerhalb der Darstellung der Abstand von Vorder-, Mittel- und Hintergrund gegen Null zu bewegen. Puppe, Rose und Spitzendecke amalgamieren zum ornamentalen Geflecht, das die Fotomembran selbst sichtbar macht. Und doch scheint die Rosenblüte aus dem Amalgam ein wenig hervorzustechen und die Fotomembran beinahe zu durchstoßen, damit wird sie zum Scharnier zwischen BetrachterInnen und Bild. Die Rose als Zeichen des weiblichen Geschlechts und der Verführung markiert die Stelle des Übergriffs, die dennoch nicht überschritten werden kann. Denn angesichts der irritierenden Puppengestalt überbrücken wir die Grenze zum Bild immer wieder aufs Neue und bleiben doch unwiderruflich abgetrennt.

Inside out

Das Spiel zwischen Kunst und „Realität“, „Leben und Tod“ erhält weitere Facetten durch die simultane Innen- und Außenansicht, die die Bellmersche Puppenanatomie bietet. Mit den abnehmbaren und austauschbaren Körperhüllen präsentiert die Puppe ihr mechanisches Innengerüst. Während die Außenhaut die Erwartung nährt, einen natürlichen Körper zu sehen, offenbart der Blick in das Innere, auf die Konstruktionselemente, die hoffnungslose Künstlichkeit; das unabschließbare Changellement zwischen Täuschung und Enttäuschung setzt sich fort. So evoziert der ängstliche Blick der Puppe den Eindruck ihrer Lebendigkeit (Abb. 3). Gleichzeitig jedoch ist das mechanische Gerüst ihres Bauches und Beines zu sehen. Eine Androide, die ein Eigenleben zu führen scheint und ein antagonistisches System von „Natürlichkeit“ und Künstlichkeit ad absurdum führt. In einem weiteren Bildbeispiel erwecken die Teile der Puppe, die bereits eine „Außenhaut“ erhalten haben (Abb. 4), so das Bein rechts im Bild sowie Teile des Torsos, aber vor allem die Hand, die aus dem Schatten auftaucht, den Eindruck, es könne sich um einen natürlichen Körper handeln. Gleichzeitig jedoch sind die Naht am Knie sowie die Holzkonstruktion des Bauches zu erkennen. Durch die restlichen Körper-

68 Laut Freud ist die Blume als Symbol des weiblichen Geschlechts sowie der Jungfräulichkeit zu interpretieren. Vgl. Sigmund Freud: „X. Vorlesung. Die Symbolik im Traum“. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. XI, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1916-1917), Frankfurt am Main 1940, S. 150-172, hier: S. 160.

69 Vgl. Ivo Kranzfelder: „Halluzinierte Wirklichkeit und ihre fotografische Abbildung“, a.a.O., S. 14.

teile, die ihre Mechanik ebenfalls offen zeigen, wird die Täuschung, es könne sich um die Abbildung eines natürlichen Körpers handeln, teils revidiert und auf die Künstlichkeit der Puppe zurückgeführt. Mit dieser Demonstration der Konstruktion des Kunstgeschöpfes rekurriert Bellmer auf die Automaten des 18. Jahrhunderts, die ihr mechanisches Innenleben zur Schau stellen. Die Bellmersche Kunstfigur, die sich somit als eine Mischung aus Puppe und Automate präsentiert, vereint mit diesem Zitat zweier verschiedener kulturhistorischer Figuren bereits zwei stetig wechselnde Blickrichtungen: Die Puppe lenkt den Blick auf ihr Äußeres, auf ihre Puppenhaut, die Automate dagegen auf ihr mechanisches Innenleben.⁷⁰ Das Puppeninkarnat fungiert in diesem Sinne als Pendant zur Fotomembran, der trennenden und verbindenden Grenze zwischen innerbildlichen und außerbildlichen BetrachterInnenraum. Denn ebenso wie unser Blick zwischen den widersprüchlichen Ansichten des Puppenkörpers hin und her wandert, so überbrückt er die Fotohaut permanent, auch damit gerät die klare Trennung zwischen Innen und Außen ins Wanken. Für die Subjektdefinition ist diese Differenzierung jedoch existentiell. Wie Butler erläutert, entsteht der Effekt des Innen erst durch die Bezeichnung des Körpers als eingezäuntes Gebiet.⁷¹ Ex negativo entsteht damit im die Instanz des Außen zur gleichen Zeit. Die Puppe, die simultan ihr Inneres und Äußeres präsentiert, demonstriert die wechselseitigen Produktionsbedingungen beider Kategorien. Die Grenze, über die sich das Subjekt definiert, wird somit im Bild visualisiert und in Bewegung versetzt. Im Akt der fotografischen Betrachtung bieten sich die Abläufe der Subjekt- und Geschlechtergenese zum performativen Nachvollzug an. Denn wie Butler ausführt, drücken sich in den materialisierten Körpern die Schranken des Hegemonialen aus. Im Umkehrschluss ist daher in den Grenzen des Körpers subversives Potenzial enthalten. „Wenn die ‚Innenwelt‘ keinen Topos mehr darstellt, wird auch die innere Freiheit des Selbst und sogar der innere Schauplatz der geschlechtlich bestimmten Identität (gender identity) suspekt.“⁷² Damit nicht genug, blickt uns, in einem Sammelsurium aus Körpergliedern liegend, ein Auge entgegen (Abb. 5 und 9). Der Blick in die Augen verspricht einen Zugang zum inneren Wesen einer Person und gilt als Weg der Seelenerkennung.⁷³

70 Vgl. Katharina Sykora: Eröffnungsrede zur Ausstellung *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf, 24.07.1999.

71 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, a.a.O., S. 199.

72 Vgl. ebenda, S. 194 f., S. 197.

73 Wie Rudolf Drux erläutert, wird das Auge seit der Antike als Spiegel der Seele verstanden. Vgl. Rudolf Drux: *Erläuterungen und Dokumente*. E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann, Stuttgart 1994, S. 60.

Hier jedoch wird der Augapfel als losgelöstes Element eines Körperbausatzes dargeboten. Die Seele stellt sich als Oberflächeneffekt heraus.⁷⁴

Im 18. Jahrhundert, in der Hochblüte der Automatenbaukunst, waren die künstlichen Menschen männlichen wie weiblichen Geschlechts, doch mit der Wende von 18. zum 19. Jahrhundert und vor allem in ihrer literarischen Behandlung der Romantik wird die Automate zum vornehmlich weiblichen Kunstwesen. Die Erzählungen thematisieren den Antagonismus der „realen“, unvollkommenen Frau und der perfekten Automate.⁷⁵ Der Blickkontakt mit der künstlichen Frau und seine nachhaltigen Folgen, wie er in E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“ geschildert wird, entfaltet sich angesichts der Bellmerschen Puppeninszenierung gleichermaßen: Durch das Perspektiv und das Fensterglas hindurch erblickt Nathanael die Puppe Olimpia. Dieser zweifach gelenkte Blick stellt der Struktur des fotografischen Sehens vergleichbar eine Verbindung zum Objekt des Begehrens her und garantiert zugleich eine Unerreichbarkeit, die den Projektionen ihren Spielraum gewährt und die Automate zum „Leben“ erweckt. Ebenso funktioniert die Animation der Bellmerschen Puppe über den projektiven Blick, während die Puppe selbst uns aus leeren Augenhöhlen taxiert (Abb. 6). Und auch Nathanael erscheint es, als würde Olimpia seinen Blick erwidern. Die vermeintlich lebendig strahlenden Augen der künstlichen Frau werden zum Auslöser, sich in die Puppe zu verlieben. Das Spiel zwischen der Suche nach Referenz bei gleichzeitigem Scheitern beginnt.

„Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondstrahlen auf. Es schien, als wenn nun die Sehkraft entzündet würde: immer lebendiger und lebendiger entflamten die Blicke.“⁷⁶

74 Butler folgend ist die Seele eine Oberflächenbezeichnung, die die Innen- und Außenunterscheidung selbst anrichtet und verschiebt. Wie Foucault konstatiert, ist nicht die Seele im Körper eingekerkert, wie es die christliche Vorstellung suggeriert, sondern die Seele ist das Gefängnis des Körpers. Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, a.a.O., S. 199.

75 Sykora verweist in diesem Zusammenhang unter anderem auf folgende weibliche Automaten der romantischen Literatur: Jean Pauls „Ehefrau aus bloßem Holz“ (1789), Achim von Arnims „Bella“ (1800), E.T.A. Hoffmanns „Olimpia“ (1816), Villiers’ „Hadaly“ (1886). Vgl. Katharina Sykora: „Ver-Körperungen: Weiblichkeit-Natur-Artefakt“. In: Jörg Huber, Alois Martin Müller (Hg.): *Raum und Verfahren*, Basel, Frankfurt am Main 1993, S. 89-103, hier: S. 97.

76 E.T.A. Hoffmann: „Der Sandmann“ (1816), hg. v. Rudolf Drux, Stuttgart 1991, S. 27.

Wie Sykora erläutert, tauschen optisches und natürliches Auge hier ihre Körper und fusionieren im Akt doppelter optischer Täuschung, sie amalgie- ren im Brennspeigel des optischen Perspektivs.⁷⁷ In diesem Zusammen- hang stellt eine weitere Untersuchung Sykoras zur faszinierenden und zugleich bedrohlichen Wirkung der weiblichen Automate wichtige Aspekte heraus, die im Weiteren auch Hinweise auf die fotografische Inszenierung der Bellmerschen Puppe geben. In ihrer Betrachtung be- zieht sich Sykora ebenfalls auf die weiblichen Automaten der romanti- schen Literatur, auf E.T.A. Hoffmanns *Olimpia* und auf Villiers' *Hada- ly*⁷⁸: Indem Nathanael sowie Lord Ewald das Kunstwesen als reale Frau verkennen, wird das bestehende Referenzsystem – eine Maschine ist eine Nachahmung des Menschen – außer Kraft gesetzt.⁷⁹ Dagegen hat die Gleichung la Mettries „Mensch=Maschine“ seine Erfüllung gefunden, die nunmehr in beide Richtungen lesbar ist.⁸⁰ „Die Dialektik von ‚Natur‘ und Kunst, von ‚Realität‘ und Konstruktion fällt in sich zusammen.“⁸¹ Weiblichkeit, die immer mit Natürlichkeit und dem technischen Aspekt konnotiert ist⁸² stellt eine potenzielle Bedrohung dar, beiden Kategorien wird eine „tendenzielle Unkontrollierbarkeit“ zugeschrieben. Im Körper der Automate findet diese Bedrohung ihre Potenzierung.⁸³ Auch die Bellmersche Puppe, die ihre weiblichen Formen sowie ihre technische Konstruktion simultan vorzeigt, zeichnet sich durch die Verschränkung beider Stränge aus. In den Erzählungen wird die Automate schließlich zerstört. Sykora deutet dieses Ereignis der Aufdeckung der Künstlichkeit als Versuch, Natur und Technik erneut zu trennen, die Dialektik wieder herzustellen und die mittels des weiblichen Kunstgeschöpfes hervorgeru- fene Bedrohung abzuwenden.⁸⁴ Weiter führt sie aus, dass dieser Versuch jedoch nicht als „gelungene Wiederherstellung des Dualismus von ‚Na- tur‘ und Artefakt“ konzipiert wird⁸⁵: So ist Nathanael nach der Entde-

77 Vgl. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 12 ff.

78 Vgl. Katharina Sykora: „Ver-Körperungen: Weiblichkeit-Natur-Artefakt“, a.a.O., S. 89 ff.

79 Vgl. ebenda, S. 98.

80 Vgl. ebenda, S. 97.

81 Ebenda, S. 98 f.

82 Vgl. dazu das Kapitel „Der anatomische Schnitt“, insb. S. 72 ff. Hier wird erläutert, dass die Idee eines natürlichen Wesens, das dem Körper immanent sei, erst mit der Sektion entsteht. Zugleich entsteht mit der Sektion auch das technische Verständnis des Körpers als Apparat. Beides wird in der Folge dem „Weiblichen“ zugeschrieben.

83 Vgl. Katharina Sykora,: „Ver-Körperungen: Weiblichkeit-Natur-Artefakt“, a.a.O, S. 99.

84 Vgl. ebenda.

85 Ebenda, S. 100. Sykora kritisiert in diesem Kontext unter anderem Peter Gendolla, der mit seiner Interpretation den Dualismus von „Natur“ und Kunst wieder herstellt: Denn Gendolla versteht die Zerstörung der Automaten als

ckung der Künstlichkeit Olimpias nur vorerst von seinem „Wahn-Sinn“ geheilt. Sein Blick auf den weiblichen Körper hat sich grundsätzlich gewandelt. Während er zuvor die Puppe als reale Frau identifizierte, hält er am Schluss der Erzählung seine Verlobte Clara für eine künstliche Konstruktion. Er ruft ihr zu: „Holzpüppchen dreh dich“.⁸⁶ Dies legt die „Projektion des männlichen Wunsches nach der vollkommenen künstlichen Frau auf die wirkliche Frau offen. Diese wird zur Meta-Automate, zum Bild eines Automatenbildes [...]“.⁸⁷ Für Nathanael ist die künstliche Gestalt somit vorerst nicht von einer „realen“ Frau zu unterscheiden. Erst als die Konstruktion der Puppe offen zu Tage tritt, weiß er um die Täuschung und dennoch scheint ihm von nun an eine polare Zuordnung von Künstlichkeit und „Natürlichkeit“ nicht mehr möglich zu sein. Während die Erzählung eine Abfolge der verschiedenen Ereignisse von Täuschung, Enttäuschung und erneuter Täuschung vorstellt, so zeigt das fotografische Puppenbild Bellmers dieses Changement immer simultan vor. In einer permanenten Umkehrbewegung wird die Vereinigung des Gegensatzes von „Natürlichkeit“ und Artefakt betont und im selben Moment als Antagonismus ausgewiesen.⁸⁸ Sykora folgend, zeigt die literarische Fassung keine eindeutige Auflösung der Dualismen, vielmehr habe sich die Gleichung „„Natur“=Weiblichkeit=Artefakt“ als „trianguläre Form“ bestätigt.⁸⁹ In der Interaktion mit den Bellmerschen Puppenbil-

Versuch der Schriftsteller, das männliche Gegenüber als übergeordnete Konstrukturs- und Blickinstanz zu rehabilitieren. Vgl. ebenda, S. 99.

86 Vgl. ebenda.

87 Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 54.

88 Ein weiteres Beispiel aus der Literatur, der Roman von Auguste Villiers de L'Isle-Adam „L'Eve Future“ (1886), weist ebenfalls Parallelen zur Puppenfotografie Bellmers auf: Die Eva der Zukunft ist eine Androide des Erfinders Edison. Sie ist für Lord Ewald bestimmt, der mit seiner Ehefrau Alicia unzufrieden ist. Das künstliche Wesen Hadaly übertrifft die reale Frau bei weitem, es verkörpert das Ideal. Edison setzt die Androide aus nicht rostendem Stahl zusammen, füllt die Konstruktion mit künstlichem Fleisch und bewegt das Geschöpf mit Hilfe von Elektrizität. Zum Abschluss erhält sie mittels einer fotografischen Projektion die Gestalt Alicias. Ein Phonograph zeichnet die Worte Alicias auf und Edison programmiert Hadaly mit ihrer Sprache. Bei einem Schiffunglück geht die künstliche Frau verloren. In der Erzählung wird das Bild der „realen“ Frau auf den Kunstkörper projiziert, Weiblichkeit als projektiver Effekt scheint hier beim Wort genommen. Analog erhält die Puppe Bellmers durch das Medium Fotografie ihre scheinbare Authentizität. Für Lord Ewald ist „Realität“ und Schein nicht mehr zu unterscheiden, vielmehr wird für ihn das Kunstgeschöpf realer als die eigene Ehefrau. Angesichts der Bellmerschen Puppenfotografie jedoch erleben wir ein Wechselspiel zwischen den Polen von „Wahrheit“ und Fiktion. Vgl. Auguste Villiers de L'Isle-Adam: „L'Eve Future“ (1886); deutsche Übersetzung von Anette Kolb: *Edisons Weib der Zukunft*, München 1909.

89 Katharina Sykora: „Ver-Körperungen: Weiblichkeit-Natur-Artefakt“, a.a.O., S. 100.

dem performieren die BetrachterInnen diese Anagrammkonstruktion immer wieder aufs Neue.

Der anatomische Schnitt

Bellmers Szenerien der montierten und demontierten Puppenteile, ihre changierende Innen- und Außenansicht, die Körperhüllen und Konstruktionsbruchstücke zitieren darüber hinaus Darstellungen anatomischer Sektionen (insb. Abb. 4). Betrachtet man die Bilder der Puppe vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung des anatomischen Schnitts sowie der sie begleitenden Diskurse, so ergeben sich weitere Facetten der Interpretation.

Den Butlerschen Ausführungen zur Subjektproduktion vergleichbar stellt auch Claudia Benthien in ihrer kulturhistorischen Betrachtung des sezierenden Schnitts heraus, dass die Vorstellung von der Haut als abgrenzende Schicht gegen ein Außen erst mit der durch die Sektion möglichen Entdeckung des Innen entstehen konnte. Von nun an versuchte man, den Geheimnissen des Körpers durch dessen Zerteilung auf die Spur zu kommen. Über die Zerstückelung der Leiche wurde ein ganzer Körper imaginiert.⁹⁰ Wie Sigrid Schade erläutert, findet sich eine vergleichbar paradoxe Konstellation im Bereich der bildenden Kunst. Auch hier lässt erst der Schnitt das Phantasma vom ganzen, insbesondere des idealen weiblichen Körpers, entstehen, der immer auch als Bestätigungsinstanz eines über die Natur herrschenden Subjekts funktioniert. So stammt bereits aus der Antike die Methode, nur die schönsten Körperteile auszuwählen, um aus den Segmenten den idealen Körper entstehen zu lassen.⁹¹ Die von Hans Bellmer fotografisch in Szene gesetzte und „sezierte“ Puppe rekurriert auf die traditionellen Diskurse der Wissenschaft sowie der Kunst gleichermaßen. Da sich die ausgebreiteten Körperteile jedoch nicht zum Bild idealer Weiblichkeit fügen, wird das Phantasma vom ganzen Körper dekonstruiert.

90 Wie Benthien erläutert, galt in der Vormoderne die Haut als unüberschreitbare Hürde vor dem unsichtbaren Inneren, deren optische Oberfläche deswegen von Bedeutung war, da sie die Lesekunst der Ärzte herausforderte, dagegen wird die Haut im 18. Jahrhundert als Durchgangssphäre zum Inneren verstanden. Mit der nun geltenden Vorstellung des von der Haut begrenzten Inneren formiert sich das bürgerliche Subjekt. Vgl. Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 16, 20, 54.

91 Vgl. Sigrid Schade: „Der Mythos vom ganzen Körper“. In: Ilsebill Barta (Hg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen: kunsthistorische Beiträge*, (Ergebnisse der 3. Kunsthistorikerinnentagung vom September 1986 in Wien), Berlin 1987, S. 239-260; hier: S. 249 ff.

Wie Monika Steinhauser darlegt, steht um 1800 ein Teil des Körpers für den ganzen Körper ein. Um das Ideal der Unversehrtheit zu erhalten, werden die Schnittstellen anatomischer Wachspräparate – als Zeichen des Künstlichen und des Fragmentarischen – mit Tüchern drapiert.⁹² So präsentiert auch das Josephinum⁹³ in Wien weibliche Unterleiber in Wachs (Abb. 13): Das zarte Inkarnat ist geöffnet – man kann in das Bauchinnere blicken, zudem sind die Oberschenkel auf halber Höhe abgetrennt. Im Querschnitt kann man die Schichten der Epidermis sowie die Blutgefäße und Knochenstrukturen betrachten. Doch ein tatsächlicher Zugriff auf diese wechselhafte Szenerie zwischen Innen und Außen wird durch das Glas der Vitrine verwehrt. Stoff umschlingt die Exponate wie ein Juwel und leugnet ihren Fragmentcharakter. Selbst einzelne abgetrennte Körperteile werden in Tücher gefasst und suggerieren ihre Zugehörigkeit zu einem ganzen Körperbild. Wie Sykora ausführt steht der anatomische Schnitt durch den Körper der weiblichen Wachsfigur immer auch in Zusammenhang mit Sexualität. Das Öffnen des Leibes durchtrennt zwei Schichten: Die Kleider- und die Körperhülle. Es handelt sich damit um eine zweifache Grenzüberschreitung: Die der geschlechtlichen Schamverletzung – also der gesellschaftlichen Moral – und die Verletzung des integralen Körpermodells. Für beides steht die weibliche Schönheit normativ ein.⁹⁴ Die erste Puppe Hans Bellmers dagegen bietet bereits ihre Außenhaut als zerfurchte, unebene Oberfläche dar. Der Dualismus einer unversehrten äußeren Hülle und eines fragmentierten Innenbereichs kann hier immer nur in Ansätzen funktionieren. Zwar sind auch die segmentierten Teile der Puppenanatomie mit Spitzenwäsche und schwarzen Schleiern umhüllt (Abb. 8) – ein Holismus scheint sich zu reinstallieren – doch das Prinzip des *pars pro toto* geht hier nicht auf. Dagegen weist die Unordnung der Puppenanatomie – unter der Brustwarze schmiegen sich der Kopf, Kugelelemente und die Hülle des Oberschenkels aneinander – auf die Konstruktion von Weiblichkeit zurück. Das fetischistische Ensemble funktioniert demnach nur als zweifelhaftes Vergnügen: Dem Versprechen auf Ganzheit ist sein Scheitern immanent. Der Blick durch das Vitrinenglas auf die Wachspräparate anatomischer

92 Vgl. Monika Steinhauser: „Die Anatomie Selbdrift. Das Bild des zergliederten Körpers zwischen Wissenschaft und Kunst“. In: *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, a.a.O., S. 106-124; hier: S. 108 ff.

93 Wie Steinhauser erläutert, werden im Wiener Josephinum, das sich der Initiative Josephs II. verdankt, anatomische und geburtshilfliche Wachspräparate präsentiert. Im Sinne aufgeklärten Wissens wurde die „medico-chirurgische Militär-Academie“ im Jahr 1785 gegründet, für die Isidor Carnevale ein Schulungsgebäude, das heutige Josephinum baute. Vgl. ebenda, S. 107 ff.

94 Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*, a.a.O., S.34. Sykora bezieht sich hier vor allem auf ein Wachsmo-
dell, das eine Kaiserschnittszene zeigt.

Sammlungen wird in der Inszenierung Bellmers durch die fotografische Membran ersetzt. Wie der Blick durch das Glas, so verbürgt auch der Blick auf die Fotografie Transparenz, im selbem Moment jedoch funktionieren Glas und fotografische Membran als nicht zu überwindende Hürde. Dieser Widerspruch wird zum Poesie-Erreger des vielfältig irisierenden Spiels zwischen Erreichbarkeit und Abgetrenntsein. Der Schnitt durch den Körper und das Abziehen der Haut bringt somit keine klaren Grenzen hervor. Die Linie zwischen Innen und Außen wird vielmehr in Bewegung versetzt, der nach Erkenntnis strebende Blick in die vermeintliche Tiefe des Körpers findet keinen Halt. Entsprechend verliert sich der Blick auf das fotografische Bild im performativen Wechselbad zwischen allen Polen. So scheinen auch die in der Vogelperspektive ausgebreiteten Körperteile vorerst einen Erkenntnis suchenden Blick zu bestätigen (Abb. 4). Eine wissenschaftliche, distanzierte Übersicht versprechend wird dieser Blickwinkel auch in der Tatortfotografie verwendet.⁹⁵ Doch über das vielfältig oszillierende Bild der Bellmerschen Puppe kann der Abstand nicht aufrechterhalten werden, denn die BetrachterInnen sind immer Teil des Spektakels. Anatomische Darstellung und/oder Sexualmordopfer, die unterschiedlichen Assoziationsmöglichkeiten nähren und desillusionieren den Blick, um diesen vielmehr als voyeuristische Projektion vorzuführen.

Ebenso wie der anatomische Schnitt, so scheint auch das Öffnen eines Buches Entdeckungen zu versprechen. Wie Benthien ausführt, wurden daher die Titelfolien anatomischer Traktate häufig als Haut dargestellt. Das Aufschlagen des Buches kommt dem Entblättern der Haut und dem Entdecken der Geheimnisse im Körperinneren gleich.⁹⁶ Mit dem Blick in das Innere des Bellmerschen Puppenbuches jedoch offenbaren sich dank der irritierenden Puppenanatomie Rätsel immer wieder aufs Neue. Angesichts des Covers von „Les Jeux de la Poupée“ (Abb. 15), auf dem die frei im Raum schwebende zweite Puppenkonstruktion Bellmers abgebildet ist, schnappt die Blickfalle nicht erst mit dem Aufschlagen des Buches, sondern unmittelbar zu. Denn der begrenzende Kader des fotografierten Körpers ist nicht zu erkennen. Dagegen bildet das Buch selbst den Rahmen für das künstliche Modell. Puppenhaut, fotografische

95 Wie Susanne Regener ausführt, spricht Roscher im Jahr 1912 von der Vogelperspektive als „der richtigen Perspektive“, die sich durch eine Nähe zu Luftaufnahmen der militärischen Aufklärung oder der Landvermessung auszeichnet und damit eine gleichsam wissenschaftliche Distanz verbürgt. Vgl. Susanne Regener: „Verbrechen, Schönheit, Tod. Tatortfotografien“. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 20, H. 78 (2000), S. 27-42, hier: S. 31.

96 Vgl. Claudia Benthien: Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse, Reinbek bei Hamburg, a.a.O., S. 57.

Membran und Buchoberfläche sind nicht voneinander zu trennen, sie werden gleichsam zu einem Körper, der seine BetrachterInnen irritiert.

Das Prinzip des Ent- und Verhüllens liegt nicht nur der anatomischen Sektion zugrunde, sondern manifestiert sich darüber hinaus im architektonischen Entwurf anatomischer Theater, wie etwa des Sektionssaals in Padua, der im Jahr 1594 fertig gestellt wurde (Abb. 14). In der Raumkonzeption, die an die Amphitheater Roms und Veronas erinnert, wird eine Strategie des Ins-Blickfeld-Bringens und wieder Verschwindenlassens installiert. Wie Bernhard Kathan erläutert, steht im Zentrum der Rotunde der Sektionstisch. Unter ihm befindet sich eine Öffnung zum Keller, in den der Tisch herabgelassen werden kann⁹⁷, um die zergliederte Leiche am Ende der Vorführung den Blicken zu entziehen. Alle Sichtachsen bündeln sich auf dem Tisch. Der Raum ist in die Höhe verschoben und erinnert an ein Teleskop. Die Sitzordnung und die Raumstruktur regeln die Herrschaftsbeziehungen.⁹⁸ Die Architektur selbst funktioniert als Blickdispositiv, das einen teleskopähnlichen, voyeuristischen Blick installiert. Subjekt- und Objektpositionen sind festgelegt. In Bellmers Puppenszenarien dagegen bieten sich die Prinzipien der gleichzeitigen Verdeckung und Enthüllung, des Abstandes und der Berührung zum performativen Nachvollzug an. Der Puppenkörper, der die Blicke auf sich zieht, motiviert seine BetrachterInnen zur dezentrierten Bedeutungsproduktion. Im Zusammenhang mit der zweiten Puppe spricht Bellmer auch vom „Brennpunkt“⁹⁹, den er als Ort der Zentrität bei gleichzeitiger Exzentrizität definiert. In der Inszenierung Bellmers wird das Zitat anatomischer Verfahren somit in die künstlerische Funktionale überführt. Vermeyntlich wissenschaftliche Objektivität wird suggeriert, um sie zugleich als Inszenierung auszuweisen.

Neben der Referenz auf anatomische Studien zitiert Bellmer auch andere Wissenschaftsbereiche. Im Zusammenhang mit der zweiten Puppe

97 Bernhard Kathan: *Das Elend der ärztlichen Kunst. Eine andere Geschichte der Medizin*, Wien 1999, S. 39 ff.

98 Am Beispiel des anatomischen Theaters von Bologna (im Jahr 1639 wurde es eingerichtet und bis 1737 immer weiter ausgebaut) erläutert Kathan, dass eine besondere Sitzstruktur festgelegt war, in der sich das Beziehungsgeflecht der unterschiedlichen Akteure und Zuschauer spiegelte. So stand der Katheder für den Professor an einem Ende des Raumes, ihm gegenüber saßen alle einflussreichen Personen. Es gab gut sichtbare Sitzgelegenheiten für den Legaten, seinen Stellvertreter und einen Vertreter des Gerichts, zugleich gab es ein Abteil für besondere Persönlichkeiten, die selbst sehen, aber nicht gesehen werden konnten. Die Sitzordnung lenkt den Blick darüber hinaus unausweichlich auf den Sektionstisch, den Ort des agierenden Anatomen. Wie Kathan ausführt, scheint es hier um eine Inszenierung von Herrschaft gegangen zu sein, da eine enge Verbindung bestanden habe zwischen weltlicher Macht und den Ärzten als Interpreten der Natur. Vgl. ebenda, S. 40.

99 Vgl. Hans Bellmer: „Die Spiele der Puppe“, a.a.O., S. 55.

pe beruft er sich auf das Cardan Gelenk¹⁰⁰, und seine Zeichnung des Bauchpanoramas (Abb. 11) erinnert an die nüchterne Skizze eines Ingenieurs. Doch das „wissenschaftliche“ Zitat erscheint immer wieder aufs Neue verquer. Vergleichbar beschreibt Monika Steinhauser Gustave Flauberts literarisches Prinzip einer Verkehrung des wissenschaftlichen Systems: In der literarischen Fiktion bedient sich Flaubert seinerseits des Seziermessers, des nüchternen Beschreibungsmodus der Wissenschaft. So höhlt er das Genre des Romans aus wie der Anatom seine Leiche und entblößt auch die Künstlichkeit des vorgeblich authentischen Präparats.¹⁰¹ Der Wahrheitsanspruch der Wissenschaft wird als relatives Moment benannt. Flaubert verzichtet daher auf eine Zentralperspektive und breitet dagegen die Handlung polyfokal aus.¹⁰² Entsprechend zeigt Bellmer das polyfokale Puppenbild, das die Bedeutung in alle Richtungen treibt. Wie Steinhauser konstatiert, stellt Flaubert den unversöhnlichen Gegensatz zwischen Kunst und Wissenschaft in der paradoxen Durchquerung beider Sphären dar.¹⁰³ Mit Bellmers Darstellung der „sezierten“ Puppe dagegen wird vielmehr das duale System von Kunst und Wissenschaft grundsätzlich zur Disposition gestellt. So bemerkt auch Steinhauser, dass sich Bellmer das anatomische Verfahren semiotisch angeeignet hat und es in der sadistischen Pointierung im Sinne einer „Dialektik der Aufklärung“ interpretiert.¹⁰⁴ In einem Brief an Peter Gorsen erläutert Bellmer sein Bestreben, vermeintlich eindeutige sowie einseitige Standpunkte und Wahrheiten zu unterlaufen, ein Spezialistentum gilt es zu negieren.¹⁰⁵ In gewisser Weise nimmt Bellmer damit Donna Haraways These vom „situieren Wissen“ vorweg. Laut Haraway können wir nur partikuläre Standpunkte einnehmen: Objektivität ist nur im Rahmen einer kritischen Positionierung des Standorts denkbar. Das unabgeschlossene Selbst erkennt eine wechselseitige Beeinflussung und partiale Verbundenheit an. Objektivität bedeutet gerade die Dekonstruktion von Identi-

100 Vgl. ebenda, S. 50 ff.

101 Steinhauser bezieht sich hier auf Flauberts „Bouvard und Pécuchet“ (1881 posthum publiziert). Hier wird die „künstliche Leiche“, die zu Studienzwecken angeschafft wird, eindeutig in ihrer Artifizialität beschrieben: „[...] vor ihnen lag die Puppe. Sie war ziegelrot, hatte keine Haare und keine Haut, war mit unzähligen blauen, roten und weißen Linien bedeckt und sah in der Folge ganz bunt aus. Mit einer Leiche hatte das Ding wenig Ähnlichkeit, erinnerte vielmehr [...] an ein Spielzeug [...]“. Zit. n. Monika Steinhauser: „Die Anatomie Selbdritt. Das Bild des zergliederten Körpers zwischen Wissenschaft und Kunst“, a.a.O., S. 114.

102 Vgl. ebenda.

103 Vgl. ebenda, S. 115.

104 Vgl. ebenda, S. 121.

105 Vgl. Brief von Hans Bellmer an Peter Gorsen, vom 16.06.1963. In: Hans Jürgen Heinrichs (Hg.): *Der Körper und seine Sprachen*, Frankfurt am Main, Paris 1985, S. 107.

tät.¹⁰⁶ Bellmers pseudowissenschaftliche Bilder und Erklärungen führen permanent und auf allen Ebenen die Konstruktionsbedingungen von Körpern und Realität vor. Seine Bilder fordern zu einer Interaktion heraus, die jeden Macht- und Subjektanspruch unterläuft und die BetrachterInnen dazu führt, ihren Standpunkt zu relativieren.

Die Sektion des Körpers bringt schließlich auch die Geschlechterdifferenz ans Licht. Im 18. Jahrhundert kristallisiert sich der biologische Gegensatz der Geschlechter heraus. In der Zeit vor der Aufklärung dagegen galt Thomas Laqueur folgend das Eingeschlechtmodell.¹⁰⁷ Die Verschiedenheit der Geschlechter bestimmte sich aus einer Abstufung zum männlichen Maßstab. Man erkannte eine Geschlechterdifferenz nicht anhand einer biologischen, sondern einer ständischen, kulturellen Unterscheidung: Das soziale Geschlecht war das „Reale“, das biologische Geschlecht ein Epiphänomen.¹⁰⁸ Im Laufe des 18. Jahrhunderts erforscht die Wissenschaft jedoch nicht den Unterschied der Geschlechter, sondern erschafft ihn erst. Das Erkennen von zwei Geschlechtern war ebenso Ergebnis der Kultur, wie es das Eingeschlechtmodell gewesen war.¹⁰⁹ Wie Sykora ausführt, wird im Prozess dieser Erkenntnissuche dem Körper mit dem Seziermesser auch das Geheimnis seiner „Natürlichkeit“ entlockt, das als Wesen und Essenz des Körpers verstanden wird.¹¹⁰ Zur gleichen Zeit, als die Physis zur Repräsentationsinstanz für das wahre, natürliche Wesen einer Person wird, spaltet sich die Vorstellung des anatomischen Körpers in den biologischen Gegensatz von männlich und weiblich auf. Die geschlechtliche Abstufung bestimmt sich nun aufgrund eines auf gegenseitige Ergänzung zielenden Antagonismus.¹¹¹ Im Jahr 1769 wird

106 Carmen Hammer und Immanuel Stieß: „Einleitung“. In: Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur, a.a.O., hier: S. 26.

107 Vgl. Andrea Maihofer im Anschluss an Thomas Laqueur (vgl. Anmerkung 108 in diesem Kapitel): Geschlecht als Existenzweise. Macht, Moral, Recht und Geschlechterdifferenz, Frankfurt am Main 1995, S. 29.

108 Thomas Laqueur: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt am Main, New York 1992, S. 20 ff.

109 Vgl. Andrea Maihofer im Anschluss an Laqueur: Geschlecht als Existenzweise, a.a.O., S. 30. Maihofer erläutert jedoch, dass Laqueurs Argumentation nicht weit genug geht. So begreift er zwar sex als Effekt historisch bestimmter Wahrnehmungs- und Redeweisen, die sich in den Körper einschreiben. Aber Laqueur folgend löst sich der Körper nicht in der Rede auf. Voraussetzung bleibt ein überhistorisches körperliches Substrat, das lediglich unterschiedlich historisch geprägt wird. Laqueur trennt somit weiterhin zwischen einem transkulturellen natürlichen Leib einerseits und einem diskursiv konstituierten Körper andererseits. Vgl. ebenda, S. 33.

110 Sykora führt aus, dass die Zuschreibung Leib=Natur ihren Ausdruck unter anderem in der Physiognomik des 18. Jahrhunderts, der Phrenologie und der „Beredsamkeit des Leibes“ fand. Vgl. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie, a.a.O., S. 50.

111 Vgl. ebenda, S. 51.

erstmalig ein weibliches Skelett abgebildet, um es vom männlichen zu unterscheiden.¹¹² Im gleichen historischen Zeitraum wird darüber hinaus das „Weibliche“ dem Privaten zugeordnet und im Weiteren das Konstrukt Leib=Natur=authentisch dem „privatisierten“ Körper der Frau zugeschrieben. Zeitgleich entwickelt sich mit der Sektion des Körpers und seinen „kartographischen“ Vermessungen sowie mit der medizinischen Entdeckung der Körperfunktionen die Vorstellung des „L’homme machine“.¹¹³ In der anatomischen Sektion verbinden sich somit die Stränge von „Natur“ und der Technik miteinander, die sich im 18. Jahrhundert beide als Amalgam im Körper der Frau verschränken.¹¹⁴ Die Bellmersche Fotografie der Puppe vereinigt beide Referenzen: Die automatenähnliche Erscheinung als Rekurs auf la Mettries „L’homme machine“ verbindet sich mit dem Zitat anatomischer Studien und wird im Bild der Frau zur Darstellung gebracht. Doch mit der fotografischen Präsentation der Puppe, die sich als irisierende Erscheinung zwischen den Polen von Automate und „natürlicher“ Gestalt, aktivem und passivem Geschöpf bewegt, werden die diskursiven Bedingungen der Weiblichkeitsproduktion offensichtlich.

Fragment-Fetisch

Das Strukturprinzip des sezierenden Schnitts ist für die Bellmersche Puppenfotografie auch unter einem weiteren Gesichtspunkt „von Gewicht“. Der Schnitt ist die Voraussetzung, den Puppenfetisch in seiner Ambivalenz entstehen zu lassen und schließlich ein serielles Genderbending zu evozieren. In der Forschung wird die Bellmer-Puppe häufig als

112 Vgl. Thomas Laqueur: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, a.a.O., S. 23.

113 Vgl. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie, a.a.O., S. 51-52. Im 18. Jahrhundert entwickelte sich eine mechanistische Weltsicht. Der Mensch wurde als eine Maschine innerhalb der Weltmaschine gedacht. La Mettrie schreibt: „Der Mensch ist eine Maschine, die selbst ihre Triebfedern aufzieht - ein lebendes Abbild der ewigen Bewegung.“ (Julien Qffray de la Mettrie: L’homme machine - Die Maschine Mensch, hg. und übers. v. Claudia Becker, Hamburg 1990, S. 35). Sykora bemerkt hierzu, dass die These la Mettries in verkürzter Form rezipiert worden sei. Es kam zu dem Missverständnis, dass la Mettrie den Menschen auf ein dem Uhrwerk vergleichbares Räderwerk reduziere. Diese verkürzte Rezeption habe la Mettrie selbst verschuldet, er hatte seinen Entwurf nicht deutlich genug als einen metaphorischen ausgewiesen, der eher ein Plädoyer für die physiologische Empirie als für die mechanische Konstruktion darstellte. Vgl. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie, a.a.O., S. 38.

114 Vgl. ebenda, S. 52.

Fetisch bezeichnet¹¹⁵, ohne jedoch die widersprüchliche Struktur dieses Begriffs ausreichend zu reflektieren sowie den Bezug zum Medium Fotografie und den diskursiven Bedingungen der Bedeutungsproduktion herzustellen. Im Folgenden wird nach dem Prinzip Fetisch gefragt, das sich im Medium der Fotografie, in der Puppe und in der geschlechtlichen Markierung gleichermaßen spiegelt.

Die fotografische Verdopplung „vorfotografischer Welten“ generiert sich über den Schnitt, der Dinge ein und andere ausschließt und daher nur als Fragment besteht. Aufgrund dieser Mangelstruktur vergleicht Christian Metz die Fotografie mit dem Fetisch, der ebenfalls in einem Akt des Sehens und „Ausschneidens“ entsteht¹¹⁶: Der weibliche Körper wird betrachtet und der letzte Moment, in dem man die weibliche Physiognomie noch für phallisch halten kann, wird als Fetisch imaginiert. Dieses gleichsam ausgeschnittene und stillgelegte Bild soll über die Penislosigkeit der Frau hinwegtäuschen.¹¹⁷ Wie Metz ausführt, wird bei der Fetischbildung der Ort des Mangels ins Off verdrängt. Dagegen wird der Blick auf etwas Benachbartes eingestellt. In struktureller Analogie entsteht auch im fotografischen Akt ein fixiertes Bild. Dabei ist der Akt des Fotografierens jedoch selbst eine Form der Kastration, da der Fotograf beim Betätigen des Auslösers einen endgültigen Ausschnitt wählt. Dieser ist für den Blick, wenn auch nicht für die Phantasie, für immer verloren und gleichsam durch die Fotografie aufbewahrt.¹¹⁸ Mit dem fotografischen Cut entsteht ein Off, das immer gegenwärtig ist. Es hat hypnotische Funktion, als Ausgeschlossenes besteht es weiter durch die Präsenz seiner Abwesenheit. Foto wie Fetisch zeichnen sich daher durch eine unheimliche Struktur aus, die den Eindruck des Ganzen im selben Moment bestätigt und gefährdet. Diese Ambivalenz, die dem fotografischen Bild eingeschrieben ist, animiert den zum Scheitern verurteilten Versuch, die Referenz auf das „Vorher“, auf das „Ganze“ herstellen zu wollen, immer wieder von neuem. In gleicher Weise funktioniert der Puppenfetisch als unheimliche Erscheinung zwischen der An- und der Abwesenheit „natürlicher“ Weiblichkeit. Mit der Fotografie wird die Puppe ein weiteres Mal bestätigt (bzw. fetischisiert), womit sich die unheimliche Qualität ihrer

115 So nennt etwa Xavière Gauthier die „fetischistischen Züge“ in Bellmers Werk und auch Peter Gorsen bezeichnet die Puppe Bellmers als „narzißtischen Fetisch“. Vgl. Xavière Gauthier: „Das Werk Bellmers. Die Perversion“. In: Dies.: Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit, Berlin 1980, S. 264-268, hier: S. 264 f. Vgl. Peter Gorsen: „Die Erotik des hermaphroditischen Bildes. Hans Bellmer und die Puppe“. In: Ders.: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 231-247, hier: S. 237.

116 Christian Metz: „Foto, Fetisch“. In: Kairos, 4, Nr. 1 u. 2 (1989), S. 4-9.

117 Rosalind Krauss: Das Photographische, a.a.O., S. 196.

118 Christian Metz: „Foto, Fetisch“, a.a.O., S. 4.

Erscheinung potenziert. Die Fotografie des menschlichen Doubles wird zum Stellvertreter des Stellvertreters, der, wie Bellmer es bereits in seinem Text „Erinnerungen zum Thema Puppe“ skizzierte, zum Greifen nah erscheint und doch unerreichbar ist. Nicht zuletzt wird die Puppe mit verschiedenen fetischistischen Accessoires ausgestattet, dabei ist die Nacktheit und damit die Penislosigkeit der Kunstfigur jedoch nicht verdeckt, sondern provokativ zur Schau gestellt. In einem Arrangement aus Puppenteilen sind die Brustwarze und die leere Augenhöhle einander als Pendant zugeordnet (Abb. 8). Die Augenhöhle der Puppe ist schwarz, die Brust dagegen leuchtet hell. Das Licht verfremdet Partien des Körpers, und die Brustwarze wird zum Auge, das seine BetrachterInnen direkt anzublicken scheint. Der Puppenfetisch überführt seine Voyeurinnen. Die letzte Fotografie der Serie zeigt das Detail der Puppenwaden, welche im Sinne Freuds als Fetischersatz für den ganzen Körper zu deuten wären (Abb. 10). Die Waden sind mit fetischistischen Requisiten versehen. Spitzenwäsche umgibt das Ensemble, und die Füße sind mit Stöckelschuhen bekleidet. Den Ausführungen Freuds folgend kennzeichnen Wäschestücke den letzten Moment vor dem Entkleiden des weiblichen Körpers, d.h. den letzten Moment vor der Entlarvung der weiblichen Penislosigkeit. Der Schuh wird von Freud als Ausgangspunkt des Knaben benannt, um das weibliche Geschlecht zu erblicken.¹¹⁹ In der Bellmerschen Inszenierung ist das Wäschestück wie eine Blüte geformt und mit einer Rose, dem Symbol des weiblichen Geschlechts, bekrönt. Die Komposition wird den BetrachterInnen wie ein Geschenk präsentiert, das jedoch bereits eine Enttäuschung impliziert. Denn der Blick, der die Waden entlang gleitet, in der Hoffnung, das Geschlecht zu entdecken oder den Eindruck eines ganzen Körper zu bewahren, kann nur ins Leere führen.

Darüber hinaus werden verschiedene Motive, die Freud in seiner „Traumdeutung“ als Symbol der Kastration nennt, in den Bellmerschen Fotografien zitiert: der Verlust der Augen¹²⁰, das Haarschneiden, die Kahlheit und das Köpfen¹²¹. In den Bildern der Puppe liegt ein Augapfel neben bzw. auf anderen Teilen des Puppenkörpers (Abb. 5 und 9), der kahle und vom Körper abgetrennte Kopf der Puppe ist zu sehen, ihre Haare liegen unter dem Kinn der Kunstfigur und stellen damit eine Verbindung zu den sich seitlich und unten anschließenden Körperteilen her (Abb. 8). Die Angst vor der Kastration drückt sich im Traum zudem im

119 Vgl. Sigmund Freud: „Fetischismus“. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. XIV, Werke aus den Jahren 1925-1931, Frankfurt am Main 1948, S. 311-317, hier: S. 314 ff.

120 Vgl. Sigmund Freud: „Die Traumdeutung“ (Studienausgabe), Bd. II, Frankfurt am Main, 1972, S. 389, Anmerkung 1.

121 Vgl. ebenda, S. 351.

vervielfältigten, männlichen Geschlecht aus.¹²² So präsentiert sich die Puppe mit gespreizten Beinen (Abb. 12), dem verdoppelten Phallussymbol. Die alptraumhaften Szenerien präsentieren den Puppenfetisch in seiner bedrohlichen Ambivalenz.

Mit Hilfe der „Verschiebungs-“¹²³ und der „Verdichtungsarbeit“¹²⁴ erscheinen, Freud weiter folgend, verdrängte Wünsche im Traum. Die „Verschiebungsarbeit“ leistet, dass die eigentlich zentralen Gedanken sich nur am Rande des Traums zeigen, wohingegen periphere Gedanken in den Mittelpunkt rücken.¹²⁵ Die „Verdichtungsarbeit“ vermischt verschiedene Elemente des Traums, so dass unbewusste sexuelle Wünsche kaschiert und indirekt enthüllt werden.¹²⁶ Die Puppenfotos dagegen sind nicht in der von Freud beschriebenen Weise verschlüsselt. Die Puppe erscheint in den Fotografien nicht an den Rand verschoben, sondern zentral im Bild, und ihre sexuellen Reize sind unübersehbar. Und dennoch besticht die Puppe gerade durch ihre unheimliche Erscheinung, die zwischen Deutlichkeit und Andeutung changiert. So erläutert auch Bellmer:

„Die fremden Bilder entkleideten sich ohne Mühe ihrer belehrenden Absicht, nur ihre Schärfe blieb, sie wollte unerhört angedeutet sein und gab den erregten Vorstellungen gerade soviel von sich selbst, daß sie auf eine Art glaubhaft wurden. Sie konnte fraglos bestechen, diese entartete Deutlichkeit, sie ließ sich nachahmen und verlieh den Spielen ein ganz anderes Gesicht.“¹²⁷

Nicht das Einförmige, sondern nur das Verstörende animiert uns immer wieder von neuem, in einen Dialog mit dem Puppenbild zu treten.¹²⁸ Die Freudsche Traumdeutung funktioniert demnach ganz im Sinne des Bellmerschen Poesie-Erregers, denn die von Freud aufgelisteten Symbole legen eine Bedeutung nahe und lassen gleichzeitig vielfältige Assoziationen zu. Für Bellmer wird die Theorie der Traumdeutung zum Fundus der fotografischen Puppeninszenierung, die jedoch nicht auf essentielle Traumata verweist, sondern die Prozesse der Körperproduktion selbst zum Thema hat.

122 Vgl. Sigmund Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 247.

123 Vgl. Sigmund Freud: „Die Traumdeutung“ (Studienausgabe), a.a.O., S. 310.

124 Ebenda, S. 664.

125 Vgl. ebenda, S. 310.

126 Vgl. ebenda, S. 664.

127 Hans Bellmer: „Erinnerungen zum Thema Puppe“, a.a.O., S. 13.

128 Barthes folgend verfügt das punctum über diese verstörende Qualität. Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt am Main 1985, S. 50.

Der Rahmen als Bedeutungsproduzent

Das Prinzip des Cuts, mit dem eine Verdopplung einhergeht und das Grundvoraussetzung der Fotografie und der Bedeutungsproduktion ist, wird von Bellmer mit dem Motiv des Rahmens zitiert. So erscheint die Puppe im Türrahmen (Abb. 1) oder das rechteckige Format einer Konstruktions-skizze der Puppenanatomie, vor der sich das Kunstgeschöpf positioniert, wiederholt den Kader des fotografischen Bildes (Abb. 3). Das Rahmenmotiv visualisiert ein- sowie ausgegrenzte Bereiche und funktioniert damit als Rekurs auf den fragmentarischen Charakter der Fotografie selbst. Auch Krauss stellt das Motiv des Rahmens als besonderes Merkmal der surrealistischen Fotografie heraus und bezeichnet es als „Signifikant der Signifikation“. Denn erst mit der Kadrierung entsteht das Changement zwischen der „vorfotografischen“ Welt und ihrem Abbild.¹²⁹ Die demontierten Bellmerschen Puppenelemente können schließlich selbst einen bedeutungsstiftenden Rahmen formen, der den fotografischen Kader repetiert (Abb. 4). Wieder ist die Puppe aktiv und passiv zugleich. Sie ist Objekt der Darstellung und gleichzeitig sind es die Segmente ihrer Anatomie, die verschiedene Körperbruchstücke ein und andere ausschließen.

Die Darstellung einer Tür, die sich zu einem anderen Raum hin öffnet (Abb. 1), visualisiert darüber hinaus die permeable Grenze zwischen BetrachterInnen und fotografiertem Raum. Ebenso wie die Fotomembran, so verspricht auch die geöffnete Tür Transparenz bzw. voyeuristische Einblicke in andere Räume und markiert zugleich die trennende Hürde. Die Puppe erscheint hier als Idealbesetzung dieser „Durchgangsräume“¹³⁰. Die im Bild zu sehenden Raumfragmente, die hinter oder außerhalb des abgebildeten primären Raumes liegen, bezeichnet Dubois als Offs, er spricht von einem Leck im fotografischen Bild¹³¹, das auf seine Durchlässigkeit hin zum BetrachterInnenraum verweist. Das Off der Fotografie fungiert als ausschlaggebendes Moment bei der Blickkonstrukti-

129 Vgl. Rosalind Kraus: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch, übers. v. Henning Schmidgen, München 1998, S. 122.

130 Mit einer Drehtür würde dieses Prinzip noch anschaulicher. Krauss erläutert, dass für Walter Benjamin die Drehtür zum paradigmatischen Durchgangs-Ort wird. Die Drehtür ist bewegliches Glied zwischen zwei Räumen, zwischen einem Innen und Außen. Die Drehstür ist immer zugleich offen und geschlossen. „Im Feld der Drehtür findet eine bedeutungsvolle Handlung - der Akt der Passage von einem Raum in den anderen - ohne feste und stabile Referenzen statt.“ Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, a.a.O., S. 140.

131 Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden 1998, S. 184.

on. Im Film wird der direkte Kamerablick vermieden, da er das Bild selbst thematisieren würde. Der Kamerablick muss unsichtbar bleiben und legt nur den Hinweg zurück, weil er die Bedingung für die Existenz des Kamerabildes ist. Schaut die Person dennoch unmittelbar in die Filmkamera, erlischt die Fiktion, dann wird im Bild die Präsenz des Operators selbst markiert.¹³² Auch Barthes thematisiert die aus diesem Grund im Film kaum bestehende Frontalsicht. Aus einem fotografischen Bild dagegen scheint ihn der frontale Blick direkt anzusehen, ohne tatsächlich sehen zu können.¹³³ Der Blick aus dem Bild dringt nach vorne vor, überbrückt den Cut durch Zeit und Raum und ist dennoch unwiderruflich abgetrennt.¹³⁴ Im gleichen Moment überbrücken wir die Grenze der fotografischen Membran in entgegengesetzter Richtung. Wie Sykora es formulieren würde, findet gleichsam eine Blickvermählung statt.¹³⁵ Auch die Augen der Bellmerschen Puppe taxieren uns unmittelbar (Abb. 6), über den fotografischen Schnitt hinweg beobachten sie ihre BetrachterInnen. Die „unheimliche Paarung“ der Blicke findet an einem Unort statt, im Dazwischen des unsichtbaren Schnittes, der damit zur Sichtbarkeit auflblitzt.¹³⁶

Serielles Genderbending

Das Bellmersche Puppenmodell sowie das fotografische Bild zeichnen sich in struktureller Analogie jeweils durch ihren fragmentarischen Charakter aus und fordern somit ihre serielle Fortsetzung.¹³⁷ Die einzelnen Puppenglieder suggerieren eine Zusammengehörigkeit und dennoch bleibt der Abstand offensichtlich. Die Möglichkeiten des Zerlegens und Zusammensetzens der Puppe scheinen sich in alle Richtungen zu öffnen und animieren uns, Verbindungen zwischen den einzelnen Körperteilen herzustellen, neue Formationen zu imaginieren. Das serielle Prinzip ist

132 Vgl. ebenda, S. 179.

133 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie, a.a.O., S. 122.

134 Metz beruft sich in seiner Argumentation auf Pascal Bonitzer, der ebenfalls den Unterschied des filmischen und des fotografischen Offs erläutert. Eine Person kann aus dem filmischen Off kommen und es wieder verlassen. Das Off ist zwar das Off, es befindet sich aber nicht außerhalb des Filmes. Bei der Fotografie dagegen ist der direkte Kamerablick üblich. Das Off der Fotografie dringt nach vorne vor: Ein Off, das explizit den Operator positioniert und ihn als unsichtbaren Partner integriert. Vgl. Christian Metz: „Foto, Fetisch“, a.a.O., S. 7.

135 Vgl. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie, a.a.O., S. 58.

136 Vgl. ebenda.

137 Vgl. zum Prinzip der Serie: das Kapitel „Die Fotografie als Spur der Wirklichkeit“, S. 30.

somit bereits der Anatomie des Puppenfetischs inhärent und potenziert sich mit ihrem fotografischen Porträt. Dabei scheint der Schnitt durch den Puppenkörper auf den Cut, der die einzelnen Bilder der fotografischen Serie voneinander trennt, zu rekurrieren. Der Abstand zwischen den Körperteilen bzw. den Körperbildern wird zum Scharnier der wechselseitigen Referenz: Dem Versuch, eine Verbindung zwischen den Bildern herzustellen oder einen ganzen Körper zu entwerfen, ist das Scheitern immanent. So weisen bereits Bellmers Äußerungen zur Struktur des Spiels auf die Serienbildung hin: „Das beste Spiel will weniger auf etwas hinauslaufen, als sich an dem Gedanken seiner eigenen, unbekanntes Fortsetzung wie an einer Verheißung erhitzen.“¹³⁸ Und auch Jean Paul beschreibt das Spiel schon in ähnlicher Weise, welches „alle Kräfte [bildet, B.K.], ohne Einer die siegende Richtung anzuweisen.“¹³⁹ Die Puppenfotografie, durch ihre Unabgeschlossenheit gekennzeichnet, fordert uns zum Spielen heraus. Der Wechsel zwischen Ganzheit und Fragment wird am Beispiel der weiblichen Anatomie durchexerziert. Das Genderbending findet in der Serie statt – nicht der ganze oder der eine Körper, sondern die prozessuale Weiblichkeitsproduktion, die ihren Endpunkt nie erreichen kann, stellt sich dar.

Über die Präsentation der Fotografien innerhalb des Mediums Buch wird der Prozess der Körperproduktion schließlich unmittelbar greifbar. Das Buch scheint intime Einblicke zu gewähren, und das Berühren der Blätter funktioniert in Analogie zum projektiven Blick. Die mit der taktilen Erfahrung real gewordene Berührung scheint die Handhabbarkeit der Puppe zu verheißeln, doch über das fotografische Bild bleibt ihre Unerreichbarkeit evident. In der Serie der „Zehn Konstruktionsdokumente“ wird jeweils ein Puppenfoto auf einer Seite gezeigt. Somit erschließt sich die fotografische Serie nur sukzessive. Man muss die Seiten blättern, um zur nächsten Abbildung zu gelangen. Darüber hinaus vollziehen wir im Akt des Umblätterns den auktorialen Akt, das Drücken des Auslösers, der das fotografische Bild immer nur als Fragment hervorbringt und damit in der Serie münden muss, performativ nach. Die Position des Betrachters bzw. der Betrachterin wird als „Pygmalion zweiter Instanz“ markiert. Damit ist auch dem Medium Buch die Struktur des Poesie-Erregers implizit. Das Wenden der Seiten schürt die Hoffnung, dass sich das Puzzle zu einem Ganzen fügt. In der Interaktion mit dem Puppenbuch kann sich dieser Wunsch jedoch nicht erfüllen, denn es generiert

138 Hans Bellmer: „Die Spiele der Puppe“, a. a. O., S. 49.

139 Jean Paul: *Levana oder Erziehlehre* (1814), Paderborn 1963, S. 75.

nicht den geschlossenen Sinn, sondern formiert ihn immer fort.¹⁴⁰ Dieses anagrammatische Verhältnis von Ganzheit und Fragment entfaltet sich jedoch nicht nur in der horizontalen Ausdehnung der Serie, sondern ist darüber hinaus auch in der Vertikalen präsent: Auf einer Konstruktionszeichnung, die den Entwurf der Puppe zeigt, liegen die Bauteile des Kunstgeschöpfs (Abb. 4). Die gezeichneten anatomischen Elemente und die darauf liegenden dreidimensionalen Puppenglieder animieren die BetrachterInnen, Grenzen zu überschreiten, Verbindungen zwischen den verschiedenen Ebenen zu ziehen und das Puzzle zu einem Körperbild zu fügen. Aus der Zeichnung des Puppenkopfes scheint das modellierte Oberschenkelgelenk zu wachsen. Das im rechten Winkel anschließende Beinskelett stellt die Verbindung zur Konstruktionszeichnung rechts im Bild her. Die Holzscheibe des Oberschenkelgelenks wird zur spiegel-symmetrisch teilenden und changierenden Achse zwischen „Realität“ und Fiktion, denn auf der einen Seite der Scheibe ist die Zeichnung der Puppenhaare zu sehen und auf der gegenüberliegenden Seite liegt als Pendant das „echte“ Puppenhaar. Aus der Fläche der Konstruktionsskizze steigen die fertigen Körperteile empor. Mit der Fotografie wird die dreidimensionale Anatomie jedoch wieder in die Fläche zurückgeführt. Die fotografische Membran dient als letzte Schicht, die das Anagramm einer permanenten Umkehrbarkeit initiiert. Dabei besteht der Fotokader, der die Anatomie in Stücke zerlegt und zugleich heterogene Körperteile zu einem Körperbild zusammenwachsen lässt, selbst immer wieder nur als Fragment, das seine serielle Fortsetzung evoziert. Mit einer Plastik, die die Anatomie des zweiten Puppenmodells adaptiert, treibt Bellmer dieses Prinzip noch weiter. Aus dem fotografischen Medium entlassen, bevölkert die Puppenanatomie nun den Ausstellungsraum. Ebenso wie die Fotografien der zweiten Puppe koloriert sind, so präsentieren sich auch die seriellen Abgüsse der Plastik in unterschiedlichen Farben und suggerieren damit weiterhin ihre Zugehörigkeit zur Zweidimensionalität des fotografischen Abzuges. Damit installiert sich auch hier ein System der potenziellen Umkehrbarkeit.

Mit den „Variations sur le montage d'une mineure articulée“, die in „Minotaure“ veröffentlicht wurden, wiederholt sich schließlich das Erfolg versprechende und zugleich hoffnungslose Puppenspiel.¹⁴¹ In Form

140 Vgl. zur Bedeutung des Buches als Metapher für die Geschlossenheit des Sinnzusammenhangs: Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt am Main, 4. Aufl. 1999, S. 17-21.

141 Wie Krauss feststellt, enthalten die surrealistischen Zeitschriften eine Vielzahl von Fotografien. Krauss schließt daraus, dass die Zeitschriften die eigentlichen surrealistischen Objekte sind und dass die Praxis der Surrealisten „fotografisch“ ist. Rosalind Krauss: „Die fotografischen Bedingungen des

eines Tableaus sind die Fotografien der ersten Puppe auf zwei Seiten der Zeitschrift zu je neun Abbildungen spiegelsymmetrisch einander gegenübergestellt (Abb. 12). Der Falz der Zeitschrift teilt das Ensemble und stellt zugleich die Verbindung zwischen den Seiten her. Die Anordnung der Bilder erinnert an einen Fotoroman. Das Auge der BetrachterIn wandert zwischen den Bildern hin und her. Der Versuch, eine Reihenfolge zu bilden, wird jedoch kein eindeutiges Ergebnis erzielen. Die Zusammengehörigkeit verschiedener Bildpaare wird suggeriert, da gleiche Versatzstücke, wie die Matratze, die Wäsche, der Stuhl, die Tür etc., in verschiedenen Bildern auftauchen. Die beiden Fotografien, die sich in der Mitte des Tableaus gegenüberstehen, suggerieren ihre nahezu perfekte gegenseitige Kompatibilität und negieren sie im selben Moment. Das Prinzip der Bedeutungsproduktion – die räumliche Distanz und die gleichzeitige vermeintliche Verbindung der Bilder untereinander – wird in Bellmers Tableau somit explizit zur Darstellung gebracht. Die weißen Zwischenräume entsprechen den Abständen zwischen den einzelnen Seiten des Puppenbuches und werden zum Auslöser für die Bedeutungsexplosion. Die BetrachterInnen beginnen ihrerseits mit den Fotos zu „spielen“, um weitere Kombinationen zu finden. Die anagrammatische Anordnung der Puppenporträts wird durch die Analogie von Schrift und Bild nochmals betont: Der Titel der Komposition erstreckt sich über beide Seiten. Er wird zur Suture, die die Kluft überbrückt und betont zugleich.

Die so genannte „Demi Poupée“ (halbe Puppe)¹⁴² (Abb. 42), ein letzter Puppenentwurf Hans Bellmers aus dem Jahr 1972, legt es ebenfalls auf eine serielle Fortsetzung an. Die Figur besteht aus einer Holzkonstruktion, die mit dem Kopf der Skulptur „La Mitrailieuse en état de grâce“ (1937) (Abb. 44) ausgestattet ist. An den Torso ist ein Arm und ein Bein angefügt, dessen Fuß, in Anlehnung an die ersten beiden Puppen, mit einem Strumpf und einem Mädchenschuh bekleidet ist. Die Figur ist vielfach untergliedert und für eine lehrende oder sitzende Position konzipiert. Mit ihrer halben Anatomie ist die Puppe explizit als Fragment gekennzeichnet, die den unablässigen Versuch einer Vervollkommnung auslöst und zur Serienbildung aufruft. So hat Bellmer gleich neun weitere Exemplare anfertigen lassen. Diese Puppe wird jedoch nicht als Modell für fotografische Aufnahmen genutzt, vielmehr soll sie als Objekt selbst ausgestellt werden. Bellmer verzichtet diesmal auf das oszillierende Zusammenspiel von Puppe und Fotografie.¹⁴³

Surrealismus“. In: Dies: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, a.a.O., S. 100-123.

142 Vgl. Peter Webb, Robert Short: Hans Bellmer, a.a.O., S. 263.

143 Die Kritik Peter Webbs an dem letzten Kunstgeschöpf Bellmers erscheint mir dagegen zu polemisch: „Unlike the original doll, this offspring is designed to

Bauchkino

Für sein erstes Puppenmodell hat Bellmer eine besondere Konstruktion vorgesehen. In das Innere der Kunstfigur sollte das so genannte Bauchpanorama (Abb. 11) eingesetzt werden, das man durch den Nabel der Puppe betrachten sollte. Die vielfältigen Ambivalenzen, die die Fotografien der Puppe heraufbeschwören, spiegeln sich in diesem Entwurf. Das Spiel des Poesie-Erregers zwischen Innen und Außen, Ganzheit und Fragment und schließlich das serielle Prinzip findet hier seine Kulmination: Das Bauchpanorama sollte aus einer Holzscheibe mit darauf montierten Kästen konstruiert werden, die wie Tortenstücke die Segmente eines Kreises bilden.¹⁴⁴ Diese enthalten so genannte „Miniaturpanoramen“, bestehend „aus kleinen Objekten, Materien und farbigen Bildern schlechten Geschmacks [...]“¹⁴⁵. Jedes Panorama wird von einer Taschenlampenbirne beleuchtet. Ein kleiner Spiegel ist im Winkel von 45 Grad gegenüber dem Bauchnabel angebracht. Mit dem Druck auf die linke Brustwarze setzt man das Panorama in Gang, der Lichteinfall wird durch das Drücken des Knopfes gesteuert. Pro Knopfdruck wird der Spiegel um 1/6 des Kreisumfangs weitergedreht und man bekommt jeweils ein Segment zu sehen. Elisabeth Bronfen beschreibt den Nabel als Schnittstelle zwischen einer Öffnung und einem abgeschlossenen Hohlraum. Der Nabel inszeniert damit die Grenzen der Visualisierung. Er lässt sich zwar ertasten, doch kann man an die intimste Stelle nicht vordringen.¹⁴⁶ Diesen Zwiespalt treibt Bellmer mit seinem Modell des Bauchpanoramas auf die Spitze: Die Zeichnung verdeutlicht eine Blickbewegung, die dem fotografischen Sehen entspricht. Der Bauchnabel ist zwar geöffnet und ermöglicht den Durchblick, das Auge überbrückt die materielle Grenze und dennoch bleiben die BetrachterInnen außen vor.¹⁴⁷ Das Prinzip des punctum erfährt mit dem Bauchpanorama seine eindrücklichste Visualisierung. Der vermeintlich erkennende Blick in die Tiefe der weiblichen Anatomie wird in sein Gegenteil verkehrt, durch das Peep-hole hindurch erschließen sich nur surreale Szenarien. So sollten die einzelnen Tortensegmente mit fragmentarischen Szenen angereichert werden, die, wie Fritz Bellmer erläutert, die Gedanken und Träume junger Frauen repräsentieren. Zu sehen sei ein Taschentuch mit der Spu-

be bought and sold, to be used as an erotic toy or displayed as a work of art. Compared with it's progenitor, and even with the wooden dolls of the Kaiser-Friedrich-Museum, it represents a travesty of original inspiration which descends to the level of Kitsch." Ebenda.

144 Vgl. Hans Bellmer: „Erinnerungen zum Thema Puppe.“, a.a.O., S. 20.

145 Ebenda.

146 Vgl. Elisabeth Bronfen: Das verknottete Subjekt, a.a.O., S. 25.

147 Vgl. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 221 ff.

cke eines jungen Mädchens oder ein Boot, das durch das Eis des Nordpols sinkt.¹⁴⁸ Die VoyeurInnen schauen hier ihren eigenen Phantasmen entgegen, dabei erfahren sie die projektiven Bedingungen der Weiblichkeitsproduktion am eigenen „Leib“. In seinem Text „Erinnerungen zum Thema Puppe“ beschreibt Bellmer die gleiche Blickbewegung in der Interaktion mit den Mädchen. Würde man in ihr Inneres schauen, so könnte sich das Rätsel lösen, doch kann es auch hier nur zu einer Enttäuschung kommen:

„Wenn sich die Verheißung hier nicht fand, so lag es überhaupt nahe, sie mehr im Inneren zu suchen, wie die Panoramen in meinen schwarzen Kästen. Doch waren die jungen Mädchen [...] weder Kästchen noch Weckeruhren und boten darum nicht die geringste Handhabe, die Wünsche nach ihrem Reiz in zerstörende oder gestaltende Tätigkeit umzusetzen.“¹⁴⁹

Im Anschluss daran beschreibt Bellmer den Blick, der durch transparentes Glas hindurch in das Innere einer Murmel fällt. Diese Schilderung lässt die Sicht in das Bauchpanorama bzw. auf das fotografische Puppenbild assoziieren: Die Glasmurmel allein war

„[...] im Stande, die Vorstellungen nach einer offenbar beunruhigenden Seite hin zu erweitern. Sie war weniger vertraulich, obgleich sie dem Blick ihr Inneres anbot, das in erstarrter Ekstase seine Spiralen betrachten ließ. Sie fesselte einen, an ihrer Spannung belebten sich die Gedanken und verliehen der Kugel übernatürliche Kraft, bis sie glasig im Raum schwebte.“¹⁵⁰

Die „erstarrte Ekstase“ beschreibt das surrealistische Prinzip des Wunderbaren bzw. das fotografische Prinzip einer stillgelegten Bewegung, das die Gedanken belebt und uns in das Spektakel involviert. Der Bellmersche Text „Erinnerungen zum Thema Puppe“ geht als Einleitung den Puppenbildern voran. Die Zeichnung des Bauchpanoramas steht am Ende des Textes und bildet somit eine Klammer zwischen Text und Bild und verweist damit nicht zuletzt auf die analogen Strukturen des Bauchkinos, des Prosagedichts und der Puppenfotografie. Vollständig realisiert wird das Panorama jedoch nicht, es bietet sich nur als Idee dar und ist auf ei-

148 Vgl. Brief von Fritz Bellmer an Peter Webb. Zit. n.: Peter Webb, Robert Short: Hans Bellmer, a.a.O., S. 30.

149 Vgl. Hans Bellmer: „Erinnerungen zum Thema Puppe“, a.a.O., S. 18. Die von Bellmer erwähnten Weckeruhren könnten als Kritik an La Mettries These vom L'homme machine gelesen werden. Denn die Puppe funktioniert gerade nicht wie ein Uhrwerk, das berechenbar ist. Vgl. dazu auch Anmerkung 113 in diesem Kapitel.

150 Vgl. Ebenda, S. 15.

nigen Fotografien als Rohentwurf zu erahnen (Abb. 3 und 4). Darüber hinaus wird die Puppe nur im Medium der Fotografie präsentiert, der unmittelbare Einblick in den Puppenleib bleibt verwehrt. Dagegen funktioniert der fotografische Blickmechanismus, den das Bauchpanorama installieren würde, zwischen BetrachterInnen und Bild. Der Versuch, die Grenze zum fotografischen Puppenraum visuell zu überbrücken, wird immer von neuem animiert. Wie Sigrid Schade ausführt, wird die Puppe mittels des Panoramas zum „Guckkastenkino“. Obwohl dieser Effekt für die BetrachterInnen durch die Distanzierung mittels der Fotografie aufgehoben ist, wird in der Serie der Fotografien der „Kino-Effekt“ nach außen gestülpt.¹⁵¹ Erst die Summe der einzelnen Fotos ergibt das eigentliche „Panorama“.¹⁵²

Die Konstruktion des „Panopticons“ von Bentham aus dem Jahr 1787 installiert ebenfalls einen fokussierten Blick. Es institutionalisiert eine Überwachungsstruktur. Einzelzellen in konzentrischen Kreisen sind um einen zentralen Beobachtungsturm angelegt. Alle Insassen können vom zentral positionierten Wächter gesehen werden, der selbst unsichtbar bleibt. Sie müssen sich daher so verhalten, als würden sie permanent unter Beobachtung stehen; sie überwachen sich selbst. Für Foucault ist dieses Panorama Ausdruck der Disziplinarmacht und Bedingung der Körperproduktion.¹⁵³

Mit dem Bauchpanorama der ersten Puppe führt Bellmer ein Blicksystem vor, das der Struktur des Benthamschen Panoptikums zu gleichen scheint und doch genau das Gegenteil erreicht. Während das „Panopticon“ unter der Macht des imaginären Blicks Körper diszipliniert und produziert, legt das Bellmersche Bauchpanorama die Bedingungen der Körperproduktion bloß. Jedes einzelne Segment des Panoramas, ebenso wie jedes einzelne fotografische Porträt der Puppe wird zur „Zelle“, die sich der Beobachtung anbietet und zugleich ihre BeobachterInnen „ge-

151 Vgl. Sigrid Schade: „Hans Bellmer - Die Posen der Puppe“, a.a.O., S. 20.

152 Vgl. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 222. In Marcel Duchamps Installation „Étant donné“ aus dem Jahr 1946 manifestiert sich das Peep-hole-Prinzip auf vergleichbare Weise. Auch hier blicken die VoyeurInnen ihren eigenen Projektionen entgegen: Hinter einer Holztür liegt ein Puppenkörper mit gespreizten Beinen auf Reisigbündeln ausgebreitet. Nur durch ein Peep-hole in der Tür kann man die Gestalt zwischen Kunst und „Natur“, „Leben“ und „Tod“ betrachten. Wie die fotografierte Puppe Bellmers, so wird auch hier die scheinbar leblose Puppe paradoxerweise zur Akteurin, die unseren Blickautomatismus animiert. Von anderen BesucherInnen, die sich währenddessen im Ausstellungsraum aufhalten, werden wir bei der voyeuristischen Tat beobachtet. Somit sind wir zweimal in die Blickfalle gegangen. Vgl. dazu auch Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora: „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, a.a.O., S. 89 ff.

153 Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses (1975), Frankfurt am Main 1994, S. 256 ff.

fangen nimmt“. Im Gegensatz zum Benthamschen Panoptikum wird der fokussierte Blick angesichts verstörender Darstellungen (innerhalb der Tortensegmente wie auch angesichts der Fotografien der Puppe) in mannigfache Richtungen defokussiert. Darüber hinaus kann man durch den Nabel nicht alle „Zellen“ erblicken, dagegen bietet sich pro Knopfdruck auf die Brustwarze immer nur eine Zelle der Betrachtung dar. So wie sich die Segmente des Bauchpanoramas nur sukzessive erschließen, so können wir auch nur von einem Foto zum anderen blicken bzw. die Seiten im Puppenbuch blättern. Mit dem imaginären Druck auf den Brustknopf wird uns erneut unsere pygmalionische Kraft zweiter Instanz¹⁵⁴ vor Augen geführt.

In ihrer Analyse des Bellmerschen Bauchpanoramas stellt Sykora eine Referenz an die Kaiser- und Landschaftspanoramen heraus. Im Landschaftspanorama befinden sich die BetrachterInnen im Zentrum der Bilderwelt. Dies entspricht der zentralen Position des Auges in Bellmers Konstruktion. Im Kaiserpanorama dagegen müssen die BetrachterInnen von Guckloch zu Guckloch wandern, die Bilder waren nie auf einen Blick zu erfassen. Bellmer kombiniert beide Prinzipien, das der Umsicht und das des Einblicks miteinander.¹⁵⁵ Die Kreisform des Bauchpanoramas bzw. das Panorama der Fotoserie, das eine Ganzheit zu verheißen scheint, funktioniert jedoch als endloser Zirkel. Puppenporträt sowie das Bauchsegment präsentieren ausschließlich fragmentarische und absurde Szenerien, sie motivieren uns, den „Brustknopf“ immer wieder zu betätigen, doch ein einheitlicher oder endgültiger Sinn stellt sich nicht ein. Die Zirkelform (des Kreises) wählt auch Gertrude Stein für ihr Monogramm „a Rose is a Rose is a Rose“. Wie Carole-Anne Tyler dazu notiert, exemplifiziert sich hier die Notwendigkeit bei gleichzeitiger Unmöglichkeit, Identität durch Repräsentation zu fixieren. Dagegen formiert sich Identität immer nur rückwirkend als Effekt der Wiederholung.¹⁵⁶ Duchamp wählt Gertrude Steins Monogramm als Zitat und modifiziert es

154 Vgl. dazu Kapitel 2.3 „Die Puppe - unser Doppelgänger“, S. 23, Anmerkung 35.

155 Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 221 ff.

156 Carole-Anne Tyler: „Death Masks“. In: A Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography, Ausst.-Kat. Guggenheim Museum New York, hg. v. Jennifer Blessing, New York 1997, S. 121-133, hier: S. 121. Sykora folgert in diesem Zusammenhang, dass „eine Rose nichts anderes sei als eine Rose, d.h. daß eine Identität des Wortes Rose, unserer Sicht des gedachten Gegenstandes Rose sowie des Wesens der Rose bestehe. Durch die Perpetuierung des Wortes wird diese essentialistischen Lesart jedoch [...] durch eine scheinbar unendliche Kette von Assoziationen ersetzt. [...] ein Abgesang auf den [...] Kurzschluß von Form [...] auf Wesen [...]“. Katharina Sykora: „Das Kleid des Geschlechts. Transvestismen im künstlerischen Selbstporträt.“ In: Heide Nixdorff (Hg.): Das textile Medium als Phänomen der Grenze - Begrenzung - Entgrenzung, Berlin 1999, S. 123-152, hier: S. 135 ff.

jedoch, indem er den Buchstaben „R“ verdoppelt. Im Lesen des Zirkels „a rose is a rose is a rose...“ offenbart sich die versteckte er-otische Bedeutung. Im Sinne Butlers setzt hier mit der Wiederholung die Bedeutungsverschiebung ein. Bellmer, der explizit auf die erotische Komponente der Puppe setzt, wendet ihr Potenzial der Verführung ins Gegenteil, traditionelle Zuschreibungen von natürlicher, passiver Weiblichkeit werden ad absurdum geführt. A doll, is a doll, is a doll... ihre Metamorphosen kennen weder Start- noch Zielmarkierung.

„Les Jeux de la poupée“

„Es ist ein Mädchen! - Wo sind ihre Augen? - Es ist ein Mädchen! - Wo sind ihre Brüste? - Es ist ein Mädchen! - Was sagt sie? - Es ist ein Mädchen! - Womit spielt sie? - Es ist ein Mädchen - es ist mein Wunsch!“¹⁵⁷

Diese Zeilen Paul Eluards sind in dem Buch „Les Jeux de la Poupée“ einer Fotografie der zweiten Puppe Hans Bellmers als Pendant gegenübergestellt. Par excellence verdeutlichen sie den projektiven und performativen Prozess der Weiblichkeitsproduktion. Liest man dieses Prosagedicht in Zusammenhang mit dem Foto (Abb. 29), dann wird die Verunsicherung, die der Poesie-Erreger auslösen kann, explizit: Der performativen Aussage „Es ist ein Mädchen“¹⁵⁸, die fünfmal wiederholt wird, folgt jeweils eine Frage, „wo sind ihre Augen, ihre Brüste etc.?“. Dargestellt ist die prozessuale Suche nach Bestätigung, die immer von Irritationen begleitet wird. Denn das, was traditionell zu erwarten wäre (Augen, Brüste etc.), erfüllt sich angesichts des fotografischen Körperbildes der Puppe nicht. So wird etwa der Teppichklopper, der Assoziationen an Züchtigungen der Puppe und sadistisches Spiel hervorrufen könnte, letztlich zum wechselhaften Symbol: Zum einen markiert das Raster des Kloppers, das mit der fotografischen Membran zusammenfällt, die paradoxe Struktur der fotografischen Haut, die nur scheinbar den Blick auf authentische Körper freigibt und vielmehr als realitäts- und körperproduzierendes Dispositiv funktioniert. Zum anderen ergibt sich aus der vertikalen Form der Puppenanatomie und der horizontalen des hölzernen Stils die Form eines Kreuzes, die dem Erlösungspathos, das Bellmer dem Bild

157 Paul Eluard. In: Hans Bellmer: „Die Spiele der Puppe“, a.a.O., o.S.

158 Butler folgend wird mit der Benennung „Es ist ein Mädchen“ ein Mädchen erst „mädchenhaft gemacht“. Diese Anrufung wird über diverse Zeitabschnitte hinweg immer wieder aufs Neue wiederholt, um die naturalisierte Wirkung zu verstärken oder anzufechten. Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, a.a.O., S. 29.

der Puppe zuschreibt, zu entsprechen scheint. So erläutert er in einem Interview mit Peter Webb:

„[...] I wanted people to help lose their complexes, to come to terms with the instincts as I was trying to do [...]. The Photographs blended the real and the imaginary, but they had to be provocative to be effective.“¹⁵⁹

Entgegen diesem aufklärerischen Anspruch, der zwar das Provokative der Fotografien betont, dabei jedoch das „Heil“ der BetrachterInnen in den Vordergrund stellt und somit auch Bellmers Funktion als Erlöser etabliert, markiert die Kreuzform vielmehr den Chiasmus, in den die BetrachterInnen angesichts des Bildes der Puppe geraten. Denn die RezipientInnen, die immer auch LeserInnen sind, registrieren im Wechsel zwischen Text und Bild ihre eigene projektive Beteiligung am Prozess der Körperproduktion: „Es ist ein Mädchen – es ist mein Wunsch!“ lautet daher der letzte Ausruf. Damit beantwortet sich auch die Frage „Womit spielt sie?“ von selbst: „Les Jeux de la Poupée“ lautet die viel versprechende Überschrift – die Puppe spielt mit ihren BetrachterInnen und vice versa.

An der Konstruktion seines zweiten Puppenmodells arbeitet Bellmer zusammen mit seinem Bruder Fritz vom Sommer bis zum Herbst 1935. Bellmer suchte nach einer neuen Form der Konstruktion, da die erste Puppe bald keine weiteren Möglichkeiten der Montage und Demontage mehr bot. Die Anregung zum Bau der zweiten Puppe fand Bellmer im Kaiser-Friedrich-Museum (Berlin). Zusammen mit der Puppenmacherin Lotte Priezel entdeckte er dort eine hölzerne Gelenkpuppe (Abb. 36) aus der Dürerzeit. Diese war mit einer Bauchkugel sowie mit weiteren Kugeln versehen, die die einzelnen Körperteile miteinander verbanden und damit eine optimale Beweglichkeit ermöglichten. Entsprechend stattet Bellmer sein zweites Puppenmodell mit einer zentralen Bauchkugel sowie mit weiteren Kugelgelenken für Arme und Beine aus.¹⁶⁰ Kopf, Hände und Beine werden von der ersten Puppe übernommen. Darüber hinaus fertigt Bellmer weitere Körperteile an: Ein zweites Paar Arme und Beine, ein Oberkörper, zwei Becken, ein Extratorso mit vier Brüsten sowie ein weiteres Becken mit Falten rund um die Taille entstehen.¹⁶¹ Im Gegensatz zur ebenen Haut der ersten Puppe, die Einblicke in das mechanische Innenleben gewährt, zeichnet sich die zweite Puppe durch ihre glatte Oberfläche aus, damit gleicht sie sich der Struktur fotografischer

159 Hans Bellmer in einem Interview mit Peter Webb. In: Peter Webb: *The Erotic Arts*, London 1983, S. 370.

160 Vgl. Peter Webb, Robert Short: *Hans Bellmer, a.a.O.*, S. 57.

161 Vgl. Ebenda S. 57, 62.

Membranen an – beide weisen sich als Projektionsflächen aus. Für die Fertigung dieser ebenmäßigen Puppenaußenhaut verwendet Bellmer eine neue Technik. Er stellt eine Mischung aus Papiertüchern und einem starken Leim her, der beim Trocknen hart wird und zur Imitation des Inkarnates abschließend mit Werkzeugen bearbeitet und angemalt werden kann.¹⁶² Während uns die erste Puppe unter anderem mit ihrer Struktur des „Inside Out“ (und vice versa) irritiert, tritt uns mit der zweiten Puppe das paradoxe System des „Upside Down“ (und vice versa) gegenüber. Die Puppe zeichnet sich durch einen spiegelsymmetrischen Körperbau aus, der keine Unterscheidung zwischen oben und unten mehr zulässt. An der zentralen Bauchkugel stehen sich die beiden Puppenleiber gegenüber, die nunmehr um die Bauchkugel kreisen und unendliche Metamorphosen des Puppenmodells hervorbringen. Die neue Form verkörpert das „Palindrom“, das rückwärts wie vorwärts gelesen den gleichen Sinn ergibt. Die Vielzahl der zusätzlichen Körperteile, die immer wieder in neuer Kombination zusammengesetzt werden und an jede Körperstelle wandern können, steigert die Möglichkeit der „Anagrammbildung“ um ein Vielfaches. Die Ausformung der Körperteile zu kugeligen, quellenden Gliedern ermöglicht es zudem kaum, zwischen dem einen oder anderen Körperteil zu unterscheiden; die Möglichkeit der Analogiebildung innerhalb des Puppenkörpers wird potenziert.

Wie die erste Puppe, so dient auch die zweite als Modell für fotografische Aufnahmen.¹⁶³ Die Serien zur zweiten Puppe sind im Jahr 1937 abgeschlossen. Diesmal entstehen aufgrund der gesteigerten Variationsmöglichkeiten des Puppenkörpers weit über 100 Aufnahmen. Bellmer verzichtet zwar zugunsten des Bauchkugelgelenks auf die Idee des Bauchpanoramas, doch finden die grotesken „Innereien“ der ersten Puppe nunmehr ihr Pendant in der phantastischen „Außenwelt“ des zweiten Modells: Die Puppe hängt an seidnem Faden an einem Baum, sie windet sich um ein Treppengeländer oder scheint in einem Türrahmen zu

162 Vgl. ebenda, S. 57.

163 In einer Bellmer-Retrospektive (Centre national d'art contemporain, Paris, 30.11.1971 - 17.01.1972) wurde die Puppe erstmals als Objekt ihrem Publikum präsentiert. Peter Webb erläutert, dass die Ausstellung 20 Gemälde, über 100 Zeichnungen, zehn Sätze der Druckgraphik und eine Auswahl der Puppenfotos und Skulpturen Bellmers zeigte. In einem separaten Raum waren auf einem mit schwarzem Samt überzogenen Bett die Reste der Puppe arrangiert. Gezeigt wurde der mit einer schwarzen Perücke versehene Kopf, der Hals war mit einem Samthalsband geschmückt. Das Beinpaar, mit Söckchen und Schulmädchenschuhen bekleidet, war am Bauchkugelgelenk befestigt, während der einzige Arm sich parallel zum Bein ausstreckte (Abb. 35). Die Reste der Puppe sind bis heute in einer Glasvitrine im Centre Pompidou in Paris zu sehen. Vgl. Peter Webb, Robert Short: Hans Bellmer, a.a.O., S. 262.

schweben (Abb. 20, 24, 30). Mit gebrochenen Pastelltönen sind die Fotografien koloriert und unterstreichen die surreale Erscheinung.

Die Veröffentlichung der Fotografien zur zweiten Puppe erfolgt wiederum in Buchform und in verschiedenen Zeitschriften. Im Jahr 1936 erscheinen die Fotografien in einer Ausgabe des „Cahiers d'Art“, in „Surrealist object“ und in „Minotaure“ Nr. 8. Zudem werden sie im Jahr 1937 in der Surrealisten-Spezial-Ausgabe des Tokioer Magazins „Mizue“ und in „Minotaure“ Nr.10 präsentiert.¹⁶⁴ Im Jahr 1938 wählt Paul Eluard vierzehn Fotografien aus und lässt sich zu kurzen Prosagedichten inspirieren. Diese Serie der Fotografien wird in dem Buch „Les Jeux de la Poupée“ zusammengefasst. Jeder Fotografie der Puppe ist ein Gedicht Eluards gegenübergestellt. Bellmers Text mit dem Titel „Das Kugelgelenk“ wird dem Buch als Einleitung vorausgeschickt.¹⁶⁵ Durch den Kriegsausbruch scheitert zunächst die Herausgabe des Buches. So wurden vorab die Gedichte Eluards zusammen mit zwei Fotografien in „Messages“ (1939) veröffentlicht. Erst im Jahr 1949 erscheint das Buch in Paris.¹⁶⁶

Die dritte Wirklichkeit

Ebenso wie für die Bilder der ersten Puppe, so ist auch für die Körperbilder des zweiten Modells das Spiel zwischen den Polen von „Realität“ und Fiktion symptomatisch. In seinem Text „Das Kugelgelenk“ führt Bellmer daher die Begriffe des „reellen“ und des „virtuellen Erregungsherdens“ ein.¹⁶⁷ In seinen Überlegungen geht Bellmer von nicht erlaubten, insbesondere sexuellen Bedürfnissen aus. Diese so genannten „reellen Erregungsherde“ müssten verdrängt werden und könnten sich in der Fol-

164 Vgl. ebenda, S. 62.

165 Vgl. Hans Bellmer: „Das Kugelgelenk“. In: ders.: „Die Spiele der Puppe“, a.a.O., S. 49-61.

166 Peter Webb führt aus, dass die Publikation von Heinz Berggruen am 30.11.1949 bei Editions Premières in Paris herausgebracht wurde. Das Buch enthielt die Aufzeichnungen zu „Note au sujets de la Jointure a Boule“ („Das Kugelgelenk“) und war mit sechs Zeichnungen und Diagrammen illustriert. Die ersten dreißig Ausgaben enthielten eine Originalradierung, welche abstrakte Formen zeigen, die auf den Körpergliedern und Kugelgelenken der Puppe basierten. Für sich selbst entwarf Bellmer eine Unikatsausgabe, die seine und Eluards originale Manuskripte und Fotos sowie zehn weitere Fotografien, die nicht publiziert wurden und einen Cardano-Ring aus poliertem Stahl in einer schwarzen Lederhülle enthielten. Die Fotos der Ausgaben (über tausend Fotografien) wurden handkoloriert. Bellmer beauftragte sechs weitere Künstler mit der Aufgabe des Kolorierens. Aufgrund der geringen Auflage wurde das Buch von den Kritikern kaum zur Kenntnis genommen. Vgl. Peter Webb, Robert Short: Hans Bellmer, a.a.O., S. 207.

167 Vgl. Hans Bellmer: „Das Kugelgelenk“, a.a.O., S. 60.

ge auf andere Körperteile verlagern, um dort ihre Expression zu erlangen. Die von Bellmer so genannten „virtuellen Erregungszentren“ entstehen. Die Geschlechtszone selbst, von ihrer sexuellen Konnotation befreit, kann nunmehr mit anderen Bedeutungen besetzt werden. Bellmer erklärt es folgendermaßen:

„Da sich die Lusterfüllung versagt, besteht die Neigung, die Gegenwart des Geschlechts und seiner Zone mitsamt der Beine abzuschwächen, gleichsam zu amputieren. Dem ungeachtet bleibt sein Inhalt verfügbar und bereit, sich eine neue Bedeutung zuzulegen, eine Freistelle zu besetzen, sich mit einer ‚erlaubten Wirklichkeit‘ zu drapieren“.¹⁶⁸

Oder:

„Nicht anders als durch diese Formung eines virtuellen Erregungs-Zentrums ist die Haltung des sitzenden kleinen Mädchens zu begreifen; sie entstand aus dem Zentrum ‚Kinn-Achsel‘ herum, weil sie das Bewußtsein von dem Erregungspunkt ‚Geschlechtszone‘ wegzuleiten hatte, deren Befriedigung schmerzlich untersagt oder unangebracht war.“¹⁶⁹

Diese Äußerungen Bellmers scheinen einem Konzept der anagrammatischen Irritation und des endlosen Aufschiebens von Sinn zu widersprechen. Problematisch erscheint die Vorstellung verbotener und zudem reeller Erregungen. Doch ist hier tatsächlich von essentiellen Bedürfnissen die Rede, die erst über den Umweg einer Verlagerung und einer Drapierung mit gebilligten Bedeutungen ihren Ausdruck erlangen? Wäre dieses Konzept somit im Sinne einer Repressionshypothese zu lesen?¹⁷⁰ Ist ein Dualismus von reell und virtuell gemeint? Die weiteren Ausführungen Bellmers scheinen dies zu widerlegen. So erläutert er das gleiche Verlagerungsprinzip anhand eines schmerzenden Zahnes, der als „reeller“ oder auch als „funktionell automatischer Erregungsherd“ bezeichnet wird, da aus dem Schmerz gleichsam automatisch ein Akt der Teilung und Verdopplung resultiert: Durch das Zusammenballen der Faust wird der Schmerz auf den Bereich der Hand verlagert und eine Linderung er-

168 Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“, a.a.O., S. 130.

169 Hans Bellmer: „Das Kugelgelenk“, a.a.O., S. 60.

170 Foucault spricht sich im ersten Band von „Sexualität und Wahrheit“ gegen die Repressionshypothese aus, die von einem ursprünglichen und von den Gesetzen unterdrückten Begehren ausgeht. Dagegen betont Foucault, dass dieses Begehren vielmehr Effekt des Gesetzes ist. Vgl. Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I, übers. v. Ulrich Raulff, Walter Seitter, Frankfurt am Main, 11. Aufl. 1999. S. 101 ff.

zielt. Der Schmerz wird im selben Moment gespalten und dupliziert.¹⁷¹ Die Faust wird in der Terminologie Bellmers als „virtueller Erregungs-herd“ oder auch als „illusionistisch-darstellender“ Erregungs-herd benannt, „soweit eine verkrampte Hand zur Illusion eines kranken Zahnes wird.“¹⁷² Das vermeintlich reale Ganze ist demnach immer schon gespalten in eine „reelle“ und eine virtuelle Hälfte – in ein vermeintliches Original und in seine Kopie. Erst über die virtuelle Verdopplung tritt die reelle Komponente in Erscheinung. Beschrieben wird hier das System der Differenz, das dem fotografischen Akt sowie der Körper- und Geschlechterproduktion gleichermaßen zugrunde liegt. So erläutert auch Bellmer, dass jeder Körperausdruck nur ein Effekt der Verdopplung und Gegenüberstellung ist, dass:

„[...] die heftigste wie die unmerklichste Reflexbewegung des Körpers, des Gesichtes, eines Gliedes, der Zunge, eines Muskels in dieser Art zu erklären sei, das heißt als Tendenz einen Schmerz abzuleiten und zu zerteilen, ein virtuelles Erregungszentrum dem realen Erregungszentrum entgegenzuhalten?“¹⁷³

Zwar spricht Bellmer von den Bedürfnissen, die untersagt werden, dies wäre jedoch nunmehr im Sinne Butlers zu reformulieren. Die vermeintlich naturgegebene Norm ist erst Effekt performativer Prozesse, die zugleich die von der Norm ausgeschlossenen Elemente hervorbringen. Auch die von Bellmer so genannten unangebrachten Bereiche sind damit erst das Resultat der Differenz – der Unterscheidung zwischen „normalen“ und „abnormen“ Bedürfnissen. Die Grenze, die sich im performativen Akt vorübergehend materialisiert und die zwischen „Vorher“ und Nachher changiert, ist zugleich die Grenze, die ein- und ausschließt. So erläutert auch Butler: Das Geschlecht ist ein regulierendes Ideal, das immer zugleich sein Außen erzeugt.¹⁷⁴ Der These Butlers vergleichbar betont auch Bellmer die Wirksamkeit des Verbots (des Versagens der Lust), mit dem das Erlaubte und das Nichterlaubte (und damit zu verdrängende) produziert wird. Das Gesetz wird damit von Bellmer nicht als Instanz der Repression beschrieben, sondern als Motor für den Akt der simultanen Teilung und Duplikation sowie der daraus resultierenden Bedeutungs-, Körper- und Geschlechterproduktion.

171 Vgl. Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“, a.a.O., S. 127.

172 Hans Bellmer: „Die Spiele der Puppe“, a.a.O., S. 60.

173 Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“, a.a.O., S. 127 f.

174 Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, a.a.O., S. 48.

Mit dem fotografischen Porträt des zweiten Puppenmodells und seinen sich gegenüberstehenden Schößen (den bildgewordenen „Erregungs-herden“) findet das System der Differenz seine unmittelbare Visualisierung: Die Bauchkugel als Umkehrachse im Körper der Puppe teilt die Anatomie in zwei Hälften und ermöglicht so eine Gegenüberstellung der Puppenschöße. Doch welcher Unterleib „reell“ oder virtuell, „Original“ oder Kopie sein könnte, lässt sich nicht entscheiden. Das vermeintlich binäre System entsteht und scheitert im selben Moment. Die Puppe, die sich per se durch ihre performative Struktur auszeichnet und als unser Double fungiert, präsentiert sich hier mit ihrer symmetrischen Anatomie als ihr eigener Doppelgänger und bietet damit den Prozess der Bedeutungsstiftung in ausdrücklicher Weise zum performativen Nachvollzug an. Eine Referenz auf einen Ursprung und insbesondere auf einen naturgegebenen weiblichen Körper wird ad absurdum geführt. Das *tableau vivant*, das mit dem spiegelsymmetrischen Körper der Puppe entsteht, potenziert sich darüber hinaus mit der fotografischen Verdopplung eine weiteres Mal.

Des Weiteren erläutert Bellmer, dass aus der Gegenüberstellung von „reell“ und „virtuell“ die „Dritte Wirklichkeit“ resultiert. Die Instanz der „Dritten Wirklichkeit“ bezeichnet jedoch keine utopische Sphäre, in der sich reell und virtuell versöhnen, vielmehr erläutert Bellmer, dass „Der Gegensatz [...] nötig [ist, B.K.], damit die Dinge seien und sich eine dritte Wirklichkeit forme“.¹⁷⁵ Damit wird das Aufzeigen und das Gegenüberstellen der Pole als Bedingung, dass sich eine „dritte Wirklichkeit“ bilden kann, herausgestellt. Der Begriff der „Dritten Wirklichkeit“ umschreibt demnach kein statisches System, sondern das bildgewordene System der Differenz, das sich in der spiegelsymmetrischen Anatomie der Puppe materialisiert. Damit verliert auch die Aussage, dass „Dinge seien“¹⁷⁶, ihre essentialistische Bedeutung: Vielmehr „sind“ Dinge erst Effekt der Gegenüberstellung. So formuliert auch Jacques Derrida:

„Im [...] Spiel der Repräsentation wird der Ursprungspunkt ungreifbar. Es gibt Dinge, Wasserspiegel und Bilder, ein endloses Aufeinander-Verweisen - aber es gibt keine Quelle mehr. Keinen einfachen Ursprung. Denn was reflektiert wird, zweiteilt sich in sich selbst, es wird ihm nicht nur sein Bild hinzugefügt. Der Reflex, das Bild, das Doppel zweiteilen, was sie verdoppeln. Der Ursprung der Spekulation wird eine Differenz. Was sich betrachten läßt, ist nicht Eins,

175 Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“, a.a.O., S. 140.

176 Ebenda.

und es ist das Gesetz der Addition des Ursprungs zu seiner Repräsentation, des Dings zu seinem Bild, daß Eins plus Eins wenigstens Drei machen.¹⁷⁷

Zentrität und Exzentrität als simultanes Prinzip

Mit seinen Ausführungen zum Doppelkegel und zum Gelenk beschreibt Bellmer erneut das fotografische bzw. bedeutungsstiftende System der Differenz auf andere Weise. Damit setzt sich das Prinzip der performativen Wiederholung nicht nur im Körperbild der Puppe, sondern auch in seinen Texten strukturell fort.

Im Gelenk bzw. im Kugelgelenk sieht Bellmer seine Zielsetzung, die „Zwangsversöhnung von Zentrität und Exzentrität“ verwirklicht.¹⁷⁸ Der Begriff der Zwangs-Versöhnung, der eine starre Einheit zu verheißsen scheint, bezeichnet jedoch vielmehr den oszillierenden Eindruck, der aus der Gleichzeitigkeit zweier sich eigentlich ausschließender Prinzipien entsteht. Mit der Skizze eines Doppelkegels veranschaulicht Bellmer seine Argumentation (Abb. 37, 38). Die sich gegenüberstehenden Kegel verdeutlichen zwei wesentliche Aspekte: „Symmetrie und Bewegung“.¹⁷⁹ Die beiden Kegelhälften sind der zeichnerische Ausdruck der Bewegung eines Gelenks. Den Ort, an dem die Spitzen der Kegel zusammentreffen, bezeichnet Bellmer als Nullpunkt. Damit ist jedoch weder ein Ursprungsort noch ein Punkt gemeint, an dem sich Dualismen statisch gegenüberstehen, vielmehr ist es der Moment der Berührung und des Abstandes. Aus der Zentrität resultiert die Exzentrität im selben Moment. Bellmer benennt diesen Ort als Brennpunkt: „Auf gleichgültig welchem Gebiet der Phantasie, des Denkens und der Verwirklichung besteht ein gleiches Prinzip, das in der Mechanik der festen Körper Kardan-Gelenk, in der Optik und in allgemeinerem symbolischem Sinn das ‚Prinzip vom Brennpunkt‘ heißt“.¹⁸⁰

Der Brennpunkt ist der fokussierte Ort, der zugleich eine Defokussierung im Sinne einer Bewegungs- bzw. Bedeutungsvielfalt evoziert. Das von Bellmer vorgestellte System des Nullpunktes scheint dem Derridaschen Prinzip der *différance* vorzugreifen. Derrida folgend ist der Sinn immer erst Effekt einer Differenzierung der Signifikanten. Damit ist der Sinn nicht anwesend, sondern immer aufgeschoben. Folglich gibt es kein Zentrum innerhalb einer Struktur, sondern eine Art von Funktion, eine Art von Nichtort, an dem ein unendlicher Austausch von Zeichen statt-

177 Jacques Derrida: *Grammatologie*, a.a.O., S. 65.

178 Hans Bellmer: „Die Spiele der Puppe“, a.a.O., S. 54.

179 Ebenda, S. 57.

180 Ebenda, S. 55.

finden kann.¹⁸¹ Mit der zentralen Bauchkugel der Puppe ist der Nichtort bzw. der Brennpunkt (oder auch das punctum) bildgeworden: Es ist der bedeutungsstiftende Ort, an dem sich die beiden Schöbe der Puppe, „Original“ und Kopie gegenüberstehen, um als Vexierbild zwischen „reell“ und virtuell die Vorstellungen essentieller Bedeutung und natürlicher Weiblichkeit aufzukündigen. Erst das zentrale Gelenk des Puppenmodells ermöglicht das exzentrische Bewegungspotenzial. So weist auch Bellmer auf den Brennpunkt als Ort der „Geburt“ von Bedeutungen und Körpern hin: „In jenen Brennpunkten, in denen sich eine gewollte Erregung einer ertragenen Erregung entgegenstellt, wird man später der Geburt und der Anatomie des Ausdrucks sorgfältiger nachspüren können.“¹⁸²

Darüber hinaus visualisiert die zugleich geteilte und verdoppelte Puppenanatomie den Strukturmechanismus des fotografischen Schnittes: Das stillgelegte fotografische Bild entsteht durch den Cut, der immer zugleich eine teilende und verdoppelnde Funktion impliziert. Mit dem Schnitt durch Zeit und Raum entsteht das Double der „vorfotografischen Realität“, entsteht das Produktionssystem der Differenz und der Nähe zugleich. Der performative Akt hat sich in das fotografische Bild eingeschrieben, das punctum entsteht im Verfahren der Duplizierung und wird für die RezipientInnen zum Auslöser des endlosen Changements zwischen „Hier und Jetzt“ und „Da und Damals“. So formuliert auch Bellmer, dass die Umkehrachse zwischen „reell“ und virtuell sogar im Bereich der fotografischen Anatomie besteht.¹⁸³ Der Begriff der Anatomie verweist hier auf die performative Struktur des fotografischen Bildes und auf die fotografische Anatomie des Puppenkörpers gleichermaßen. Nicht zuletzt sind auch die BetrachterInnen der Puppenbilder in ihrer Anatomie betroffen. So fragt schon Barthes: „Was weiß mein Körper von der Fotografie?“¹⁸⁴ Somit ist das eigentliche ausschlaggebende Gelenk, das eine permanente Bewegung evoziert, die fotografische Membran, die Bild und BetrachterInnen verbindet und zugleich trennt.

Die besondere Aufgabe der Bauchkugel als Brennpunkt zu funktionieren, wird in der fotografischen Inszenierung daher besonders betont. Gleich mehrfach wird sie als Brennpunkt thematisiert (Abb. 34). Der Bauch ist im Zentrum und im Vordergrund des Bildes fixiert. Ein Lichtspot fokussiert ihn ein weiteres Mal. Zudem weist das Bild im Bereich

181 Vgl. Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main 1976, S. 424. Vgl. auch Jacques Derrida: Grammatologie, a.a.O., S. 44.

182 Hans Bellmer: „Das Kugelgelenk“, a.a.O., S. 60.

183 Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die „Anatomie des Bildes“, a.a.O., S. 135.

184 Roland Barthes: Die helle Kammer, a.a.O., S. 17.

der Bauchkugel seine größte Tiefenschärfe auf. Auch dies markiert die Kugel als punctum, als zentralen Ort, an dem sich zugleich die Bedeutungen zerstreuen. Die Bauchkugel scheint mit der Fotomembran zu assimilieren, die strukturelle Gleichheit beider Instanzen ist damit in Szene gesetzt; Bauchkugel wie Fotomembran sind die verdoppelnden Achsen der Realitäts- wie Körperproduktion. Mit der Kolorierung der Fotografie wird diese Verbindung von Puppen- und Fotohaut besonders eindringlich: Es kann nicht unterschieden werden, ob die Puppe selbst oder nur die fotografische Membran mit einer farbigen Schicht versehen ist. Die Farbe verdeckt somit nicht Passagen der Fotografie, sondern die speziell für das Einfärben von Fotografien verwendete Eiweißblausurfarbe hat wie die fotografische Membran die Eigenschaft, ihre Stofflichkeit zu leugnen. Sie legt sich über das Körperbild, verleiht ihm Farbe und ist dabei jedoch ebenso transparent wie die fotografische Membran selbst. Auch damit wird die Untrennbarkeit von Bild und weiblichem Körper explizit. Zugleich wird die Fotohaut sichtbar und als performative Instanz der Geschlechterproduktion ausgewiesen.

Ein Lichtstreifen fällt auf den Bauch des Puppenmodells und visualisiert den projektiven Blick der Körperproduktion. Durch das Licht erhält das Geflecht der Stuhllehne ein Schattendouble, das sich als indexikalische Spur auf der Puppenhaut einschreibt und damit das fotografische oder allgemeiner das performative Prinzip der Verdopplung offenbart. Ferner bringt die Negativform des Schattenrasters das performative Prinzip der Umkehrung – den potenziellen Umschlag zum Positiv und vice versa – in besonderer Weise zum Ausdruck.¹⁸⁵ Darüber hinaus scheint die Bauchkugel die mediale Grenze beinahe zu durchstoßen. Auch damit adressiert sie ihre BetrachterInnen unmittelbar: Erst über das Zusammenreffen von RezipientInnenblick und Puppenfotografie entsteht der Bezugsrahmen der „dritten Wirklichkeit“, der eine Handlungsfähigkeit¹⁸⁶ ermöglicht, die nicht von der Intention eines Subjekts ausgeht. Vielmehr wird angesichts unsicherer Verhältnisse die vorgebliche Natürlichkeit des weiblichen Körpers fragwürdig und die BetrachterInnen erfahren ihre eigene Beteiligung am Prozess der Weiblichkeitsproduktion.

Die Bauchkugel zeichnet sich durch ihre Funktion als Brennpunkt aus, doch der zentralste Punkt der Puppenanatomie ist ihr Nabel. Der Struktur des Nabels geht Elisabeth Bronfen nach, sie stellt die performative Struktur der Nabelnarbe heraus und zieht zudem einen strukturellen Vergleich zum Barthschen Begriff des punctum.¹⁸⁷ Anzumerken ist hier

185 Vgl. dazu auch meine Ausführungen zum Negativabzug des ersten Puppenmodells. Vgl. dazu das Kapitel 3.2.2, S. 48.

186 Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, a.a.O., S. 36.

187 Vgl. Elisabeth Bronfen: Das verknötete Subjekt, a.a.O., S. 23 ff.

jedoch, dass Barthes das punctum nicht als Nabelnarbe, sondern als Nabelschnur¹⁸⁸ beschreibt: Resultat des fotografischen Aktes ist das punctum, das BetrachterInnen und Bild wie über eine Nabelschnur verbindet und zugleich auf Distanz hält. Die Nabelnarbe dagegen wird von Bronfen als nachträgliches Zeichen, als Repräsentation benannt, die aus dem Akt der Performanz hervorgegangen ist. Laut Bronfen ist der Nabel somit nicht der ursprüngliche Ort, dagegen ist der Ursprung für immer verloren.¹⁸⁹ Im Sinne Barthes wäre daher das fotografische Bild als Narbe zu bezeichnen, die mit dem fotografischen Cut entsteht. In die fotografische Repräsentation hat sich jedoch der performative Akt seiner Entstehung eingeschrieben, das Prinzip der Nabelschnur (das punctum) ist für die BetrachterInnen weiterhin nachvollziehbar. So erläutert auch Bronfen, dass der Nabel an die Geburt und damit an die Verbindung sowie die Abtrennung erinnert.¹⁹⁰ In Bellmers Texten klingt die besondere Bedeutung des Nabels ebenfalls an: Innerhalb der Anatomie bestimmt Bellmer eine Umkehrachse, die sich „[...] zwischen reellem und virtuellem Erregungsherd denken [ließe, B.K.], [...] da die gegensätzliche Affinität der Brüste und des Gesäßes, des Mundes und des Geschlechtes erfahrungsgemäß besteht – in der Höhe des Nabels ungefähr, als Horizontale zu ziehen wäre.“¹⁹¹

Entsprechend ist in den Bildern des zweiten Puppenmodells nicht nur die Bauchkugel, sondern auch der Nabel als Brennpunkt thematisiert. Unter anderem wird er mit roter Farbe hervorgehoben – als bildgewordenes punctum besticht er seine BetrachterInnen (Abb. 18).

Das System der Zentrität bei gleichzeitiger Exzentrität, das sich in der Anatomie der zweiten Puppe materialisiert, ist auch dem Prinzip der Pose inhärent, das mit der fotografischen Fixierung einhergeht. So schreibt Roland Barthes über seine Erfahrungen mit der Fotografie:

„Sobald ich nun das Objektiv der Fotokamera auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine ‚posierende‘ Haltung an, schaffe mir auf der Stelle einem anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild. Diese Umformung ist eine aktive: ich spüre, daß die Photographie meinen Körper erschafft oder ihn abtötet, ganz nach ihrem Belieben.“¹⁹²

188 Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer, a.a.O., S. 91.

189 Vgl. ebenda, insb. S. 54.

190 Vgl. ebenda, S. 23.

191 Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“, a.a.O., S. 135.

192 Roland Barthes: Die helle Kammer, a.a.O., S. 18 ff.

Barthes skizziert hier eine Inversion der Subjekt-/Objektrelation: Unter dem Kamerablick erstarrt er zum Bild (zur Pose), damit kommt der Kamera der aktive Part zu. Während Barthes hier nur eine Seite einer permanent kippenden Bewegung beschreibt, erläutert er später, dass die Pose zu einem die Zeit- und Raumgrenzen überbrückenden Dialog animiert. Barthes führt aus, dass die Pose ein Begriff für eine „Absicht“ bei der Lektüre ist: „Wenn ich ein Foto betrachte, so schließe ich unweigerlich in meine Betrachtung den Gedanken an jenen Augenblick, so kurz er auch gewesen sein mag, mit ein, als sich etwas Reales unbeweglich vor der Kamera befand.“¹⁹³

Auch Sykora erläutert, dass die Pose nicht nur als eine Haltung eines Fotografiertwerdens betrachtet werden kann, die das Gegenüber des RezipientInnen- und des Kamerablicks bewusst macht. Dagegen ist die Pose in ihrer doppelten Kapazität, den BetrachterInnen als fotografiertes Objekt gegenüberzutreten und diese dennoch offensiv zu adressieren, auch ein Movens der Interaktion.¹⁹⁴ In diesem Sinne fungiert auch die Pose als Brennpunkt, in dem sich darüber hinaus alle Codes fokussieren, um zugleich eine Bedeutungsvielfalt hervorzurufen. Mit dem fotografischen Cut gehen auch die Posen der Bellmerschen Puppen in Serie. Die Szenen der ersten, aber vor allem der zweiten Puppe evozieren ferner den Eindruck, Ausschnitte aus einer Bildergeschichte zu sehen.¹⁹⁵ Diese vermeintlich narrativen Momente machen das Strukturprinzip der Pose besonders anschaulich und treiben die Bedeutungssuche voran: So erscheint die zweite Puppe in einem Wald stehend, der Voyeur verbirgt sich hinter einem Baum (Abb. 22) oder die Glieder der Puppe schmiegen sich an ein Treppengeländer (Abb. 24). Die BetrachterInnen fühlen sich aufgefordert, ein Vorher und Nachher der Szene zu imaginieren: Wurde die Puppe die Treppe herunter gestoßen, wird der Voyeur sein Versteck verlassen und eine Verführung der Puppe folgen...? Erneut sind die BetrachterInnen Teil des Spektakels und zudem unangenehm berührt, denn sie können nicht umhin, sich in der Figur des sich hinter dem Baum verbergenden Voyeurs gespiegelt zu sehen.

193 Vgl. ebenda, S. 88.

194 Vgl. Katharina Sykora: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film Office Killer“, a.a.O., S. 111 ff. Vgl. dazu auch Kapitel 5.1 Schichtwechsel, S.166. In diesem Sinne kritisiert Sykora Laura Mulvey und Kaja Silverman. Laut Sykora endet die Pose nicht in einer aufklärerischen Vergegenwärtigung des voyeuristischen Blicks, der nach der Beschreibung von Mulvey nun selbst im Moment der Selbsterkenntnis wie gefangen ist. Vgl. Katharina Sykora: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film Office Killer“, a.a.O., S. 113.

195 Kranzfelder, Webb und Short sind angesichts der ersten Puppenserie Bellmers bereits in diese Falle getappt. Vgl. dazu das Kapitel „Die Fotografie der Puppe als Anagramm ad infinitum“, S. 54.

Spiegelexperimente

Die Verwirrung, die bereits die Fotografie der spiegelsymmetrischen Puppenanatomie evoziert, potenziert sich, wenn die Puppe von einem Spiegel ein weiteres Mal dupliziert wird (Abb. 33): Vor einem Standspiegel liegt das Puppenmodell. Die Spiegelfläche fügt dem Puppenkörper ein weiteres Double hinzu. Der Rahmen des Spiegels ist nicht vollständig zu erkennen, daher sieht man sich nun mit einer weiteren Irritation konfrontiert. Es ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob man auf die Fotografie eines gespiegelten oder eines „tatsächlichen“ Raumes schaut, in dem ein weiterer Puppenkörper liegt. Denn die Leiber der Kunstfigur scheinen sich aneinander zu reihen und in die Tiefe des Raumes zu erstrecken. Über diesen wechselhaften Eindruck gibt sich „Wirklichkeit“ als Effekt der Spiegelung, der Duplikation, zu erkennen.

Wie jede fotografische Aufnahme, so benötigt auch das Spiegelbild die Anwesenheit des Referenten. Das Spiegelbild bestätigt die Präsenz der Puppe vor dem Spiegel und versetzt sie zugleich an einen anderen Ort (in den Spiegel).¹⁹⁶ Das Changement zwischen „reell“ und virtuell, das bereits dem fotografischen Bild inhärent ist und das zudem mit dem duplizierten Körperbau der zweiten Puppe entsteht, spiegelt sich hier buchstäblich ein weiteres Mal. Über die fotografische Fixierung der Szenerie erfährt die Puppe darüber hinaus ihre nochmalige Bestätigung. Diesmal jedoch gewissermaßen von der anderen Seite. Der Puppenkörper schreibt sich zum einen in die Oberfläche des Spiegels ein und zum anderen in die fotografische Aufnahme. Die Fotomembran versiegelt die Szenerie und lässt erst das endlose Vexierbild der „dritten Wirklichkeit“ entstehen, das auch seine BetrachterInnen in ihren Bann zieht. Eine permanente und zugleich in der Tiefenstruktur des Bildes sich fortsetzende Überbrückungsbewegung wird ausgelöst, die jedoch immer wieder aufs Neue scheitern muss: Ein Fuß der Puppe berührt das Spiegelglas, ebenso wie der Fuß im Vordergrund des Bildes die Fotomembran zu berühren scheint. Der Puppenkörper selbst ist damit als Scharnier zwischen der BetrachterInnensphäre und dem sich vermeintlich in die Tiefe erstreckenden Raum markiert. Das rechte Bein ist von der vorderen Bildkante abgetrennt und ragt damit gleichsam in den BetrachterInnenraum hinein. Die RezipientInnen werden Teil des Sogs in die Tiefe des illusionären Bildraumes. Man selbst reiht sich ein in die Kette der Puppenleiber und

196 Das Potenzial der Irritation, das Foucault dem Spiegel zuschreibt, beruht auf einem Prinzip der Gleichzeitigkeit: Etwas ist zur gleichen Zeit, jedoch an zwei verschiedenen Orten präsent. Vgl. Michel Foucault: „Andere Räume.“ In: Karl Heinz Bark u.a. (Hg.): *Aisthesis*, Leipzig 1993, S. 34-46, hier: S. 39.

ist doch durch den fotografischen Cut abgetrennt. Darüber hinaus schauen die BetrachterInnen von oben auf das Geschlecht der Puppe. Bellmer zitiert hier erneut die Perspektive der Tatortfotografie.¹⁹⁷ Doch die BlicktäterInnen sind wie immer auch Opfer, denn das provokant zur Schau gestellte Geschlecht führt den VoyeurInnen ihren eigenen Blickmechanismus vor. Mit dieser fotografischen Inszenierung werden die Projektionen damit gleich mehrfach zurückgegeben: Durch den duplizierten Puppenleib und mit der Spiegelung des Puppenmodells ein weiteres Mal. Mit der Spiegelung der Spiegelung ist ein sich vervielfachendes Differenzsystem in Szene gesetzt, das die Referenz auf einen Ursprung ad absurdum führt. Die Bauchkugel, das Spiegelglas und die Fotokante werden jeweils als Brennpunkte – als vexierende Grenzen der Bedeutungsproduktion – markiert. Die BetrachterInnen können sich dabei ihres „Selbst“ immer nur zum Teil versichern, um zugleich im Rahmen der endlosen Referenzsuche verloren zu gehen.

In „Das Kugelgelenk“ beschreibt Bellmer ein Spiegelexperiment.¹⁹⁸ In seiner Schrift „L’Anatomie de l’image“ greift er dieses Motiv erneut auf. Er führt aus, dass mit Hilfe eines Spiegels, der auf die Fotografie eines nackten Körpers gestellt wird, „einer unvollständigen Realität ihr Spiegelbild hinzugefügt worden [ist, B.K.], [...], [das, B.K.] die reelle und virtuelle Komponente zu einer neuen Einheit zusammenfügt.“¹⁹⁹

Die Vorstellung einer unvollständigen Realität, die zu einer neuen Einheit geführt werden soll, scheint dem Prinzip endloser Bewegungsmöglichkeiten zu widersprechen. Doch die von Bellmer vorgestellte so genannte „neue Einheit“ kann nur als *tableau vivant* entstehen. Denn der Spiegel, der auf die Fotografie gesetzt wird, teilt und dupliziert das Körperbild im selben Moment. Die Spiegelkante wird zum „Nullpunkt“, an dem sich „reelle“ und virtuelle Szene gegenüberstehen und ein *Changelement* evozieren. Der Prozess der Verdopplung und Bestätigung ist jedoch immer auch ein Akt des Ein- und des Ausschlusses. Eine Hälfte des Körperbildes wird verdoppelt und geht mit dem Spiegeldouble eine unheimliche Allianz ein, während die andere Hälfte des Körperbildes ins Off verbannt wird. Ganz im Sinne Butlers funktioniert hier der Spiegel als identifikatorische Praktik, die das Gefühl für feste Konturen und räumliche Grenzen hervorbringt und diese zugleich flexibel macht.²⁰⁰ In einem Selbstporträt setzt Jürgen Klauke diese zugleich verdoppelnde und teilende Spiegelkante an seinem Körper an (Abb. 39). Damit führt er eben-

197 Vgl. dazu in diesem Kapitel, Anmerkung 95.

198 Vgl. Hans Bellmer: „Das Kugelgelenk“, a.a.O., S. 57.

199 Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“, a.a.O. S. 140.

200 Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, a.a.O., S. 37 ff.

falls die Produktionsbedingungen des Ich bzw. die des Künstlers im Besonderen sowie des Geschlechts vor. Denn durch den gleichzeitig teilenden und verdoppelnden Akt der Spiegelung verschwindet das „natürliche“ männliche Genital und an dessen Stelle zeichnet sich die Form eines weiblichen Schamdreiecks ab.

Mit der Beschreibung einer Variante seines Spiegelexperiments macht Bellmer deutlich, dass der Spiegelung auch das Potenzial einer Verschiebung traditioneller Körpervorstellung innewohnt. So formuliert er:

„Um darüber zu urteilen genügt es, einen Spiegel ohne Rahmen senkrecht auf das Bild zu stellen und ihn unter Wahrung des rechten Winkels langsam zu drehen oder zu verschieben. Der jeweils sichtbare Abschnitt bildet mit der Spiegelung ein Ganzes, dessen unwillkürliche Anerkennung als solches offenbar weniger aus dem Pseudo-Organischen der Symmetrie heraus zu erklären ist, als aus dem faszinierenden der ununterbrochenen Verwandlung. Denn fortlaufend wie die Abschnitte sich vergrößern und verkleinern, quillt das Doppelbild in Blasen heraus oder fließt wie zähes Öl in seine eigene Symmetrieachse zurück, es wird vom Nichts aufgesaugt wie das Licht, das auf eine heiße Ofenplatte gedrückt, entsetzt unter sich fortschmilzt und nicht sieht, daß sein Untergang sich in dem spiegelt, was es verliert. [...] und die Frage nach Realität, Virtualität und Identität ihrer Hälften ganz am Rand des Bewußtseins verblaßt.“²⁰¹

Mit dem Drehen der Spiegelkante setzt der teilende und verdoppelnde Cut immer wieder neu an einem kleineren oder größeren Abschnitt des Körperbildes an und lässt verschiedene Formationen entstehen. Mit dem Verrücken des Spiegels entsteht jeweils ein etwas anderes, „verschobenes“ Körperbild, das Vorstellungen einer homogenen Identität aufkündigen kann.

Mit einer Mehrfachbelichtung der Puppenfotografie (Abb. 32) bringt Bellmer dieses Prinzip der Bestätigung und gleichzeitigen Verschiebung auf andere Weise zum Ausdruck: Während die Kugelgelenke des Puppenkörpers Bewegung nur suggerieren und die eigentliche Bewegung erst in der Interaktion von BetrachterInnen und Bild entsteht, evoziert Bellmer mit dem Prinzip der Mehrfachbelichtung den Eindruck einer Bewegung im statischen Bild. Mit der wiederholten Belichtung des fotografischen Abzugs multipliziert sich der performative Akt. Jedes Mal bestätigt sich das „Vorhergehende“ und zugleich verschiebt sich die Körperkontur des Puppenmodells, die gleichsam hin und her zu springen

201 Vgl. Hans Bellmer: „Das Kugelgelenk“, a.a.O., S. 57.

scheint. Auch Bellmer spricht von doppelschichtigen Bildern mit irisierenden Konturen, „[...] weil die beiden deckungsgleich gewollten Bilder nur annähernd einander ähnlich sind.“²⁰² Die bestätigende Verdopplung kann mit dem „Vorhergehenden“ niemals vollkommen übereinstimmen. Über diese Randunschärfen entsteht die Irritation, die traditionelle Vorstellungen von Körper und Geschlecht in Frage stellen kann. So erläutert auch Butler, dass die der Wiederholung innewohnende Möglichkeit, die Norm zu verfehlen oder zu deformieren, das Potenzial birgt, den phantasmatischen Identitätseffekt als politisch schwache Konstruktion zu entlarven.²⁰³

He, She or It? Das „dritte Geschlecht“ im Zwiespalt

Während das Prinzip der „Dritten Wirklichkeit“ Dualismen in Bewegung versetzt, versteht sich im Gegensatz dazu die Vorstellung eines Hermaphroditen – des so genannten dritten Geschlechts – als utopisches Ideal, in dem sich die Gegensätze vereinen. Betrachtet man die fotografische Serie der zweiten Puppe, so präsentiert sich diese nur auf einem Bild (Abb. 28) als vermeintlich hermaphroditische Erscheinung, die jedoch das Versprechen einer idealen Gestalt in sein Gegenteil verkehrt und die sich permanent verschiebende Bedeutung des Körpers offenbart: Auf einem Bett liegt das zweigeteilte Puppenmodell, die eine Hälfte des Körpers ist bis auf die Füße, die mit Schuhen versehen sind, nackt, die andere Hälfte ist mit einer Herrenhose bekleidet. Die Puppe deutet eine Zweigeschlechtlichkeit sowie die Gegenüberstellung von Opfer (nackte, „weibliche“ Puppenhälfte) und Täter (die Herrenhose suggeriert einen männlichen Verführer) an. Nicht als utopisches Ideal, das männliches und weibliches Prinzip harmonisch vereint, sondern als verstörende Erscheinung bietet sich die Puppe dar. Denn ebenso wie die gesamte Szenerie keine eindeutigen Antworten liefert, sondern vielmehr verschiedene Assoziationen anregt, so ist auch eine eindeutig polare Zuweisung der männlichen und weiblichen Attribute nicht möglich. So sind die „weiblichen“ Beine der Puppe mit einer Männerhose bekleidet, während ihre Füße „mädchenhafte“ Riemchenschuhe tragen. Geschlechtliche Merkmale werden als austauschbare Zitate vorgeführt, die die Annahme einer essentiellen Geschlechtlichkeit aufkündigen. Die ambivalente Puppenerscheinung entspricht damit einer Kategorie des Dritten, die auch Marjo-

202 Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“, a.a.O., S. 130.

203 Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, a.a.O., S. 207.

rie Garber beschreibt: Sie stellt das Dritte als Artikulationsweise vor, als eine Art, einen Möglichkeitsraum zu umschreiben, die die Vorstellung einer Einheit in Frage stellt.²⁰⁴

Der Tisch, der mit Essensresten bestückt ist, ragt zur Hälfte in den Raum der RezipientInnen hinein. Ebenso erstreckt sich auch der Puppenleib in das Off der fotografischen Darstellung und involviert so seine BetrachterInnen. Zusammen mit der Puppe scheinen wir das Mahl zu teilen, damit könnten auch wir der Täter sein, der jedoch der Irritation des Puppenbildes erliegt.

Die Bellmersche Plastik „La mitrailleuse en état de grace“ (1937) („Das Maschinengewehr im Zustand der Gnade“), vereint das mechanische Gestänge des automatenähnlichen ersten Puppenmodells mit den glatten Körperformen der zweiten Puppe und eröffnet darüber hinaus ebenfalls ein verwirrendes Spiel der Geschlechtszeichen. Die Plastik ist weder eindeutig „weiblich“ noch „männlich“ konnotiert, sondern lässt Assoziationen in beide Richtungen zu: Der gespaltene Kopf erinnert an die Form einer Vulva, während der Rest des Körpers an phallische Formen denken lässt. Ferner erinnern die metallisch glänzenden Elemente an den Titel der Arbeit, an das Maschinengewehr und an Gewalt, während die eher runden Körperformen an die erotische Ausstrahlung der Puppenwesen anschließen. So präsentiert sich auch diese Arbeit als vielfach oszillierendes Gegenüber: Denn es treffen nicht nur Puppe und Automate, weibliche und männliche Geschlechtszeichen, sondern auch Gewalt und Erotik zusammen.²⁰⁵

Das Motiv des Hermaphroditen klingt zudem in Bellmers Texten an: „Das männliche und das weibliche sind vertauschbare Bilder geworden; das eine wie das andere zielen zu ihrem Amalgam hin, dem Hermaphro-

204 Vgl. Marjorie Garber: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt am Main 1993, S. 23.

205 Silvia Eiblmayr erläutert, dass von Seiten der Interpreten versucht wurde, diese Arbeit als Abbild einer androgynen Versöhnung zu lesen. So will Peter Webb ein androgynes Ideal erkennen, in dem der Eros den Thanatos an sich gerissen hat. Dagegen führt Eiblmayr aus, dass Bellmer mit der sexualisierten, fetischisierten Darstellung der Waffe vielmehr den Zusammenhang zwischen fetischisierender Todesverleugnung (der Ästhetik der Politik im Faschismus und Nationalsozialismus - Benjamin) und der waffenproduzierenden Todesmaschinerie darstellt. Bellmer macht die unbewusste Dialektik sichtbar, die die Angst vor dem Tod mit Sexualität verbindet. Der Eros hat damit nicht den Thanatos zurückerobert, dagegen evozieren die Arbeiten Bellmers die Vorstellung des Todes und zerstören das narzisstische Ideal, des vollkommen, scheinbar unverletzlichen Körpers und in einem weiteren Sinne das Ideal der Moderne, die Idee der „reinen Form“. Vgl. Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild*, a.a.O., S. 107 f.

diten.²⁰⁶ Das von Bellmer postulierte hermaphroditische Modell geriert damit auch hier nicht zum stillstehenden Ideal, sondern impliziert eine Vertauschbarkeit der Pole. Des Weiteren erläutert Bellmer, dass das Bild der Frau erst Ergebnis des „männlichen“ projektiven Blicks ist: Es sind die Phallusprojektionen

„[...] die progressiv von einem Detail der Frau zu ihrem Gesamtbild gehen, derart, daß der Finger, der Arm, das Bein der Frau, das Geschlecht des Mannes wären - daß das Geschlecht des Mannes, das in den prallen Strumpf gezwängte Bein der Frau wäre, aus dem der Schenkel hervorschwilt - daß es das eiförmige Paar der Gesäßrundungen wäre, aus dem die leicht zurückgebogene Wirbelsäule ihre Spannung einfängt - daß es die gedoppelte Brust sei, die am gestreckten Hals oder frei am Körper hängt - daß es endlich die ganze Frau sei, sitzend mit hohlem Kreuz, mit oder ohne Hut, oder aufrecht stehend [...]“.²⁰⁷

Diese Beschreibungen Bellmers spiegeln das performative Spiel, in das die BetrachterInnen beim Anblick des Puppenbildes geraten. Denn angesichts der irritierenden Puppenscheinung streben auch wir nach Progression. Wir versuchen, die verschiedenen Facetten ihres Körperbildes zu einem Ganzen zu fügen, dies kann jedoch immer nur in Ansätzen gelingen. Darüber hinaus lässt der Puppenkörper selbst phallische Konnotationen zu. In diesem Sinne entsteht erst durch die projektive Interaktion von Betrachterinnen und Puppenbild ein „hermaphroditisches“ Konstrukt, das beide Geschlechtsmerkmale, phallische Puppenbeine (Arme, Finger etc.) sowie die Vulva in sich vereint und eine endgültige geschlechtliche Zuweisungen negiert.²⁰⁸

206 Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“, a.a.O., S. 150.

207 Ebenda, S. 145 f.

208 Peter Gorsen kritisiert, dass sich Bellmer für den Hermaphroditismus erst ab 1942, in seinem Text „L'Anatomie de l'Image“, also erst nach Abschluss seiner Puppenserien interessiert. Laut Gorsen behandelt Bellmer das hermaphroditische Phänomen allein vor dem Hintergrund theoretischer und zeichnerischer Erläuterungen. Das Lesen des Puppenkörpers als Hermaphrodit ist nur unter Zuhilfenahme Bellmers schriftlicher Ausführungen möglich. Zudem vertritt Bellmer nur den männlichen Betrachterstandpunkt, da er die Puppe als Phallusprojektion des Mannes betrachtet. So bemerkt Gorsen, dass Bellmer die „[...] Erlebnisperspektive des männlichen Körpers von Seiten der Frau [fehlt]. Er projiziert sein weibliches Unbewußtes (seine Anima) auf die Frau. In die Umkehrung kann er sich [...] nicht einfühlen.“ (Vgl. Peter Gorsen: „Hans Bellmer - Pierre Molinier. Eine Archäologie der Erotik gegen die technologische Paranoia“. In: Georg Schöllhammer, Christian Kravagna (Hg.): Real Text, Klagenfurt 1993, S. 245 f.) Diese Kritik an Bellmer wäre im oben genannten Sinne zu relativieren. Meines Erachtens beschreibt Bellmer die projektiven Bedingungen der Körperproduktion, die sich mit der

Body in motion

Das Verschieben geschlechtlicher Merkmale findet schließlich in der Puppenanatomie selbst seinen Höhepunkt. Wie Butler erläutert, sind die Lüste vermeintlich in den erogenen Zonen verortet und gehen aus ihnen hervor. Aber auch das sind Naturalisierungen, die einem normativen Ideal entsprechen.²⁰⁹ Mit dem spiegelsymmetrischen Puppentorso, seinem unendlichen Bewegungspotenzial sowie anatomischen Elementen, die an die unterschiedlichsten Stellen des Körpers wandern können, scheint die Butlersche These gleichsam visualisiert. So evozieren bereits die einzelnen Körperteile der Puppe ein Changement verschiedener Konnotationen: Eine Brustkugel könnte auch Armkugel sein und vice versa. Mit dieser Irritation erweist sich die jeweilige Bedeutung eines Körperteils als Effekt der Differenz. Damit nicht genug, flottieren, in einem spielerischen Rekurs auf Freuds „Traumdeutung“, die Bedeutungen der Gliedmaßen: die Vulva wird verdoppelt und nimmt die Stelle des Mundes ein, die Brust wandert an die Position des Schoßes etc. Wechselt etwa der Kopf an die Stelle der Vulva und umgekehrt, dann werden in der Folge die tradierten Bedeutungen von beiden Körperteilen sowie der entsprechenden Körperstellen irritiert. Denn die Vulva, als Organ sexueller Lust codiert, sitzt nun zwischen den Schultern, dem angestammten Platz des Kopfes, der wiederum als Sitz des Intellekts gilt. Umgekehrt sitzt der Kopf zwischen den Beinen, dem vermeintlichen Ort sexueller Erregung. Die Bedeutungen von Körperteil und Körperstelle bedingen und produzieren sich gegenseitig. Da angesichts der Bellmerschen Puppenanatomie die vertrauten Zuordnungen von Körperteil und Körperzone nicht gelingen, entsteht ein Changement zwischen den von uns erwarteten Bedeutungen und dem Erscheinungsbild der Puppe. In der Folge offenbart sich die vermeintlich naturgegebene Körperlichkeit als Effekt kulturhistorischer Prägung. Dieses Verlagerungspotenzial der Puppenelemente beschreibt Bellmer selbst als endlosen Prozess:

„Das Geschlecht projiziert sich auf den Arm, der Fuß auf die Hand, die Zehen auf die Finger. Dadurch entstehe eine seltsame Mischung aus Realem und Virtuellem, aus dem Erlaubten und dem Verbotenen beider Komponenten, von denen die eine an Aktualität gewinnt, was die andere davon einbüßt. Es

Lektüre seiner Texte sowie der Puppenbilder gleichermaßen zum performativen Nachvollzug anbieten.

209 Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, a.a.O., S. 111.

ergibt sich ein zweideutiges Amalgam aus ‚reiner Wahrnehmung‘ und ‚reiner Vorstellung‘.²¹⁰

Mit Butler gesprochen, stellt sich hier eine metonymische Kette der vagabundierenden Eigenschaften dar²¹¹, die letztlich die Arbitrarität und Nichtessenzen von Körper und Geschlecht vorführt. Das Resultat der Verlagerungen ist das Vexierbild, eine Mischung aus „Realem“ und Virtuellem, das – wie Bellmer es beschreibt – ein Schwindelgefühl evoziert²¹². Erst der Schwindel treibt den Sinn immer weiter und lässt schließlich die fotografische Serie der Puppe entstehen.

Wie Butler so erläutert auch Donna Haraway, dass Körper und Geschlecht erst als Effekt performativer Praxis entstehen. Mit ihren Ausführungen zur Cyborg stellt Haraway eine metaphorische Figur vor, die keine Unterscheidung zwischen Maschine und „Organismus“, Kunst und „Natur“ zulässt.²¹³ Mit ihrer automatenähnlichen Erscheinung erfüllt das erste Bellmersche Puppenmodell die Vorstellung der Cyborg. Darüber hinaus entspricht die Struktur der ersten Puppenserie dem mit der Cyborg einhergehenden Prinzip der Regeneration, welches Haraway der Reproduktion des ewig Alten gegenüberstellt.²¹⁴ Regeneration umschreibt einen Prozess der gleichzeitigen Konstruktion und Dekonstruktion. Dies funktioniert innerhalb des Puppenkörpers oder zwischen BetrachterInnen und Bild. „Wir sind Cyborgs“²¹⁵ lautet die provokative These Haraways. Erst in der Interaktion mit den Porträts des ersten Modells materialisiert sich die gespaltene „Identität“ von Puppe und BetrachterInnen. Mit den Bildern der zweiten Puppe setzt sich die Metapher der Cyborg nunmehr in besonderem Maße fort. Mit der unendlich variablen und darüber hinaus sich scheinbar selbständig regenerierenden Anatomie der zweiten Puppe – ein Körperteil scheint aus dem nächsten zu wachsen – hat die anagrammatische Gleichung Körperproduktion=Bedeutungsproduktion ihren unmittelbaren Ausdruck gefunden. Das Medium Fotografie, das die endlose Reproduzierbarkeit des fotografischen Bildes impliziert, findet damit vor allem in der zweiten Puppe seine Entsprechung. Das Prinzip der Reproduktion, traditionell dem Weiblichen und ihrer Gebärfähigkeit

210 Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“, a.a.O., S. 130.

211 Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, a.a.O., S. 96.

212 Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“, a.a.O., S. 130.

213 Donna Haraway: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“. In: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt am Main, New York 1995, S. 33-71, hier: S. 35.

214 Vgl. Ebenda, S. 71.

215 Ebenda, S. 34.

zugeschrieben, wird dem männlichen Prinzip – der aktiven Neuschöpfung der Materie – entgegengestellt.²¹⁶ So vergleicht auch René Crevel den weiblichen Körper mit einem Fotoautomat: „[...] zwei Groschen in einen Schlitz und in neun Monaten ein Resümee meines Porträts“²¹⁷. Das zentrale Kugelgelenk der zweiten Puppe, das an den Bauch einer Schwangeren erinnert, könnte diese konventionelle Assoziation weiter tragen. Dagegen birgt diese „Schwangerschaft“ das Potenzial einer endlosen Bedeutungsproduktion. Als Fotomaschine nach Cyborgart werden die traditionellen Konnotationen von Weiblichkeit vor Augen geführt, dekonstruiert und zugleich die Positionen aller Beteiligten in den vagen Status zwischen Aktiv und Passiv überführt: Das Verhältnis dualer Strukturen gerät ins Wanken, immer wieder aufs Neue und immer fort.

Der hysterische Körper

Die wandernden Körperteile des zweiten Puppenmodells samt ihrer Bedeutungen werden von Bellmer als hysterische Symptome beschrieben, etwa dann, wenn sich die Sehkraft auf das Ohrfläppchen oder der Geruchssinn auf die Ferse verlagert.²¹⁸ Elisabeth Bronfen folgend lässt das hysterische Symptom nicht auf eine essentielle Weiblichkeit schließen, vielmehr sei die Hysterie als eine Form der Strukturierung des Subjekts von Bedeutung: Es gibt eine unbestimmbare Verwundung im Zentrum der Hysterie – das Nichts. Traumata kehren erst nachträglich über die Symptome immer wieder.²¹⁹ Ebenso wie das fotografische Bild ist das hysterische Symptom demnach die indexikalische und mimetische Spur einer vermeintlich authentischen Grundlage – in diesem Fall einer

216 Vgl. Sigrid Schade, Silke Wenk: „Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz“. In: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 340-407; hier: S. 353 ff.

217 Michel Carassou: „René Crevel entre la mère et la putain“. In: *La femme surréaliste*. In: *Obliques*, Nr. 14-15 (1977). Hier zit. n. Silvia Eiblmaier: *Die Frau als Bild*, a.a.O., S. 107, Anmerkung 261.

218 Bellmer zitiert hier Lombroso, der in seinen Studien zur Hysterie die Verlagerung der Sinne beschreibt. So erläutert er, dass ein junges Mädchen „[...] die Sehkraft [verlor] und gleichzeitig die Fähigkeit [erwarb], mit der Nasenspitze und mit dem linken Ohrfläppchen - mit ungetrübter Sehkraft - zu sehen. Gleiche Übertragung des Geruchssinns später auf die Ferse [...]“ Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“, a.a.O., S. 131.

219 Bronfen schließt sich mit ihrer Argumentation an Didi-Hubermans These von der Erfindung der Hysterie an. Vgl. Elisabeth Bronfen: *Das verknotete Subjekt*, a.a.O., S. 78 f. Vgl. Georges Didi-Hubermann: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997.

zugrunde liegenden Erkrankung.²²⁰ Auch das hysterische Symptom ist ein nachträgliches Zeichen, das aus dem bedeutungsstiftenden Akt der Verdopplung und Abtrennung (Verwundung/Versehrtheit) hervorgegangen ist.²²¹ Der Versuch, das Symptom auf seinen Ursprung zurückzuführen, kann nicht gelingen und wird damit immer wieder aufs Neue provoziert. Im Zuge dieser scheiternden Bemühungen offenbaren sich die Prozesse der Körperproduktion. Die variable Anatomie der ersten sowie der zweiten Puppe in besonderem Maße funktioniert demnach durch und durch hysterisch. Darüber hinaus erinnert bereits die Präsentation der Fotografien des ersten Puppenmodells, die in „Minotaure“ als Tableau arrangiert wurden²²², an Charcots schematische Darstellung der Hysterikerinnen. Wie Didi-Hubermann erläutert, versuchte Charcot eine Klassifikation der hysterischen Fälle zu erreichen, indem er Tableaus erstellte. Konstruiert werden sollte eine Mustererzählung der vier hysterischen Phasen. Die „Organisation des Simultanen“ herzustellen war das Ziel.²²³ Die Tafeln konnten jedoch immer nur Details präsentieren, die sich einer letztendlichen Kategorisierung entzogen.²²⁴ In der Folge entstanden fotografische Serien, offensichtlich in dem Bemühen, Kohärenz herzustellen. Doch wie bereits erläutert wurde, kann der Versuch, über die Fotografie oder die fotografische Serie das Ganze einzufangen, nicht gelingen, denn das fotografische Fragment ruft immer zugleich seine potenzielle Fortsetzung hervor.²²⁵ Dagegen wird das Strukturmerkmal des Fragmentarischen und der Nichtkohärenz für das Tableau der ersten Bellmerschen Puppenanatomie gerade zum ausschlaggebenden Moment, um mit der Vorstellung eines systematischen, homogenen Weiblichkeits- bzw. Hysteriebildes zu brechen.

220 Charles Sanders Peirce führt das Symptom als eine Untergruppe der Indexe auf. Vgl. Phillipe Dubois: *Der fotografische Akt*, a.a.O., S. 142.

221 In diesem Sinne stellt Bronfen die strukturelle Analogie des hysterischen Symptoms und des Nabels heraus, da beide einen Prozess markieren. Für Bronfen ist daher die Hysterie der Dreh- und Angelpunkt, um „[...] die Vorstellung des Subjekts als ein über dem wandernden Körper des traumatischen Wissens um die Vergänglichkeit zusammengeknötetes und von der Libido der Verwundbarkeit angetriebenes zu untersuchen“. Elisabeth Bronfen: *Das verknötete Subjekt*, a.a.O., S. 75 ff. Hanne Loreck folgert aus Bronfens Ausführungen zur Versehrtheit des Subjekts, dass es Bronfen weiterhin um eine Kern-Weiblichkeit gehe. (Vgl. Hanne Loreck: *Geschlechterfiguren und Körpermodelle*, a.a.O., S. 285.) Dagegen interpretiere ich Bronfens These von der Verwundung im Sinne des bedeutungsproduzierenden Abstandes (und der gleichzeitigen Nähe), die aus dem Akt der Verdopplung resultieren. Vgl. dazu auch das Kapitel „Zitationen“.

222 Vgl. dazu auch das Kapitel „Serielles Genderbending“, S. 79 ff.

223 Vgl. Georges Didi-Hubermann: *Erfindung der Hysterie*, a.a.O., S. 34.

224 Vgl. dazu auch Elisabeth Bronfen: *Das verknötete Subjekt*, a.a.O., S. 304.

225 Vgl. dazu das Kapitel „Die Fotografie als Spur der Wirklichkeit“, S. 30 ff. sowie das Kapitel „Serielles Genderbending“.

Wie Bronfen ausführt, verzichtet Charcot schließlich auf die fotografische Darstellung der Hysterikerinnen, da die Subjektivität der Dargestellten als störend empfunden wurde. Von nun an werden die hysterischen Posen zeichnerisch fixiert, um eine Stilisierung und Schematisierung der Fälle zu erreichen.²²⁶ Diese Umgehensweise Charcots mit der Fotografie lässt zudem Rückschlüsse auf die Struktur dieses Mediums zu: Eine zeichnerische Darstellung verbleibt im Bereich der Fiktion und verbürgt dennoch aufgrund ihres Vermögens der Schematisierung und Detailgenauigkeit eine vermeintliche Wissenschaftlichkeit. Dagegen kann das *Changement* zwischen „Wirklichkeit“ und Fiktion, das eine fotografische Darstellung hervorrufen kann, Vorstellungen von Authentizität in Frage stellen. So evozieren die fotografischen Aufnahmen der Hysterikerinnen einen wechselhaften Eindruck zwischen vermeintlich authentischer Darstellung und theatralischer Inszenierung. Nicht zuletzt gefährdet die Subjektivität der Hysterikerinnen, die angesichts der fotografischen Bildnisse nicht zu leugnen ist, die Autorposition Charcots. Eine zeichnerische Konstruktion dagegen unterliegt vollkommen der Kontrolle ihres Autors. Mit der Darstellung eines vermeintlich einheitlichen und allgemein verbindlichen Bildes der Hysterie kann sich Charcot seiner Autorposition versichern.²²⁷ Dagegen bestehen die Bellmerschen Fotografien der Puppe durch ihre vermeintliche Wirklichkeitsreferenz und Subjektivität der Puppengestalt, die ihre BetrachterInnen irritiert und den Autorstatus Bellmers relativiert.

Das objet trouvé

Bellmers folgende Ausführungen, die das Prinzip des *objet trouvé* beschreiben, reflektieren erneut die fotografische bzw. performative Struktur, die der Puppenfotografie zugrunde liegt. So formuliert Bellmer seinen Wunsch: „Unterwegs einen Stein zu finden, [...] [und zu, B.K.] fühlen, daß er gerade, in seiner morphologischen Sprache, auf eine Erregung in mir Antwort gibt, die bis dahin unausgesprochen war.“²²⁸

226 Bronfen beruft sich hier auf Sander Gilman. Vgl. Elisabeth Bronfen: *Das verknotete Subjekt*, a.a.O., S. 284, Fußnote 1.

227 Wie Didi-Hubermann erläutert, durchlief im Auftrag Charcots der Graphiker Richer (Professor für künstliche Anatomie an der *Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts*, Paris) mit der Bleimine den ganzen hysterischen Anfall. In einem *Tableau* fasste er die Figurenfolgen zusammen: Horizontal die schematische Reproduktion des großen Anfalls in seinem perfekten Ablauf, vertikal für jede Phase ein Muster der klassischsten Variationen. Vgl. Georges Didi-Hubermann: *Erfindung der Hysterie*, a.a.O., S. 131 ff.

228 Hans Bellmer: „*Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes*“, a.a.O., S. 171.

Das surrealistische Motiv des *objet trouvé* geht demnach aus einem Prozess des Suchens und des Findens hervor: In einem paradoxen Zustand des ausgeschalteten Bewusstseins begibt man sich auf eine dennoch gelenkte, vom „Unbewussten“ strukturierte Suche nach einem bestimmten Gegenstand. Dieser wird den Suchenden unmittelbar ansprechen, da er seinem „unbewussten Begehren“ entspricht. Krauss bezeichnet das Prinzip des *objet trouvé* als fotografisch bzw. surrealistisch und vice versa: Ist das passende Objekt gefunden, erfolgt die Herauslösung und Übertragung in einen anderen Kontext, mit der die Bezeichnung einhergeht. Entsprechend spürt der Fotograf, die Fotografin ein Motiv auf und mit dem Druck auf den Auslöser erfolgt der Schnitt durch Zeit und Raum, mit dem das Fundstück in das fotografische Bild, in eine Welt aus Zeichen transferiert wird.²²⁹ Ebenso wie einen das *punctum* besticht, so springt einem das *objet trouvé* förmlich entgegen. Die Puppenbilder und die RezipientInnen, bzw. das *objet trouvé* und die Suchenden stehen in einem interaktiven Verhältnis. Dem *objet trouvé* wird eine eigene Aktivität zugeschrieben, während sich die Suchenden durch eine Passivität (das *objet trouvé* wird einen anspringen) sowie eine Aktivität (man begibt sich auf die Suche, die durch die eigenen Projektionen, Erinnerungen etc. strukturiert ist) auszeichnen. Dem *objet trouvé* werden Projektionen entgegengeschickt, die einen beliebigen Gegenstand erst zum begehrten Objekt erheben. So erläutert auch Bellmer, dass die Wahrnehmung stets subjektive Wahl ist: „Das bedeutet im Grunde: daß eine subjektive Erregung oder ihr Gedächtnis-Bild der Wahrnehmung entgegengeschickt wird und sie im voraus bedingt!“²³⁰

Der Zufall spielt beim Finden des *objet trouvé*, ebenso wie im fotografischen Akt, eine große Rolle: Mit dem fotografischen Cut können per Zufall Dinge mit aufs Bild gelangen. Auch Barthes betont diese Kontingenz der fotografischen Aufnahme, die damit außerhalb des Bereiches von Sinn steht.²³¹ In diesen zufälligen Details erkennt Barthes das Prinzip

229 Vgl. Rosalind Krauss: *Das Photographische*, a.a.O., S. 106 ff.

230 Ebenda, S. 171. Wie Sigrid Schade anmerkt, orientiert sich Bellmer an Freuds Ausführungen über das Funktionieren des „Wunderblocks“. Der „Wunderblock“ dient als Metapher für das Speichern von Erinnerungsspuren im Gedächtnis, die durch aktuelle Wahrnehmungen abgerufen werden und sich mit diesen vermischen können. Laut Schade geht Freud wie nachfolgend Bellmer davon aus, dass das Feld der unbewussten Wahrnehmung von einer spezifischen Zeitlichkeit gekennzeichnet ist, welche nicht diachron, sondern synchron erfolgt. Vgl. Sigrid Schade: „Text- und Körperalphabet bei Hans Bellmer“, a.a.O., S. 283. Vgl. Sigmund Freud: „Notiz über den ‚Wunderblock‘“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, *Werke aus den Jahren 1925-1931*, Frankfurt am Main 1948, S. 3-8.

231 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer*, a.a.O., S. 44.

des punctum,²³² das unter der Schneedecke der Konventionen das Noema der Fotografie vergegenwärtigt.²³³ Die sich von Fotosegment zu Fotosegment verlagernden Körperteile der Puppe bringen das Prinzip des Zufalls explizit zur Anschauung. Darüber hinaus wird das Wandlungs- bzw. Zufallspotenzial des Körperbildes exponiert, indem von der gleichen Szene unterschiedliche Ausschnitte gewählt werden und somit verschiedene Formationen des Körpers entstehen (Abb. 31 und 34). Die Puppe bzw. ihr fotografisches Porträt ist daher, wie Bellmer es beschreibt, das perfekte Spielzeug,

„[...] das nichts vom Sockel eines im voraus bestimmten, immer gleichen Funktionierens weiß, das so reich an Möglichkeiten und Zufällen wie die ärmste Lumpenpuppe und herausfordernd wie eine Wünschelrute an die Umwelt herangeht.“²³⁴

Der sichtbar gewordene Zufall führt auf den Moment des fotografischen Cuts, auf den Akt der Verdopplung und der daraus resultierenden Produktion von Wirklichkeit, Körper und Geschlecht zurück.

In der fotografischen Inszenierung können schließlich auch die nebeneinander stehenden und sich gabelnden Anatomien von Puppe und Baum (Abb. 23) wechselseitig als objet trouvé bzw. als Doppelgänger funktionieren. In Form und Größe entsprechen sie einander und biegen sich in die gleiche Richtung, ein Lichtspot betont zusätzlich die Analogien. Bellmer erläutert in diesem Zusammenhang: „Vom Anblick eines

232 So erläutert Barthes, dass es das Zufällige an der Fotografie ist, das ihn bezieht. Vgl. ebenda, S. 36.

233 Ebenda, S. 87. Angesichts einer Fotografie von Lewis H. Hine, die „Schwachsinnige in einer Anstalt aus New Jersey“ zeigt, erläutert Barthes das Prinzip des objet trouvé bzw. seine Interaktion mit dem Bild, die durch das punctum ausgelöst wird: Details der Darstellung sollen von allein ins affektive Bewusstsein aufsteigen. Das punctum „[...] ist immer eine Zutat: es ist das, was ich dem Foto hinzufüge und was dennoch schon da ist.“ [Hervorhebungen im Text] So war der Code der behinderten Kinder „schon da“, aber die Wirkung des großen Schillerkragens, den der Junge auf dem Bild trägt, fügt Barthes gleichsam selbst hinzu. (Vgl. ebenda, S. 65.) Auch Siegfried Kracauer erläutert den Zusammenhang von fotografischem Bild und dem Zufall. Er spricht von der bildlichen Wiedergabe zufälliger Begegnungen, wunderbaren Koinzidenzen. (Vgl. Siegfried Kracauer: Theorie des Films, a.a.O., S. 45 ff.) Und auch Susan Sontag erläutert, dass der Surrealismus um das Zufällige gebuhlt hat und das Unerwartete begrüßt. Was könnte surrealer sein als ein Objekt, das sich praktisch selbst hervorbringt? Die Fotografie führt das zufällige Zusammentreffen von Regenschirm und Nähmaschine vor. Vgl. Susan Sontag: Über Fotografie, Frankfurt am Main, 11. Aufl. 1999, S. 55 ff.

234 Hans Bellmer: „Die Spiele der Puppe“, a.a.O., S. 49. Vgl. dazu auch meine Ausführungen zur Struktur des Spiels im Kapitel „Serielles Genderbending“, S. 78.

Baumes ergriffen zu werden, der verkümmert zwischen vielen Bäumen anderer Gestalt wächst – dies heißt, innerlich auf die Geste jenes Doppelgängers vorbereitet zu sein, des Baumes, der es mir erspart, mich selbst zu krümmen, weil er es an meiner Statt tut.“²³⁵

Im Weiteren beschreibt Bellmer, dass die Puppe, die verdächtig ist, nur „subjektive Wirklichkeit“ zu sein, ihre Bestätigung durch die Begegnung mit der Umwelt, der so genannten „objektiven Wirklichkeit“, die verdächtig ist, reine Wahrnehmung zu sein, erhalten soll.²³⁶ Bellmer skizziert hier das fotografische System der Verdopplung. Puppe und Umwelt sind jedoch nur *verdächtig*, objektiv bzw. subjektiv zu sein. Beide Zustandsbeschreibungen setzt Bellmer in Anführungszeichen und markiert damit die Austauschbarkeit der Positionen. So erscheint das zweite Puppenmodell in den unterschiedlichsten Innen- wie Außenräumen, dies könnte seine authentische Ausstrahlung potenzieren. Doch Puppengestalt und surreale Staffage färben gegenseitig aufeinander ab. „Reell“ und virtuell halten sich auch hier wechselseitig in der Schwebelage, um die gegenseitigen Produktionsbedingungen subjektiver und objektiver Realitäten zu offenbaren. Dabei wird die fotografische Folie, die die unterschiedlichen „Wirklichkeits“-Fragmente in sich vereint, zum „Amalgam einer höheren Wirklichkeit“²³⁷, welches das endlose Changelement zwischen den Ebenen evoziert.

Exposition Internationale du Surréalisme, 1938

Auf der Surrealistenausstellung im Jahr 1938 (Paris, Galerie des Beaux-Arts) waren auch die Fotografien der zweiten Puppe Hans Bellmers zu sehen. Im folgenden Exkurs wird die Struktur dieser Ausstellung sowie ihrer Exponate näher betrachtet, um zugleich die Parallelen zu Bellmers Arbeiten herauszustellen: Zentrales Objekt der Ausstellung war das künstliche Mannequin. Sechzehn in einem Korridor aufgereihete Schaufensterpuppen waren von je einem surrealistischen Künstler gestaltet worden und stellten zudem ein beliebtes Fotomotiv dar. Fotografen und Fotografinnen wie Raul Ubac, Gaston Paris, Josef Breitenbach, Robert Valancay, Man Ray, Denise Bellon und Thérèse Le Prat haben sich meist in ganzen Bildsequenzen den Kunstfiguren gewidmet.²³⁸ Während die

235 Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“, a.a.O., S. 170.

236 Hans Bellmer: „Die Spiele der Puppe“, a.a.O., S. 49.

237 Vgl. ebenda, S. 50.

238 Katharina Sykora und Elena Filipovic haben die Inszenierung dieser Ausstellung eingehend besprochen. Sykora hat darüber hinaus die Fotos der surrealistischen Mannequins analysiert. Vgl. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie, a.a.O., S.

Puppen selbst nur ephemere Erscheinungen waren, sind die Fotografien bis heute erhalten geblieben und gehen über einen rein dokumentarischen Charakter hinaus. Wie Sykora erläutert, kreieren die Aufnahmen „[...] fotografische Räume, die die Ausstellung kongenial auch jenseits ihres zeitlich und räumlich begrenzten Daseins [...] fortsetzen“.²³⁹

Hinter jedem surrealistischen Mannequin war ein Straßenschild an der Wand befestigt. Die Namen der Straßen bezeichneten für die Surrealisten wichtige Orte in Paris, zum Teil entstammten sie auch der Phantasie, wie die „Rue du Glacier“ oder die „Rue da la Transfusion de sang“.²⁴⁰ Gemeinsam bildeten die Puppen den Korridor der „Plus Belles Rue du Paris.“ An der Wand befanden sich Plakate, Zeichnungen und Postkarten, die Hinweise auf surrealistische Aktivitäten enthielten. Wie Sykora es formuliert, gewinnen sie im pseudo-öffentlichen Kontext der fingierten Straße Aufruf- und Manifestcharakter.²⁴¹ In dieses appellative Sammelsurium reihen sich auch die Bilder der Bellmerschen Puppe kongenial ein. Zwei Fotografien von Denise Bellon und Josef Breitenbach (Abb. 40 und 41) zeigen, dass sich an der Wand im Hintergrund der Mannequins auch die Puppenporträts Bellmers befanden. Die Aufnahmen sind dem Tableau in „Minotaure“ vergleichbar angeordnet: Zwei Spalten von je drei Fotos sind einander gegenübergestellt und in einem Rahmen zusammengeführt. Die Verbindungen sowie Abstände zwischen den einzelnen Fotografien sind auch hier offensichtlich und laden zum interaktiven Puzzlespiel ein. Die ProtagonistInnen der Fotos von Bellon und Breitenbach sind jedoch die Mannequins, die Puppenbilder Bellmers erscheinen nur im Hintergrund und sind schlecht zu erkennen. Doch gerade dadurch animieren sie ihre BetrachterInnen, die Schichten des fotografischen Tiefenraumes zu durchdringen: Der Blick überschreitet die fotografische Grenze und erreicht den virtuellen Raum des Ausstellungsszenarios, den Raum der Mannequins, der auch der Präsentationsraum der Bellmerschen Fotografien ist. In einem weiteren Schritt überbrückt der Blick auch die Grenze des Bildes im Bild, hin zum Bellmerschen Puppenmodell. Im Umkehrschluss erfahren die BetrachterInnen gleich zweimal ihr unwiderrufliches Abgetrenntsein.

Bereits mit der Eröffnung der Ausstellung bot sich ein Szenario, das der interaktiven Blickbeziehung zwischen BetrachterInnen und Bellmer-

168-194, hier S. 175. Vgl. auch Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora: „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, a.a.O., insb. S. 77 ff. Vgl. Elena Filipovic: „Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die ‚Exposition Internationale du Surréalisme‘ von 1938“. In: Ebenda, S. 200-218.

239 Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 176.

240 Vgl. Ebenda, S. 170.

241 Ebenda.

schen Puppenbild entspricht. Das Licht in den Ausstellungsräumen wurde gelöscht und die BesucherInnen mit Taschenlampen ausgestattet. Wie Man Ray schreibt, waren die Lichter mehr auf die anderen BesucherInnen als auf die Werke gerichtet.²⁴² Mit der Lampe in der Hand wurden diese selbst zu „FotografInnen“. Im Lichtkegel fanden sie ihre objet trouvés, sei es eine andere BesucherIn, eine Puppe oder ein weiteres Exponat der Ausstellung, um dabei selbst vom Lichtkegel erfasst und damit zum „fotografierten“ Objekt und Teil der Inszenierung zu werden. Währenddessen vollzogen auch die Puppen einen Rollentausch, sie müssen nunmehr gleichsam als BeobachterInnen des Geschehens erschienen sein.²⁴³ Dabei werden die BesucherInnen, wie Sykora erläutert, zu Investigatoren und „Tätern“ zugleich, die im Akt des Entdeckens das Bild der weiblichen Verführerinnen erst entstehen lassen.²⁴⁴ In diesen Ausstellungsort, dem Tatort des imaginären Straßenstrichs, der eine Simultanität entgegengesetzter Positionen ermöglicht, fügen sich die Bellmerschen Puppenporträts ein. So waren unter anderem diejenigen Fotos der Bellmerschen Puppe zu sehen, die den sich hinter einem Baum verbergenden und die Position der BlicktäterInnen spiegelnden Voyeur zeigen (Abb. 40, 41). Darüber hinaus zeichnen sich auch der Werdegang des Bellmerschen Fotomodells und der surrealistischen Mannequins durch eine strukturelle Verwandtschaft aus: So wie die Bellmersche Puppe einen Transformationsprozess vom dreidimensionalen Objekt zum zweidimensionalen fotografischen Bildkörper durchlaufen hat, um damit als tableau vivant seine BetrachterInnen zu verunsichern, so inkorporieren auch die Schaufensterpuppen eine performative Genealogie. Wie Sykora erläutert, sind die Mannequins „Doubles von Doubles“: Aus der begehrenswerten „realen“ Frau der Pariser Straßen wurde die Bretonsche Romanfigur Nadja.²⁴⁵ Nadja wandert gleichsam in die Schaufenster, um schließlich diese Bühne zu verlassen und von dort in die Ausstellung der Surrealisten zu gelangen.²⁴⁶ Zuletzt erfahren auch die surrealistischen Mannequins den bestätigenden und zugleich fragwürdigen Akt des Fotografiertwerdens, um sich ebenfalls in das niemals stillstehende Vexierbild zu verwandeln. Das Changement zwischen „Realität“ und Schein stellt auch

242 Vgl. Man Ray: Selbstporträt. Eine illustrierte Autobiographie (1963), München 1983, S. 79. Zit. n. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 173.

243 Sykora erläutert in diesem Zusammenhang, dass „[die Puppen und Besucher] in dasselbe Licht der irrlichternden Suchscheinwerfer getaucht, [...] einer einzigen performativ und medial vermittelten Raumsphäre [entstammten]. [...] [beide manifestierten] sich als Effekte der individuell ausgerichteten Licht-Projektionen.“ Ebenda.

244 Ebenda, S. 174.

245 André Breton: Nadja (1928), Frankfurt am Main 1994.

246 Vgl. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 178.

Sykora für die Fotografien der Schaufensterpuppen heraus. Besonders explizit wird dies mit einer fotografischen Aufnahme von Denise Bellon, die die Puppe Marcel Jeans und seine neben der Puppe stehende Ehefrau zeigt. Das Spiel zwischen künstlicher und „natürlicher“ Gestalt spielt sich zwischen den beiden ProtagonistInnen ab.²⁴⁷ Die Bellmerschen Fotos, die das gleiche Changement implizieren, erscheinen hier links im Bild und steigern das Spannungspotenzial.

Durch die fotografische Aufnahme in eine Bildebene gerückt, reihen sich schließlich die Fotos der Bellmer-Puppe in die Abfolge der surrealistischen Mannequins ein, damit wird das serielle Vermögen der unterschiedlichen Bildkörper explizit. Ebenso wie die Bellmerschen Fotos der Puppe, so zeichnet sich bereits das Modell des Schaufenstermannequins durch sein serielles Potenzial aus: Endlose Reproduktionen eines Prototypen entstehen aus einer Gussform. Sykora zufolge wird das Mannequin zum Gleichnis des fotografischen Positivs. „Puppe und Foto klassifizieren sich selbst und einander als Kopien, deren ‚Original‘ nur als Negativ, als nicht materialisierte Matrix gekennzeichnet ist.“²⁴⁸ Entsprechend präsentieren die Fotografien der Ausstellung entweder das serielle Stakkato der Puppen oder fotografische Aufnahmen einzelner Mannequins werden zu einer Serie zusammengeführt²⁴⁹. Hierbei ist, wie Sykora ausführt, die Abfolge der Fotos nicht mehr an die Reihenfolge des Negativfilms gebunden. Der Abstand zwischen den einzelnen Fotos wird damit zu jener Pause, die das surrealistische Spiel eröffnet.²⁵⁰ Nicht zuletzt findet ein zentrales Prinzip der zweiten Bellmerschen Puppe – die flottierende Bedeutung von Körper- und Geschlechtsteilen – auch in den Mannequins und ihren fotografischen Abbildern seine Entsprechung. Die von André Masson gestaltete Puppe wurde aufgrund ihrer metonymischen Geschlechtszeichen von Breton als „Perle der Ausstellung“ titulierte, und der enge Bildausschnitt, den Denise Bellon für ihre fotografische Aufnahme der Massonschen Puppe wählt, stellt die geschlechtlichen Metonymien ebenfalls in den Vordergrund.²⁵¹ Damit hat die Schaufensterpuppe, das

247 Vgl. Katharina Sykora: „Unheimliche Paarungen“. In: *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, a.a.O., S. 434 ff.

248 Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 179.

249 So etwa bei den Fotografien des Mannequins von Raoul Ubac. Vgl. ebenda, S. 179.

250 Ebenda.

251 So war der Mund der Puppe mit einem Band verschlossen und mit der Blüte eines Stiefmütterchens geschmückt, oberhalb des Geschlechts war ein von Glasaugen umkränzttes metallenes Oval angeheftet, von dem feine Federn nach oben führten. Und von der mit grobem Salz bedeckten Bodenplatte ragten im Fallen gefangene Peppersonschoten wie winzige Phalli auf. Vgl. Ebenda, S. 186 ff.

„ideale surrealistische Objekt“²⁵², in den Bellmerschen Fotografien der Puppe, dem perfekten „Spielzeug“²⁵³, seine Entsprechung gefunden. Werden beide, wie in der fotografischen Inszenierung von Bellon und Breitenbach, in einer „dritten“ fotografischen Sphäre zusammengeführt, gehen daraus gleichsam mustergültige surrealistische Bildkörper hervor.

To be *and* not to be

Mit dem Bild der Puppe werden nicht nur die BetrachterInnen in ihrer Position irritiert, letztlich wird auch Bellmer in seiner Position als Künstler bestärkt und zugleich destabilisiert. Besonders deutlich wird dies in den fotografischen Selbstporträts, in denen sich Bellmer zusammen mit seiner Kunstfigur präsentiert. Vorab soll jedoch ein Selbstporträt Bellmers betrachtet werden, in dem er sich ohne die Puppe zeigt, das jedoch bereits viele Momente vorweg nimmt, die im Selbstbildnis mit Puppe ihre Fortsetzung finden.

Traditionell dient das Selbstporträt dazu, sich als homogene Identität zu produzieren. Das Künstlerselbstbildnis stellt dabei eine prononcierte Form der Selbstproduktion dar, mit der es gilt, den eigenen Pygmalionstatus unter Beweis zu stellen. Im Gegenzug scheint es daher geeignet, um den Produktionsbedingungen des „Ich“ nachzugehen. Handelt es sich darüber hinaus um ein fotografisches Selbstbildnis, so kann die Verbindung von Medium und Identitätsfabrikation besonders anschaulich werden. Denn über die ambivalente Struktur fotografischer Bilder kann Identität produziert und in Frage gestellt werden zugleich. Die performativen Generierungsbedingungen von Bedeutung im Allgemeinen und des Künstlers im Besonderen stellen sich dar.

Irit Rogoff skizziert die traditionelle Verbindung von Männlichkeit und Kultur. Heterosexuelle Männlichkeit versteht sich als Norm, die Identität verbürgt und dem männlichen Charakter des öffentlichen Selbst entspricht.²⁵⁴ Diese Norm wird aufrechterhalten, indem „Männlichkeit“

252 Ebenda, S. 179.

253 Vgl. Hans Bellmer: „Das Kugelgelenk“, a.a.O., S. 49.

254 Vgl. Irit Rogoff: „Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne“, In: Ines Lindner u.a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 21-40, hier: S. 21. Am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert erfolgt eine Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben und damit eine Aufspaltung in öffentliche und private Bereiche. Das „Weibliche“ wird der privaten und das „Männliche“ der öffentlichen Sphäre zugeschrieben. Vgl. Sigrid Schade, Silke Wenk: „Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz“. In: Hadumod Bußmann, Renate Hof

das große Unausgesprochene bleibt. Die eigene Konstruktion wird nicht in Frage gestellt, ex negativo bestimmt die männliche Autorität ihre zentrale Position in der Kultur.²⁵⁵ Obwohl Figuren wie der Künstler von der bürgerlichen Gesellschaft eigentlich ausgeschlossen sind, gilt dennoch das Künstlerselbstbildnis, in dem sich Kraft, Vision und Männlichkeit vereinen als Standard, um dem Künstler Zugang zum öffentlichen Diskurs zu verschaffen.²⁵⁶ Oft spielen diese Selbstporträts auf bereits zum Mythos erhobene Vorbilder an. Dies funktioniert jedoch nicht im Sinne einer Hommage, vielmehr steht das Zitat immer im Bezug zum zeitgenössischen Diskurs, um sich damit selbst in die patriarchalische Kultur einzuschreiben.²⁵⁷ Wie Michel Tournier erläutert, will der Künstler vor allem Gott gleichen, dies gelingt ihm nirgendwo besser als im Selbstbildnis, „[...] denn das porträtierte Objekt verschmilzt hier mit dem porträtierten Subjekt.“²⁵⁸ Anhand einer fotografischen Selbstinszenierung Hans Bellmers (Abb. 45) gerät dieser Bestätigungsgestus von Männlichkeit und Autorschaft jedoch ins Zwielficht. Denn mit der von Tournier beschriebenen Vereinigung zweier sich eigentlich ausschließender Positionen repräsentiert das Künstlerselbstbildnis eine regelrecht paradoxe Kombination.²⁵⁹ Stellt sich diese im Medium Fotografie dar, dann kann es nachhaltige Folgen für den Autorstatus haben. Mit dem Selbstporträt Bellmers wird dies explizit; die Bedingungen der Eigenproduktion „Künstler“ treten offen zu Tage. Der selbstreflexive Verweis auf den fotografischen Akt, der die gleichzeitige Konstruktion sowie Dekonstruktion der Künstleridentität besonders anschaulich macht, ist dabei zentrales Element.

In einem Fensterrahmen im Dreiviertel-Profil präsentiert sich Hans Bellmer. Die Glasscheibe ist zerbrochen. Das Kinn Bellmers berührt die scharfen Kanten der verbliebenen Glasscherben. Unterhalb seines linken

(Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 340-407, hier: S. 376.

255 Vgl. Irit Rogoff: „Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne“, a.a.O., S. 21.

256 Vgl. ebenda, S. 24.

257 Vgl. ebenda, S. 23.

258 Zit. n. Katharina Sykora: „Das Kleid des Geschlechts. Transvestismen im künstlerischen Selbstporträt“, a.a.O., S. 123.

259 Während dem Künstler traditionell die Subjektposition zugeschrieben wird, gehört als Pendant das weibliche Modell bzw. das von Künstler geschaffene Objekt dazu. „Weiblichkeit“ zeichnet sich demnach durch ihren Status als Bild aus. Stellt sich eine Künstlerin selbst im Bild dar, dann kommt es auch hier zu einer paradoxen Relation, allerdings mit umgekehrten Vorzeichen: Die Künstlerin ist „Frau als Bild“ und Autorin zugleich. Vgl. dazu Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, a.a.O. Vgl. dazu auch das Kapitel „Schichtwechsel“ in dieser Arbeit.

Ohres und Kieferknochens scheint die Glasscheibe in das Fleisch zu schneiden. Durch diese Inszenierung präsentiert sich der Kopf als vom Körper abgetrenntes Element. Ein fotografisches Selbstbildnis par excellence, das den auktorialen Akt seiner Entstehung und die buchstäblich einschneidenden Folgen für den Fotografen reflektiert. Bellmer ist zugleich Autor und Objekt der Darstellung. Diese Symbiose kann nur um den Preis der eigenen „Kastration“ gelingen: Mit dem Druck auf den Auslöser wird der fotografische Schnitt durch Zeit und Raum evident. Das „Ich“ erfährt seine bestätigende Verdopplung und spaltet sich im selben Moment. Die Glasscheibe fungiert hier als Pendant zur fotografischen Membran, die das changierende Verhältnis von gleichzeitiger Verbindung und Abtrennung installiert. Diese permeable Grenze läuft hier bezeichnender Weise durch den Körper Pygmalions selbst. Das oszillierende Verhältnis von „ursprünglicher Identität“ und seiner Repräsentation beginnt. Auch Barthes führt aus, dass mit der fotografischen Verdopplung des „Ich“ eine Identitätsspaltung unabwendbar ist. „Die Fotografie ist das Auftreten meiner selbst als eines anderen: Eine durchtriebene Dissoziation des Bewußtseins von Identität.“²⁶⁰ Die fotografische Wiedergabe, die immer schon die Präsenz bei zeitgleicher Absenz des Referenten verbürgt, stellt daher speziell im fotografischen Selbstporträt eine potenzielle Bedrohung für den Autorstatus dar: Simultan bestätigt und eliminiert sich das „Ich“ im fotografischen Abzug. Diese ambivalente Bewegung wird darüber hinaus mit dem Schattendouble des Bellmerschen Profils, das sich auf der Glasscheibe abzeichnet, explizit. Der Schatten, der wie die Fotografie als indexikalische Spur des „Ich“ funktioniert, spiegelt die paradoxe fotografische Struktur: Der Schatten bestätigt Bellmers Erscheinung ein weiteres Mal, zugleich entfaltet sich zwischen beiden Instanzen erneut die unheimliche Beziehung der Nähe und Differenz. Darüber hinaus werden nur Teile des Bellmerschen Gesichts über den Schatten dupliziert. Diese Schattensegmente zeichnen sich zudem nicht auf der ganzen Glasscheibe, sondern nur auf einer Scherbe ab. Auch damit werden das fotografische Verfahren sowie die Prozesse der Subjektentstehung reflektiert. Denn die Wiederholung kann das vermeintlich „ursprüngliche Ganze“ nicht einholen, die Kopie bleibt immer Fragment. Anstelle des homogenen „Subjekts“ präsentiert sich die aus einer Verdopplung hervorgegangene und in verschiedene Facetten aufgespaltene „Künstleridentität“.

Das fotografische Prinzip des Cuts wird jedoch nicht nur mit dem Motiv der Glasscheiben zitiert: Bellmers Kopf, der im Rahmen des Fens-

260 Roland Barthes: Die helle Kammer, Bemerkungen zur Fotografie, a.a.O., S. 21.

ters erscheint und dabei zugleich etwas in den Raum vor dem Fenster hineinragt, markiert eine Schwelle zwischen Innen und Außen (zwischen „innerbildlichem“ und „außerbildlichem“ Autorenraum). Hiermit scheint Bellmers ambivalentes fotografisches „Sein“ visualisiert, das zugleich auf die strukturellen Ein- und Ausschlussmechanismen des fotografischen Akts und damit auch auf den Ritus der Künstlerselbstproduktion aufmerksam macht. Der Blick durch das geöffnete Fenster verspricht in der Renaissancemalerei die illusionäre Sicht auf „Wirklichkeit“. Das Prinzip der „finestra aperta“²⁶¹ scheint hier adaptiert. Das „Künstlersubjekt“ präsentiert sich selbst in dem viel versprechenden Rahmen, der sich hier jedoch als produzierendes System von „Realität“ und „Identität“ zu erkennen gibt. Der Fotokader fasst die Szenerie abschließend zusammen. Erst mit der Fotohaut wird der pygmalionische Bestätigungsgestus besiegelt, mit dem sich der Künstler zugleich als wechselhaftes Wesen zwischen *to be and not to be* zu erkennen gibt.

Mit der Glasscheibe, die transparent ist und zur gleichen Zeit als Spiegel fungiert, werden die Produktionsprozesse des fotografischen Bildes sowie von „Wirklichkeit“ und „Künstlerselbst“ ebenfalls offensichtlich. Durch das Glas hindurch kann man den Hals Bellmers erahnen. Wie das fotografische Bild, so verspricht die Glasscheibe den Blick auf „reale“ Gegebenheiten – in diesem Fall auf das „Künstlersubjekt“. Gleichzeitig spiegeln sich Bäume auf dem Glas, das sich damit als Verdopplungsinstanz, als realität- und subjektproduzierendes Medium zu erkennen gibt. Darüber hinaus werden über die Spiegelung die durch den fotografischen Cut ins Off verbannten Elemente wieder ins Bild geholt. Die Bäume sind über die Spiegelung im Bild anwesend und abwesend zugleich. Das Off innerhalb der fotografischen Darstellung verweist damit ebenso auf den Chiasmus des Mediums Fotografie wie auf die Fabrikationsbedingungen des Künstlers. Nicht zuletzt sind auch die BetrachterInnen Teil des Off. Über die Widersprüchlichkeiten dieser Darstellung werden sie jedoch animiert, die Bildgrenze immer wieder zu überschreiten. Damit können sie nicht umhin, ihre eigene Wahrnehmung als performativen Prozess der Wirklichkeits- und Identitätskonstruktion zu registrieren. Somit erliegt nicht nur der Künstler der eigenen „Kastration“, auch die RezipientInnen, die angesichts der irisierenden Erscheinung Bellmers kein homogenes Spiegelbild finden, setzen ihren Subjektstatus aufs Spiel.

261 Vgl. Leon Battista Alberti: „Della Pittura“. In: Opere Volgari, Bd. 3, hg. v. C. Grayson, Bari 1973, S. 7-10, hier: S. 28.

Die Brisanz des fotografischen Selbstporträts erfährt eine weitere Steigerung, wenn Bellmer zusammen mit seinem Kunstgeschöpf der Puppe im fotografischen Bild erscheint. Zwar zeigt sich Bellmer nur wenige Male mit seinem Puppenmodell, dies reicht jedoch aus, um seinen Autorstatus nachhaltig zu sabotieren (Abb. 3, 47, 48). Nicht nur eine „Frau aus bloßem Holz“²⁶² hervorzubringen ist das Ziel des wahren Künstlers, sondern erst über die Schöpfung einer oszillierenden Gestalt beweist sich sein Genie. So erläutert auch Monika Schmitz-Emans, dass der Schöpfer des Kunstmenschen auf das Unkontrollierbare hofft und dies zugleich seine Angst schürt:²⁶³ Pygmalion bestätigt seine Autorposition über die Kreation der Kunstfigur und muss sie zugleich bedroht sehen. Im fotografischen Bild sein eigenes Modell zu sein, kann den Künstlerstatus bereits gefährden, doch mit der Puppe vis á vis erfährt der sich im fotografischen Medium selbstporträtierende Autor eine besonders nachhaltige Verunsicherung: Ebenso wie die Puppe im Medium Fotografie zum „lebendigen Bild von etwas Totem“ wird, so erfährt auch Bellmer eine Verwandlung zur wechselhaften Erscheinung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Im Akt des Fotografiertwerdens wird er gleichsam zum Gespenst (Abb. 3).²⁶⁴ Darüber hinaus färben auch „Natürlichkeit“ und Künstlichkeit der beiden Protagonisten im Bild gegenseitig aufeinander ab. Puppenleben und Schöpfertod halten sich wechselseitig die Waage. Künstler und Modell können nicht unabhängig voneinander existieren, daher sind beide von der Konstruktion und Dekonstruktion gleichermaßen betroffen. Bellmers geisterhafte Erscheinung verbürgt seine unsichere Position. Sein Körper wird vom Bildrand, der zugleich auch Türrahmen ist, angeschnitten, so als könnte er jeden Moment aus dem Bild entweichen. Die Scharniere der Tür markieren zugleich die Bildgrenze als flexibles Gelenk zwischen Bild- und BetrachterInnenraum. Nicht nur Bellmer als Puppenkonstrukteur, sondern auch die BetrachterInnen selbst werden beim Anblick von Künstler und Modell in ihrer Subjektposition irritiert: Während die Puppe zur Seite schaut, den Blick von ihrem Schöpfer wendet und ihre „Selbständigkeit“ demonstriert, blicken Bellmers schwache Augen direkt in die Kamera und amalgamieren mit dem BetrachterInnenblick. Puppe und Autor erscheinen in einem Zwischenstatus, damit können auch die RezipientInnen keine Ein-

262 Jean Paul: Eine bloße Frau aus Holz (Erzählung, 1789).

263 Vgl. Monika Schmitz-Emans: „Eine schöne Kunstfigur? Androiden, Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes“, a.a.O., S. 6.

264 Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer, a.a.O., S. 22.

deutigkeit erlangen; ihr Verlebendigungsgestus zweiter Instanz²⁶⁵ muss ebenso unentschieden bleiben.²⁶⁶

Die ambivalente Beziehung, in die die Puppenscheinung, ihr Schöpfer sowie die BetrachterInnen miteinander treten, wird mit der folgenden Abbildung auf den Punkt gebracht (Abb. 46). Im engen fotografischen Ausschnitt scheint die Puppe dem voyeuristischen Blick sowie der Hand (der Hand Bellmers bzw. der BetrachterInnen), die aus dem Off nach ihr greift, ausgeliefert. Die Puppe wendet zwar den Kopf zur Seite und scheint sich dennoch dem visuellen wie haptischem Zugriff nicht entziehen zu können, dabei wird auch hier die Struktur des Poesie-Erregers wirksam. Denn der Druck auf den Auslöser hat für den Künstler immer eine zwiespältige Konsequenz: Das schillernde Puppengeschöpf zwischen Kunst und „Natur“, „Leben und Tod“ entsteht, das die Autorposition Bellmers im selben Moment bestätigt und relativiert. Denn während die Puppe zum Greifen nah und verfügbar erscheint, wird gleichzeitig eine Handhabbarkeit über den fotografischen Cut verwehrt, der Arm, der zu der ins Bild greifenden Hand gehört, ist vom fotografischen Kader durchtrennt. Das Puppenbild spiegelt somit den misslingenden Versuch, sich der Puppe zu bemächtigen und visualisiert damit die wechselseitigen Produktionsbedingungen von Künstler und Modell. In den gleichen Zwiespalt geraten auch die BetrachterInnen. Es ist die widersprüchliche Ausstrahlung des Puppenmodells, die ihre RezipientInnen animiert, die Bildgrenze zu überbrücken, um dabei gleichfalls der Erfahrung des Abgetrenntseins zu erliegen.

Erst Jahre später (1958) zeigt sich Bellmer wieder in einem Selbstporträt mit der Puppe, diesmal mit seinem zweiten Modell (Abb. 47). Der Körper Bellmers verschwindet im Dunkel des Hintergrundes. Sein Kopf dagegen dominiert das Bild. Der Genius des Puppenschöpfers ist damit regelrecht ins Rampenlicht gerückt. Ihm zur Seite, jedoch in untergeordneter Position, liegt die Puppe. Auch ihr Gesicht sowie die Bauchkugel werden von einem Lichtspot betont. Während sich ein Maler im Selbstbildnis mit seinen Insignien, dem Pinsel und der Palette präsentiert, so zeigt sich Bellmer zusammen mit der Puppe, um seine künstlerische Schöpferkraft zu bezeugen. Die wichtigsten Strukturmerkmale, die die Besonderheit des Puppenmodells ausmachen, sind daher zitiert: Die Bauchkugel und die Analogie der Körperteile ist deutlich zu erkennen; anstelle eines Armes sitzt eine Brustkugel in der Achselhöhle. Doch auch

265 Vgl. dazu meine Ausführungen zum Betrachter bzw. der Betrachterin als „Pygmalion zweiter Instanz“ im Kapitel „Die Puppe - unser Doppelgänger“, S. 32, Anmerkung 35.

266 Vgl. dazu auch Birgit Käufer: „Alte Medien - zweifelhafte Körper - und die Utopie der digitalen Revolution“, a.a.O.

dieser Bestätigungsgestus bleibt ambivalent. So fasst der Bildausschnitt Bellmer und sein Kunstgeschöpf eng zusammen. Die linke Gesichtshälfte Bellmers ist durch den Schatten ausgeblendet, das dunkle Haar der Puppe und das Gesicht ihres Schöpfers scheinen miteinander verwachsen. Die fotografische Darstellung ermöglicht die Vereinigung des Künstlers mit seinem Lebenswerk. Doch diese Verbindung bleibt nicht ohne Folgen für den Status von Künstler und Modell. Denn während Bellmers Gesicht im Lichtschein gleichsam zur Maske erstarrt, so scheint das Gesicht der Puppe zum Leben erwacht. Darüber hinaus ist nicht zu übersehen, dass Bellmer seit dem letzten Selbstporträt mit Puppe deutlich gealtert ist, dagegen blieb die Puppe unverändert. Gerade indem das Foto die Zeit einfriert, Leben aufbewahrt, bringt es den Tod hervor. Die Zeit außerhalb der Fotografie läuft dem Tod entgegen. Wie Barthes bemerkt, ist daher das Foto der erste Tod, in welchen der eigene spätere Tod eingeschrieben ist.²⁶⁷ Seite an Seite mit dem Puppenmodell, das den fotografischen Stillstand der Zeit im Bild zur Anschauung bringt, ist der zukünftige „Tod des Autors“²⁶⁸ unabwendbar.

Der Spot, der auf beide Gesichter fällt, visualisiert den Moment der Belichtung – den bedeutungstiftenden Augenblick der Künstlerkonstruktion und -dekonstruktion. Nur ein Auge Bellmers ist zu sehen, das den monokularen Kamerablick spiegelt und Bellmer immer schon als gespaltene Instanz ausweist: Er ist Fotograf und Objekt der Darstellung. Zudem weist der Lichtspot auf den projektiven Blick der BetrachterInnen, die im selben Moment von Bellmers fotografischem Auge taxiert werden. Ihre Position als Dritte/r im Bunde können die BetrachterInnen damit nicht leugnen, auch sie sind an dem Spiel der Inversionen beteiligt. So wird die Bauchkugel der Puppe, die für das Prinzip der Bedeutungsverkehrung steht, an der unteren Bildkante beschnitten. Der Bildkader wird damit als Gelenk markiert, an dem sich die unterschiedlichen Blickachsen und Bedeutungsoptionen bündeln, um sich zugleich zu zerstreuen. Darüber hinaus weist auch der Arm des Puppenmodells, der auf der gleichen Höhe des Nabels verläuft, zur rechten Bildkante hin. Der Zeigegestus der Hand fungiert hier als bildgewordenes punctum²⁶⁹ und weist über die Bildgrenze hinaus, um dort die BetrachterInnen zu tangieren.

In einem weiteren Selbstporträt aus dem gleichen Jahr ist das Duo um eine Person ergänzt (Abb. 48): Als zentrale Figur im Bild erscheint die Dichterin Unica Zürn, die Puppe in ihren Armen haltend. Bellmer zeigt sich im Hintergrund. Verblüffend ähnlich sind sich die Gesichtszü-

267 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer*, a.a.O., S. 103.

268 Vgl. Roland Barthes: „Der Tod des Autors“, a.a.O., S. 213-218.

269 Vgl. dazu das Kapitel „Schichtwechsel“, S. 221.

ge der Puppe und die Unica Zürns. Das Changement zwischen „echter“ und künstlicher Frau, „Original“ und Double setzt sich zwischen den beiden Protagonistinnen fort. Die unterschiedlichen, sich kreuzenden Hand- und Armfragmente lassen sich auf den ersten Blick nicht eindeutig einem bestimmten Körper zuordnen. Während die nackten Hände Unica Zürns die gleichfalls nackte Puppenhaut berühren und somit die Zugehörigkeit zu einem Körper suggerieren, so ist die Hand der Puppe nur unscharf wiedergegeben und kaum von einer „natürlichen“ Hand zu unterscheiden. Gleichzeitig sind die Nahtstellen des Puppenkörpers deutlich zu erkennen, dem Wechsel zwischen wahr und falsch ist kein Ende gesetzt. Doch gehen nicht nur Unica Zürn und die Puppe eine verstörende Allianz ein. Auch Bellmer und Zürn bilden ein Paar. Bellmer positioniert sich zwar im Hintergrund, dennoch rückt ein Lichtspot sein Gesicht sowie das der Dichterin in eine Raumbene. Ein Schatten verschleift die Grenzen beider Köpfe und exponiert ihre Zusammengehörigkeit. Bellmer platziert sich somit einerseits in vermeintlich sicherer Distanz zu der vor ihm liegenden Szene, um somit seine Autorschaft zu etablieren, während er jedoch über die Bildkomposition mit der ambivalenten Erscheinung Unica Zürns und damit auch mit der Puppe verbunden ist. Den unsicheren Verhältnissen kann sich Bellmer nicht entziehen. Im Zuge der Uneindeutigkeit aller Positionen ist auch die Gewissheit seines Autorstatus obsolet. Über diese „menage a trois“ hinaus spiegelt die Figur Bellmers die Situation der BetrachterInnen. Wir glauben ebenfalls in sicherer Distanz zum Bildgeschehen zu sein und sind dennoch immer schon Teil der irritierenden Szenerie. Auch hier taxiert uns der Blick Bellmers, der unser Involviertsein unabweisbar macht. So formen die Hand Bellmers an der linken und die Hand Zürns an der rechten Seite sowie die Arme an der unteren Bildkante den fotografischen Kader nach und bringen damit seine Funktion explizit zur Anschauung: Erst der fotografische Rahmen gibt der Szenerie ihren Halt, um zugleich eine endlose Bewegung zwischen RezipientInnen und Bild zu evozieren.

Das Fotografische in Zeichnung und Malerei?

Mit einem Seitenblick auf das zeichnerische und malerische Œuvre Bellmers soll ein medialer und struktureller Vergleich zur Fotografie erfolgen, um Ähnlichkeiten und Differenzen der unterschiedlichen Medien herauszustellen und in diesem Zusammenhang das „Wesen“ der Fotografie noch einmal zu fokussieren.

Nach Abschluss der fotografischen Arbeiten zur Puppe wendet sich Bellmer verstärkt der Graphik zu. Auch diese Werke kreisen um Variati-

onen kompositer Geschöpfe. Schon während der Fotoarbeiten zur Puppe fertigt Bellmer Zeichnungen derselben an. Wie Peter Webb erläutert, ist Bellmer während dieser Jahre bemüht, mit dem Medium Zeichnung zu experimentieren, um neue Möglichkeiten der Flexibilitätssteigerung der Puppe zu finden.²⁷⁰ Alain Jouffroy bemerkt in diesem Zusammenhang: „Drawing enables Bellmer to endow a human being with simultaneous postures that his doll could only assume successively. The theatre has become cinema“.²⁷¹ Diese Äußerung Jouffroys ist jedoch vor dem Hintergrund meiner bisherigen Ausführungen zu relativieren, denn das Kino der Posen war bereits in der Idee des Bauchpanoramas angelegt und findet seine unendlichen Variationen in beiden Puppenkörpern, in ihren seriellen fotografischen Porträts und nicht zuletzt in der Interaktion von BetrachterInnen und Puppenbild. Im Gegensatz zum fotografischen Bild kann die Zeichnung niemals das *tableau vivant* zwischen den Realitäten evozieren. Mit der Zeichnung bewegt sich Bellmer ausschließlich im Bereich der Fiktion. Die „Subjektivität“ der Puppe und die „Wirklichkeitsreferenz“ des Mediums Fotografie kann eine Zeichnung nicht vermitteln. So spricht auch André Bazin selbst der „allergenaueste[n] Zeichnung [...] die irrationale Kraft der Fotografie [ab, B.K.] [...], die unseren Glauben besitzt“.²⁷² Die Darstellung eines gezeichneten Mädchenkörpers verweist demnach unmittelbar auf die Konstruktion von Weiblichkeit als Artefakt, das *Changement* zwischen „Natur“ und Kunst stellt sich nicht ein. So können etwa Oskar Kokoschkas zeichnerische und malerische Darstellungen der Puppe nicht die gleiche Wirkung wie die Bellmerschen Puppenfotografien erzielen. Mit dem Scheitern seiner Liebesbeziehung zu Alma Mahler lässt Kokoschka seine Verfloessene als Puppe nachempfinden und benutzt sie als Modell für seine Arbeiten, die jedoch nicht das *Changement* zwischen „echter“ und natürlicher Frau evozieren. Dagegen wird über den deutlich sichtbaren Pinselduktus der Gemälde das Körperbild als solches thematisiert, um Kokoschkas künstlerischen Schöpfungsakt zu betonen. Wie Beate Söntgen zu den Arbeiten Kokoschkas erläutert, soll der Puppenkörper durch die täuschende Kunst zum Frauenkörper werden. Doch wirksam kann dieses Täuschungsmanöver im Dienste einer künstlerischen Selbstvergewisserung nur werden, wenn die Täuschung als solche im Bild der Puppe sichtbar bleibt. Damit wird jedoch gleichzeitig gerade das Ziel verfehlt, die Puppe durch die Malerei zu verlebendigen. Die Malerei vertritt nun selbst die funktionale

270 Vgl. Peter Webb, Robert Short: Hans Bellmer, a.a.O., S. 78.

271 Zit. n.: ebenda.

272 Vgl. André Bazin: „Ontologie des fotografischen Bildes“ (1945). In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie 1945-1980*, Bd. III, München 1983, S. 58-64, hier: S. 62.

Stelle der Puppe, eine tröstliche Illusion von Ganzheit zu geben. So zeigt sich Kokoschka auf einem Bild, wie er die Puppe berührt. Mit der Erfahrung des Tastens weiblicher Haut will er die tote Puppe zum Leben erwecken. Der Griff nach der Kunstfigur galt nicht der sie verkörpernden Frau, sondern dem Wunsch nach der Selbsterschaffung als Mann und Künstler durch das Fleisch der Frau. Die Malerei ist der wahre Fetisch.²⁷³

In den Zeichnungen Bellmers findet auch das Spiel zwischen „Leben und Tod“ nur noch auf einer ikonographischen Ebene statt: Zwar stellt die Zeichnung Bellmers in großer Detailgenauigkeit die Gestalt des Todes in Form eines Skeletts und die Anatomie einer Frau in miteinander verschlungenen Posen dar (Abb. 49). Dennoch bleibt die Fotografie, selbst bei aller Verfeinerung der graphischen Darstellung, das unmittelbarere „Spiegelbild“ der Vergänglichkeit. Das Erkennen vermeintlicher Leichenteile auf der Puppenfotografie lässt, im Gegensatz zur Zeichnung der Skelett-Frauengestalt, eine größere Identifikation der BetrachterInnen mit dem Bild der Puppe zu. An die Irritation, die die morbidelebendige, fotografierte Puppengestalt evoziert, kann die zeichnerische Darstellung nicht heranreichen. Dafür bietet die Zeichnung jedoch andere Möglichkeiten, die Grenzen der Anatomien zu erweitern, fließend zu gestalten sowie Transparenzen und Überlagerung zu visualisieren. So stellt Bellmer in seinen Zeichnungen ab 1938 nicht mehr die Anatomie einer durch Kugelgelenke gekennzeichneten Puppengestalt, sondern Körper von Mädchen und Frauen dar. Verschiedene anatomische Ansichten werden übereinander gelegt (Abb. 50). Die Konturen kommen dabei nicht zur Deckung, vielmehr durchdringen sich die verschiedenen Formationen, um die multiplen Bedeutungen des Körperbildes zu veranschaulichen. Auch damit sind die performativen Prozesse der Weiblichkeitsproduktion in Szene gesetzt, die in der Wiederholung zugleich das Potenzial der Verschiebung bereithalten. So erläutert Bellmer:

„Beide Bilder [...] offenbar verglichen, übereinandergelegt, auf ihre Kongruenz hin geprüft, durch Vergleich identifiziert. - Aus der Intensität jenes Gewaltaktes: die Gleichheit zweier nur ähnlicher, vielleicht unähnlicher oder gar äußerst entgegengesetzter Größen zu beweisen, ermißt sich wahrscheinlich die Intensität des aus Wahrnehmung und Vorstellung resultierenden Bildes.“²⁷⁴

273 Vgl. Beate Söntgen: „Täuschungsmanöver. Kunstpuppe - Weiblichkeit - Malerei“. In: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, a.a.O., S. 125-139, hier: S. 134 ff.

274 Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“, a.a.O., S. 172.

Skizziert wird hier ein System, das sich durch Ähnlichkeit und gleichzeitig durch ein Anderssein auszeichnet, daraus folgt das Vexierbild aus Wahrnehmung und Vorstellung. Einen solchen Akt der Abgleichung zweier ähnlicher und doch verschiedener Elemente hat Bellmer schon mit einem fotografischen Arrangement aus Stuhl- und Puppenfragmenten inszeniert (Abb. 21): Der Pfosten der Stuhllehne wird zum Arm der Puppe, als dessen Verlängerung die rote Hand der Kunstfigur erscheint. Eine Schleife zielt nicht das Haar, sondern die Ecke der Lehne. Aneinander geschmiegt bilden Puppenkörper und Stuhlelemente das schillernde Ensemble aus „subjektiven“ und „objektiven“ Elementen. Das Vergleichsbeispiel einer Zeichnung, in der die Anatomie eines weiblichen Körpers und ein Hocker übereinander geblendet werden (Abb. 51), verdeutlicht die weitaus flexibleren Möglichkeiten dieses Mediums, Körper und Möbelstück miteinander zu vereinen. Durch die verwobenen Anatomien von Frau und Stuhl und deren stellenweise Überblendung entsteht hier, wenn auch nur auf der darstellerischen Ebene, ebenfalls ein Vexierbild aus „subjektiver“ und „objektiver“ Wirklichkeit. Doch auf der medialen Ebene entsteht kein Changement, denn die gezeichnete Anatomie des menschlichen Körpers ist nicht mehr oder minder subjektiv (oder objektiv), als es der gezeichnete Hocker zu sein vermag.

Schließlich bietet die Zeichnung auch die Möglichkeit, Geschlechtsmerkmale in präziser Ausführung zu präsentieren: Während bei der Puppe ausschließlich die weibliche Anatomie dargestellt wird, die nur in der Projektion phallische Formen annehmen kann, so inszeniert Bellmer in seinen Zeichnung häufig männliche und weibliche Geschlechtszeichen in einem Körperbild. Doch auch hier formt sich kein hermaphroditisches Ideal, sondern verstörende Körper bieten sich dar. So wird die weibliche Anatomie nicht nur als Objekt der Penetration gezeigt, vielmehr dringt der Phallus ein und steigt aus der Vulva des Mädchens empor (Abb. 52). Somit setzt sich auch hier das Prinzip nichtessentieller, vagabundierender und zugleich geschlechtsüberschreitender Körperbedeutungen fort. Darüber hinaus wird das serielle Potenzial des Körpers deutlich. Während die Fotografie mit dem Schnitt durch Zeit und Raum entsteht und sich damit explizit durch ihre fragmentarische Struktur auszeichnet und damit gleichsam auf eine serielle Fortsetzung drängt, so geht die Zeichnung zwar nicht aus einem vergleichbaren Cut hervor, dennoch scheint die zeichnerische Darstellung einen flüchtigen und schnell eingefangenen Moment zu präsentieren, der eine Serie der Bilder evoziert.²⁷⁵

Die vielfältigen Bedeutungen der Anatomie werden mit der Analogie sowie dem Austausch der Puppenkörperteile deutlich. Darüber hinaus

275 So hat auch Kokoschka die Puppe in zeichnerischen Serien dargestellt.

zeichnet sich das zweite Puppenmodell durch amorphe Körperformen aus, die ihre Form scheinbar fließend variieren. Auf einem Reifen gebettet liegt das Puppenmodell (Abb. 25). Während der Kreis Geschlossenheit und Homogenität verspricht, scheint der Puppenkörper diesem entgegenzuwirken: Die wuchernden und sich vervielfältigenden Körperrunden scheinen das Kreisformat bald aufzulösen. So erläutert Bellmer:

„Sobald die Frau dehnbar, schrumpfbar sein wird; mit Gelenken und Epidermis, die der Montage und Demontage gewachsen sind, dann werden wir uns über die Anatomie des Begehrens erst endgültig klar werden. Besser, als wir es durch die praktischen Übungen der Liebe vermögen.“²⁷⁶

Noch größere Flexibilität bietet jedoch die gezeichnete Anatomie. In seinen Zeichnungen präsentiert Bellmer sich paarende, verdoppelnde und selbst gebärende Körper, die an die zweite Puppe erinnern. Selbst harter Stein wird in den zeichnerischen Darstellungen zur formbaren Masse hybrider Geschöpfe, während gleichzeitig der menschliche Körper als Ziegelsteinkonstruktionen vorgeführt wird (Abb. 53). Häuserwände und Teile der weiblichen Anatomie bilden ein unheimliches Amalgam. Auch die Technik der *Décalcomanie* verwendet Bellmer für seine Arbeiten (Abb. 54). Hierbei wird Gouache von einem Blatt auf das nächste im Abklatschverfahren übertragen. Strukturprinzipien der Fotografie sowie des *objet trouvé* finden sich somit auch in dieser Methode. Mit dem unmittelbaren Abdruck entstehen neue Formen, dabei wird dem Zufall freien Lauf gelassen. Die entstandenen Strukturen ähneln Wolkenformationen, die für das assoziative Spiel des Suchens und Findens besonders geeignet sind. So zeichnet Bellmer in einem weiteren Schritt Lineaturen ein. Diese „schneiden“, dem fotografischen Cut vergleichbar, aus der vorgefundenen „Realität“ amorphe Gebilde und Körperformen aus. Die Kontur schließt sich nicht ganz und lässt damit Raum für potenzielle weitere Veränderungen. Die Darstellungen suggerieren einen performativen Prozess zwischen Formung und Zerfließen, der das Prinzip des „informe“ im Sinne Batailles visualisiert.²⁷⁷ Mit der simultanen Präsentation

276 Hans Bellmer: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“, a.a.O., S. 152.

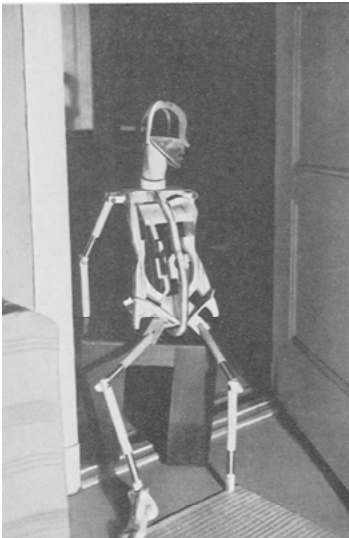
277 Wie Krauss erläutert, wurde der Begriff des „informe“ von Georges Bataille geprägt. Er umreißt für ihn die Aufgabe, formale Kategorien rückgängig zu machen, zu bestreiten, dass jedes Ding eine eigene Form hat und sich damit Bedeutung als formlos geworden vorzustellen. Dieses Prinzip der Formlosigkeit wird durch ein Zerfließen, Verfaulen, Verblühen etc. indiziert. Vgl. Georges Batailles: „Informe“, *Documents*, 7 (1929), S. 382. Hier zit. n. Rosalind Krauss: „Corpus delicti“. In: Dies.: *Das Photographische*, a.a.O., S. 172 ff. Vgl. dazu auch das Kapitel „Das Spiegelbild als ‚informe‘“.

von Form und Formlosigkeit wird vertrauten Vorstellungen von Körperlichkeit entsprochen, um diese zugleich zu deformieren. Dem punctum strukturell vergleichbar animiert auch diese Paradoxie die BetrachterInnen, Abstände zu überbrücken. Mit dem Eintritt in das Spiel der Formen-suche werden wir immer neue Figurationen finden, die sich gleichzeitig in einem Prozess der Auflösung befinden. Dieses Prinzip fließender Bewegungen wird auch mit der zeichnerischen Darstellung von Körperflüssigkeiten und Ausscheidungen in Szene gesetzt. Die simultane Innen-wie Außenansicht, die sich mit dem Schnitt durch den Körper des ersten Puppenmodells bot, wandelt sich in Bellmers Zeichnungen zum Röntgenblick: Mit der transparenten Epidermis werden Eingeweide und Körperflüssigkeiten sichtbar, die nach außen drängen und die Körpergrenzen als permeabel kennzeichnen. Die wechselseitigen Produktionsbedingungen von Subjekt und Abjekt²⁷⁸ werden explizit. Somit entsteht auch in der Interaktion mit Bellmers Zeichnungen eine Handlungsfähigkeit, die normative Vorstellungen in Frage stellt. Wie Butler konstatiert, ist der Körper eine variable Grenze, deren Durchlässigkeit politisch reguliert wird. Wenn der Körper als Synekdoche für das Gesellschaftssystem per se gilt, dann stellt jede Art einer unregelmäßigen Durchlässigkeit einen Ort der Verunreinigung und Gefährdung dar.²⁷⁹ Dennoch wird letztlich die Bewegung, die hier zwischen BetrachterInnen und Bild entsteht, nicht durch das punctum animiert, sondern resultiert allein aus der mimesischen Qualität der Zeichnung und den Verwirrungen, die aus verschiedenen Darstellungsmodalitäten resultieren. Eine Verunsicherung, die unsere „Körperlichkeit“ unmittelbar besticht, kann jedoch nur im Dialog mit dem fotografischen Bild entstehen.

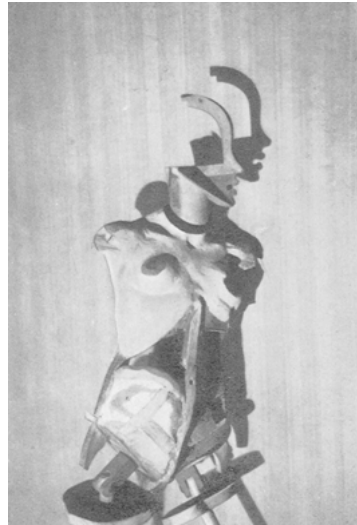
278 Vgl. zum Begriff des Abjekten auch das Kapitel „Das Spiegelbild als ‚informe‘“, S. 252.

279 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, a.a.O., S. 204.

ABBILDUNGEN HANS BELLMER¹



*Abbildung 1: Hans Bellmer,
Schwarzweißfotografie Nr. 1.
aus „Die Puppe“, 1934.*



*Abbildung 2: Hans Bellmer,
Schwarzweißfotografie Nr. 2
aus „Die Puppe“, 1934.*

1 Hans Bellmer hat weder die Bilder der ersten noch der zweiten Puppe mit Nummern versehen. Die Numerierung wurde von mir zur besseren Orientierung vorgenommen. Die Fotografien in Bellmers Buch „Die Puppe“ waren sehr klein, genaue Angaben liegen mir nicht vor. Es existieren darüber hinaus Vintages in unterschiedlichen Größen. Die hier zum Teil angegebenen Formate habe ich Ausstellungskatalogen entnommen (vgl. das Abbildungsverzeichnis). Das gleiche gilt für die Fotografien der zweiten Puppe.



Abbildung 3: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 3 aus „Die Puppe“, 1934.

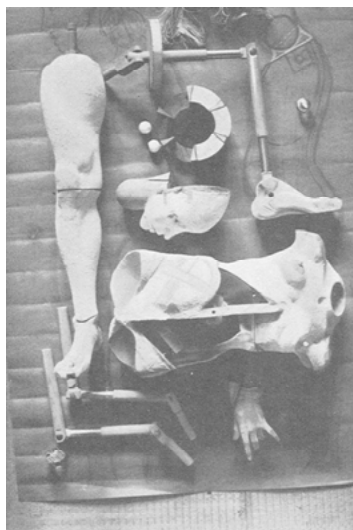


Abbildung 4: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 4 aus „Die Puppe“, 1934.



Abbildung 5: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 5 aus „Die Puppe“, 1934.



Abbildung 6: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 6 aus „Die Puppe“, 1934.



Abbildung 7: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 7 aus „Die Puppe“, 1934.

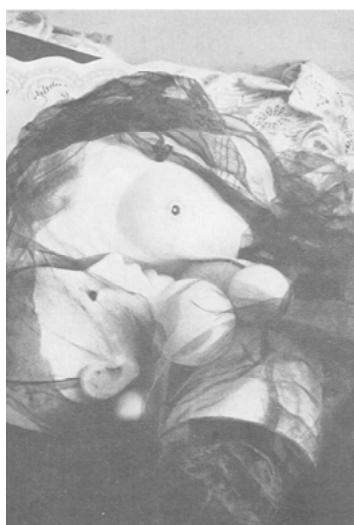


Abbildung 8: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 8 aus „Die Puppe“, 1934.



Abbildung 9: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 9 aus „Die Puppe“, 1934.



Abbildung 10: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 10 aus „Die Puppe“, 1934.



Abbildung 11: Hans Bellmer, Zeichnung des Bauchpanoramas aus „Die Puppe“, 1934.



Abbildung 12: Hans Bellmer: „Poupée: Variations sur le montage d'une mineure articulée.“ Schwarzweißfotografien der ersten Puppe, publiziert in Minotaure Nr. 6, 1935.



Abbildung 13: Wachspräparat in einer Glasvitrine des Josephinums in Wien, Ende des 18. Jahrhunderts.



Abbildung 14: Zeichnung des Sektionssaals in Padua (1594). Die Ansicht zeigt den heutigen Zustand.

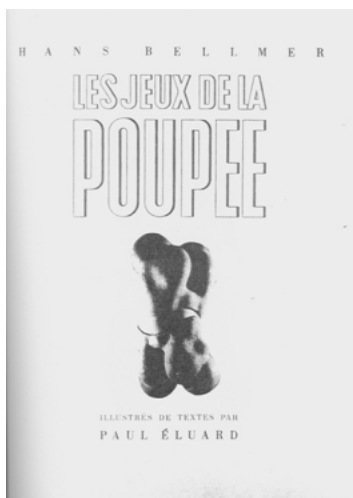


Abbildung 15: Hans Bellmer, Titelblatt zu „Les Jeux de la Poupée“, 1949.

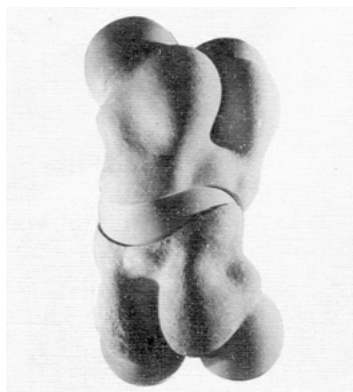


Abbildung 16: Hans Bellmer, Titelblatt, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1935, „Les Jeux. de la Poupée“, 1949.

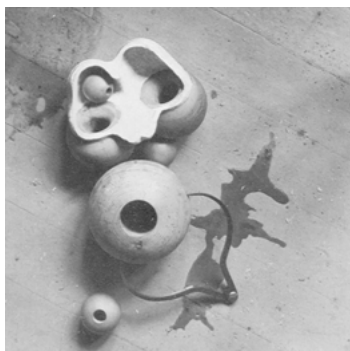


Abbildung 17: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1935, Nr. 1 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.²



Abbildung 18: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 2 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.

-
- 2 Die Jahreszahlen der Fotografien zur zweiten Puppe sind nicht genau zu bestimmen. Die Fotografien zu „Les Jeux de la Poupée“ entstanden in den Jahren zwischen 1935 und 1937. Das Buch wurde erst im Jahr 1949 publiziert. Vgl. dazu auch das Kapitel „Les Jeux de la Poupée“, S. 87. Zum Teil habe ich die Jahreszahlen aus folgenden Ausstellungskatalogen entnommen: *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Kunstsammlung NRW, a.a.O. und *Surreale Welten*, Kunsthalle Hamburg, a.a.O. Bei den Fotografien, die im Rahmen dieser Ausstellungen gezeigt wurden, handelt es sich jedoch teilweise um großformatige Abzüge oder um Variationen in der Farbgebung und Ausschnitt, die aus den Jahren nach 1937 stammen.

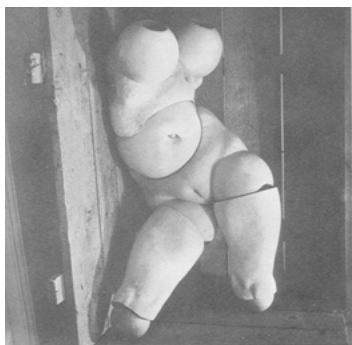


Abbildung 19: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1935, Nr. 3 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.



Abbildung 20: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, vermutlich 1936, Nr. 4 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.

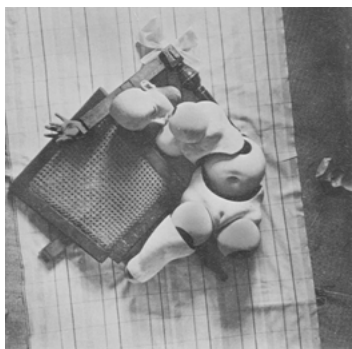


Abbildung 21: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1935, Nr. 5 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.



Abbildung 22: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 6 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.



Abbildung 23: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 7 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.



Abbildung 24: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1935, Nr. 8 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.

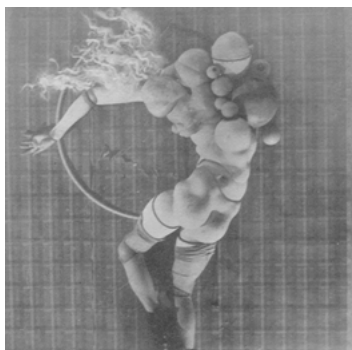


Abbildung 25: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 9 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.



Abbildung 26: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 10 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.



Abbildung 27: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 11 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.



Abbildung 28: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 12 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.

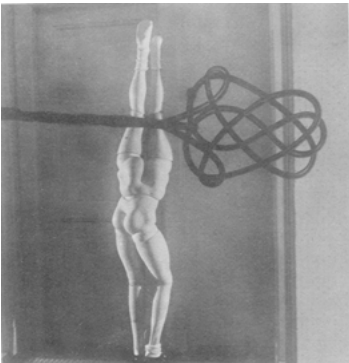


Abbildung 29: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 13 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.



Abbildung 30: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 14 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.



Abbildung 31: Hans Bellmer,
„La Poupée“, Schwarzweiß-
fotografie, 1936, 9 x 12 cm.

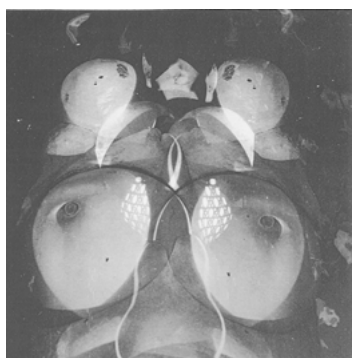


Abbildung 32: Hans Bellmer,
„La Poupée“, kolorierte
Schwarzweißfotografie, 1938,
14,6 x 14,4 cm.

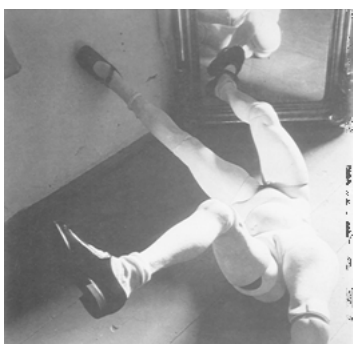


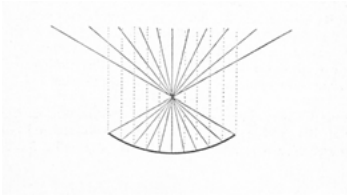
Abbildung 33: Hans Bellmer,
„La Poupée“, Schwarzweiß-
fotografie, 1935.



Abbildung 34: Hans Bellmer,
„La Poupée“, Schwarzweiß-
fotografie, 1937, 66 x 65,5 cm.



*Abbildung 35: Hans Bellmer,
Die Puppe in der Ausstellung
des Centre national d'art
contemporain, Paris, November
1971 bis Januar 1972.*



*Abbildung 37: Hans Bellmer,
Zeichnung aus seinem Text
„Das Kugelgelenk“.*



*Abbildung 36: Gliederweib-
chen, süddeutsch, Buchsbaum-
holz, Höhe 21,6 cm, um 1520/30.*



*Abbildung 38: Hans Bellmer,
Zeichnung aus seinem Text
„Das Kugelgelenk“.*



Abbildung 39: Jürgen Klauke, „Illusion“, dreiteilige Fotoarbeit auf Barytpapier, je 60 x 50 cm, gesamt: 60 x 150 cm.



Abbildung 40: Denise Bellon, Fotografie der „Exposition Internationale du Surréalisme“ (1938). Ehefrau von Marcel Jean neben dessen Mannequin, 1938/99, 23 x 23 cm.

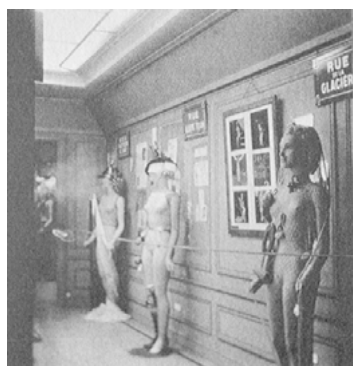


Abbildung 41: Josef Breitenbach, Fotografie der „Exposition Internationale du Surréalisme“ (1938). „Les plus belles rues de Paris“.



Abbildung 42: Hans Bellmer,
„La demi Poupée“, 1972.

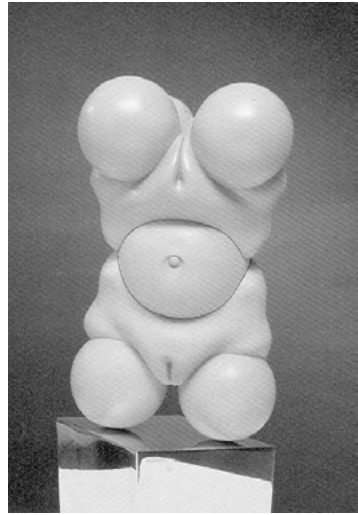


Abbildung 43: Hans Bellmer,
„La Poupée“, bemaltes
Aluminium auf Messingsockel,
1936/65, 63,5 x 30,7 x 30,5 cm.

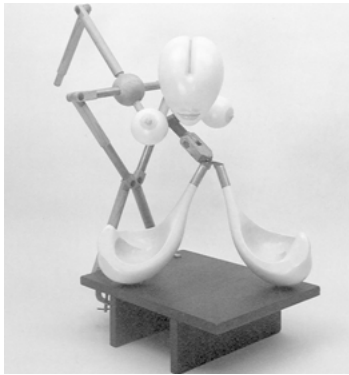


Abbildung 44: Hans Bellmer,
„La Mitrailieuse en état de
grâce“, 1937, Holz und Metall,
78,5 x 75,5 x 34,5 cm.



Abbildung 45: Hans Bellmer, Selbstporträt, Schwarzweißfotografie, 1944.



Abbildung 46: Hans Bellmer, Die Puppe, Schwarzweißfotografie, 1934.

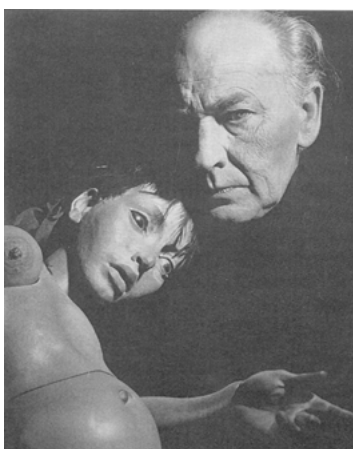


Abbildung 47: Hans Bellmer, Selbstporträt mit Puppe, Schwarzweißfotografie, 1958.



Abbildung 48: Hans Bellmer, Selbstporträt mit Unica Zürn und der Puppe, Schwarzweißfotografie 1958.



Abbildung 49: Hans Bellmer, Zeichnung „Liebe und Tod (für de Sade)“, 1946.



Abbildung 50: Hans Bellmer, Zeichnung aus seinem Text „L'Anatomie de l'Image“, 1957.



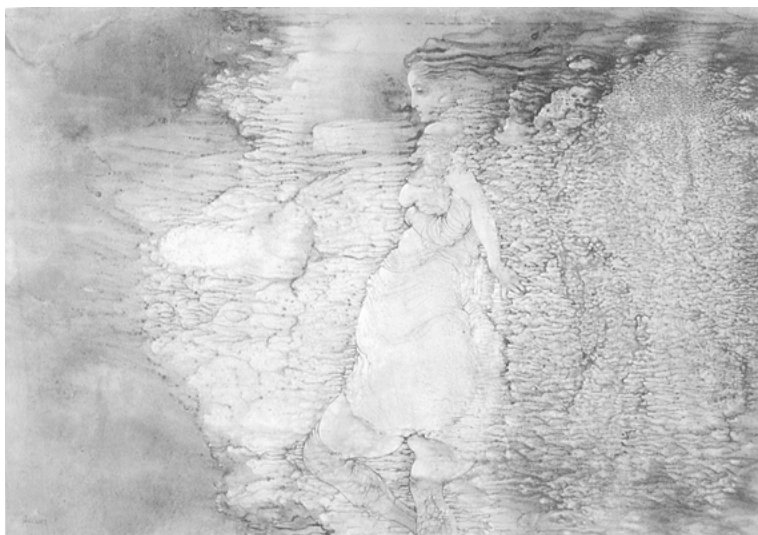
Abbildung 51: Hans Bellmer, Zwei-Farben-Radierung, Blatt 7 der „Petit Traité de morale“, 1968.



Abbildung 52: Hans Bellmer, Ohne Titel, Bleistift, 249 x 149 mm, 1946.

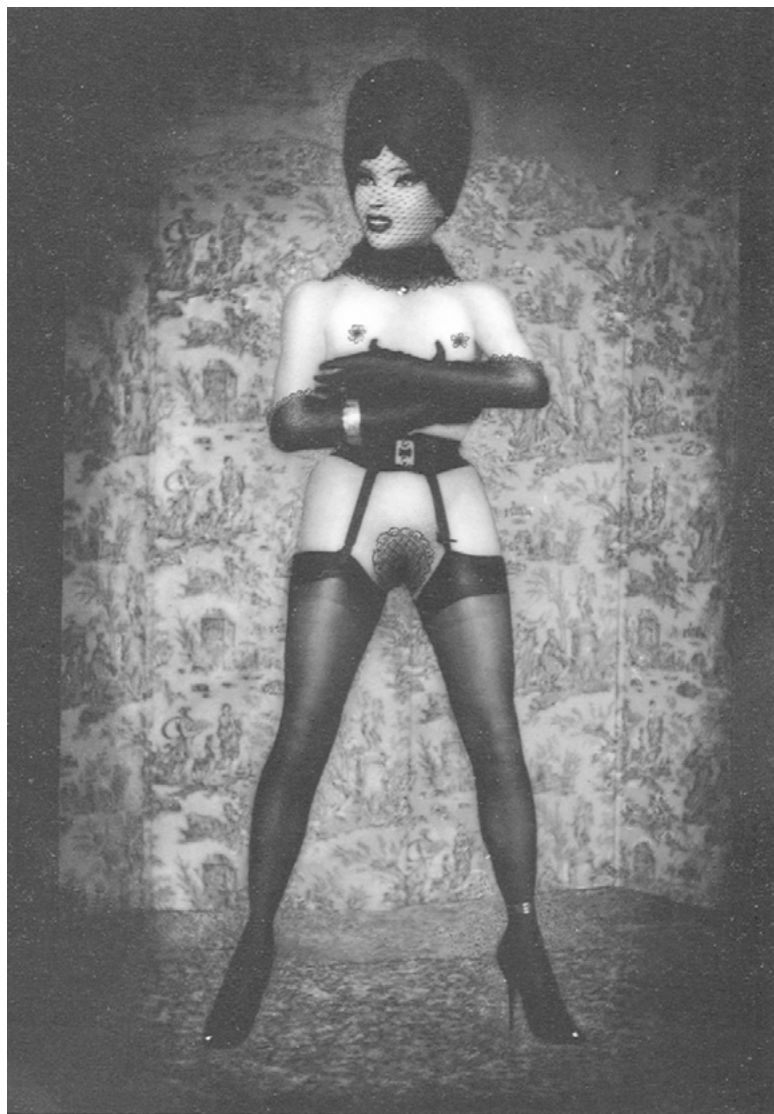


*Abbildung 53: Hans Bellmer, „Schwestern“;
Tuschfederzeichnung und Aquarell,
387 x 297 mm, 1952.*



*Abbildung 54: Hans Bellmer, „Zwischen zwei Wassern“, Gouache,
305 x 445 mm, 1941.*

Pierre Molinier



PIERRE MOLINIER

Die fotomontierte Künstler-Puppe

Während sich Bellmer nur in wenigen Fällen zusammen mit der Puppe präsentiert und allein den weiblichen – wenn auch in seiner geschlechtlichen Codierung nicht eindeutig festgelegten – Puppenkörper zeigt, so wird für Pierre Molinier die Puppe in obsessiver Manier zum unverzichtbaren Bestandteil seiner Metamorphosen. Auch stehen sich Künstler und künstliches Modell nicht länger gegenüber, vielmehr wird Molinier selbst zur changierenden Gestalt der Künstler-Puppe, die sich als endlos wandelbare Figur darstellt.

In den Jahren zwischen 1920 und 1923 beginnt Molinier mit dem Studium der Malerei. In Paris widmet er sich den Techniken der alten Meister. Er bleibt jedoch nicht in der Metropole, sondern entscheidet sich für ein Leben in der Provinz. Von 1924 bis zu seinem Tod im Jahr 1976 lebt und arbeitet er in Bordeaux. Ab 1936 entwickelt Molinier erste eigenständige Arbeiten, das so genannte „oeuvre secret“, eine erotische Bilderwelt aus Sphinxen und Chimären, entsteht.¹ Geschlechtlich ambivalente Leiber bilden das Hauptmotiv seiner Arbeiten. Körper werden in verschlungenen und sich wechselseitig penetrierenden Posen gezeigt. Mit seinem Ölbild „Le Grand Combat“ von 1951 löst er einen Skandal in Bordeaux‘ „Salon des Indépendants“ aus. Obszönität und Pornographie werden ihm vorgeworfen. Im Jahr 1955 entdeckt André Breton Moliniers Arbeiten und vereinnahmt sie für den Surrealismus.² Moliniers erste Einzelausstellung findet in Bretons Galerie „Etoile Scellée“ statt. 1965 kommt es jedoch zu einem weiteren Eklat, als Molinier in der Pariser Surrealistenausstellung sein blasphemisch anmutendes Kreuzigungsbild „Oh!...Marie, Mère de Dieu“ (Abb. 83) ausstellen möchte. Breton selbst besteht auf einem anderen Titel für das Bild, woraufhin Molinier den Kontakt abbricht. Wie Sykora feststellt, sind Moliniers Arbeiten seither von einem doppelten Ausschluss betroffen: Weder im Bereich der tradi-

1 Vgl. Gerhard Fischer, Peter Gorsen (Hg.): Pierre Molinier. Die Fetische der Travestie, Fotografische Arbeiten 1965-1975. Wien 1989, S. 7.

2 Vgl. Peter Gorsen, Pierre Molinier: Pierre Molinier, lui-même. Essay über den surrealistischen Hermaphroditen, München 1972, S. 8.

tionellen Hochkunst noch in der Avantgarde haben sie ihren Platz.³ Von nun an wendet sich Molinier verstärkt der Fotografie zu, die er neben seiner Malerei seit seinem 15. Lebensjahr betreibt. In seinem *Atelier du Grenier St. Pierre* inszeniert er sich von nun an in obsessiver Manier vor der Kamera. Von der Kunstrezeption werden seine fotografischen Arbeiten in den 60er und 70er Jahren vor allem in Zusammenhang mit der Boudyart besprochen.⁴ Molinier selbst betrachtet seine Fotografien in erster Linie als „vita sexualis“, aber tatsächlich geht die Bedeutung dieser Arbeiten weit darüber hinaus.⁵

Körperbildgenese als Performanz in Permanenz

Zur Einführung in die fotografischen Arbeiten Pierre Moliniers soll der komplexe Prozess der Körperbildentstehung genau betrachtet und im Hinblick auf seine performative Struktur befragt werden. Denn im Gegensatz zu den Arbeiten Hans Bellmers ist nicht nur die Montage und Demontage der Puppe sowie das Zusammenspiel von Puppe und Fotografie von Bedeutung, sondern darüber hinaus ist der komplexe Vorgang der Körperbildgenese „von Gewicht“, der sich als Prozess eines permanenten Zerlegens und Neumontierens des Fotokörpers erweist, dessen zeitweise Effekte sich zwischen Ganzheit und Fragment bewegen.

Neben seinen Puppenmodellen und anderen künstlichen wie „natürlichen“ Körperfragmenten wählt Molinier auch immer sich selbst als fotografisches Modell. Doch schon bevor die Kamera auf ihn gerichtet ist, verwandelt sich Molinier zum Bild. Mit Hilfe von Schminke und Maske wird Moliniers vom Alter gezeichnete, „männliche“ Physiognomie zum Puppengesicht. Häufig verwendet er Papiermasken, die in einer weiteren Schicht geschminkt werden, als sei es die eigene Haut. Die Papierhaut scheint dann das originäre Antlitz des Künstlers zu sein. Das fotografische bzw. das bedeutungstiftende Prinzip der Verdopplung und des gleichzeitigen Aufschubs des „Ursprungs“ ist damit schon in der Maske und in einem weiteren Schritt in dem Schminkakt angelegt, mit dem das „Ich“ des Künstlers verloren geht. Denn ebenso wie die Puppe, so steht auch die Maske in der Tradition der Moulagen und zeichnet sich daher

3 Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*, Köln 1999, S. 229.

4 Vgl. Wayne Baerwaldt (Hg.): *Pierre Molinier, Winnipeg Canada 1993*, S. 11.

5 Peter Gorsen, *Pierre Molinier: Pierre Molinier, lui-même. Essay über den surrealistischen Hermaphroditen*, a.a.O., S. 13.

ebenfalls durch ihre „indexikalische Qualität“ aus.⁶ Doch erst mit der Schminke entsteht die eigentliche Verunsicherung; sie schließt den Abstand von „erster“ und zweiter Haut und doch öffnet sich auch hier die Differenz immer wieder aufs Neue: Im Maskierungs- und Schminkakt wirken „Index“ und Mimesis zusammen, um dem Maskengesicht seine unheimliche „Natur“ zu verleihen, die nicht nur die Grenze zwischen „Realität“ und Fiktion, sondern auch zwischen Alter und Jugend irritiert. Der Maskierungs- und Schminkprozess Moliniers ist auf einigen dokumentarischen Fotografien festgehalten, die jedoch nicht von Molinier selbst stammen (Abb. 55). Die Abbildung zeigt, dass sich die Maske mit der Haut des Gesichts zu verbinden scheint, doch mit der deutlich sichtbaren Schnittkante des auf dem Gesicht aufliegenden Papiers öffnet sich gleichzeitig der Abstand zwischen „erster“ und zweiter Haut. Auf den von Molinier präsentierten, „fertigen“ Fotos sind diese Kanten nur noch zu erahnen, durch Retuschen und ähnliche Kunstgriffe werden sie unsichtbar gemacht, doch durch den ungewöhnlichen Eindruck der Erscheinung, die zwischen Kunst und „Natur“ changiert, ergibt sich, wie noch zu zeigen sein wird, erst das eigentliche Spiel zwischen Nähe und Differenz.

Dem Prozess des Schminkens bzw. der Maske ist darüber hinaus ebenso wie dem Medium Fotografie das *Changement* zwischen „Leben und Tod“ inhärent. Als stillgelegtes Bild drängt auch das Maskengesicht auf seine Animation. Roland Barthes erläutert diese strukturelle Nähe zur Fotografie:

„[...] sich schminken bedeutet, sich als einen zugleich lebenden und toten Körper zu kennzeichnen: der weiß bemalte Oberkörper im totemistischen Theater, der Mann mit dem bemalten Gesicht im chinesischen Theater, [...] die Maske des Japanischen No. Die gleiche Beziehung finde ich nun in der Photographie wieder, [...], eine Art von ‚Lebendem Bild‘: die bildliche Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichtes, in der wir den Tod sehen.“⁷

Aufgrund dieser Analogie konnte die Tradition der Totenmasken von der Totenfotografie abgelöst werden. Ebenso wie die verstorbene Person über die Totenmaske (Moulage) in der Gegenwart präsent und gleichzeitig abwesend war, so ist sie es auch über die Fotografie der Leiche.⁸

6 Vgl. dazu Kapitel „Die Puppe unser Doppelgänger“, S. 31.

7 Roland Barthes: *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Fotografie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt am Main, 1985, S. 41.

8 Wie Thomas Macho erläutert, hat der Schrecken des Todes - sich mit einem Schlag in sein eigenes Bild zu verwandeln - die Menschen dazu bewegt, Bilder von den Toten herzustellen, um damit ihre Machtlosigkeit zu bannen, denn

Nicht zuletzt geht mit Moliniers Maskerade, die sein Gesicht in eine puppengleiche, „weibliche“ Erscheinung verwandelt, eine Verunsicherung der Geschlechtsidentität einher. Im Sinne Mary Ann Doanes präsentiert sich „Weiblichkeit als Maskerade“, die die Vorstellung von Weiblichkeit=Natur auf Distanz hält, in dem sie sie zur Schau stellt.⁹ Angesichts der Molinierschen Verwandlung offenbart sich jedoch nicht nur die Konstruktion von Weiblichkeit, vielmehr präsentiert Molinier auf seinen fotografischen Aufnahmen abwechselnd sein „natürliches männliches“ sowie sein „weibliches“ Gesicht, damit wird die polare Abhängigkeit beider Geschlechtskategorien offensichtlich. Des Weiteren betont Doane, dass die Maske anti-hysterisch sei: Während die Hysterie traditionell auf ein vermeintlich essentielles weibliches Begehren zurückgeführt werde, könne diese Kopplung mit der Vorstellung von „Weiblichkeit als Maskerade“ gelöst werden.¹⁰ Bronfen dagegen geht in ihrer Argumentation einen Schritt weiter, indem sie die Struktur der Hysterie selbst als performativ herausstellt. In der Hysterie sieht Bronfen gerade die Verfehlung des Weiblichkeitsideals verwirklicht.¹¹ In diesem Sinne bestechen uns auch die Molinierschen Maskeraden durch ihre hysterische Struktur.

Neben den Masken aus Papier verwendet Molinier schwarze Stoffmasken (Abb. 61), die nicht mimetisch funktionieren, sondern den oberen Teil des Gesichts ausblenden. Das Verdeckende der Maske kann nicht ohne ein vermeintlich originäres Darunter gedacht werden. Doch „Identität“, „Geschlecht“, „Alter“, „Natürlichkeit“ oder Künstlichkeit des Maskenträgers sind nicht eindeutig zu bestimmen. Die schwarzen Leerstellen im Gesicht eröffnen somit das Spiel der Projektionen. Während mit der Augenmaske ein anonymes Gegenüber entsteht – in den meisten

jetzt stellten sie ein künstliches Bild her, das man gegen das Bild der Leiche aufbot. Im Bildermachen wurde man aktiv, um der Todeserfahrung nicht länger passiv ausgesetzt zu sein. Diese Geschichte der Repräsentation hat ihre Anfänge jedoch in der Geschichte der Totenkulte. Puppen aus Wachs, Leder und Holz dienten als mimetische Stellvertreter der Könige. Vgl. Thomas Macho: „Bilder und der Tod. Die Zeit der Fotografie“. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 20, H. 78 (2000), S. 5-14, hier: S. 6 ff. Vgl. dazu auch meine Ausführungen zur Stellvertreterfunktion der Effigie in dem Kapitel „Die Puppe - unser Doppelgänger“, S. 33 ff.

9 Mary Ann Doane: „Film and Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“. In: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt am Main 1994, S. 66-89, hier: S. 78.

10 Vgl. ebenda.

11 Vgl. Elisabeth Bronfen: „Das andere Selbst der Einbildungskraft. Cindy Shermans hysterische Performanz“, a.a.O., S. 21. Vgl. dies: Das Verknottete Subjekt, a.a.O., S. 139. Bronfen greift mit ihren Ausführungen zur Hysterie auf die Thesen von Georges Didi-Hubermann zurück, der die Hysterie als Maskerade bezeichnet. Vgl. Georges Didi-Huberman: Erfindung der Hysterie, a.a.O., S. 88 ff.

Fällen sind auch die Augen nicht zu erkennen – so betont der Augenschlitz dennoch den Blick, der seine VoyeurInnen unmittelbar zu taxieren scheint. Manchmal nehmen weiße Blitze die Stellen der Augen ein (Abb. 56). Damit scheint das punctum bildgeworden: Die unheimliche Gestalt Moliniers hat den Vorhang aufgezogen und steht auf einer Bühne, um sich seinen BetrachterInnen zu präsentieren. Seine Augenblitze geben den fotografischen Blick an seine VoyeurInnen zurück. Der schwarze Rahmen des Vorhangs zeichnet die Form des Fotokaders nach, der Hintergrund der Figur leuchtet hell. Zudem zeichnen sich Lichtreflexe auf den Brüsten und den Oberschenkeln ab. Die Bildfigur und ihre geschlechtliche „Identität“ werden hier als Effekt der fotografischen Kadrierung sowie des indexikalischen Lichts vorgeführt.

Der Körper als Kleid

Ein vergleichbares Spiel zwischen davor und dahinter sowie von künstlichem und „natürlichem“ Körper, wie es die Masken evozieren, setzt sich auch mit den Verkleidungen Moliniers fort. Mit Hilfe eines Trikots verwandelt sich sein Körper zur ambivalenten Bildgestalt. Zwei unterschiedliche Trikots kommen im Zuge der Verwandlung zum Einsatz: Während das eine der Qualität eines transparenten Nylonstrumpfes entspricht, zeichnet sich das andere durch eine Netzstruktur aus (Abb. 57 und 58). Die Transparenz der Trikots exponiert die vermeintliche Nacktheit, die immer mit der Natürlichkeit des Körpers konnotiert ist, da die durchsichtige Hülle nicht ohne den einzuhüllenden Kern gedacht werden kann. Mit der Molinierschen Inszenierung scheint dieser Dualismus jedoch obsolet. Denn ebenso wie die fotografische Haut den Bildkörper abschließt und ihm gleichzeitig seine Präsenz verleiht, so wird auch die Nacktheit Moliniers durch das Nylon nicht nur sichtbar gemacht, sondern im selben Moment versiegelt. Ein tatsächlicher Zugriff auf die vermeintlich echte Haut und damit die Vergewisserung essentieller Körperlichkeit wird suggeriert und dennoch verwehrt, während die Nylonhaut den Körper modelliert und ihm eine homogene, seidene Oberfläche verleiht. Die Unschärfe sowie die verschiedenen Graustufungen der fotografischen Abbildung tragen schließlich zu einer weiteren Verschleifung der Grenze von „Inkarnat“ und Nylon bei. Die nicht vom Trikot bedeckten Körperpartien scheinen durch helle Lichtakzente sowie durch nachträglich aufgebrauchte Retuschen ebenso zwischen „echter“ und künstlicher Haut zu changieren. Somit funktioniert bereits der Trikotkörper als Poesie-Erreger par excellence, der ein Wechselbad der Wahrnehmung hervorruft. Eine Referenz auf den vermeintlichen Kern des Körpers lässt sich nicht

fixieren. Der Körper stellt sich als performativ hervorgebrachte Hülle, als Kleid¹², heraus. Denn während wir heute glauben, den Körper als natürliche Substanz zu erkennen und meinen, das Geschlecht am Körper selbst verifizieren zu können, so gehörte in der Zeit vor der Aufklärung die Person der Klasse an, deren Kostüm sie trug und auch ihr Geschlecht erkannte man anhand ihrer Kleidung. In diesem Sinne galt das Kleid als Körper bzw. als Geschlecht. Mit dem 20. Jahrhundert erweist sich nunmehr der Körper selbst und damit auch das Geschlecht als Kleid. Dies bedeutet jedoch nicht, dass man das Geschlecht wie ein Kleidungsstück frei wählen oder jederzeit nach belieben wechseln könnte. Vielmehr geht die Kategorie des Geschlechts als Oberflächeneffekt aus performativen Prozessen hervor.¹³ Heute enthüllt die Kleidung zwar häufig mehr als sie verdeckt. Gezeigt wird der vermeintlich authentische, nackte, naturschöne Körper, der jedoch durch Sonnenstudio, Schönheitsoperation, Bodybuilding etc. dem derzeit herrschenden Schönheitsideal angenähert wurde und weiterhin angenähert werden soll. Die Körper präsentieren sich maßgeschneidert – performative Körperproduktion „hautnah“.

Mit der Molinierschen Körperperformanz werden diese Prozesse bereits mit den ersten Stufen seiner Verwandlung offensichtlich. Dabei scheint die Struktur des Trikots – vor allem des Netztrikots –, das den Körper rasterförmig einbindet, die Matrix der Körperproduktion¹⁴ gleichsam zu visualisieren. Wie Butler erläutert, kann das „Subjekt“ nur innerhalb der normativen Matrix und als diese Matrix entstehen. Mit den Molinierschen Netzkörpern jedoch werden traditionelle Körpervorstellungen nicht erfüllt, dagegen scheinen die unzähligen Varianten des Körpermodells bereits in der Rasterstruktur des Netztrikots angelegt. Schließlich werden auch andere „natürliche“ Fotomodelle – wie etwa Hanel Koeck¹⁵ – mit Netztrikots, Strümpfen etc. ausgestattet. Und auch die Körperteile der Puppen (Arme, Beine und Köpfe) sind mit Netzstrümpfen, Netzhandschuhen oder transparenten Schleiern bedeckt. Eine Unterscheidung zwischen dem einen oder anderen, dem „natürlichen“ oder künstlichen Körper sowie zwischen der „männlichen“ oder „weiblichen“ Gestalt wird erschwert. Darüber hinaus lässt bereits das Trikot aus der Molinierschen – wie auch aus den anderen künstlichen wie „natürlichen“ Figuren – eine

12 Vgl. Katharina Sykora: „Das Kleid des Geschlechts. Transvestismen im künstlerischen Selbstporträt“, a.a.O., S. 145. Vgl. dazu auch das Kapitel „Travestie ad infinitum“, S. 158 ff.

13 Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, a.a.O., S. 318 ff. Vgl. dazu auch das Kapitel „The monster is going to get us“, S. 245, Anmerkung 75.

14 Vgl. ebenda, S. 29.

15 Ende 1967 lernt Molinier Hanel Koeck kennen, von nun an posieren sie häufig gemeinsam vor der Kamera. Vgl. Gerhard Fischer, Peter Gorsen (Hg.): Pierre Molinier. Die Fetische der Travestie, a.a.O., S. 12.

Chimäre zwischen den Geschlechtern entstehen. So kann das Trikot das „natürliche männliche“ Geschlechtzeichen zurückdrängen oder es exponieren. Das Trikot hält den Phallus in erregierter Pose, während der gesamte Körper zum Phallus erstarrt (Abb. 57). Dabei erfährt die Gestalt jedoch auch ihre Effemierung, denn allein die Nylonhülle, die seidenglatte Beine kreierte und auch dem Oberkörper eine samtweiche Optik verleiht, suggeriert „weibliches“ und zudem jugendliches Inkarnat. Ein Gürtel zeichnet eine „feminine“ Taillenform nach. Darüber hinaus scheint sich die „weibliche“ Brustpartie erst durch das Trikot sowie durch aufgesetzte Glanzlichter zu formieren. Die geschlechtlich ambivalente Trikotgestalt stattet sich zudem mit fetischistisch aufgeladenen Kleidungsfragmenten – mit Strapsbändern, Gürteln, Handschuhen, Korsagen, hochhackigen Pumps etc. – aus. Ebenso wie das Trikot den Körper als Kleid kennzeichnet, so verbürgen auch diese Kleidungsfragmente kein essentielles Darunter, vielmehr erweist sich die „weibliche“ Erscheinung als Effekt der fetischistisch konnotierten Elemente. In einem weiteren Schritt bekleidet sich Molinier mit künstlichen, „weiblichen“ wie auch „männlichen“ Körperteilen. Puppenbeine, Brüste, Phalli oder Puppenkopf werden mit dem Molinierschen Körper kombiniert. So wird etwa der so genannte Godemiché – eine aus Seidenstrümpfen gefertigte Penisplastik – an der Hacke der Stiletto befestigt und dient der Selbstpenetration (Abb. 59 und 60).¹⁶ Er kann jedoch auch an die Position der Scham wandern und die Stelle des durch das Netz verdeckten „natürlichen männlichen“ Geschlechts einnehmen (Abb. 76). Der Bellmerschen Puppe vergleichbar können schließlich alle Körperzeichen an jede beliebige Stelle der Anatomie wandern. Die Kleidungsstücke, weitere Netze, Schleier und Schals ermöglichen es zudem, bereits auf dieser frühen Stufe der Verwandlung und Paarung der heterogenen Körperteile die Übergänge zwischen den verschiedenen Gliedmaßen zu kaschieren sowie im selben Moment zu verzieren bzw. zu betonen¹⁷, um den changierenden Charakter der Künstler-Puppe zwischen den Geschlechtern sowie zwischen Kunst und „Natur“ weiter zu exponieren. Erscheint etwa die schwarz maskierte und mit einem Trikot ausgestattete Gestalt Moliniers mit der gleichfalls in ein Trikot gehüllten Hanel Koeck vor der Kamera und pressen sich ihre Körper zudem eng aneinander (Abb. 61), so kann die Grenze zwischen dem einen oder dem anderen Körper kaum ausgemacht werden. Als sich umarmendes siamesisches Zwillingpaar erscheinen beide Figuren, dessen Oberkörper mit einer kurzen und eng anliegenden schwarzen Jacke be-

16 Vgl. ebenda, S. 16.

17 Vgl. dazu meine Ausführungen zur Suture: Kapitel „Warum sind viele Puppen weiblich“, S. 37 ff.

kleidet ist. Die Figur Koecks zeichnet sich allein durch ihr langes Haar und das Make-up als vermeintlich weibliche Gestalt aus. Doch der Phallus, der zwischen den Körpern zu erahnen ist, scheint beiden Figuren zu gehören. In einer Variation (Abb. 62) schmiegt sich die Gestalt Moliniers, diesmal mit puppenähnlicher Maske und Perücke, an die Rückseite Hanel Koecks. Zwei dunklere Flecken des Trikots modellieren ihre „weibliche“ Brustpartie, während sich ein erregter Phallus unter ihrem Trikot zeigt. Eine Hand umfasst das „männliche“ Geschlecht, doch zu welcher Gestalt diese Hand sowie der Arm gehören, lässt sich nicht eindeutig entscheiden, da die Übergänge der Oberkörper durch die schwarzen Jacken im Unklaren bleiben. Die Verunsicherung entsteht somit nicht nur mit dem mehrdeutigen geschlechtlichen Erscheinungsbild der Körper, darüber hinaus scheinen auch hier die Geschlechtszeichen beiden Bildgestalten zu gehören. Die Travestie findet in der Begegnung der Körper statt.

In einer nächsten Etappe des Verwandlungsprozesses werden der ambivalente Künstlerkörper, die verschiedenen künstlichen Körperteile¹⁸ sowie die Gestalt Hanel Koecks in den gleichen fotografischen Zustand überführt. Jeglicher „vorfotografischer“ Referent „existiert“ nunmehr als Fotodouble, der seinerseits bereits die Referenz auf „authentisch Dage-wesenes“ aufkündigen kann. Gemeinsam bilden diese Fotokörper den Ausgangspunkt für die folgenden Metamorphosen: Alle Fotografien können zerlegt und in einer Art Puzzle neu zusammengesetzt werden (Abb. 98). In einem Tableau (Abb. 63) sind einige der fotografischen Puzzleteile – Puppenkörper, Beine, Unterleiber, Hände etc. – zusammengestellt. Künstliche wie „natürliche“ anatomische Elemente sind von gleicher Qualität. Aus den heterogenen Fragmenten können nun neue Körper formiert werden, den Paarungen sind keine Grenzen gesetzt. Im Zuge dieses Verfahrens setzt sich die potenziell unendliche Wanderung der Geschlechtszeichen weiter fort. So zeigen ähnliche Körperbilder mal die Vulva, den Phallus oder auch das Skrotum am gleichen Platz. Nunmehr scheint etwa das Skrotum über die dem „Weiblichen“ zugeschriebene Reproduktionsfähigkeit zu verfügen (Abb. 64): Die Beine, die sich oberhalb des Skrotums spreizen, „gebären“ den Kopf Hanel Koecks gleich fünffach. Eine Rückführung auf einen authentischen Körper oder ein originäres Geschlecht sowie eine polare Zuordnung „männlicher“ wie „weiblicher“ Kennzeichen ist nicht mehr möglich, dagegen erweisen sich die Körperteile als austauschbare Bausatzelemente.

18 Die von Molinier eingesetzten Puppenteile und vor allem diejenigen Körperteile, die aus Abformungen des „natürlichen Körpers“ entstehen (Vgl. dazu Peter Gorsen, Pierre Molinier: Pierre Molinier, lui-même, a.a.O., S. 15.) zeichnen sich durch ihr indexikalisches Potenzial aus.

Molinier fotografiert jedoch nicht nur die unterschiedlichen künstlichen wie „natürlichen“ Figurenfragmente, sondern auch seine Gemälde, deren Körperformationen der Motivik und Formensprache seiner fotografischen Montagen gleichen. So arrangiert sich Molinier zusammen mit seinen Gemälden und künstlichen Körperteilen in einer Art Stillleben vor der Kamera (Abb. 65): Aus der Vogelperspektive blicken wir auf einen Raumwinkel aus Moliniers Atelier. Durch die ungewöhnliche Ansicht wird eine Orientierung im und vor dem Bild erschwert. Die phallischen Arme des Leuchters scheinen in den BetrachterInnenraum zu ragen, sie werden zum Scharnier zwischen beiden Sphären. Gemälde, Puppenbeine und Oberkörper ebenso wie der fragmentarische Unterleib Moliniers sind über den Raum verteilt. Das Gemälde rechts im Bild, das einen netzbestrumpften Unterleib zeigt, wird von einem vergleichbar ausgestatteten Unterleib einer Puppe flankiert. Bekrönt wird dieses Puppenfragment von einer Maske, die selbst eine weitere schwarze Augenmaske trägt. Ihr toter Blick zielt auf die BetrachterInnen. Als Pendant zu diesem Ensemble aus Gemälde, Puppenunterleib und Maske verschwindet in der rechten unteren Bildkante der Oberkörper Moliniers im Dunkel des fotografischen Abzuges. Hell dagegen leuchtet sein Gesäß. Seine netzbestrumpften Beine sind gespreizt. Während das eine Bein auf dem Divan ruht, hängt das andere an der Bettkante herunter. In der scharnierartigen Spitze des Raumeswinkels präsentiert sich ein Puppenoberkörper samt Kopf. Er scheint das Verbindungsglied zwischen den verschiedenen und doch ganz ähnlichen Unterleibern zu sein, das alle Körperfragmente gleichermaßen vervollständigen könnte und dennoch lässt sich weder ein ganzer noch ein ursprünglicher Körper fixieren.

Neben diesen irritierenden Arrangements der unterschiedlichen Bildkörper fotografiert Molinier seine Gemälde auch allein, um sie im Anschluss daran als Baustein für seine Fotocollagen zu verwenden. Häufig bilden die fotografierten Gemälde den Hintergrund für die fotografischen Körperkompositionen, dabei kommt es jedoch zu einer weiteren unheimlichen Verbindung. So werden nicht nur Puppenkörper, Künstlerkörper und der Körper Koecks in der Fotomontage vereint, darüber hinaus entsteht ein Amalgam aus vermeintlich auratischen, gemalten Elementen und reproduktiven, fotografierten Körperteilen. „Gemalte“ Brüste etwa wachsen an den Seiten des Künstler-Puppen-Gesäßes und „gemalte“ Beinpaare umschlingen ihr fotografisches Pendant (Abb. 66). Eine unheimliche Verbindung aus Aura und Reproduktion entsteht: Das Ikon wird zum indexikalischen Abzug, der weiterhin suggeriert, ein Gemälde zu sein. In der Kombination von „gemalten“ sowie weiteren künstlichen wie „natürlichen“ Körperelementen lässt sich keine Referenz fixieren.

In einem weiteren Beispiel verschränken sich ebenfalls „malerische“ und fotografische Elemente. Ein Stilleben aus künstlichen Waden, High Heels und aufsitzendem Phallus türmt sich vor einem Gemälde auf (Abb. 67), das ein gleichfalls verschlungenes und geschlechtlich nicht eindeutig zu bestimmendes Ensemble aus Körperteilen zeigt. Der Rahmen des Gemäldes scheint auch das Stilleben aus Körperfragmenten im Rahmen zu halten. Damit ist die Funktion des fotografischen Kaders reflektiert, der erst die Symbiose der prothetischen Körperteile mit dem Gemälde ermöglicht und dennoch die Differenz der verschiedenen Raumschichten offenbart. Dieses *Changement* zwischen Nähe und Distanz spiegelt die Struktur fotografischer Bilder, die ihre eigene Substanz leugnen und suggerieren, der Referent selbst zu sein, während sie sich dennoch als flächige Repräsentationen erweisen.

Die verschiedenen Puzzleteile, die Molinier für sein Montageverfahren nutzt, gehen aus fotografischen Akten hervor. Darüber hinaus ist dem Montageprozess selbst das fotografische Prinzip inhärent: Die einzelnen Elemente werden ausgeschnitten und neu zusammengesetzt. Dies entspricht dem fotografischen Akt, der sich in die Schritte des Findens, HerauslöSENS und des Transfers in einen anderen Kontext unterteilt.¹⁹ Kracauer bemerkt zwar, dass die Fotomontage eine eher graphische als eine spezifisch fotografische Kunst ist.²⁰ Molinier jedoch belässt seine Arbeiten nicht im montierten Zustand, sondern die fotografische Haut versiegelt den Montageprozess. Die einzelnen fotografischen Fragmente werden abschließend nochmals fotografiert und somit in einem weiteren fotografischen Kader zu einer Einheit zusammengefasst, die jedoch selbst wiederum nur als Fragment besteht und das serielle Körperbild evoziert.²¹ Dabei büßen die aus diesem Verfahren resultierenden Körpermodelle, die innerhalb ihres Entstehungsprozesses mehrfach fotografiert, montiert und wieder fotografiert werden, ihren räumlichen Eindruck ein und werden immer zweidimensionaler. Dubois sieht diese Verwandlung des fotografischen Körpers im fotografischen Prozess selbst begründet.²² Durch das monokulare Kameraobjektiv, das nur einen Blickwinkel wie-

19 Vgl. dazu das Kapitel „Das objet trouvé“, S. 108.

20 Siegfried Kracauer: „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“, a.a.O., S. 55.

21 Dieses Spiel zwischen Ganzheit und Fragment ist zudem im physikalischen und chemischen Prinzip des fotografischen Aktes selbst angelegt. Wie Dubois im Anschluss an Henri Vanlier referiert, erscheint der fotografische Index immer schon als fraktales Objekt: Die vom zu fotografierenden Objekt ausgehenden Lichtkontinuitäten werden in Punkte fraktioniert, um anschließend in einer Synthese wieder hergestellt zu werden. Die Spur der Fraktionierung bleibt jedoch erhalten, die wieder hergestellte Kontinuität ist immer illusorisch. Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt*, a.a.O., S. 103.

22 Vgl. Ebenda, S. 100.

dergeben kann, entsteht eine relieflose Repräsentation des Gegenstandes. Im Anschluss an Henri Vanlier führt Dubois aus, dass die Silberkristalle in der Emulsion nie ganz regelmäßig sind. Lichtenergie lässt aus den Kristallen schwarzes Silber – das latente fotografische Bild – entstehen. Diese Energie zeichnet sich durch eine körnige Struktur aus, so dass die Kristalle nur unregelmäßig getroffen werden. In einem nächsten Schritt entsteht das Negativ, die Körnung des Films trägt zu weiteren Unregelmäßigkeiten bei. Schließlich kommt es bei der Entwicklung zum fotografischen Positiv zu erneuten chemischen Modifikationen – die Körnung nimmt weiter zu.²³ Die Molinierschen Bildkörper, die diesen Prozess gleich mehrfach durchlaufen haben, müssen daher immer flacher erscheinen, da sich die Körnung des fotografischen Abzuges potenziert. Somit stellt zwar jeder Akt des Abfotografierens einen Bestätigungsgestus des „Vohergehenden“ dar, doch ist diesem Wiederholungsprozess die Subversion inhärent. Denn im Zuge des wiederholten fotografischen Verfahrens gehen die Körper buchstäblich als Oberflächeneffekte hervor, die die performativen Prozesse der Körperbildproduktion selbst zur Anschauung bringen; die flachen Körper offenbaren sich buchstäblich als Abziehbild, als Zitat des Zitats ad infinitum.

Ebenso wie der Schminkprozess Moliniers den Abstand zwischen „erster“ und zweiter Haut schließen kann und dennoch die Differenz offensichtlich bleibt, so schließt auch die den Montageprozess versiegelnde Fotohaut die Lücke zwischen den montierten Elementen, führt sie auf einer Ebene zusammen und nimmt den langwierigen Prozess der Körperbildentstehung gleichsam in sich auf. Und dennoch öffnen sich auch hier die Abstände immer wieder aufs Neue. Doch im Gegensatz zu den Schnittstellen am Körper der Bellmerschen Puppe, die deutlich zu erkennen sind, kaschiert und exponiert Molinier die Verbindungsstellen der heterogenen Körperglieder nicht nur auf der Primärebene mit Hilfe von Trikot, Schleier und Kleidungsstücken, sondern darüber hinaus mit einer Maskierung der Fotohaut selbst. Die fotografische Vorlage wird retuschiert und mit netzförmigen Strukturen überzeichnet. So heben Netze, die an der Stelle der Scham aufgezeichnet sind, das Geschlecht vielmehr hervor, als das sie es verbergen.²⁴ In „Bildnis 2“ (Abb. 68) etwa formt erst die graphische Überarbeitung die Vulva und zieht die Blicke auf sich, um seine BetrachterInnen dennoch über eine endgültige Geschlechtszugehörigkeit im Unklaren zu lassen. Die krallenförmigen, mit Netzhandschuhen ausgestatteten sowie überzeichneten Hände werden zu

23 Vgl. ebenda, S. 102.

24 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 223.

Büstenhaltern, die erst die Form weiblicher Brüste suggerieren und deren Brustwarzen zudem als Blüten hervorgehoben sind. Die graphischen Strukturen, die die Fotohaut überziehen, binden dabei die an sich schon flächigen Raumschichten und Körper an die Bildoberfläche. Körper und Bild amalgamieren buchstäblich. Damit zeichnet sich nicht nur der im Vorfeld mit Hilfe des Netztrikots verwandelte Körper, sondern auch das netzsumwobene Körperbild selbst durch seine performative Matrixstruktur aus, die die endlosen Verwandlungen der Künstler-Puppe impliziert, vielfältige Irritation bereithält und die Prozesse der Körperproduktion zum performativen Nachvollzug anbietet.²⁵ So suggeriert das von Netzstrukturen durchwirkte Bild vermeintliche Durchblicke und verweigert sie im selben Moment. Evoziert wird der Eindruck des noch im Verborgenen liegenden und zu Entdeckenden. Der Voyeurismus der BetrachterInnen wird animiert. Indem sich diese nunmehr als WiederholungstäterInnen erfahren, werden die eigenen projektiven Wahrnehmungsmuster offensichtlich. Darüber hinaus scheinen in den netzförmigen Rasterbildern anatomische Elemente zu verschwinden oder gerade hervorzutreten. Einzelne Körperpartien sind mit aufgemalten Glanzlichtern versehen und plastisch modelliert, um sich als „punctum“ regelrecht auf die BetrachterInnen zuzubewegen. In „Der Podex der Liebe“ (Abb. 66) etwa sind es die verschiedenen Beinpaare, die Brüste, der rechte Oberarm und das Gesäß. Die graphischen Netze können schließlich die gesamte Bildoberfläche überziehen, dabei scheint sich die illusionistische Tiefe von Körper und Raum vollkommen in den Netzstrukturen aufzukündigen. Ebenso wie sich der Körper der Künstler-Puppe mit Hilfe von Schleiern, Trikots, Netzhandschuhen etc. zum fetischistischen Gegenüber wandelt, so wird auch der benetzte fotografische Bildkörper selbst zum Fetischobjekt, das seinen BetrachterInnen jedoch immer nur ein zweifelhaftes Vergnügen beschert. Denn das graphisch nachbearbeitete fotografische Bild wird anschließend ein weiteres Mal fotografisch fixiert. Das Körperbild und seine graphische Textur werden somit von der Fotohaut in einer medialen Ebene zusammengeführt. Mit dieser letzten Fotomembran, die alle Körperbildschichten aufnimmt, wird die endlos wandelbare Chimäre des Künstlers als Puppe hervorgebracht, die uns den Eindruck

25 Darüber hinaus beinhaltet bereits die chemisch-physikalische Genese eines fotografischen Bildes gleichsam eine rasterähnliche Struktur. Wie Dubois erläutert, bildet die Körnung - wie etwa bei der Malerei - nicht nur den Hintergrund, auf den die malarischen Zeichen aufgetragen werden, sondern sie ist vielmehr die eigentliche Materie des Bildes, die spezifische Substanz, in der und durch die sich die Abbildung entwickeln und fixieren muss. Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt*, a.a.O., S. 103. Die Körperbilder Moliniers scheinen diese performative Beschaffenheit des fotografischen Bildes gleichsam zu spiegeln.

eines vermeintlich homogenen Körperbildes vermittelt, das sich über das Medium Fotografie als tatsächlich Dagewesenes ausweist. Da der scheinbar unversehrte und nicht der komposite Körper zu sehen ist²⁶, wird der fotografische Beglaubigungsgestus besonders nachdrücklich. Im Gegenzug entfaltet sich der Zweifel an dem Dargestellten in gleicher Stärke, denn angesichts einer Körperinszenierung, die unserer Seherfahrung widerspricht, stellen wir unsere fotografischen Wahrnehmungs-codes, ebenso wie die normativen Vorstellungen in Bezug auf Körper und Geschlecht, in Frage. Moliniers Körperbilder, die keine offensichtlichen Nähte aufweisen, sondern mit ihren netzförmigen Strukturen Brüche im selben Moment retuschieren und markieren, etablieren gerade dadurch ihre Struktur als Naht (Suture) und stellen die Fabrikationsprozesse von Identität und Geschlecht zur Schau. Damit unterscheidet sich das Moliniersche Verfahren grundlegend von der Dadamontage, in der zwar ebenso heterogene fotografische Fragmente zusammengesetzt werden, dabei aber der collagierte Zustand offensichtlich bleibt: Die Abstände zwischen den Teilen und das Trägermaterial bleiben sichtbar. Wie Krauss erläutert, ist dabei die weiße Seite „[...] eine flüssige Matrix, auf der jede Repräsentation von Realität in der Isolation gesichert ist und in einem Zustand der Äußerlichkeit, der Syntax, der Zwischenräume, gehalten wird.“²⁷ Im Gegensatz zum fotografischen Abzug suggeriert die Dadamontage damit nicht den Blick auf „Realität“, vielmehr zerstört die Verräumlichung das Gefühl der Präsenz, sie zeigt die Dinge als nacheinander folgend. Präsentiert wird eine Welt, die von Signifikation durchtränkt ist.²⁸ Dagegen verbürgen die Molinierschen Fotokörper immer eine An- und Abwesenheit der Künstler-Puppe zugleich. Darüber hinaus, so betont Sykora, legt Molinier Wert auf warmtoniges Papier. Es entstehen Abzüge, die samtig weich erscheinen. Damit wird die Oberfläche des Abzuges haptisch als Oberfläche der Kunstfigur selbst begreifbar.²⁹ Die Molinierschen Bildkörper, die eine Berührung geradezu provozieren,

26 Wie Sykora betont, löst sich Molinier damit vom ‚aufklärerischen‘ Anspruch der Moderne, die demonstrativ den kompositen Körper zu ihrer Ikone machte, um gegen die normative Ästhetik des ganzen und schönen Körpers zu protestieren. Moliniers retuschierte Montagen negieren beides: Den Idealkörper antiker Provenienz und den kompositen Körper der klassischen Avantgarden. Vgl. Katharina Sykora: „Der Index ist die Nabelschnur. Über Foto-Doubles und digitale Chimären“, a.a.O., S. 121.

27 Rosalind Krauss: *Das Photographische*, a.a.O., S. 114.

28 Vgl. ebenda, S. 115.

29 Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 233 ff. Auch Peter Gorsen erläutert, dass von den fotografischen Montagen Moliniers eine synästhetische Wirkung ausgeht, die den Tast- und Augensinn vereint. Vgl. Peter Gorsen: *Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1969, S. 45.

entziehen sich jedoch in den Bildschichten und Netzformationen ihrer fotografischen Präsenz. Peter Gorsen stellt diese Paradoxie ebenfalls heraus. Wie er erläutert, werde durch die graphische Manipulation des fotografischen Positivs die fotografische Evidenz der Vorlage gebrochen und ihrer Reproduzierbarkeit entfremdet. Wie von meterdickem eisigem Glas umpanzert scheint der Körper der Künstler-Puppe nah und zugleich in eine unerreichbare Ferne gerückt. Gorsen begründet hierin eine Modulation des Benjaminschen Aurabegriffs.³⁰ Während Benjamin jedoch das Auratische gerade als Verlust des reproduzierbaren Bildes herausstellt, so gehen in den Molinierschen Körperbildern Aura und Reproduktion eine unheilige Allianz ein. Zwar scheinen die Überzeichnungen der Körperbilder auf das Einmalige des Kunstwerkes zu verweisen, aber ebenso wie die fotografierten Gemäldefragmente, die Molinier für seine Montagen verwendet, so gehen auch die graphischen Strukturen in der fotografischen Fixierung auf. Das vermeintlich Auratische wird zum endlos reproduzierbaren bzw. regenerierbaren Körperbild.³¹

Travestie ad infinitum

Zur geschlechtlichen Markierung der aus diesem vielschichtigen Verwandlungsprozess hervorgegangenen Künstler-Puppe erläutert Peter Gorsen, dass die perfekte Nachahmung des weiblichen Phänotyps nicht das endgültige Ziel dieser Metamorphose sei. Vielmehr bleibe im Zuge des Verwandlungsprozesses die weibliche Travestie als Travestie des Mannes transparent. Während die transvestitische Totalmontage jedoch ausschließlich zur Spiegelung des angenommenen weiblichen Phänotyps führe, so sei die Pointe der Molinierschen Verwandlung die Travestie der Travestie: Der zum weiblichen Phänotyp verwandelte Mann wird selbst wieder Akteur der männlichen Travestie, mit der sich die Rückverwandlung zum männlichen Phänotyp vollzieht. Laut Gorsen evoziert die doppelte Travestie den Eindruck, als sei das weibliche Erscheinungsbild das authentische.³² Vor dem Hintergrund meiner bisherigen Ausführungen wird jedoch deutlich, dass diese Erläuterungen Gorsens der multiplen Gestalt der Kunstfigur nicht gerecht werden, da sich das Körperbild Moliniers auf keine Geschlechtsidentität fixieren lässt. Dagegen vollzieht

30 Vgl. Peter Gorsen, Pierre Molinier: Pierre Molinier, lui-même, a.a.O., S. 29.

31 Vgl. Birgit Käufer: „Die fotomontierte Künstler-Puppe“, a.a.O. Vgl. zudem Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 235 ff.

32 Vgl. Peter Gorsen: Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1969, S. 57. Vgl. auch ders., Pierre Molinier: Pierre Molinier, lui-même, a.a.O., S. 18.

seine Gestalt im Zuge der permanenten Überlagerung und des stetigen Wechsels der Körperteile und Geschlechtszeichen eine unendliche Travestie der Travestie, mit der sich polare Zuweisungen wie „männlich-weiblich“, künstlich-„natürlich“, „Subjekt“-Objekt aufkündigen. Im Sinne Butlers erweist sich die vermeintliche Substanz der Geschlechtsidentität als Fiktion, als Effekt einer Aneinanderreihung der Geschlechtsattribute.³³ Eine Enthüllung dieser Scheinproduktion kann, wie angesichts der „Molinierschen“ Künstler-Puppe gezeigt wurde, durch das entregelte Spiel der Attribute gelingen, die sich der Einpassung in ein System vorgegebener Substantive und Adjektive widersetzen.³⁴

Diese unendliche Konfusion, die das Moliniersche Erscheinungsbild evozieren kann, soll in einem vergleichenden Blick auf die Arbeiten Jürgen Klaukes noch einmal diskutiert werden. Wie Sykora erläutert, stellt auch Klauke in seiner fotografischen „Selbst“-Inszenierung das Geschlecht als Kleid vor: In der Serie „Rot“ aus dem Jahr 1974 (Abb. 69) verwendet er einen roten Lederanzug als zweite Haut, auf die als dritte Schicht am Unterleib die Stoffplastiken von Vagina und Klitoris appliziert werden. Auf Brusthöhe sitzen zwei Phallusimitate auf. Wie Sykora konstatiert, findet hier eine Ausstülpung der Geschlechtsorgane von Innen nach Außen sowie eine Deplatzierung der Geschlechtszeichen statt. Diese Selbstinszenierung Klaukes erlaube daher keine Transparenz auf ein substantielles geschlechtlich definiertes Ich.³⁵ Einzuwenden wäre hier jedoch, dass in der Selbstdarstellung Klaukes die einzelnen Schichten der Verkleidung ablesbar bleiben und damit der Dualismus von Kern und Hülle letztlich nicht aufgekündigt wird. Zwar baut Klauke sowohl Phallus- als auch Vulvoplastiken und geht somit einen Schritt weiter als Molinier, der seine Godemichés plastisch gestaltet, die Vulva jedoch nur

33 Wie Butler erläutert, wird die vermeintliche Substanz der Geschlechtsidentität erst durch eine Regulierung der Attribute („männlich“, „weiblich“) erzeugt, die entlang der kulturell etablierten Kohärenzlinien angeordnet werden. Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, a.a.O., S. 48.

34 Vgl. Ebenda. S. 48 f. Peter Gorsen versucht zudem, die von ihm so genannte polymorph perverse Gestalt Moliniers dennoch wieder geschlechtlich einzuordnen. So stellt Gorsen verschiedene Dichotomien auf: Zum einen spricht er vom „phallischen Prinzip“, hierbei zeichnet sich das Männliche durch seinen natürlichen Penis und das Weibliche durch ein künstliches Pendant - den Godmiché - aus. Die Opposition stellt das „vaginale Prinzip“ dar, hierbei ist das Vaginale entweder durch das fremdgeschlechtlich Weibliche, also durch die Figur Hanel Koecks oder die Puppe gekennzeichnet. Zudem findet das vaginale Prinzip seine Entsprechung im analen, also dem eigentlich männlichen Part. (Vgl. Peter Gorsen: Das Prinzip Obszön, a.a.O., S. 62.) Angesichts der Darstellung Moliniers lässt sich diese polare Aufteilung, die zudem die Essenz des Geschlechts voraussetzen scheint, nicht verifizieren.

35 Vgl. Katharina Sykora: „Das Kleid des Geschlechts. Transvestismen im künstlerischen Selbstporträt“, a.a.O., S. 149 ff.

durch graphische Überarbeitungen in Szene setzt. Dennoch demonstriert Klauke mit seiner Darstellung, dass er die Stoffplastiken und seinen roten Lederanzug, der sich deutlich von der Künstlerhaut unterscheidet, jederzeit wieder ablegen kann. Das vorgeblich authentische Künstlersubjekt bleibt somit bestehen. Wie Butler dagegen erläutert, ist die Geschlechtsidentität nicht das Ergebnis einer freien Wahl.³⁶ Entsprechend erweisen sich die Geschlechtszeichen am Molinierschen Körper nicht als künstliche Applikationen, die wieder abgelegt werden können, vielmehr changiert die Grenze zwischen Applikation und Körper bereits auf der Primärstufe seines Metamorphoseprozesses. Retuschen und graphische Überarbeitungen der fotografischen Abzüge tragen zu einer weiteren Verunsicherung bei.

In einer anderen Fotoserie Klaukes aus dem gleichen Jahr präsentiert er sich der Molinierschen Inszenierung vergleichbar in einem transparenten Trikot vor der Kamera (Abb. 70). Während sich Molinier bereits mit dem Trikot in eine Gestalt zwischen „Realität“ und Fiktion verwandelt und von natürlicher Nacktheit nicht mehr die Rede sein kann, so bleibt in Klaukes Darstellung erneut die Differenz von Hülle und Kern offensichtlich. Denn im Gegensatz zum Schwarz-Weiß der Molinierschen Abzüge, das zu einer Verschleifung der Grenzen von künstlichem und „natürlichem“ Körper beiträgt, leuchtet im fotografischen Farbabzug Klaukes die Künstlerhaut unter dem Trikot hell hervor. Darüber hinaus verdeckt er sein „natürliches“ männliches Geschlecht mit einer Art Windel, die damit als Hülle, die ein authentisches Darunter zu verbergen scheint, präsent bleibt. Die graphischen Strukturen, die die Körper der Künstlerpuppe überziehen, haben dagegen nichts zu verbergen, sondern bringen das Geschlecht erst hervor. In der Selbstdarstellung Klaukes bleibt auch der Abstand zwischen den künstlichen Körperteilen und dem Künstlerkörper evident: Zwar gleichen sich die Hautfarbe Klaukes und die der künstlichen Beine, doch ist die Schweißnaht des Plastiks deutlich zu erkennen. Darüber hinaus sind die Puppenbeine nur lose in das Trikot gesteckt, wohingegen Molinier in der „Selbst“-Montage die Körpergrenzen von Puppe und Künstler in ein endloses Changement versetzt.

36 Vgl. Judtih Butler: Körper von Gewicht, a.a.O., S. 318 ff. Vgl. dazu auch Kapitel 5.3. „The monster is going to get us“, S. 203, Anmerkung 75.

Nur über des Künstlers Leiche

Im Verlauf des Körperbildgeneseprozesses bestätigt Molinier mit jeder Bildschicht seine Künstlerposition, um sie zugleich gefährdet zu sehen. Bisher ist diese ambivalente Rolle mehrfach angeklungen. In den folgenden Bildbeispielen ist diese Gespaltenheit des Künstlers besonders eindringlich in Szene gesetzt. So etwa in einer Reihe von Aufnahmen, in denen Moliniers Gestalt vom Bildkader gleichsam kastriert wird. Aus dem Off ragt Moliniers Unterleib in den Bildraum hinein (Abb. 71), auf der Höhe des Strapsurtes ist sein Oberkörper vom unteren Kader abgetrennt. Künstler und Bild bedingen einander. Tritt der Künstler jedoch „selbst“ in den Raum der Fotografie ein, dann muss der männlich konnotierte Künstlerkörper zum weiblich codierten Bildkörper werden. Entsprechend zeichnet sich im Schamhaar die Kerbe des „weiblichen“ Geschlechts ab. Die verhängnisvolle Position – halb im Bild und halb vor dem Bild zu sein – spiegelt schließlich auch den unsicheren Status der BetrachterInnen. Es könnte auch ihr Unterleib sein, der in den Bildraum führt.

Auf einer Vielzahl von Darstellungen präsentiert sich Molinier mit dem Selbstausröser in der Hand (Abb. 72). Auch diese Geste weist auf Moliniers gespaltene Identität. Wie Sykora betont, hat sich bereits in dem technischen Fotoapparat die Aufnahmeinstanz verselbständigt.³⁷ Damit verlagert sich die Eigenproduktion des Künstlers vor die Kamera. Molinier ist Modell und führt gleichzeitig per Selbstausröser den auktorialen Akt aus. Doch der Schuss, mit dem sich der Künstler zum Bildobjekt wandelt, bedeutet des Autors „Tod“. Dieser fatale Selbstschöpfungssowie tötungsgestus wird besonders explizit, wenn sich Molinier mit dem Revolver bzw. als bereits erschossen im fotografischen Bild inszeniert (Abb. 73). Die Waffe noch in der Hand liegt Molinier auf dem Boden, umringt ist er von Gemälden, den Beweisen seiner künstlerischen Schöpferkraft³⁸: Der Schuss, der ihn niederstreckte, visualisiert den zwiespälti-

37 Vgl. Katharina Sykora: „Das Kleid des Geschlechts. Transvestismen im künstlerischen Selbstporträt“, a.a.O., S. 124.

38 Diese strukturelle Analogie von Kamera- und Revolverschuss fand auch in der Gestaltung von Kameras ihren Ausdruck, die in der Gestalt eines Revolvers gefertigt wurden. So etwa die Enjalbert-Kamera, eine im Jahr 1882 gebaute Revolverkamera, die bis zum Ende der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts angeboten wurde. Für die vierzehn hergestellten Exemplare des so genannten „revolver de poche“ wurden originale Revolverbauteile verwendet. Die Kamera hatte keinen Sucher, der Abzug war der Auslöser, das Objektiv steckte im Lauf. Durch das Drehen der Trommel transportierte der Fotograf die Platten, während die vorhergehende Platte im Magazin verschwand und der Verschluss wieder gespannt wurde. Das Aufnahmeformat war 16x16 mm. Vgl. Hön: „Versteckspiel mit dem Schaf im Wolfspelz: eine Revolverkamera wird

gen auktorialen Akt des fotografischen Künstlerselbstporträts. Nach dem Druck auf den Auslöser ist der Platz des Autors leer, der Holzstuhl präsentiert nur die von Molinier zurückgelassenen Kleidungsstücke. An Stelle des Künstlers blicken uns die Köpfe seiner gemalten Bildkörper entgegen. Erst auf den zweiten Blick wird deutlich, dass die Aufnahme mit Hilfe einer Doppelbelichtung erstellt wurde. Die Beine Moliniers sind transparent und scheinen in die Gemälde im Hintergrund überzugehen, so als habe Moliniers „Geist“ bereits seinen Körper verlassen. Der Kopf Moliniers liegt gleich zweimal hintereinander im Bild. Mit dieser Duplikation des Körpers wird ebenfalls die Spaltung des Künstlers explizit, der mit jedem Druck auf den Auslöser seine Position bestätigt, um sich zugleich zu entzweien. Die „Lizenz zum Töten“ richtet sich gegen den Autor selbst. Mit der Todesszene Moliniers werden die BetrachterInnen zudem unmittelbar adressiert. Der Kopf des „toten“ Molinier scheint auf seine ZuschauerInnen zu weisen und der verlassene Holzstuhl ist als Gegenüber der BetrachterInnen ins Bild gesetzt. Somit betrifft der Akt der zeitgleichen „Selbstschöpfung“ und des „Selbstmordes“ auch die AutorInnen zweiter Instanz.

Als visuelle Autobiographien bezeichnet Peter Gorsen die fotografischen Serien Moliniers. Doch im Gegensatz zur Molinierschen Inszenierung schreiben traditionelle Autobiographien gegen den Cut des Todes an: Am Ende des Lebens wird dieses rückblickend betrachtet, gleichsam nach vorne hin aufgerollt. Erst durch den Fakt des Todes positionieren wir uns als Subjekt.³⁹ Dagegen stellt Molinier das Bild seines fiktiven Grabes (Abb. 74) und seines inszenierten Todes (Abb. 73) an den Beginn seiner fotografischen Serie. Auch mit diesem Kunstgriff wird sein ambivalenter Status zwischen Autor- und Bildsein bzw. zwischen Autorleben und -tod explizit. Eine vertraute Chronologie von Anfang, Mitte und Ende der Künstlerexistenz wird konterkariert. Darüber hinaus wiederholt sich mit Moliniers inszeniertem Tod (dem Ende seines „Lebens“), der an den Beginn der Fotoserie gestellt wird, der Chiasmus des Mediums Fotografie. Denn, wie Barthes es formuliert, beglaubigt das fotografische Bild das Wirkliche im vergangen Zustand und hat somit immer etwas mit Auferstehung zu tun.⁴⁰ Entsprechend erwacht mit dem „Tod des Autors“, der die fotografische Serie einleitet, die serielle „Identität“ der Künstler-Puppe zum „Dasein“ zwischen Leben und Tod.

in London versteigert.“ In: FAZ am Sonntag, Nr. 24, vom 16. Juni 2002, S. 64. Vgl. dazu auch Philippe Dubois: Der fotografische Akt, a.a.O., S. 169.

39 Carole-Anne Tyler: „Death Masks“. In: *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, Ausst.-Kat. Guggenheim Museum New York, hg. v. Jennifer Blessing, New York 1997, S. 121-133, hier: S. 122.

40 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer*, a.a.O., S. 92.

In der Publikation „Pierre Molinier, lui-même“⁴¹ folgt nach dem Bild von Moliniers fingiertem Grab sein Porträt „Sur mon lit de mort“ (Abb. 75): Gemeinsam mit der Puppe liegt Molinier auf dem Totenbett. Der Körper der Puppe sowie der Unterleib Moliniers verschwinden im Dunkel des Bildraumes, hier scheinen sie sich zu vereinen. Nur ein Teil des Puppenkopfes wird vom Lichtschein erhellt. Die Kunstfigur hat ein Auge geöffnet, um neben der „Leiche“ zu wachen. Ihre Hand mit dem abgespreizten Zeigefinger berührt die auf Moliniers Schoß ruhenden Hände. Dieser Bereich ist als hellste Zone und als Zentrum des Bildes bzw. als „punctum“ markiert. Moliniers Gesicht, von einem Lichtkegel erhellt, wirkt maskengleich, wie aus der dunklen Umgebung ausgeschnitten. Während die Puppe lebendig erscheint, ist sein Antlitz zur Totenmaske erstarrt. Er ist zu seinem eigenen Bild geworden.⁴² In der Tradition der sogenannten „Last sleep-Bilder“ wurde die Leiche scheinbar schlafend, auf einem Bett liegend, fotografiert.⁴³ Diese Form der Repräsentation barg vielleicht die Hoffnung des Wiedererwachens. Mit dem Zitat dieser Bildtradition markiert Molinier ebenfalls seinen ambivalenten Zustand zwischen wachen und schlafen, „Leben und Tod“. Darüber hinaus impliziert die Leiche, ebenso wie die Puppe oder das fotografische Bild, einen Zustand gleichzeitiger Präsenz wie Absenz: Während der Körper noch anwesend ist, hat seine Seele ihn bereits verlassen.⁴⁴ Wie Bronfen ausführt, bezeichnet die dargestellte Leiche eine Schwelle, die auf das Jenseits verweist, doch tut sie dies durch eine unwiderrufliche Spiegelung der spekulierenden ZuschauerInnen. Der Blick wird immer wieder auf ein Hier zurückverwiesen.⁴⁵ In struktureller Analogie blicken wir angesichts fotografischer Bilder in den eigenen Tod. Während die Zeit im Bild stillsteht, schreitet sie außerhalb weiter voran, auf den Tod zu. Die fotografische Fixierung der Leiche erweist sich auch aus diesem Grund als kongeniale Verbindung. Wie Bronfen weiter herausstellt, zeigen künstlerische Darstellungen von Leichen traditionell den weiblichen Körper. Denn die ausgestreckte, horizontale Position ist weiblich kodiert, dagegen ist der Trauernde männlichen Geschlechts und befindet sich in einer aufrechten Position.⁴⁶ So produziert sich der Künstler, der sich die sterbende Frau

41 Peter Gorsen, Pierre Molinier: Pierre Molinier, lui-même, a.a.O.

42 Wie Bronfen erläutert, lässt der Tod den Körper zu seinem eigenen Bild werden. Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, a.a.O., S. 125. Vgl. ebenso Thomas Macho: „Bilder und der Tod. Die Zeit der Fotografie“, a.a.O., S. 6.

43 Thomas Macho bezieht sich hier auf Jay Rubis Studie „Death and photography in america“. Vgl. Ebenda, S. 10 ff. Vgl. dort auch Anmerkung 8.

44 Vgl. ebenda, S. 18.

45 Vgl. ebenda, S. 126.

46 Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, a.a.O., S. 98.

zum Objekt macht, über ihre Leiche.⁴⁷ Moliniers Darstellung jedoch bricht mit diesen vertrauten Mustern unseres Bildgedächtnisses, an dessen Stelle tritt die irritierende Darstellung der „Künstlerleiche“ und der wachenden Puppe. Wie Sykora zu diesen Bild erläutert, scheinen beide Figuren gemeinsam auf dem schwarzen Flor des Bildes, auf „dem dunklen fotografischen Fluß Lethe“⁴⁸, zu schwimmen.

Penetrieren und penetriert werden

Mit den in Szene gesetzten Paarungsritualen der heterogenen Körperteile wird der Autorstatus Moliniers ebenfalls gleich mehrfach in Frage gestellt. So paart sich der Künstler nicht nur mit seinem Puppenmodell. Mit Hilfe der Montagetechnik staffelt er sein Körperbild dreimal hintereinander, um sich nun der Reihe nach gleich mehrfach „selbst“ zu penetrieren (Abb. 76). Mit der Gestalt der Künstler-Puppe wird somit nicht nur der Dualismus von Schöpfer und Modell obsolet, darüber hinaus ist Molinier auch sein eigener Fetisch und Objekt der Begierde.

In der Sammlung seiner Phallusplastiken befindet sich ein in sich gespiegeltes Modell (Abb. 77). In diesem Doppelphallus läuft die Achse der Teilung und Duplikation durch den Phallus selbst – auch das männliche Geschlechtszeichen ist erst Effekt performativer Verdopplung. Als vom Körper losgelöstes Attribut wird der Doppelphallus in einem Stillleben arrangiert. Eine weiblich konnotierte Hand, mit Netzhandschuhen und krallenähnlichen Fingernägeln, hält ihn wie eine Trophäe in die Höhe. Das Ensemble scheint aus einem Sockel emporzuwachsen, der sich aus weiteren Händen sowie anderen nicht zu definierenden Körperteilen zusammensetzt und von schwarzen Schleiern verhüllt ist. Im Hintergrund ist das Motiv eines Paravents – ein Schäferidyll der Rokokozeit – deutlich zu erkennen. Amor schwebt über den Liebespaaren. Hier jedoch findet das „Schäferstündchen“ zwischen Hand und Phallus statt. Ferner zeigt der Doppelphallus nicht nur seine Fähigkeit zur Penetration an, sondern durch seine gespiegelte Morphologie verkörpert er auch den Gegenpol des Penetriertwerdens. Der Phallus ist somit nicht mehr *der* Signifikant im Lacanschen Sinne, sondern gleichsam nur ein Verbindungsglied zwischen verschiedenen anatomischen Elementen (Abb. 78). So erläutert auch Butler, dass „[...] der Signifikant [Phallus, B.K.] [...] tatsächlich in Kontexten und Beziehungen wiederholt werden [kann], die erreichen, daß der privilegierte Status dieses Signifikanten *verschoben*

47 Vgl. ebenda, Vorbemerkung, o.S.

48 Vgl. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 251.

wird.⁴⁹ [Hervorhebung im Text] So ist in dem schier endlosen Reigen, der sich miteinander vereinigenden Vulven, Ani, Phalli etc. kein Anfangs- oder Endpunkt zu erkennen.

Der Künstler als HysterikerIn

Bereits die Molinierschen Maskeraden zeichnen sich durch ihre hysterische Struktur aus. Ferner erinnert Moliniers Darstellung leidenschaftlicher Ekstasen an die Charcotschen Darstellungen der Hysterikerinnen. Wenn Molinier seinen Kopf nach hinten neigt und seinem Mund ein Lustschrei zu entweichen scheint (Abb. 79), wenn sein Körper über einem Hocker zusammen sinkt (Abb. 80) oder sich in verdrehter Position darbietet (Abb. 81), scheinen diese Posen die so genannte „Période des attitudes passionnelles“ (die „Phase der leidenschaftlichen Gebärden“) oder das „Stadium der unlogischen Bewegungen“ zu zitieren. Wie Bronfen ausführt, inszenierte Charcot seine Hysterikerinnen, um eine fixierbare und kodierbare Sprache der Hysterie zu entdecken, die er jedoch letztlich selbst erfunden hatte.⁵⁰ Teil dieser Erfindung der Hysterie war die Untersuchung und Unterteilung des hysterischen Anfalls in vier Phasen: In die epileptoide, welche die epileptische Standardattacke nachahmt, in die Phase des Clownismus, das Stadium der Verrenkungen oder der unlogischen Bewegungen, in die Phase der „plastischen Posen“ oder auch der „Leidenschaftlichen Haltungen“ und schließlich in das terminale Delirium, in der die Hysterikerinnen beginnen zu sprechen.⁵¹ Sigrid Schade beschreibt, daß Charcots Darstellungen der Hysterikerinnen und insbesondere die Abbilder der leidenschaftlichen Posen wiederum als Zitate des Pathosformel-Reservoirs der abendländischen Kunstgeschichte lesbar sind.⁵² Mit Moliniers Darstellungen scheinen die vertrauten Formeln er-

49 Judith Butler: Körper von Gewicht, a.a.O., S. 131.

50 Vgl. Elisabeth Bronfen: „Die Verknotung des Subjekts“. In: Marion Strunk (Hg.): Subjekte, Stars und Chips. Subjektpositionen in den Künsten, Zürich 1999, S. 20-51, hier: S. 38.

51 Vgl. Georges Didi-Hubermann: Erfindung der Hysterie, a.a.O., S. 131 ff.

52 Wie Schade ausführt, gelangte Aby Warburg „Auf der Suche nach einer ‚Psychologie der menschlichen Ausdruckskunde‘ [...] zu einer Erkenntnis der Formelhaftigkeit gebärdensprachlicher Erinnerungsbilder in der Geschichte der Kunst als linguistisches Material einer Körpersprache.“ Seit 1905 spricht er von der „Pathosformel“. Im Vordergrund steht hierbei die „[...] Frage nach den ‚Gesetzen, nach denen bildförmige Ausdrücke im Archiv des Gedächtnisses gespeichert werden oder wieder herausdringen““. (Vgl. Sigrid Schade: „Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die Pathosformel als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses - ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption“. In: Silvia Baumgart, Gotlind Birkle, Mechthild Fend (Hg.): Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnen-

neut aufgegriffen und konterkariert. In der Folge offenbaren sich die zitationellen, performativen Prozesse der Körper- und Geschlechterproduktion. Bronfen weiter folgend, sei Charcot jedoch schließlich selbst Opfer seiner eigenen Kreation: Die Hysterikerinnen fungieren gleichsam als Schauspielerinnen des Charcotschen Theaters und hysterisieren ihren Autor und ihr Publikum gleichermaßen. Denn in ihrer Vielfalt der Posen liegt das Potenzial, den projizierten Vorstellungen zu widersprechen. So entsteht etwa durch das plötzliche Umschalten von verführerischem Gehorsam zur Verhöhnung der Eindruck, dass es unmöglich sei, hinter den Scharaden ein authentisches Subjekt zu finden.⁵³ Wie Douglas Fogle darüber hinaus erläutert, ist auf vielen fotografischen Darstellungen festgehalten, wie die hysterischen Anfälle mit Hilfe von unter Strom gesetzten Stiften, elektrischem Licht oder mit anderen prothetischen Mitteln induziert werden. Diese Bilder offenbaren die hysterische Einschreibung in den weiblichen Körper durch den Mann, den Produktionsprozess der Hysterikerin durch den Wissenschaftler.⁵⁴ Über die technischen Hilfsmittel werden die hysterischen Posen erzwungen, die Frau wird bereits zum Bild, bevor sie in einem weiteren Schritt im fotografischen Kader eine endgültige Fixierung erfährt. Da sich hier jedoch der Stimulations- bzw. der pygmalionische Schöpfungsakt im fotografischen Bild selbst darstellt, relativiert sich der Autorstatus des Wissenschaftlers – seine Abhängigkeit vom hysterischen Modell wird offensichtlich. Im Sinne Fogles offenbart sich in dieser wechselseitigen Beziehung die Hysterie des Wissenschaftlers selbst. Historische Aufnahmen von männlichen Hysterikern existieren nicht. Fogle sieht sich hierin in seiner These bestätigt, dass sich die Hysterie des Mannes nicht durch seinen Status als Bild, sondern in der wechselseitigen Abhängigkeit des Autors (Arztes) und seines hysterischen „weiblichen“ Gegenübers offenbart. Die männliche Hysterie drückt sich in dem Ersatz aus, im Körper der Frau.⁵⁵ Besonders anschaulich wird dies in einem Verfahren, in dem die Haut der Patientin als „Notizblock“ fungiert. Die Haut, die auf ihre Stimulierung reagiert, funktioniert analog zum fotografischen Negativ und reproduziert indexikalisch die Inskription des hysterischen Wissenschaftlers.⁵⁶ Didi-Hu-

tagung. Berlin 1993, S. 461-484, hier: S. 463 ff. und S. 466.) Elisabeth Bronfen erläutert ebenfalls, dass die Hysterikerin Weiblichkeitscodes der Kunst, wie etwa die Träumerin, die Besessene etc. imitiert. Vgl. Elisabeth Bronfen: „Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz“, a.a.O., hier: S. 20.

53 Vgl. Elisabeth Bronfen: *Das Verknotete Subjekt*, a.a.O., S. 84 ff.

54 Vgl. Douglas Fogle: „Die Passionen des Körpers. Fotografie und männliche Hysterie“. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 13, Nr. 49 (1993), S. 67-78, hier: S. 75.

55 Vgl. ebenda, S. 75.

56 Vgl. ebenda, S. 76.

berman spricht in diesem Zusammenhang von der so genannten „Klischee-Frau“ oder der „autographischen Frau“.⁵⁷

„[...] Die Körperoberfläche [spezifiziert] sein Subjekt nur, wenn sie zur reinen Oberfläche der Einschreibung des Begehrens des Anderen wird. [...] der Schreibende [existiert] nur in einer fortwährenden Existenz- und Identitätsverweisung.“⁵⁸

Aus dem Körper soll ein Werk werden, um dieses zu signieren. Auf dem Rücken des Klischee-Objekts stand schließlich der Name des Anderen, der „[...] des Arztes, der sich als Künstler träumte, [...], als „Autor des Subjekts“.⁵⁹ Mit der Zeit bringt die Gravur jedoch ihre eigene Auslöschung hervor, die damit eine Stimulierung immer wieder aufs Neue animiert. Denn für den Autor gilt, nur wenn ich stimulare bzw. fotografiere „bin ich“.⁶⁰ In den Figurationen Moliniers dagegen sind beide Bewegungen vereint: Er ist HysterikerIn und Autor, Fotograf und fotografiertes Objekt zugleich. In dieser paradoxen Konstellation stellen sich die wechselseitigen Produktionsbedingungen der Kategorien selbst dar.

Grenzgänge: Der Eros, das Heilige und das Fotografische

Die Molinierschen Fotografien erotischer Ausschweifungen erinnern darüber hinaus nicht nur an die Inszenierungen von Hysterikerinnen, sondern auch an deren ikonographische Vorbilder, an die Darstellungen von Mystikerinnen, die in Posen religiöser Verzückung und Entrücktheit ins Bild gesetzt wurden.⁶¹ Wie Bronfen konstatiert, diene die Erfindung

57 Das „Klischee“ bezeichnet im Bereich der Drucktechnik sämtliche Arten von Hochdruckplatten und Druckstöcken, so dass beliebig viele Reproduktionen von einer Vorlage möglich sind. Vgl. Georges Didi-Hubermann: „Graphische Ekstase“. In: Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhundert. Ausst.-Kat. Kunstverein, München; Siemens Kulturprogramm, München; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2000, hg. v. Silvia Eiblmayr, Dirk Snauwaert, Ulrich Wilmes, Matthias Winzen, S.288-301, hier: Fußnote 21, S. 300.

58 Ebenda, S. 289.

59 Ebenda. S. 298.

60 Vgl. Douglas Fogle: „Die Passionen des Körpers. Fotografie und männliche Hysterie“, a.a.O., S. 77.

61 Vgl. dazu Marianne Schuller: „Weibliche Neurose und Identität. Zur Diskussion der Hysterie um die Jahrhundertwende“. In: Dieter Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt am Main 1982, S. 180-192, hier: S. 180 ff.

der Hysterie zur Säkularisierung: Aus dem Übernatürlichen wurde das „natürliche“ Pathologische.⁶² So verbinden sich auch in den Repräsentationen der Hysterikerinnen weiterhin erotische und göttliche Ekstase⁶³, wie etwa eine Studie der „attitudes passionnelles“ demonstriert: Mit ausgebreiteten Armen, so als sei sie ans Kreuz geschlagen, liegt die Hysterikerin auf ihrem Bett (Abb. 82). Auch Moliniers Gemälde präsentieren Szenen, in denen Erotik und christliche Attribute miteinander verknüpft werden. Geschlechtlich ambivalente, ans Kreuz genagelte Gestalten paaren sich mit anderen Körpern. Diese Darstellungen sind in erster Linie als blasphemische Geste gegen traditionelle christliche Moralvorstellungen zu verstehen. So erläutert Gorsen zu Moliniers Gemälde „Oh!... Marie, mère de Dieu“ (Abb. 83), dass der Kreuzigungstod nicht mehr als Erlösung, sondern als Lusterfüllung dargestellt werde. Das patriarchalische Bild des männlichen Gekreuzigten, der sein Leben opfert, wird durch den Christus-Zwitzer abgelöst.⁶⁴ Im Folgenden jedoch soll darüber hinaus in einem Exkurs auf die Schriften von Georges Bataille und Roland Barthes der strukturellen Bedeutung einer Verknüpfung des Heiligen und des Erotischen bzw. des Erotischen und des Fotografischen und den sich daraus ergebenden Folgen für das Bild der Künstler-Puppe nachgegangen werden.⁶⁵

In seiner Schrift „Die Erotik“⁶⁶ stellt Georges Bataille den Eros als Instanz heraus, die eine zeitweise Überbrückung vom Fragment zum Ganzen ermöglicht. In diesem Sinne erklärt Bataille die Erotik zur heiligen Angelegenheit. Bataille folgend kann der Mensch nur als abgetrenntes Wesen bestehen.⁶⁷ Vergleichbar erläutert auch Butler, dass sich das „Ich“ erst in der Abgrenzung gegen das Außen oder auch das so genann-

62 Vgl. Elisabeth Bronfen: *Das Verknötete Subjekt*, a.a.O., S. 310.

63 Vgl. ebenda, S. 265.

64 Vgl. Peter Gorsen: *Das Bild Pygmalions*, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 55 ff.

65 Die Arbeiten Moliniers wurden bereits häufig in Zusammenhang mit Batailles Schriften gestellt. Ein struktureller Vergleich der fotografischen Arbeiten Moliniers und der Thesen Batailles wurde bislang jedoch nicht gezogen. Vgl. u.a. Peter Gorsen, *Pierre Molinier: Pierre Molinier, lui-même*, a.a.O., S. 35. Und Peter Gorsen: *Das Prinzip Obszön*, a.a.O., S. 28 u. S. 34 ff. Auf eine postmoderne Interpretation der Theorien Batailles verweist auch Anja Zimmermann (Vgl. *Skandalöse Bilder - Skandalöse Körper*, a.a.O, S. 33, Anmerkung 5.): u.a. Michel Foucault (1977): „A Preface to transgression“. In: Fred Botting, Scott Wilson (Hg.): *Bataille: A Critical Reader*, Oxford, Malden, Mass. 1998, S. 24-40. Jean Baudrillard: „Der Tod bei Bataille“. In: Ders.: *Der symbolische Tod und der Tausch*, München 1982, S. 363-430. Peter Wiechens: „Entmachtung des Subjekts: Bataille und die ‚Postmoderne‘“. In: Ders.: *Bataille*, Hamburg 1995, S. 97-120.

66 Georges Bataille: *Die Erotik*, hg. v. Gerd Bergfleth, München 1994.

67 Vgl. ebenda, S. 15.

te Abjekte konstituiert. Beide Instanzen bedingen einander.⁶⁸ Dieser Zustand des Abgetrenntseins evoziert, wie Bataille weiter ausführt, gleichzeitig den Impuls, die Grenze zu überschreiten, um eine Kontinuität zu erlangen.⁶⁹ Diese sich somit ergebende Transgressionsbewegung muss gleichzeitig als Bedrohung der vertrauten Grenzen empfunden werden und ist daher mit Verboten belegt. So gilt etwa der Bereich der Arbeit, der die Sicherung des Fortbestandes garantieren soll und der mit Effizienz belegt ist, als geordnetes Terrain. Hieraus sind Sexualität und Tod, die für grenzenlose Vergeudung stehen und daher als Gefahr gelten, verbannt.⁷⁰ Das religiöse Fest oder die Orgie bietet jedoch die Möglichkeit erotischer Ausschweifungen und somit einer zeitweisen Übertretung der Regeln, die unter anderem mit einer Aufhebung des Tötungsverbot einhergehen kann.⁷¹ Das Fest gilt daher als heilige Zeit, die der profanen Zeit gegenübersteht. Mit seiner Entstehung geht zudem die Geburt der Kunst einher. Wie Bataille konstatiert, sei im Jungpaläolithikum die Arbeit durch das Spiel bzw. durch die künstlerische Tätigkeit überschritten

68 Vgl. dazu meine Ausführungen zum performativen Prozess, der immer zugleich mit einer In- und Exklusionsbewegung einhergeht, siehe dazu das Kapitel „Zitationen“, S. 24 ff. Von Batailles Begriff des „informe“ leitet Julia Kristeva den Begriff des Abjekten (des „Verworfenen“) ab. Das Abjekte sind die ausgeschlossenen, verbotenen Bereiche, die gleichzeitig immer dazu aufrufen, das Verbot zu überschreiten. (Vgl. Silvia Eiblmayr: „Aufgelöster Körper. Das ‚Abjekte‘“. In: Die verletzte Diva, a.a.O., S. 237-243, hier: S. 238 ff.) Wie Butler erläutert, verwendet Kristeva den Begriff des Abjekten in seiner strukturalistischen Bedeutung, des Grenzen-konstituierenden Tabus, mit dem sich das Subjekt erst formiert. Dieser Vorgang erscheine als Austreibung fremder Elemente, dagegen, so betont Butler, werde das Fremde jedoch erst durch die Austreibung gestiftet. (Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, a.a.O., S. 196.) In „Körper von Gewicht“ spricht Butler daher auch von einer „Matrix mit Ausschlußcharakter“, durch die Subjekte erst gebildet werden und die gleichzeitig einen Bereich verworfener Wesen hervorbringt. Dieses konstitutive Außen liegt eigentlich im „Inneren“ des Subjekts, als dessen eigene fundierende Zurückweisung. Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, a.a.O., S. 22.

69 Vgl. Georges Bataille: Die Erotik, a.a.O., S. 17 und S. 21.

70 Vgl. Georges Bataille: Lascaux oder die Geburt der Kunst, Genf 1983, S. 37.

71 Wie Bataille erläutert ist die Grundlage der heiligen Erotik das religiöse Opfer. „Da der Tod die Zerstörung eines diskontinuierlichen Wesens ist, berührt er in keiner Weise die Kontinuität des Seins: er offenbart sie vielmehr, aber diese Offenbarung kommt nicht dem Toten selber zu; nur im Tod, der von einem anderen [...] betrachtet wird, kann die Offenbarung, die der Tod erschließt, erscheinen: die Kontinuität des Seins. Bei der Tötung eines Lebewesens, die bei einer Opferung ausgeführt wird, werden die Anwesenden von dem Gefühl einer Kontinuität durchdrungen, die der Tod offenbart und die sich an die Stelle der Präsenz des diskontinuierlichen Wesens setzt, das sich im Tod verzehrt: dieses undeutliche Gefühl ist das des Heiligen, des Göttlichen.“ Georges Bataille: „Die Erotik und die Faszination des Todes. Vortrag vom Dienstag, dem 12. Februar 1957“. In: Georges Bataille: Die Erotik, a.a.O., S. 287-290, hier: S. 289.

worden.⁷² Nur durch eine Verbotsübertretung kann demnach der Kontinuitätszustand zeitweise erlangt werden. Das Erreichen einer endgültigen Kontinuität dagegen würde den Tod des „Subjekts“ bedeuten⁷³, da dieses nur als diskontinuierliches Wesen bestehen kann. Da die erotische Ekstase nicht von Dauer ist, bietet sie punktuell die Möglichkeit, den diskontinuierlichen Status zu überschreiten, ohne sich dabei in der Kontinuität zu verlieren. Eine permanent changierende Bewegung (Transgression) zwischen fragmentarischem und vollkommenem Zustand ist die Konsequenz, die damit immer neue erotische Exzesse animiert. Mit den gleichsam vom Eros animierten Körperbildern der Künstler-Puppe, die im seriellen, fotografischen Verlauf endlose Paarungen vollziehen, sind diese grenzüberschreitenden Prozesse in Szene gesetzt. Dabei scheinen die sich immer zugleich vereinigenden sowie teilenden und zu regelrechten Knäueln formierenden Körper das Bataillsche Prinzip der Orgie zu visualisieren (Abb. 84). Während die Lust Lachkrämpfe hervorruft, so ruft der Tod Tränen hervor, erläutert Bataille. Lachen und Weinen werden durch die Gewalt erzeugt, die die Gewohnheit durchbricht.⁷⁴ Beide Gefühlsmerkmale kennzeichnen somit den permanent kippenden Moment zwischen dem Einhalten der Regeln und ihrer Übertretung, dem Fragment und dem Ganzen. Die lachenden Münder der Künstler-Puppe scheinen hier Sinnbild dieser andauernden Umkehrbewegung zu sein. In struktureller Analogie ruft auch das paradoxe Verhältnis von „Hier und Jetzt“ und „Da und Damals“, das fotografische Bilder evozieren, Emotionen hervor. So zeichnet sich, Barthes folgend, das punctum durch das Prinzip „I love“ aus, dagegen ist das *studium* – das der Analyse der kulturellen Codes gilt – durch das Prinzip „I like, I don't“ bestimmt.⁷⁵ Da die Fotografie ihre BetrachterInnen als unmittelbaren Bezugspunkt hat, kann sie Fragen nach Leben und Tod an sie richten.⁷⁶ Nur deshalb führt die Fotografie „das Abbild an jenen verrückten Punkt, wo der Affekt (Liebe, Leidenschaft, Trauer, Sehnsucht und Verlangen) das Sein verbürgt.“⁷⁷ Die Gefühle sind der eigentliche Agens der Animation und ermöglichen eine grenzüberschreitende Bewegung. Mit seinen Betrachtungen der tanzen- den Puppe in Fellinis Film „Casanova“ exemplifiziert Barthes den Zu-

72 Vgl. ebenda.

73 So erläutert Bataille: „Ein Suchen nach der Kontinuität tritt auf, aber grundsätzlich nur so weit, wie die Kontinuität, die allein der Tod der diskontinuierlichen Wesen endgültig herstellen könnte, nicht den Sieg davonträgt.“ Georges Bataille: Die Erotik, a.a.O., S. 21.

74 Vgl. Georges Bataille: Die Tränen des Eros, München 1981, S. 35 ff.

75 Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie, übers. v. Dietrich Leube Frankfurt am Main 1985, S. 36.

76 Vgl. ebenda, S. 95.

77 Ebenda, S. 124.

sammenhang von Verrücktheit, Fotografie, Liebe und Eros. Das Bild der tanzenden Puppe besticht ihn, er sieht hierin die Struktur des punctum verwirklicht:

„[...] als [...] Casanova mit der mechanischen Mädchen-Puppe zu tanzen begann, da traf es meine Augen mit schrecklicher und zugleich köstlicher Schärfe, als ob ich mit einem Male die Wirkung einer seltsamen Droge spürte. Jede Einzelheit [...] brachte mich aus der Fassung: das Zierliche, Zarte der Silhouette, als ob unter dem flachen Schnürleib nur *eine Wenigkeit* an Körper wäre; die zerknitterten Handschuhe [...], das etwas Lächerliche der mit Federn herausgeputzten Frisur [...].“⁷⁸

In seiner weiteren detaillierten Beschreibung klingt auch die strukturelle Analogie von Puppe und Fotografie an. Barthes skizziert die Kunstfigur als Vexierbild zwischen Künstlichkeit und „Lebendigkeit“, er stilisiert sie zum Poesie-Erreger, der erreichbar und unendlich fern erscheint: So fasziniert ihn

„[...] das bemalte und dennoch individuelle, unschuldige Gesicht: etwas verzweifelt Lebloses und dennoch Verfügbares, Hingebungsvolles, Zärtliches in einer engelsgleichen Geste ‚guten Willens‘. Da kam mir unwillkürlich die PHOTOGRAPHIE in den Sinn: denn dies alles konnte er auch von den Photos sagen, die mir nahegingen [...].“⁷⁹

In diesen Assoziationen, die die Puppe auslöst, sieht Barthes schließlich eine

„gewisse Verbindung (Verknüpfung) zwischen der PHOTOGRAPHIE, der VERRÜCKTHEIT und noch etwas anderem [...]. Zunächst nannte ich es das Leid aus Liebe. War ich denn letztlich nicht verliebt in die Puppe Fellinis? Ist man nicht in manche Photographien verliebt?“⁸⁰

Nur über den Affekt – die Liebe – gelangt Barthes über das Unwirkliche der Darstellung hinaus, die Grenzen zwischen virtueller und reeller Welt werden flexibel: Nunmehr kann er die Filmbühne betreten, Raum- und Zeitgrenzen überwinden: „[...] wie von Sinnen betrat ich den Schauplatz, drang ich ins Bild, umarmte ich das, was tot ist, das, was sterben wird [...] verrückt geworden aus MITLEID“.⁸¹ Wie Sykora in diesem Zu-

78 Ebenda, S. 127.

79 Ebenda.

80 Ebenda.

81 Ebenda, S. 128.

sammenhang konstatiert, bewirken Liebe und Eros gemeinsam eine aktive Rezeption, die in der neueren Filmwissenschaft als Empathie verstanden wird und als physisches wie gefühlsmäßiges „Verstehen“ des medial vermittelten Gegenübers beschrieben wird. Eine gleichsam affektive Mimikry erlaubt es den BetrachterInnen, den bewussten Sprung über die Mediengrenze zu bewerkstelligen und ohne die Gefahr eines Ich-Verlustes eine Entgrenzungserfahrung zu machen.⁸² Die ver-rückte Struktur des Mediums Fotografie selbst hält somit die autoerotischen Obsessionen der fotomontierten Künstler-Puppe am Laufen, lässt sie in Serie gehen und bezieht auch ihre BetrachterInnen mit ein. So scheint sich die Fotogestalt über den Bildcut hinweg den RezipientInnen zur „Penetration“ anzubieten (Abb. 85): Im Zentrum des Körperknotens geben die Schenkel den Blick auf die Vulva frei. Gespiegelte Männerköpfe und Beinpaare umgarnen den Puppenkopf, um die Paarung zu vollziehen. Doch die Vulva als Inbegriff des Unheimlichen, als Ort der Geburt und des Todes zugleich⁸³, betrachtet die RezipientInnen wie ein Kameraauge und gibt die Projektionen unmittelbar zurück. Als Pendant zur Vulva scheint auch der Puppenkopf den Blick zu erwidern und die BetrachterInnen gleichsam selbst zu fotografieren. Das Zurückgeben des BetrachterInnenblicks und das Vorzeigen der Geschlechtszeichen korrespondiert in den Molinierschen Darstellungen häufig miteinander. Darüber hinaus scheinen auch die Zahnreihen der grinsenden Münder, ebenso wie die Blitze der schwarzen Augenmasken, aus dem Bild hervorzustechen (Abb. 56), um ihre BetrachterInnen zu „punktieren“. Vergleichbare Präsentationen, in denen der aufgerissene Mund sowie die Zähne vorgezeigt werden, haben, wie Sykora herausstellt, „[...] in der abendländischen Geschichte von Theater und Bildneri eine sehr alte Tradition volkstümlicher Darstellung, die metonymisch immer das Geschlecht meinte.“⁸⁴ Diese Abbildungen rekurrieren auf Medusen- und Baubofigurationen. So wurde etwa die Gorgo in der Antike mit gebleckten Zähnen dargestellt. Die geöffneten Lippen, die die Zahnreihen bloßlegten, repräsentieren die „vagina dentata“, das unheimliche weibliche Geschlecht.⁸⁵ In heilsgeschichtli-

82 Wie Sykora erläutert, greift Barthes hier zum einen auf die christologische Figur der Liebe zurück, die die Grenze zwischen dem Diesseits und dem Jenseits überbrücken kann. Zum anderen fungiert hier der Eros als physische Überbrückungsinstanz des punctum und als Motor der Verliebendigung. Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 79.

83 Vgl. Sigmund Freud: „Das Medusenhaupt“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 17, *Schriften aus dem Nachlaß, 1892-1938*, Frankfurt am Main, 7. Aufl. 1983, S. 47 ff.

84 Katharina Sykora: „Performative Selbstinszenierung und Geschlechterirritation bei Egon Schiele“. In: Pia Müller Tamm (Hg.): *Egon Schiele. Identität und Inszenierung*, Köln 1995, S. 45-65, hier: S. 49.

85 Ebenda.

chen Spieltheater- und Bildprogrammen finden sich seit dem frühen Mittelalter Darstellungen „[...] des sogenannten Zannens, d.h. des Mundaufreißens, und des Bleckens, d.h. das Zeigen von Anus und männlichem wie weiblichem Geschlecht [...]“.⁸⁶ Durch extreme Körperdrehungen wurde das Zeichen des aufgerissenen Mundes und des weiblichen Geschlechts gleichgesetzt, so dass das „Zannen“ auch das „Blecken“ des weiblichen Genitals bedeutete.⁸⁷ In den Figurationen der Künstler-Puppe steigern sich demnach der Blick, die grinsenden Münder sowie das zur Schau gestellte Geschlecht (Abb. 79) oder der Anus ebenfalls gegenseitig in ihrer provokanten Wirkung und tragen zu einer weiteren Verunsicherung der Geschlechtszugehörigkeit der Bildgestalt bei.

Der Körper als Knoten, Fächer und Juwel

Stand bislang der Körperbildgeneseprozess der Künstler-Puppe und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für den Autor im Vordergrund der Analyse, so werden im Folgenden die mannigfachen Formationen der Bildgestalten im Hinblick auf ihre performative Struktur befragt.

Den fotografischen Serien der Bellmerschen Puppe vergleichbar breitet sich auch die endlos regenerierbare Künstler-Puppe in umfangreichen fotografischen Serien und potenziell unendlich variablen Posen vor uns aus. Eine zentralperspektivische Räumlichkeit und Körperlichkeit wird negiert. Vielmehr werden Körperteile, die aus unterschiedlichen fotografischen Segmenten, d.h. aus verschiedenen zeitlich-räumlichen Fixierungen, stammen und sich daher in unterschiedlichen Größen sowie Perspektiven präsentieren, synchron vermittelt. Unzählige Referenzen scheinen möglich, die unsere Vorstellungen chronologischer und hierarchischer Zeit- und Raumordnung, ebenso wie das Phantasma homogener, natürlicher Körperlich- und Geschlechtlichkeit, aufkündigen. Dabei spalten sich, der Idee des Bellmerschen Bauchpanoramas und seinem zweiten Puppenmodell vergleichbar, zentrale Punkte immer zugleich polyfokal auf. Auch die Moliniersche Künstler-Puppe ist ihr eigener Doppelgänger (Abb. 86): Aus einem „Frauenkörper“ gehen zwei Beinpaare und zwei Köpfe hervor, in lasziver Pose sitzt uns die multiple Gestalt gegenüber, um unsere Erwartungen zu irritieren.

Mit „Ich bin zufrieden“ (Abb. 87) scheint der anagrammatische Aufbau der zweiten Puppe Hans Bellmers zitiert. Die beiden Gesäße der Bildgestalt stoßen aneinander. Das rüschenförmige Netzmuster kaschiert

86 Ebenda.

87 Vgl. ebenda, S. 50.

und ziert die körperproduzierende Achse der Teilung und Verdopplung, die gleichsam eine Zwillingengeburt evoziert – die duplizierten Köpfe entspringen den gespreizten Beinen. Darüber hinaus sind auch die spiegelsymmetrischen Ani mit Blütenmustern verziert und damit ebenso als Brennpunkte, als Orte der simultanen Zentrierung und Bedeutungsdezentrierung, gekennzeichnet. Die Blüten akzentuieren vermeintliche Körperöffnungen und verbergen sie im selben Moment. Die Molinierschen Ani erweisen sich daher als Nichtorte oder mit Bronfen gesprochen als Öffnungen, die „buchstäblich nichts sind“.⁸⁸ Bronfen stellt diese Ambivalenz für die Struktur des Nabels heraus: Der Nabel ist ein Loch, das verknötet ist; die Nabelnarbe – als nachträgliches Zeichen der Geburt – weist auf den Moment der gleichzeitigen Verbindung und Abtrennung zurück. Wie Bronfen ausführt, kann das „Subjekt“ nur über diese Verwundung und die damit einhergehende Vernarbung bzw. Verknötung entstehen.⁸⁹ Die Nabelnarbe oder der Knoten stehen damit strukturell für den Prozess der „Subjektwerdung“ bzw. der „Verknötung des Subjekts“ ein. So formt sich in „Die Stiefel“ (Abb. 88) aus dem Strapsband in der Taille und den sich seitlich anschließenden sowie verschlungenen Beinpaaren eine Knotenformation, die den bedeutungstiftenden und körperproduzierenden Moment des gleichzeitigen Cuts und der Verdopplung, markiert. Auch das vielfach dargestellte schwarze Korsett (Abb. 89) entspricht strukturell der Funktion des Bellmerschen Bauchkugelgelenks. Es kennzeichnet den Nullpunkt, eine schwarze Leerstelle, an dem ein unendlicher Austausch der Zeichen bzw. der Bedeutungen des Körpers möglich ist. Etwa dann, wenn sich Schulterpartie und Gesäßform zum Verwechseln ähnlich sehen und im anagrammatischen Austausch stehen. Auch in „Offertorium“ (Abb. 90) wird das Korsett zum „Kugelgelenk“. Zwar ist hier noch ein oben und unten angezeigt, dabei sind jedoch Vorder- und Hinteransicht verkehrt. Damit wird eine eindeutige Konnotation der Geschlechtszeichen obsolet: Die Spalte des Gesäßes, die von dem Godemiché penetriert wird, könnte ebenso die Spalte des weiblichen Geschlechts sein.

Durch ein Auffächern des Körperbildes setzt sich das Verfahren der Defokussierung von Bedeutung fort: Der Fokus des Anus hat sich dupliziert, so dass sich die Beine einem Pendel gleich spiegelsymmetrisch aufspalten (Abb. 91). Diese Choreographie der Körperteile suggeriert eine Bewegung im statischen Bild. Angesichts dieser Paradoxie wird unsere Interaktion evoziert, damit findet die eigentliche Bewegung erst zwischen BetrachterInnen und Bild statt. Auf das Zentrum des verdeckten

88 Elisabeth Bronfen: Das verknötete Subjekt. Hysterie in der Moderne, a.a.O., S. 25.

89 Vgl. dazu das Kapitel „Zentrität und Exzentrität als simultanes Prinzip“, S. 95.

Mundes führen die Nähte der Strümpfe strahlenförmig hin und weg zugleich. Das Prinzip des Bellmerschen Doppelkegels scheint auch hier visualisiert: Fokussierung und Defokussierung geschehen im selben Moment. Darüber hinaus scheinen die Beinpaare, obwohl sie sich überkreuzen, dennoch auf einer Ebene zu liegen. Der Tiefenraum schmilzt zur Zweidimensionalität zusammen und weist den Körper als Oberflächeneffekt aus. In die „verliebten Füße“ (Abb. 92) berühren Zehen ein Puppengesicht, dabei gliedert sich nun der Bildkader selbst einem Fächer gleich in drei Facetten auf. Erneut wird die Unlösbarkeit des Körpers und explizit des weiblichen Körpers von seinem Status als Bild in Szene gesetzt: Das Mittelbild ist zentrales Scharnier und Ausgangspunkt für die sich auffächernde Bewegung – der „weibliche“ Bildkörper ist passiv und aktiv zugleich. Die Hände scheinen die drei aneinander grenzenden Bilder zu verbinden und doch sind die Schnittkanten der einzelnen Fragmente offensichtlich, die auf eine weitere Vervielfältigung des Bildes drängen. In struktureller Analogie ist schließlich auch die Naht, die durch das Puppengesicht läuft, als spiegelsymmetrische Achse der Körperproduktion markiert. Dieser Auffächerungsprozess des Körpers funktioniert zudem nicht nur in der horizontalen Ausdehnung, sondern er scheint sich auch in den Tiefenschichten des Bildes fortzusetzen. Besonders explizit wird dies mit der Darstellung eines auf einem Bett sitzenden Puppenkörpers (Abb. 93). Auf der Höhe des Bauches ist seine Anatomie abgelenkt, der Oberkörper kann sich nach oben aufrichten, die Beine sind gegrätscht, um die Sicht auf eine darunter liegende zweite Puppe freizugeben, die von einem schwarzen Schleier umrahmt wird. Die Bauchregion der sitzenden Puppe kennzeichnet auch hier die Achse der Teilung und Duplikation. Der schwarze Schleier scheint über die untere Bildgrenze hinaus in den BetrachterInnenraum zu fließen. Damit wird der Bildkader, der RezipientInnen und Bild scheidet und verbindet, gleichfalls als Grenze der Bedeutungsproduktion markiert.

Ihre Kulmination findet die sich scheinbar selbst regenerierende Anatomie der Künstler-Puppe schließlich in regelrechten Körperknäueln, die an Zellhaufen erinnern. Eine hellgraue Wolke umgibt die multiplen Körperknoten (Abb. 84, 94). Sie rahmt die Gebilde und scheint dennoch flexibel zu sein, um der performativen Vermehrung der Körper ihren Raum zu gewähren. Mit seinem Rekurs auf die ungeschlechtliche Fortpflanzung der Zellteilung verweist auch Georges Bataille auf den bedeutungstiftenden und körperproduzierenden Moment der Teilung und Verdopplung: Aus Zelle A entstehen A1 und A2. A stirbt, ohne eine Leiche zu hinterlassen, die Verhüllung und die Verkörperung des Todes geschehen

simultan, das Tote verschwindet im Tod.⁹⁰ Mit den Molinierschen Körpergebilden scheint dieser „schöpferische Tod“ inszeniert: Im Tod des „ganzen Körpers“ entstehen die multiplen Kunstwesen Moliniers, dessen eigener Körper in den Inszenierungen ebenfalls aufgeht. So wie Dionysos als Inbegriff des aus der Zerstörung kommenden ewig Wiedergeborenen gilt, so zeigt auch Molinier in seinen fotomontierten Körpern die Genesis der aus der Fragmentierung entstehenden Körperkumuli, die sich nie wieder zu einem ganzen Körper formen lassen und sich für potenziell unendliche weitere Teilungsprozesse bereithalten.

Diese vielfach geteilten Körpermodelle erinnern häufig an kristalline Formen. So wie das Juwel das Licht bündelt und zerstreut, so inszenieren auch die prismenförmigen Körperbilder Moliniers (Abb. 95) die Simultantität der Fokussierung und Defokussierung des Blicks. Carry Assmann erläutert das interaktive Spiel der Blicke, das sich zwischen einer SchmuckträgerIn und ihrem betrachtendem Gegenüber entwickelt: Der Schmuck fängt das Licht von einer externen Lichtquelle auf und sendet ihn wieder aus. Dieser Strahl wird durch den Blick der BetrachterInnen zu seinem indirekten Ursprung – also auf die SchmuckträgerIn – zurückgesendet.⁹¹ Eine vergleichbar interaktive Relation der Blicke entsteht auch zwischen den RezipientInnen und den facettierten Körperformationen Moliniers. Diese ziehen die Blicke gleichsam an, um die Projektionen im selben Moment zurückzugeben. Darüber hinaus, so Assmann weiter, kann der Strahlenhorizont von Schmuck die körperlichen Grenzen seiner TrägerIn ausdehnen.⁹² Entsprechend kennzeichnen auch die sich potenziell immer weiter aufgliedernden Körper der Künstler-Puppe, die zudem durch Reflexionen und aufgezeichnete Glanzlichter gleichsam zu strahlen scheinen, die nicht zu fixierenden Grenzen des Körperbildes. Carmen Hammer und Immanuel Stieß erläutern die Möglichkeit, nicht den von einer Apparatur vorgegebenen fixen Standort und Blickwinkel einzunehmen, sondern die Vielzahl der im Raum verteilten Positionierungen zu erkennen, denen jeweils eine partikuläre Sichtweise entspricht.⁹³ Damit bestünde die Möglichkeit, gleichsam ein Netz zu weben, in dem sich die eigenen mit den anderen Sichtweisen verbinden, auch

90 Vgl. ebenda, S. 93.

91 Assmann bezieht sich mit ihrer Argumentation auf die Ausführungen von Georg Simmel, der erläutert, dass man über das Tragen von Schmuckstücken zum Zentrum einer Ausstrahlung wird. Indem man sich zum Objekt der Betrachtung macht, erhöht man sich selbst durch den Blick des anderen. Vgl. Carry Assmann: „Georg Simmels Psychologie des Schmucks, Vom Diamanten zur Glühbirne“. In: Frauen Kunst Wissenschaft, H. 17 (1994), S. 14-22, hier: S. 17.

92 Vgl. ebenda.

93 Carmen Hammer und Immanuel Stieß: „Einleitung“. In: Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur, a.a.O., S. 24.

diese können immer nur fragmentarisch sein. Dieses Netz impliziert nunmehr die Möglichkeit, hierarchisch organisierte Positionierungen zu transformieren, ohne alle Differenzierungen in einem zentralen Punkt aufzulösen. Die Molinierschen Körperbilder scheinen diese Struktur des Netzes nicht nur mit dem Trikot und den graphischen Überarbeitungen gleichsam in Szene zu setzen, darüber hinaus spannt sich in der Interaktion zwischen den BetrachterInnen und der vielfältig facettierten Künstler-Puppe ein Netz, das eine Vielzahl von Blickmöglichkeiten eröffnet, die unseren Erwartungen homogener und natürlicher Körperlichkeit widersprechen.

Schließlich können sich die Körperglieder selbst zu einer Netzstruktur formieren: Vielfach präsentieren sich die Bildfiguren in einem Stakato von hintereinander oder übereinander gestaffelten Körperteilen (Abb. 96): Hände, Beine und Phalli, die wiederum von Händen gehalten werden, wechseln in rhythmischer Gliederung ab und beschreiben eine horizontale Bewegung. Die von Handschuhen bedeckten Arme im unteren Drittel des Bildes formieren sich zu einer parallelen Linie. Während die Reihung der Körperteile die Horizontale betont, beschreiben die Beine eine vertikale Richtung. In der Verschränkung der Körperteile untereinander – die Arme stellen die Verbindung zwischen den Beinen her, die sich wiederum wechselseitig überkreuzen – formieren sich die Gliedmaßen selbst zu einem rasterförmigen Netz bzw. einer Matrixstruktur, die das performative Potenzial des Körperbildes zur Anschauung bringt. Darüber hinaus werden nicht nur die Körper, sondern auch der Raum in ein Stakato versetzt: Die horizontalen Schnittlinien der Bildmontage sind deutlich zu erkennen, eine zentralperspektivische Orientierung wird suggeriert, um sie gleichzeitig zu negieren. Somit überkreuzen sich nicht nur die Gliedmaßen untereinander, vielmehr zeichnet sich auch der Bildhintergrund durch eine Kreuzformation aus. Darüber hinaus sind beide Ebenen miteinander verschränkt. Die schwarzen Abschlüsse der Strümpfe gehen in die schwarzen Kreuzlinien des Hintergrundes über und verweben sich miteinander. Dabei stellen sich die schwarzen Handschuhe als scherenschnittartige Flächen dar, während sie gleichzeitig die Fußgelenke umfassen. Eine vergleichbare Irritation zwischen vermeintlich dreidimensionalen und zweidimensionalen Partien evozieren die Beine, die sich teils aus der Zweidimensionalität der Bildfläche erheben, um sich zu verschränken und damit einen räumlichen Eindruck suggerieren. Die Paradoxie fotografischen Sehens scheint hier in Szene gesetzt. Das zweidimensionale Bild suggeriert den dreidimensionalen Blick auf „Wirklichkeit“ und „authentische“ Körper und bleibt dennoch als flächiges Abbild offensichtlich. Nicht zuletzt erscheint der Bildkörper durch die sichtbaren Schnittkanten des Hintergrundes wie aufgefaltet. Aus den

Falzen gehen die Körperteile hervor. Die Arme verdoppeln sich entlang der Bildnähte und auch die Handkrallen erweisen sich als Scharniere, als Gelenke im Bellmerschen Sinn. Sie bilden die körperproduzierenden Achsen der Teilung und Verdopplung. Die horizontale Reihung der Körperglieder visualisiert ebenfalls den performativen Prozess der Körperproduktion, der auf dem Prinzip der Wiederholung basiert. Der fotografische Kader beschneidet die Reihung der Körperteile, damit ist seine kastrierende Funktion und das daraus resultierende serielle Potenzial ein weiteres Mal in Szene gesetzt. Darüber hinaus sind die Körperteile deutlich als Fetische inszeniert. Die Beine sind mit Seidenstrümpfen und Strapsbändern bekleidet, die Füße stecken in High Heels, die krallenförmigen Hände und Finger sind von Netzhandschuhen bedeckt. Der Fetisch selbst zeichnet sich durch seine fragmentarische Struktur aus. Indem er eine Ganzheit verbürgen soll, weist er auf den Mangel hin und erzwingt gleichsam die serielle Fortsetzung des Körperbildes, das das Potenzial einer Verschiebung impliziert.⁹⁴ Dieser Prozess scheint hier bildgeworden: Aus den aneinander grenzenden Oberschenkeln formen sich „weibliche“ Schöße, die sich jedoch als Trugbild erweisen. Denn die Glanzlichter der Pumps lenken den BetrachterInnenblick auf die dort nicht zu erwartenden männlichen Geschlechtszeichen. Doch könnten auch diese Phalli, die von den Handkrallen umfasst werden, jederzeit an eine andere Stelle der vorläufigen Anatomie wandern.

Wird der vielfach geteilte und verdoppelte Fotokörper durch einen Spiegel im fotografischen Bild ein weiteres Mal bestätigt (Abb. 97, 98), so potenziert sich die Verunsicherung. Auf einem Diwan ausgestreckt, die Pose der Venus zitierend, präsentiert sich der duplizierte Körper Hanel Koecks. Die spiegelsymmetrische Verdopplung ist jedoch nicht vollkommen, der Oberkörper Koecks zeichnet sich durch ein Leck aus. An dieser Stelle ist die Decke des Diwans zu erkennen. Das Loch im Körperbild fordert projektive Ergänzungen heraus. Ein jeweils drittes Bein entspringt Koecks symmetrischen Schößen. Während sich die Beinpaare zu den Bildrändern hin erstrecken, verschränken sich die überzähligen Beine in entgegengesetzter Richtung, zur Bildmitte hin, um hier die symmetrischen Körperhälften regelrecht miteinander zu verstricken. Im zentralen Punkt des Bildes kreuzen sich die Hacken der High Heels und markieren den Brennpunkt. Auch die Nähte des Bettüberwurfs kreuzen sich und scheinen ebenfalls auf diesen zentralen Punkt zu weisen. Das Bild klappt förmlich vor den BetrachterInnen auf, die sich nunmehr mit der Achse der Teilung und Duplikation unmittelbar konfrontiert sehen. Diese entspricht der Symmetrie ihres eigenen anatomischen Aufbaus:

94 Vgl. dazu das Kapitel „Fragment-Fetisch“.

Die bedeutungsstiftende Grenze läuft damit durch den Körper der RezipientInnen selbst. Das punctum trifft ins Zentrum „ihrer“ Anatomie und animiert sie, das Spiegelkabinett zu „betreten“. Während die fotografische Haut den Körper Koecks als tatsächlich Dagewesenen ausweist, so bestätigt ein Spiegel im Hintergrund, der sich ebenfalls in der horizontalen Ausdehnung des Bildes dupliziert, die Anatomie Koecks zwei weitere Male. Angesichts der widersprüchlichen Anatomie der Bildgestalt erfährt der fotografische Bestätigungsakt seine Verunsicherung. Ebenso heben sich auch die beiden Spiegel gegenseitig in ihrer Beweisfunktion auf. Denn der linke Spiegel müsste eigentlich die linke Gesichtshälfte von Koeck doubeln, stattdessen wiederholt er die Spiegelung des Hinterkopfs, die sich bereits im rechten Spiegel zeigt. Die Hinterköpfe reihen sich in die Bilder weiblicher Ikonen ein, die als Postkarten, Fotografien etc. im Spiegelrahmen stecken. Doch auch diesmal bleibt es nicht bei einem vermeintlich passiven Bildstatus von „Weiblichkeit“, denn das Doppelporträt en derrier ergänzt die facettierte Gestalt Koecks nicht zu einem ganzen Körper, sondern fügt der Bildgestalt weitere Facetten hinzu. So kann jeder Akt der Bestätigung nur Fragmente hervorbringen, die auf eine serielle Fortsetzung des Körperbildes drängen. Zudem ist die Bildgestalt Koecks an zwei Orten gleichzeitig anwesend. Sie befindet sich teils vor und teils im Spiegel. Die fotografische Membran des Koeck'schen Porträts versiegelt und bestätigt diese widersprüchliche Szenerie, die die paradoxe Wahrnehmungsstruktur fotografischer Bilder spiegelt. Somit kann weder in der horizontalen noch in der vertikalen Ausdehnung des fotografischen Raumes und Körpermodells eine Referenz auf eine vermeintlich ursprüngliche Körperlichkeit und Räumlichkeit gelingen.

Neben dem Motiv des Spiegels, dessen interne Rahmung den fotografischen Kader repetiert, sind viele Moliniersche Körperbilder von schwarzen Aureolen umgeben. Diese bürden jedoch nur scheinbar für eine abgeschlossene, homogene Bildgestalt und unterstreichen vielmehr, wie etwa in „Offertorium“ (Abb. 90), den Eindruck einer potenziellen Drehbewegung. Darüber hinaus markiert der schwarze Rand einen Prozess der Grenzüberschreitung, da sich die Körperteile innerhalb wie außerhalb der Aureole befinden und damit den Ein- und Ausschlussmechanismus des fotografischen Kadrs sowie die Blickbewegung der BetrachterInnen repetieren: Wie durch ein Peep-hole betrachten die RezipientInnen das Geschehen. Während ihr Blick die fotografische Grenze überwindet, sind sie dennoch abgetrennt. In einer entsprechenden Gegenbewegung adressiert der Blick der Bildgestalt die Betrachterinnen, ihre

Arme weisen zudem in einem doppelten Zeigegehalt⁹⁵ auf sich selbst zurück; in diese damit angezeigte Zirkelbewegung sind die BetrachterInnen immer schon involviert.

Der Anatomie der ersten Bellmerschen Puppe vergleichbar können schließlich auch die Körperteile der Künstler-Puppe selbst einen Rahmen formen. Indem sie Körperelemente ein- und andere ausschließen, übernehmen sie selbst die bedeutungsstiftende und körperproduzierende Funktion. So umschließen etwa die Füße das Gesicht, die Hände wiederum rahmen die Füße (Abb. 92). Durch diese begrenzende Funktion der Gliedmaßen formt sich erst der Eindruck eines, wenn auch der Norm widersprechenden, Körpers. Die anatomischen Elemente stellen sich als zusammengehörig und zugleich als vollkommen disparat dar. Es scheint, als könnten sich die Teile jeden Moment wieder voneinander lösen, um endlos neue Verbindungen einzugehen. Auch die schwarzen Handschuharme in „Gog und Magog“ (Abb. 100), die aus dem Off nach den sich auffächernden Beinen greifen, halten diese im Rahmen und geben ihnen eine vorläufige Kontur. Anstelle der projektiven Blicke der BetrachterInnen, die konstitutiv für die Körperproduktion sind, sind es hier „deren“ Arme, die die Bildgrenze überwinden. Entsprechend scheint eine Andeidengeburt in Szene gesetzt: Aus den sich vervielfältigenden und aneinander grenzenden Oberschenkeln formt sich die Form eines Gesäßes bzw. die Spalte des „weiblichen“ Geschlechts. Zwischen den Beinen schaut der Kopf der Künstler-Puppe hervor, dabei werden die rahmenden Arme, die den körperproduzierenden Prozess des gleichzeitigen Ein- und Ausschlusses⁹⁶ zu visualisieren scheinen, zu „Geburts-helfern“ im Butlerschen Sinne.

Ebenso wie die Aureole, so könnte auch das Motiv des Sessels, das auf vielen Molinierschen Darstellungen zu sehen ist, eine rahmende Funktion übernehmen und darüber hinaus ein Oben und Unten bezeugen (Abb. 87, 91). Hier jedoch scheint der Sessel den Gesetzen der Schwerkraft entbunden. Er wird nur scheinbar zu einer Art Sockel für das Körperkonglomerat, denn weder Sitzfläche noch Armlehne bieten ein sicheres Fundament, dagegen scheint das Körperensemble vor und über dem Sessel zu schweben. Für die Lust des Hermaphroditen Herculine, die sich laut Foucault nicht mehr auf die Substanz eines anatomischen Geschlechts zurückführen lässt, findet er die Metapher von dem Grinsen,

95 Vgl. dazu Kathrina Sykoras Analyse zu diesem Bild. In: Kathrina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 234.

96 Erst durch die Rahmung und den damit einhergehenden gleichzeitigen Prozess des Ein- und Ausschlusses entsteht Bedeutung bzw. der Körper, das Geschlecht. Vgl. dazu meine Ausführungen zur Theorie Judith Butlers in dem Kapitel „Zitationen“.

das ohne die Katze herumlungert.⁹⁷ Ebenso visualisieren die schwebenden Körper und Geschlechtszeichen Moliniers, die nur wage von den Umrissen des Sessels im Rahmen gehalten werden oder die Schienbeine, die sich als Körperhüllen ohne Substanz präsentieren (Abb. 92) ein Begehren, das nicht mehr auf eine essentielle Geschlechtsidentität zurückgeführt werden kann.

Wie Dubois ausführt, zeichnet sich der Raum der fotografischen Repräsentation durch seine orthogonale Strukturierung aus.⁹⁸ Entsprechend positionieren wir uns während der Bildbetrachtung als senkrechte Wesen zum Horizont des Bodens. Die Bildrezeption ist damit immer schon im Voraus von der Orthogonalität unseres Körpers strukturiert. Angesichts der schwebenden und sich vermeintlich in Rotation befindlichen Körpermodelle Moliniers, die zwar spiegelsymmetrische Strukturen aufweisen, dabei jedoch weder ein eindeutiges Oben oder Unten, Vorne oder Hinten etc. anzeigen, gelingt diese Verortung immer nur ansatzweise, um uns dabei buchstäblich den Boden unter den Füßen zu entziehen. Vergleichbares führt Dubois für die Wolkenfotos von Stieglitz aus, die darüber hinaus eine extreme Opposition von unendlichem Himmel und endlichem Ausschnitt des Fotos aufweisen.⁹⁹ Auch die Molinierschen Darstellungen präsentieren die Unendlichkeit des Puppenkünstlerkosmos (Abb. 101) im fotografischen Kader, der immerzu auf eine serielle Fortsetzung drängt: Wie Himmelskörper breiten sich die Teile der Künstlerpuppe aus, dabei strahlt das Weiß der Augen und Zähne sternengleich, um uns zu bestechen.

In einigen Fällen überschreiten die Körperteile nicht nur die rahmenenden Grenzen der Aureolen, sondern sie übertreten auch die Bildgrenze hin zum Off der RezipientInnensphäre: Füße reichen in den weißen Untergrund der Buchseite hinein oder Hände scheinen der Buchseite zu entwachsen, um in umgekehrter Richtung regelrecht nach dem Bildkörper zu greifen (Abb. 102, 103). Somit wird nicht nur die Grenze des fotografischen Kaders, sondern auch das Medium Buch selbst thematisiert. Mit dem Kunstgriff der bildübergreifenden Körperteile wird das Buch als

97 Angespielt wird hier auf die Edamer Katze aus *Alice im Wunderland*, deren Grinsen ohne ihre materielle Grundlage erscheint. Vgl. dazu Judtih Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, a.a.O., S. 48.

98 Wie Dubois ausführt, leitet sich dies von der Zentralperspektive der Renaissance ab: Ursprünglich ist das Bild zirkulär. Das ohne Linse von der Camera Obscura projizierte Bild war rund. Erst das Objektiv fabriziert ein rechteckiges Bild im eigentlichen runden Bild. An den eigentlich runden Stellen wird das Bild durch das Objektiv unscharf. Das Fenster in der Kamera schneidet aus dem runden Bild ein rechteckiges aus, es vermittelt damit zwischen dem repräsentierten Raum und dem Raum der Repräsentation. Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt*, a.a.O., S. 205.

99 Vgl. Ebenda, S. 203.

intimer Ausstellungsraum, als „dritte Wirklichkeit“, in der BetrachterInnenblick und Bildkörper miteinander in Beziehung treten, kenntlich gemacht. Das Buch ist BetrachterInnen- und medialer Raum zugleich. Mit dem Öffnen des Buchdeckels sind wir immer schon Teil der Inszenierung. Die Molinierschen Bildkörper treiben von ihrer Seite den Entgrenzungsprozess voran und visualisieren damit ihr fragmentarisches „Sein“, das uns animiert, die Seiten immer weiter zu blättern. Doch ebenso wie die Bellmerschen Puppenbücher unsere Erwartungen animieren und enttäuschen, so erfüllt auch der Moliniersche Buchentwurf unsere holistischen Vorstellungen nicht, auch mit dem Erreichen der letzten Seite stellt sich das „Phantasma vom ganzen Körper“ nicht ein.

Das Fotografische im Film oder wie die Beine laufen lernen

Neben der Fotografie hat Molinier ein einziges Mal mit dem Medium Film experimentiert. Im Jahr 1965 entsteht der Schwarzweißfilm „Mes Jambes“ (Abb. 104).¹⁰⁰ Ähnlich wie in seinen fotografischen Porträts präsentiert Molinier auch im Film Körperfragmente – insbesondere die netzbestrumpften Beine und Füße seiner Gestalt sowie die der Puppe. Die unheimliche Paarung der heterogenen Körperteile funktioniert im Medium Film jedoch anders als in seinen Fotomontagen. Indem Molinier die dem Film eigenen Möglichkeiten nutzt, wird die fotografische Grundlage dieses Mediums – die Aneinanderreihung der einzelnen Fotokader – offensichtlich.

Im stillgelegten fotografischen Bild kann Bewegung nur suggeriert werden. Mit dem Stakkato der Molinierschen Körper wird dies vielfach in Szene gesetzt. Im Akt der Betrachtung offenbart sich das wunderbare Prinzip des *expolante fixe*, damit verlagert sich die eigentliche Bewegung auf die Interaktion zwischen BetrachterInnen und Bild. Im Medium Film dagegen reiht sich Fotokader an Fotokader, ohne dass der Bruch zwischen den einzelnen Segmenten sichtbar wird. Im Regelfall sind es vierundzwanzig Filmkader pro Sekunde, die zu Minuten und Stunden addiert in ihrer Sukzession den Film konstituieren.¹⁰¹ Wie Barthes erläu-

100 Pierre Molinier: *Mes Jambes*, 9 min, 11 sec, ohne Ton. Eine Kopie des Films wird im *Maison Europeenne de la Photographie*, Paris aufbewahrt und kann dort angeschaut werden. Eine weitere Kopie herzustellen, um sie dieser Arbeit beizufügen, wurde mir nicht bewilligt. Nur einige Filmstandbilder können hier als Abbildungen gezeigt werden. Vgl. Abb. 104.

101 Katharina Sykora: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film Office Killer“, a.a.O., S.111.

tert, wird die Pose „[...] von der ununterbrochenen Folge der Bilder beseitigt und gezeugnet: Es kommt zu einer anderen Phänomenologie und folglich zu einer anderen Kunst, obgleich sie von der ersten [der Fotografie, B.K.] abgeleitet ist.“¹⁰² Sykora spricht in diesem Zusammenhang von einer horizontalen Mimikry¹⁰³: In einer permanenten Ersetzungsbewegung wird das bereits Gesehene und damit vergangene Fotofragment sofort durch das nächste Bild ersetzt. Somit ist jeweils nur ein Bild zu sehen, während die Aneinanderreihung der Kader unsichtbar bleibt. Entsprechend kann der Film eine fließende Bewegung ohne Unterbrechung suggerieren. Um diese Illusion aufrechtzuerhalten, wird im Hollywoodfilm das Bild der Frau als Suture¹⁰⁴ eingesetzt, um die Schnittstellen zu kaschieren. Doch als Bild des Mangels zugleich ist es immer auch Indikator für die Bruchstelle, die es verdecken soll. Molinier, der in seinem Film das fetischistisch in Szene gesetzte, weiblich konnotierte, netzbestrumpfte Bein zum Hauptdarsteller macht, treibt dieses ambivalente Prinzip der Suture auf die Spitze. Denn der Fetisch hält hier immer zugleich seine Desillusionierung bereit, indem er die dem Medium Film immanente Kadrierung nicht überspielt, sondern sie sichtbar macht. So erfüllt der Moliniersche Film nicht unsere Erwartung einer fließenden Bewegung, sondern er scheint vielmehr zu springen, regelrecht von Fotofragment zu Fotofragment bzw. von Körperbild zu Körperbild zu stolpern. Der Beinfetisch, der eine Ganzheit verbürgen soll, wird in seinem Fragmentcharakter, der seine Wiederholung erzwingt, offensichtlich. Somit wird Moliniers fotografischen Serien entsprechend auch in seinem Film keine eindeutige Chronologie oder Narration vermittelt, weder ein definierter Anfangs-, noch Höhe- oder Endpunkt ist zu erkennen. Dagegen wiederholen sich die einzelnen Szenen oder auch ähnliche Filmsequenzen immer wieder aufs Neue. Der Film endet schließlich so unvermittelt, wie er begann, so scheint es, als sei er für eine Endlosschleife produziert.¹⁰⁵

102 Roland Barthes: Die helle Kammer, a.a.O., S. 88.

103 Vgl. Katharina Sykora: „Die Muschel schnappt zu...Über surrealistische Prinzipien in den Filmen von Germaine Dulac“. Vortrag im Atelierhaus - alte Schule, Essen, 14.02.2003.

104 Vgl. dazu das Kapitel „Warum sind viele Puppen ‚weiblich‘“, S. 37.

105 Aus diesem Grund wird meine Analyse nicht Filmszene für Filmszene erläutern, sondern ähnliche Sequenzen zusammenfassend betrachten. Dem Molinierschen Beinfetischismus vergleichbare Szenerien stellen die fotografischen Selbstbilder der Gräfin von Castilgione aus der Mitte des 19. Jahrhunderts dar. Auch sie fotografiert in obsessiver Manier ihre Beine und inszeniert den Fetisch in seiner Ambivalenz: Laut Bronfen versteht Solomon-Godeau die Bilder der Gräfin als traurige Parabel von Weiblichkeit, da Subjektivität hier nur in der Anpassung an einen kulturellen Rahmen zum Ausdruck kommt. Sie spricht von der Schönheit als Maskerade, hinter der sich keine Substanz verbirgt. Laut Bronfen jedoch würde die Comtesse vielmehr

Nicht nur das „Stolpern“ des Films und die damit sichtbar gewordene Kadrierung thematisiert die Struktur des Mediums, darüber hinaus wird auch die filmische Membran selbst zur Anschauung gebracht. In seinen fotografischen Arbeiten scheinen sich die benetzten Körper und die graphischen Netzstrukturen der Bildhaut zu verbinden, um den Bildkörper selbst zu thematisieren. Mit den im Film präsentierten netzbestrumpften Beinen und den Schleiern, die die Körperteile teilweise umgeben, wiederholen sich diese Netzstrukturen ein weiteres Mal. Schließlich ist, der graphischen Überarbeitung der Fotografien vergleichbar, die Haut der filmischen Kader mit unzähligen Kratzern überzogen, die einer Krakenleestruktur ähneln.¹⁰⁶ Die Filmhaut selbst wird somit sichtbar gemacht und der illusionistische Blick gebrochen. Bild und dargestellter Körper bzw. die Netzstruktur der Beine und das Muster der Filmmembran assimilieren. Mit dem Abspielen des Films geraten daher nicht nur die Körperteile in Bewegung, auch die Kratzer auf der Filmhaut beginnen hin und her zu springen, um gleichfalls die Kadrierung des vermeintlich homogenen Mediums zu visualisieren.

Bereits mit der Anfangsszene wird die strukturelle Gleichheit von Bildkörper und Körperbild offensichtlich. Eine schwarze vertikale Linie teilt die Leinwand und verläuft parallel zu der Naht der Netzstrümpfe, die sich auf den Waden deutlich abzeichnet. Ob es sich hierbei um ein künstliches oder ein „natürliches“ Bein handelt, lässt sich nicht eindeutig entscheiden, da das Bein selbst in fotografischer Starre verharrt. Mit der in Szene gesetzten Naht, die das filmische Bild, ebenso wie die Wade, teilt, scheint das Prinzip der Suture beim Wort genommen und wird mit der nun einsetzenden irritierenden Kameraführung weiter vorangetrieben: Denn der Beinnaht folgend, fährt die Kamera kontinuierlich von den Füßen an den oberen Rand der Schenkel, hier bricht das Bild ab, um unten erneut anzusetzen, dieser Ablauf wiederholt sich mehrere Male. Der fragmentarische Charakter von Körperbild bzw. Bildkörper wird explizit. So endet das Bild nicht nahtlos in einer Totalen und präsentiert den ganzen Körper, ebenso wenig erreicht es die Höhe des erhofften weiblichen

eine doppeldeutige Aussage zur Schönheit machen, da ihre Beinporträts nicht vor der Versehrtheit schützen, sondern vielmehr den Tod mit ins Bild setzen. Vgl. Abigail Solomon-Godeau: „Die Beine der Gräfin“. In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main 1994, S. 90-147. Vgl. Elisabeth Bronfen: „Die Verknotung des Subjekts“. In: Marion Strunk (Hg.): *Subjekte, Stars und Chips*, a.a.O., insb. S. 24 ff. Vgl. dazu auch die unveröffentlichte Magistraarbeit von Anja Hermann: *Maskerade im fotografischen Selbstporträt. Die Gräfin von Castiglione*, Ruhr-Universität Bochum 2002.

106 Die Kratzer könnten auch nur für die schlechte Qualität des Filmmaterials sprechen, doch die auffällige Ähnlichkeit zu den fotografischen Arbeiten hat mich dennoch zu dieser These veranlasst.

Geschlechts. Die Kamerafahrt, die unseren voyeuristischen Blick lenkt und unser Verlangen animiert, erfüllt unsere Erwartung nicht. In dem immer wieder abbrechenden sowie aufs Neue einsetzenden und somit für die BetrachterInnen frustrierenden Prozess erfahren sie die projektiven Bedingungen der Weiblichkeitsproduktion am eigenen Leib. In einer anderen Sequenz laufen die Molinierschen Beine von hinten nach vorne auf die Kamera zu. An dieser Stelle stoppt das Bild ebenfalls, um die Beine erneut in ihrer Ausgangsposition weiter hinten im Raum zu zeigen und sie wieder und wieder wankenden Schrittes nach vorne gehen zu lassen; erst mit der Aneinanderreihung der Kader lernt der Bildkörper das Laufen. Die Beine, die sich auf die BetrachterInnen zubewegen, ihr Ziel jedoch niemals erreichen, adressieren ihre RezipientInnen unmittelbar. Somit ist hier nicht nur der Cut von Bild zu Bild in der horizontalen Ersetzungsbewegung thematisiert, ferner wird die vordere Bildkante als interaktive Schnittstelle zwischen BetrachterInnen und filmischem Bild markiert. Entsprechend zeigt eines der Filmstandbilder (Abb. 104) von „Mes Jambes“ das Moliniersche Fußgelenk an der unteren Bildgrenze. Im Bellmerschen Sinne verkörpert das Gelenk den Punkt der gleichzeitigen Verbindung und Distanz, aus dem eine endlose Bewegungsvielfalt resultiert.¹⁰⁷

In der sich anschließenden Szene fährt die Kamera erneut an der Strumpfnahnt entlang wieder und wieder nach oben. Mit dem anschließenden Wechsel der Bilder setzt jedoch eine Orientierungslosigkeit ein: Unscharfe Körperpartien zeichnen sich ab, während die Kamera erneut beginnt, eine Bewegung von unten nach oben zu beschreiben. Nur langsam wird deutlich, dass wir uns nunmehr mit der Vorderseite der sich bewegenden Molinierschen Beinen konfrontiert sehen, die vom BetrachterInnenraum aus in einer liegenden Position in den Bildraum hinein ragen. Der Oberkörper Moliniers ist vom Kader abgetrennt. Während die Kamera somit eine Bewegung von der unteren Bildkante zur oberen vollzieht, werden die Beine in umgekehrter Richtung vom Oberschenkel zur Fußspitze gefilmt. Mit dieser Inversion von Unten und Oben, die aus der Kombination von dargestelltem Körper und Kameraführung resultiert, wird eine eindeutig orthogonale Orientierung der RezipientInnen vor dem Film irritiert. Ihr zeitweises Finale findet die Kamerafahrt in der Spitze des Molinierschen Schuhs, die gleichsam zum punctum, zum Punkt der permanenten Umkehrung wird, um den Cut immer wieder durch den Autorenkörper zu führen. Ebenso wie im fotografischen „Selbstporträt“ kastriert sich der Künstler auch in der filmischen „Selbst“-Darstellung.

107 Vgl. das Kapitel „Zentrität und Exzentrität als simultanes Prinzip“.

Traditionell wird im Film der direkte Blick in die Kamera vermieden, da dieser die Position der Kamera sichtbar macht und folglich die filmische Illusion stört.¹⁰⁸ Die Molinierschen Beine jedoch, die aus dem Off in das Bild ragen, verdeutlichen, dass sich die andere Hälfte des Autors bzw. die Kamera, die seine Position eingenommen hat, vor dem Bild befinden muss. Somit zerstört der vom unteren Bildkader kastrierte Autorkörper die filmische Illusion auf eindringliche Weise und setzt stattdessen den vertikalen fotografischen Schnitt ins Bild. Denn während in einer herkömmlichen filmischen Sequenz etwas aus dem Bild laufen und jederzeit wiederkehren kann – in einem blinden Feld ist die Person weiter existent, das Off ist metaphorisch –, so ist das Off in der Fotografie buchstäblich.¹⁰⁹ Im Molinierschen Film jedoch bleibt der Körper Fragment und thematisiert das totale Off und damit die fotografische Grundlage des Mediums Film. Schließlich stehen die Molinierschen Beine auch stellvertretend für die der BetrachterInnen. Mit der Rezeption der verrückten Bildpräsentation sind diese selbst Teil des Spektakels. Halb im und halb vor dem Bild zu „sein“, ist auch ihr Verhängnis. In einer weiteren Einstellung bewegt Molinier seinen aus dem Off in das Bild ragenden Fuß und die Handkamera synchron, dabei setzt er die wechselseitige Abhängigkeit von Autor- bzw. Kamerablick und präsentem Bildobjekt in Szene. Wie Sykora ausführt, entwickelt sich im Film anders als in der Fotografie in der Sukzession der lichtprojizierten Bilder ein raumzeitliches Äquivalent zur Lebenszeit.¹¹⁰ In der Molinierschen Inszenierung wird mit dieser Gleichzeitigkeit der sich eigentlich ausschließenden Positionen die gespaltene „Identität“ des Autors, der zugleich Bildkörper ist, besonders anschaulich.

Am unteren Kader ragt ein Bein Moliniers ins Bild. Es klappt von rechts nach links und wieder zurück und gleicht damit der mechanischen Bewegung einer Automate. Das „natürliche“ Bein Moliniers wird gleichsam zum Puppenbein, das erneut den paradoxen Autorenstatus visualisiert. In einer anderen Sequenz wird eine Puppenbüste gezeigt. Mit jedem Cut hat sich ihr Kopf ein wenig gedreht. Erst ist er nach links, dann frontal und schließlich nach rechts gewandt: Während der Autor zur Puppe wird, erhält die Kunstfigur ihr „Leben“ durch den Schnitt und die Montage der Kader in der Horizontalen. Die vermeintliche Mechanik

108 Vgl. das Kapitel „Der Rahmen als Bedeutungsproduzent“, S. 77.

109 Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt*, a.a.O., S. 176 f.

110 Katharina Sykora: „Yi Yi oder ein Bunny sieht rot. Verkörperte Serialität und das analoge Bild“. In: *Monets Vermächtnis. Serie. Ordnung. Obsession. Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg (28.09.2001-06.01.2002)*, S. 53-58, hier: S. 55.

und Bewegung der Puppe fungiert dabei als Metapher auf die künstlich in Bewegung gesetzten Bilder.

Die Mechanisierung des Autors wird in der nächsten Sequenz weiter forciert: Der „Autor“ bewegt sich einer Tanzpuppe gleich. Die Beine Moliniers steuern frontal auf die Kamera zu, er beugt die Knie und positioniert seine Beine in unterschiedlichen Posen. Mal sind sie gekreuzt, dann gegrätscht, dann setzen sie zum leichten Sprung an. Ebenso beginnt das Bild selbst zu springen, um plötzlich die Beine Moliniers durch die der Puppe zu ersetzen und anschließend wieder die laufenden Beinen Moliniers zu zeigen. Auch hier scheint es, als seien die Puppenbeine „lebendig“ bzw. der Autor zur Puppe geworden. Immer schneller wechselt die Ansicht von den „natürlichen“ zu den Puppenbeinen und vice versa. Dabei entsteht das *Changement* zwischen Kunst und „Natur“ zum einen durch die Ähnlichkeit von Puppenbein und Molinierscher Anatomie und zum anderen durch den schnellen Austausch der Sequenzen. Im BetrachterInnenauge selbst vollzieht sich die unheimliche Paarung, die Überblendung von Kunst und „Natur“, die letztlich das Vexierbild generiert.

Eine Wade, die sich im Bild hin und her bewegt, um sich von allen Seiten zu präsentieren und sich schließlich vom voyeuristischen Blick gleichsam einverleiben zu lassen, ist die Protagonistin einer weiteren Szene. Durch ihre permanente Bewegung – wohingegen nun das Kamerabild selbst statisch ist – stellt sich jedoch kein einheitlicher Eindruck der Wade ein. Dagegen wird durch die Vielzahl der unterschiedlichen Ansichten ihr fragmentarischer Charakter deutlich, der wiederum auf die Kadrierung des Mediums selbst rekurriert. Im Anschluss daran ist erneut eine Puppenbüste zu sehen. Ebenso wie die Molinierschen Fotografien dazu verleiten, eine Verbindung zwischen den heterogenen Elementen herzustellen, um dabei immer wieder zu scheitern, animiert auch das filmische Stakkato der Körperteile dazu, Nähe und Abstand zwischen den einzelnen Partien zu erkennen. Indem wir versuchen, die sukzessiv präsentierten Bruchstücke, Bein- und Oberkörperfragmente zu einem Körper zu vervollständigen, erkennen wir jedoch ihre Nichtkompatibilität – das ganze Körperbild stellt sich auch hier nicht ein. Dafür springt das Bild erneut, eine Kniekehle erscheint am linken Bildrand und eine Kamera fährt von links nach rechts die dazugehörige Wade entlang. Stück für Stück scheint sich die Anatomie eines Beines zu komplettieren, um sich erneut im Fragmentarischen zu verlieren. Beschreibt die Kamera hier noch eine horizontale Bewegung, so wechselt diese mit dem nächsten Cut wieder zu einer vertikalen: Erst werden die Puppenbeine und dann die Puppenbüste von oben nach unten und vice versa gefilmt. Während dieser schnelle Wechsel der Blickrichtungen eine Orientierung vor den sich bewegenden Bildern erschwert, wird jedoch über die Netzstrukturen,

die Puppenbrüste, Puppenbein und das Autorenbein gleichermaßen überziehen, erneut eine Zusammengehörigkeit der Körperteile suggeriert.

Im weiteren Verlauf des Filmes steigert sich das Tempo der aufeinander folgenden Bilder sukzessive. Darüber hinaus fährt nun die Kamera auch noch vor und zurück. Aus diesen wechselhaften Eindrücken formt sich das vielfach facettierte Körperbild, das sich nicht wie auf den Molinierschen Fotografien auf einen Blick erfassen lässt, sondern sich erst in der verwirrenden Abfolge der Bilder einstellt, die die Möglichkeit des ganzen Körpers verheißt, um sie gleichzeitig zu verneinen.

In der Schlusssequenz des Filmes greift Molinier auf eine aus seinen Fotos bekannte Ansicht und Pose zurück, um so erneut die fotografische Grundlage des Mediums Film zu exponieren: Aus der Vogelperspektive blicken wir auf sein Bett, der rechte Bildrand trennt seinen Oberkörper ab, nur das Gesäß und die Beine sind zu sehen und beschreiben eine horizontale Linie. Die Beine drehen sich, mal präsentieren sie sich von vorne, mal von hinten. Auf den ersten Blick scheint diese Bewegung kontinuierlich zu verlaufen, doch schließlich sind auch hier die Sprünge im Bewegungsablauf deutlich. Der Film endet mit den trippelnden Bewegungen der Molinierschen Beine. Wie auf einigen seiner Fotos ist auch hier das Kabel des Selbstauslösers zu sehen, das als selbstreflexive Geste auf den ambivalenten Status des im Medium Film animierten Puppen-Künstlers fungiert, der dazu verdammt zu sein scheint, sich in der Schleife des Films endlos zu drehen.

ABBILDUNGEN PIERRE MOLINIER¹



*Abbildung 55: Mohror,
Portrait de Pierre Moli-
nier au Masque, Carte
postale, August 1973.*



*Abbildung 56: Pierre Mo-
linier, „Der Schamane,“
Schwarzweißfotografie,
1968, 17,5 x 12 cm.*

1 Zu den Fotografien Pierre Moliniers werden unterschiedliche Titel angegeben. Die Angaben zu den Jahreszahlen und Größen der Abbildungen werden kaum genannt oder sind widersprüchlich, da Abzüge in unterschiedlichen Größen existieren. Grundsätzlich hat Molinier kleinformatige Abzüge gewählt, im Durchschnitt etwa 15 x 10 cm. Die hier vorgestellten Fotografien sind in den Jahren zwischen 1965 und 1976 entstanden. Die von mir angegebenen Bildunterschriften habe ich den entsprechenden Publikationen entnommen, vgl. dazu das Abbildungsverzeichnis.

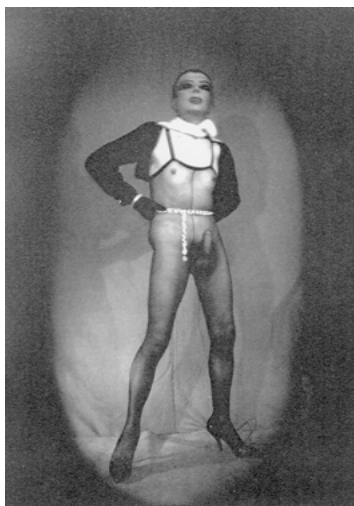


Abbildung 57: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie, 1971.

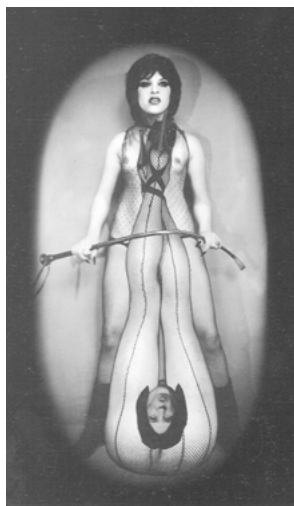


Abbildung 58: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie, „Reitpeitsche“, 1968, 17,2 x 10,2 cm.



Abbildung 59: Pierre Molinier, „Mon fétiche des jambes“, Schwarzweißfotografie, 1966, 17,8 x 10,8 cm.



Abbildung 60: Pierre Molinier, „Selbstpenetration“, Schwarzweißfotografie, ca. 1965, 8,6 x 11,7 cm.



Abbildung 61: Pierre Molinier,
„Hanel et Pierre – les ambigus
I“, Schwarzweißfotografie,
1971, 17,8 x 11,4 cm.



Abbildung 62: Pierre Molinier,
„Hanel et Pierre – les ambigus
II“, Schwarzweißfotografie,
1971.

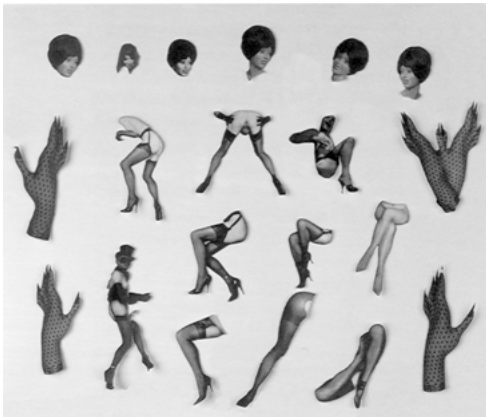


Abbildung 63: Pierre Molinier, fotografische
Versatzstücke.



Abbildung 64: Pierre Molinier, „Die Hannels 1“, Schwarzweißfotografie, ca. 1970, 15,4 x 21,3 cm.

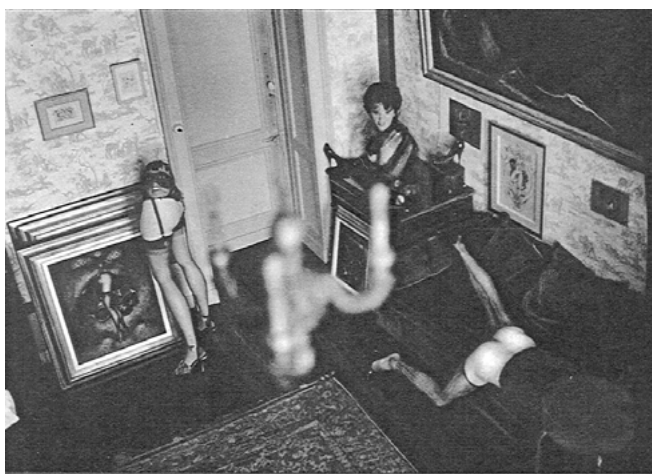


Abbildung 65: Pierre Molinier, „Atelier du Grenier St. Pierre“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 66: Pierre Molinier,
„Der Podex der Liebe“, Schwarz-
weißfotografie.



Abbildung 67: Pierre Molinier,
„Autoexcitation“ (Fetischisti-
sches Objekt vor dem Bild
„Le grand combat no 2“, Öl auf
Leinwand 1965), Schwarzweiß-
fotografie.



Abbildung 68: Pierre Molinier,
„Bildnis 2“, Schwarzweiß-
fotografie.



Abbildung 69: Jürgen Klauke, „Rot“, siebenteilige Fotosequenz, 1973/74, 40 x 210 cm

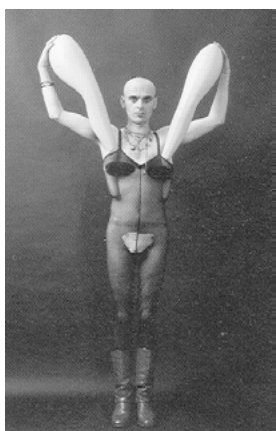


Abbildung 70: Jürgen Klauke, Aus der Serie „Gebaute Figuren“, Fotografien fünfteilig, 1974, je 40 x 30 cm.



Abbildung 71: Pierre Molinier, „Mes Jambes“, Schwarzweißfotografie, ca. 1966.



Abbildung 72: Pierre Molinier,
Schwarzweißfotografie.



Abbildung 73: Pierre Molinier,
„Atelier du Grenier St. Pierre“,
Schwarzweißfotografie.



Abbildung 74: Pierre Molinier,
„Tombe fictive de Pierre Molinier“,
Schwarzweißfotografie,
ca. 1950, 10,2 x 7,6 cm



Abbildung 75: Pierre Molinier, „Sur mon lit du mort“, Schwarzweißfotografie, 1968, 7,6 x 10 cm.



Abbildung 76: Pierre Molinier:
„Poupée violée“, 1967,
17,8 x 15,3 cm.

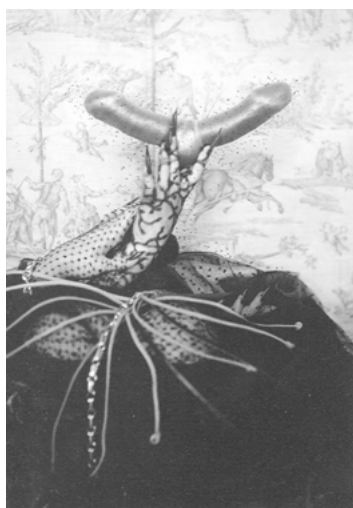


Abbildung 77: Pierre Molinier,
„Radar amoureux“, 17 x 12 cm.



Abbildung 78: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 79: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie, 1968.



Abbildung 80: Pierre Molinier, „Himmlische Pantomime“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 81 und 82: Pierre Molinier, „Fille magique“, Schwarzweißfotografie, 1955. Augustine, At-taque: Crucifiement. Fotografie aus D.-M. Bourneville/P. Régnard (Hg.): Iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris 1878.



Abbildung 83: Pierre Molinier:
„Oh!...Marie, Mère de Dieu“,
Öl auf Leinwand, 1965,
80 x 100 cm.

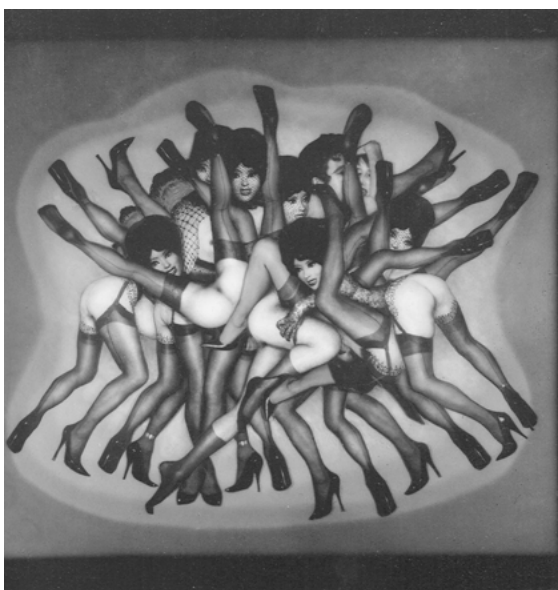


Abbildung 84: Pierre Molinier, „Grande Mêlée“,
Schwarzweißfotografie, 1968, 15,2 x 17,5 cm.



Abbildung 85: Pierre Molinier, „Das Doppel“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 86: Pierre Molinier, „Die Miezen“, Schwarzweißfotografie



Abbildung 87: Pierre Molinier:
„Ich bin zufrieden“, Schwarz-
weißfotografie.



Abbildung 88: Pierre Molinier,
„Die Stiefel“, Schwarzweißfoto-
grafie.



Abbildung 89: Pierre
Molinier, Schwarz-
weißfotografie, 1966



Abbildung 90: Pierre Molinier,
„Offertorium“, Schwarzweiß-
fotografie.



Abbildung 91: Pierre Molinier, „Neugierig“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 92: Pierre Molinier, „Die verliebten Füße“, Schwarzweißfotografie, 13 x 18 cm.



Abbildung 93: Pierre Molinier, „Poupée“, Schwarzweißfotografie, 1963, 13 x 9,2 cm.



Abbildung 94: Pierre Molinier, „Ich krieche nach Gehman“, Schwarzweißfotografie.

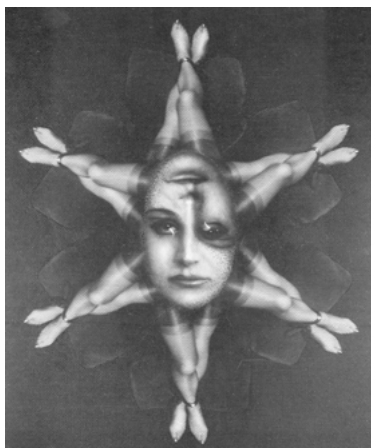


Abbildung 95: Pierre Molinier, „Der sechseckige Stern“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 96: Pierre Molinier, „Introit“, Schwarzweißfotografie, ca. 1970, 12,2 x 14,4 cm.



Abbildung 97: Pierre Molinier, „Die Haneln 2“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 98: Pierre Molinier, „Die Haneln 2“, Fotocollage.



*Abbildung 99: Pierre Molinier,
„Traum“, Schwarzweißfotografie.*



*Abbildung 100: Pierre Molinier,
„Gog und Magog“, Schwarz-
weißfotografie, 1966,
15,5 x 11,3 cm.*



*Abbildung 101: Pierre Molinier,
„Vision“, Schwarzweißfotografie.*



*Abbildung 102: Pierre Molinier,
„La Stylite“, Schwarzweißfotografie,
1968-70, 21,6 x 14,6 cm.*



*Abbildung 103: Pierre Molinier,
„L'enfant homme“, Schwarzweißfotografie,
1968-70, 21,6 x 16,2 cm.*

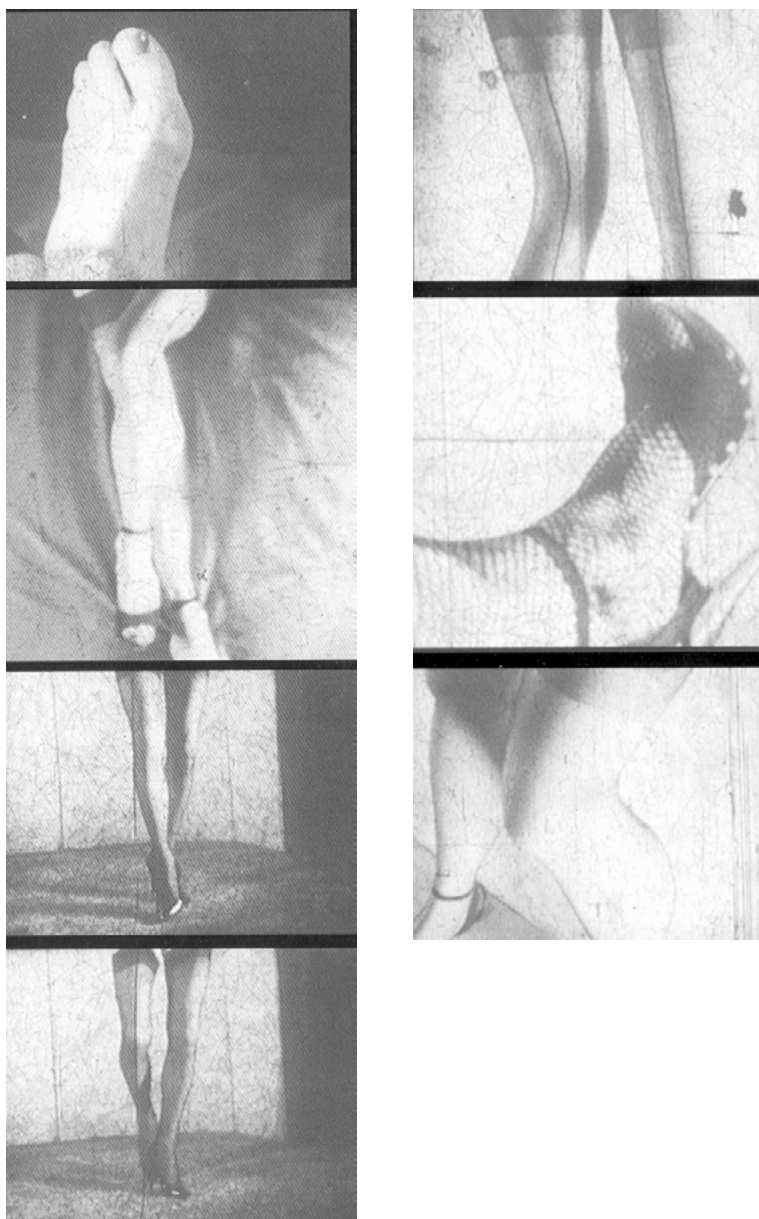


Abbildung 104: Pierre Molinier: Filmstills aus „Mes Jambes“, 1965.

Cindy Sherman



CINDY SHERMAN

Schichtwechsel

Die Puppe ist auch eine zentrale Figur der fotografischen Arbeiten Cindy Shermans. Dennoch inszeniert sie sich in ihren früheren Serien (wie in den „Busriders“ [1976], den „Film Stills“ [1977-80], den „Rear screen projections“ [1980] und „History Portraits“ [1989-90]) „selbst“ als endlos variable Protagonistin vor der Kamera. Mit Hilfe von Schminke, Maskerade und schließlich auch in der Kombination mit künstlichen Körperteilen vollzieht sie ihre Verwandlungen. Im Vorfeld werden die genannten Serien im Hinblick auf ihre strukturelle Analogie zum fotografischen Bild der Puppe befragt. Prinzipien der Zitation, der Pose und des Fragments werden dabei im Vordergrund stehen. In einem ersten Schritt wird ein Schichtungsverfahren der verschiedenen Bildebenen herausgestellt, das Sherman immer wieder in modifizierter Form einsetzt. Im Zuge multipler Referenzstufen, die wir im Akt der fotografischen Betrachtung nachvollziehen, erweist sich das vermeintlich Vorfotografische als medial geprägte Wirklichkeit. Diese Irritation implizieren Shermans spätere Puppenbilder gleichermaßen. In einem zweiten analytischen Durchgang wird die Inszenierung des „Selbst“ fokussiert: Die multiple Identität Shermans demonstriert, dass das Künstlerinnen-Ich, ebenso wie die Instanzen des „natürlichen“ Körpers und Geschlechts, fragwürdig werden. Warum dies gleichsam zum Bildnis der Puppe führen muss, wird in diesem Zusammenhang zu klären sein.

Die Serie der „Untitled Film Stills“ (Abb. 105) ist vielfach diskutiert worden.¹ Als „weibliche“ Hauptdarstellerin mit unterschiedlichen Ver-

1 Die bisherigen Untersuchungen zu den „Film Stills“ widmen sich vor allem der Analyse der Codierungen, unter die auch die fotografischen Mittel gefasst werden. So stellt Krauss die Frau als Produkt der Signifikanten heraus. Durch die Veränderung der Signifikanten (der Wahl des Ausschnittes, des Grades der Bildschärfe etc.) entsteht eine jeweils andere „Identität“. (Vgl. Rosalind Krauss: Cindy Sherman: 1975-1993, a.a.O., S. 16-61.) Auch der fotografische Apparat wird als Träger von Codierungen herausgestellt. Mit Rückgriff auf Kaja Silvermans Interpretation der „Film Stills“ und Jonathan Crarys Feststellung, dass unsere Sehweise von optischen Geräten bestimmt wird, stellt Susanne Lummerding die Kamera als Apparat für die Subjektkonstituierung heraus. Sie versteht die Kamera jedoch nicht als bloße Metapher für den Blick

kleidungen ausgestattet, posiert Sherman vor wechselnden Settings. Die „Film Stills“ vermitteln jedoch nicht den Eindruck, in die „Wirklichkeit“ zu schauen, vielmehr erwecken der Titel der Serie sowie die fotografischen Szenen die Erwartung, ein Filmstandbild zu sehen, das wiederum verspricht, Momentaufnahme eines bestimmten Films zu sein. Doch bereits traditionelle Filmstandbilder sind Illusion, es sind inszenierte Aufnahmen, die mit den szenengleichen Bildern des Films nicht identisch sind. Wie Sykora betont, stehen die Standbilder lediglich metaphorisch für den filmischen Einzelkader. Die Referenz des Standbilds auf den Film funktioniert nicht im Bild zu Bild-Bezug, sondern in der Relation zum ganzen Film.² In ihrer Fotoserie konfrontiert uns Sherman jedoch nicht mit „echten“ Stills, vielmehr imitiert sie das Genre der Filmstandbilder samt der sich vermeintlich hinter den Einzelbildern verbergenden Referenzen auf die Filme selbst. Dabei zitieren die fiktiven Szenen vertraute Bilder unseres Filmgedächtnisses. Sherman spielt auf die stereotypen „Charaktere“ des Hollywood-Films der 50er und 60er Jahre an, allerdings ohne einen bestimmten Film zu kopieren. Unsere Referenzsuche findet keinen Halt und könnte sich endlos fortsetzen – auch die „Untitled Film Stills“ funktionieren demnach als Poesie-Erreger bzw. als „Pose“: In ihrer Analyse zu Shermans Film „Office Killer“ aus dem Jahr 1997 stellt Sykora ebenfalls fest, dass viele Einstellungen des Films an die fotografische Serie der „Film Stills“ erinnern. Die vermeintlich vertrauten Szenen würden gleichsam als Pose funktionieren, die die BetrachterInnen animiert, sich auf die endlose Suche nach Außenreferenzen zu begeben.³ Somit würden zum einen die Fotografie – das Medium des fixierten Augenblicks – und zum anderen der metaphorisch stillgelegte frozen moment der Film-Standbilder, der vorgibt, die gesamte Narration des Films

(dies ist hier im Sinne Lacans zu verstehen. Wie er erläutert, entsteht das Subjekt erst über ein „Gesehen-Werden“, es posiert vor einer imaginären Kamera.), vielmehr ist der Blick immer zugleich mit dem jeweiligen kulturellen Bildrepertoire verknüpft, welches die Repräsentations- und Wahrnehmungsstruktur einer Gesellschaft bestimmt. Die Struktur technologischer Apparate impliziert diese Verschränkung und ist daher mitbestimmend, die Illusion eines autonomen Subjekts aufrechtzuerhalten oder umgekehrt seine Kontingenz erfahrbar zu machen. Lummerding betont, dass daher ein technologischer Apparat nicht nur von seiner Funktion, sondern auch von seiner Bedeutung her betrachtet werden muss. Vgl. Susanne Lummerding: „Darüber im Bild sein, im Bild zu sein“. In: Camera Austria 62/63 (1998), S. 53-60, insb. S. 54 ff.

- 2 Katharina Sykora: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film *Office Killer*“, a.a.O., S.111 ff.
- 3 Vgl. zum Begriff der Pose auch das Kapitel „Zentrität und Exzentrität als simultanes Prinzip“, S. 96.

in einem Moment festzuhalten, durch die „Pose“ dupliziert.⁴ Über das Verwirrspiel, das Shermans Serie der „Film Stills“ evoziert, wird somit grundsätzlich auf die Referentialität fotografischer Darstellungen rekurriert: Indem wir Ähnlichkeiten und Unterschiede zu uns bekannten Bildern erkennen, erweist sich der Blick auf vermeintlich Authentisches – sei es der vermutete Filmausschnitt oder die „Wirklichkeit“ – als Effekt unserer differentiellen Wahrnehmung. „Realität“ nehmen wir immer schon fotografisch bzw. medial vermittelt wahr. Wir suchen das vermeintlich Wahre und stoßen auf die Prozesse der Bedeutungsproduktion, an denen wir selbst maßgeblich beteiligt sind. Ferner setzt sich unsere Suche auch im seriellen Kontext der Bilder fort. Darüber hinaus evoziert das so genannte *Filmstill* selbst seine serielle Fortsetzung, denn die Bezeichnung als stillgelegtes Bild reflektiert seinen fragmentarischen Charakter. Der „Un-Titel“ der Serie lässt darüber hinaus unseren Vorstellungen freien Raum und drängt ebenfalls auf eine fortgesetzte Suche.

Das Prinzip der Zitation funktioniert nicht nur wie bei „Film Stills“ mit Bezug auf andere Medien, darüber hinaus rekurriert Sherman immer wieder auf ihre eigenen Werkreihen. Damit potenzieren sich die Möglichkeiten einer unmöglichen Referenzsuche. So erinnern die Szenen der so genannten „Rear screen projections“⁵ an die vorausgegangene Serie der Filmstandbilder. Auch Stilelemente des Kamera-Einsatzes wie die Froschperspektive oder die Nahaufnahme, die Sherman schon für die „Film Stills“ einsetzte, sind wieder zu erkennen. Über diesen vermeintlichen Rekurs auf die Filmstandbilder eröffnet sich abermals der nächste, auf die sich vorgeblich dahinter verbergenden Filme. Doch beide Anknüpfungspunkte erfahren keine endgültige Bestätigung – die Suche geht weiter: Vor dem verschwommenen Schriftzug *Marlboro Country* erscheint eine Frau im roten Kostüm (Abb. 106), auf weiteren Darstellungen führt die gleiche/andere Frau eine Flasche zum Mund (Abb. 107) oder trägt einen Strohhut (Abb. 108), und im Hintergrund erkennt man die schwachen Konturen eines Kamels und seines Besitzers. Stammen die Fotografien aus dem Kontext der Werbung der Zigarettenindustrie, der Reise- oder der Getränkebranche oder sind es Schnapsschüsse aus vergangenen Urlaubstagen, ...? Den Assoziationen sind keine Grenzen gesetzt.

Während Sherman in den „Film Stills“ in verschiedenen Surroundings erscheint – sie badet im Pool, steht auf der Straße, in Wohn- und Schlafräumen etc. –, so werden diese in den „Rear screen projections“

4 Vgl. Katharina Sykora: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film *Office Killer*“, a.a.O., S. 111 ff.

5 Vgl. hierzu auch: Birgit Käufer: „Die Kunststücke der Cindy Sherman: Doppelte Mimikry versetzt Grenzen in Bewegung“, a.a.O.

durch Diaprojektionen ersetzt. Eine bereits fotografierte „Wirklichkeit“ vor der Kamera zu inszenieren, potenziert das Spiel zwischen „Sein“ und Schein: Krauss benennt die Mimikry – „[...] jene Erscheinungen in der Natur, in denen ein Ding ein anderes nachahmt“⁶ – als strukturelles Prinzip der Fotografie. Das fotografische Bild verdoppelt die „Wirklichkeit“, es scheint wie die „vorfotografische Welt“ zu sein, bewahrt jedoch seine Differenz und wird so zur wechselhaften Erscheinung zwischen den „Realitäten“. In den „Rear Screen Projections“ kommt das Phänomen der Mimikry gleich zweifach zum Einsatz: Die Diaprojektion einer Straße – der Stellvertreter der „Realität“ – wird ein weiteres Mal vor der Kamera inszeniert (Abb. 109). Das fotografische Abbild der Straße tritt nunmehr in der Binnenstruktur der Fotografie an die Stelle, die sonst „Realität“ markiert. Noch über den zweifachen Abstand, der zugleich über das Foto im Foto in eins gesetzt wird, erfährt die „Straße“ ihre Bestätigung als „vorfotografisches Original“. Dennoch ist die Illusion nicht perfekt, das Bild ist unscharf, die Farben wirken künstlich und zu den Rändern hin werden sie dunkler. Somit ist die doppelte Referenzstufe in der Tiefendimension der fotografischen Darstellung im gleichen Moment offensichtlich. Die vermeintlich vorfotografische Wirklichkeit stellt sich als bereits fotografierte Szenerie heraus. Explizit spielt Sherman hier auf die durch fotografisches Sehen geprägte Realitätswahrnehmung an. Die Bewegung zwischen Abstand und Schließung des Abstandes, die jedem Foto inhärent ist, wird durch die Inszenierung des Fotos im Foto als simultane Präsenz vorgeführt und „sichtbar“ gemacht. Das performative Prinzip der Verdopplung von „Realität“ wiederholt sich in der Tiefenstruktur des fotografischen Bildes ein weiteres Mal. Somit demonstriert Sherman, dass dieser Vorgang der Wiederholung nicht zur Redundanz werden muss. Vielmehr lässt sie mit ihrer Strategie der doppelten Mimikry das subversive Potenzial des fotografischen Mediums an die Oberfläche treten. Indem Sherman uns im Akt der Wahrnehmung den permanenten Wechsel von Gegenstandsbestätigung und medialem Zweifel abverlangt, führt sie uns den Prozess der Realitätsproduktion selbst vor und zwingt uns, ihn nachzuvollziehen. Darüber hinaus setzt sich das Prinzip der Serie auch mit den „Rear screen Projections“ fort. Der fotografische Kader bringt die Dialeinwand zum Verschwinden. Damit scheint die Täuschung, der vermeintliche Blick in die Wirklichkeit nahezu perfekt zu sein, während gleichzeitig über die Randunschärfen die Funktion der Kadrierung und damit der Fragmentcharakter des Dargebotenen, der als Motor der seriellen Bilderproduktion funktioniert, explizit vor Augen geführt wird.

6 Rosalind Krauss: *Das Photographische*, a.a.O., S. 117.

Mit ihrer Serie der „History Portraits“ appelliert Sherman erneut an unser Bildgedächtnis, um die medialen wie ikonographischen Codes vorzuführen. Während die „Film Stills“ das Genre der Filmstandbilder kopieren, so imitiert die Fotografie nun die Malerei. Mit Hilfe von Maske, Verkleidungen, künstlichen Körperteilen, den entsprechenden Requisiten und Staffagen stellt Sherman ein gemaltes historisches Porträt nach. Die einzelnen Schichten der Schminke imitieren die Verfahren illusionistischer Malerei, die mit Hilfe von Licht- und Schatteneffekten eine Physiognomie modelliert und das Trugbild natürlichen Inkarnats schafft. Die „History Portraits“ spielen mit unserer Erwartung, ein Gemälde und darüber hinaus ein aus der Kunstgeschichte bekanntes, historisches Porträt zu sehen, das eine historisch bedeutsame Persönlichkeit darstellt und/ oder von einem berühmten Künstler oder einer Künstlerin produziert wurde und aufgrund seiner kunstwissenschaftlichen Bedeutung selbst den Status eines „Originals“ für sich beanspruchen kann. Doch unsere Erwartungen erfüllen sich nicht, so lässt sich die dargestellte Szene nicht eindeutig auf eine uns bekannte Ikone der Malerei zurückführen.⁷ Die gravierendere Irritation entsteht jedoch auf der medialen Ebene. Die perspektivische Malerei imitiert eine dreidimensionale Szene und präsentiert sie im begrenzten Kader. Doch anstelle einer malerischen Wiedergabe sehen wir uns hier mit einer Fotografie – dem Medium der technischen Reproduzierbarkeit – konfrontiert, dessen transparente Membran das dreidimensional nachgestellte „Gemälde“ in den zweidimensionalen fotografischen Abzug transferiert und damit die optische Täuschung bei gleichzeitiger Desillusionierung installiert. So ist zwar im Gegensatz zu einer fotografischen Darstellung für ein gemaltes Porträt die Anwesenheit der/des Porträtierten nicht zwingend, dennoch scheint die mimetische Qualität eines realistischen Porträts auf eine indexikalische Verbindung zur ReferentIn zurückzugehen. Der Pinselduktus beraubt uns jedoch der Illusion. Dagegen hebt sich die Fotografie als Medium auf und lässt etwa das geschminkte Gesicht (Abb. 112, 113) „echt“ malerisch erscheinen und offenbart gleichzeitig das künstlich geschminkte Antlitz als Gemäldeimitat. Indem wir die Kopie als vermeintliches „Original“-Gemälde erkennen, obwohl die Täuschung offensichtlich ist, offenbart sich ebenso wie bei den „Film Stills“ und den „Rear screen

7 Der Versuch einiger KunsthistorikerInnen den „History Portraits“ die entsprechenden „Originale“ zuzuweisen, konnte daher nicht gelingen. Vgl. u.a. Christa Schneider: Cindy Sherman - History Portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei, München 1995, insb. S. 22.

projections“, dass sich der vermeintliche Ursprung erst in der Differenz zur Kopie denken lässt.⁸

Das fotografische Porträt der Puppe zeichnet sich ebenfalls durch eine doppelte Referenzstufe aus: Auch die Kunstfigur ist von „indexikalischer“ sowie von mimetischer Qualität und funktioniert den „Rear screen projections“ vergleichbar wie eine „Fotografie“ im fotografischen Bild, um das Changement zwischen „Realität“ und Fiktion zu evozieren. In der Gestalt der Puppe kulminiert jedoch nicht nur das Spiel zwischen „Natur“ und Kunst, darüber hinaus bestätigt sie als Spiegelbild unsere Identität und kann sie zugleich in Frage stellen. Sherman inszeniert dieses Wechselbad zwischen „Sein und nicht Sein“ jedoch nicht erst, seitdem sie die Puppe ins Rampenlicht rückt. Vielmehr ist die Selbstkonstruktion bei gleichzeitiger Infragestellung von Identität das durchgängige Thema ihrer fotografischen „Selbst“-Porträts. In den „Film Stills“, „Rear screen projections“ und „History Portraits“ ist Sherman „Frau als Bild“ und Künstlerin im selben Moment. Indem sie damit, wenn auch mit anderen Vorzeichen⁹ – den „Selbstinszenierungen“ Bellmers und Moliniers vergleichbar – zwei Instanzen verkörpert, die sich eigentlich gegenseitig ausschließen, werden die wechselseitigen Produktionsbedingungen von Künstlerin und Modell deutlich. Sherman, die sich immer in Verkleidung und Maskerade präsentiert, erscheint somit bereits in „indexikalischer“ und mimetischer Überformung. Die indexikalische Eigenschaft der Fotografie verleiht darüber hinaus den Maskeraden ihre „Glaubhaftigkeit“ und weist diese dennoch als künstliches Beiwerk aus: Im Scheinwerferlicht glänzen die Kunstfasern der Perücke (Abb. 110). Die perfekte Illusion zerbricht für einen kurzen Moment, um sich erneut zu stabilisieren. Die Verkleidungen stärken die Position des „Ich“ sowie seine geschlechtliche Markierung, dabei entpuppt sich die weibliche Gestalt als Wesen ohne Substanz. Sherman ist ihr eigener und vielfältiger Doppelgänger, der sich im seriellen Kontext endlos reproduziert und ihre „Existenz“ zu

8 Christa Schneider erläutert, dass Sherman ihre Aufnahmen malerisch fotografiert, indem sie die Ästhetik der Malerei auf die Fotografie überträgt. (Vgl. ebenda, S. 22 und S. 36.) Dieser These Schneiders wäre mit meinen genannten Argumenten zu widersprechen. Vielmehr sind es gerade die spezifischen Eigenschaften der Fotografie, die die performativen Produktionsprozesse offenbaren. Loreck kritisiert Schneiders Thesen eingehend, auf dieses mediale Missverständnis Schneiders geht sie jedoch nicht ein. Vgl. Hanne Loreck: Geschlechterfiguren und Körpermodelle, a.a.O., S. 249 ff.

9 Während für den Künstler die Möglichkeit besteht, sich über sein Selbstbild zu bestätigen (vgl. dazu Irit Rogoff: „Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne“, a.a.O.), so ist diese Option für die Künstlerin immer schon zwiegespalten, da sie sich als „Frau“ immer durch ihren Bildstatus auszeichnet. Vgl. Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild, a.a.O.

keinem Ursprung führt. Shermans Statement: „Ich mache keine Selbstporträts“¹⁰ ist ganz in diesem Sinne zu verstehen; das „Selbst“ ist immer erst Effekt performativer Produktion.

Die Diaprojektionen, die in den „Rear screen projections“ die Stelle „realer“ Räume einnehmen und vor denen Sherman sich in Szene setzt, lenken den Fokus auf den Konnex von „Raum“ und „Identität“. Beide Instanzen können wir nicht unabhängig voneinander denken. Denn die Unterscheidung und Verbindung zwischen Subjekt („Innen“) und Raum („Außen“) ist gleichsam existentiell.¹¹ In diesem Sinne erweist sich der ausgestreckte Arm „Shermans“, der in die Tiefe des Bildraumes zeigt, als verbindendes und „lebensnotwendiges“ Scharnier (Abb. 111). Zudem werden Figur und Raum in der gleichen Tiefenschärfe, in ähnlichem Licht und ähnlichen Farben präsentiert. Die wechselseitige Abhängigkeit beider Kategorien wird damit ebenfalls in Szene gesetzt. Indem die dargestellte Person und die Raum-Projektion gemeinsam vor der Kamera stehen, werden sie durch den fotografischen Ausschnitt in eine mediale Ebene überführt und zusammen als „vorfotografisches Original“ bestätigt. Doch der vermeintliche Raum, der das dargestellte „Subjekt“ umgibt, bewegt sich zwischen „Realität“ und Fiktion. Das Subjekt, das sich in der Abgrenzung gegen ein Anderes konstituiert, „sieht“ sich in diesem Fall einer brüchigen Bestätigungsinstanz gegenüber. Ebenso wie der „Raum“ bewegt sich auch die dargestellte weibliche Protagonistin zwischen Kunst und „Natur“. Durch die Ambivalenz beider Instanzen, von Raum *und* Subjekt, funktioniert der Akt der Bestätigung immer nur zum Teil: Beide Kategorien halten sich gegenseitig zwischen „reell“ und virtuell in der Schwebel. Die „Frau als Bild“ wird damit gleichzeitig zur „aktiven Instanz“, die uns über ihre verunsichernde Erscheinung zur Interaktion einlädt. Darüber hinaus sind die „Rear screen projections“ als Schnappschüsse in Szene gesetzt: Die Figur erstarrt im Sprung (Abb. 106), sie scheint gerade noch auf das Bild gekommen zu sein oder ist kurz davor, es zu verlassen (Abb. 110, 111). Damit sind auch die „Rear screen projections“ als Zufallsgeneratoren arrangiert¹², die die Kontinuität von „Identität“ und Geschlechtlichkeit spiegeln.

10 Elisabeth Bronfen: „Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz“, a.a.O., S. 15.

11 Vgl. zum simultanen Ein- Ausschlussverfahren, mit dem Bedeutung erst entsteht das Kapitel „Zitationen“, S. 24. ferner zum Prinzip des Abjekten das Kapitel „Grenzgänge: Der Eros, das Heilige und das Fotografische“, insb. S. 169, Anmerkung 68.

12 Vgl. dazu das Kapitel „Das objet trouvé“, S. 108.

Aus dem gleichen Jahr, in dem die „Rear screen projections“ entstanden, stammt auch ein inszeniertes Videointerview¹³. Die serielle Potenzial von Identität und die Konstruktion des Künstlerinnen-Ich im Besonderen werden in einem Frage-Antwort-Spiel zur Disposition gestellt: An einem in der Diagonalen aufgenommenen Tisch sitzt Carole Ann Klonarides in der unteren linken Ecke des Bildes. Sherman läuft in die gegenüberliegende rechte obere Bildecke. Ihr Kopf ist vorerst vom Bildkader abgetrennt, bis sie ebenfalls an dem Tisch Platz nimmt. Auf diesem befinden sich ein Aschenbecher und Zigaretten sowie ein altmodisches schwarzes Telefon, dessen Schnur in den BetrachterInnenraum zu reichen scheint. Sherman tritt in einer Verkleidung auf – beiger Trench und schwarze Perücke, die an die „Film Stills“ erinnert. Ihr Outfit sowie das Telefon scheinen beide in die 60er Jahre zu gehören. Begleitet wird die Szene von den unaufdringlichen und beliebigen Klängen einer Hammatorgel, wie sie in Fahrstühlen oder Kaufhäusern der Zeit üblich waren. Im Hintergrund ist die Diaprojektion einer Tempelhalle zu erkennen. Im Gegensatz zu den „Rear screen projections“ ist hier die Kadrierung der Dialeinwand sichtbar, ihre obere Kante endet etwa auf der Höhe von Shermans Kopf. Das Dia ragt ebenfalls in einer Diagonalen ins Bild. So stellt nicht nur das Telefonkabel, sondern auch die diagonale Linie, die sich aus der Tischkante sowie der Diawand ergibt und die sich von links unten nach rechts oben erstreckt, eine Verbindung zwischen Filmszene und BetrachterInnen her. Die diagonale Bewegung scheint sie gleichsam ins Bild zu ziehen, sie dazu einzuladen, die Position von Klonarides, der Interviewpartnerin Shermans einzunehmen. Sherman selbst hält einen Aktenordner in der Hand und scheint bereit zum Vorstellungsgespräch. Dass Vorstellung hier eher im theatralischen Sinn zu verstehen ist, wird im Filmverlauf offensichtlich. In einem komplexen Rollenspiel wird die Frage nach Identität keine Antwort finden. Klonarides interviewt die vermeintlich echte Cindy Sherman, die nunmehr beginnt, ihre künstlerische Laufbahn zu beschreiben. Ziel des Gesprächs scheint die Verifizierung ihrer Künstlerinnenidentität zu sein; so gestaltet sich der erste Dialog etwa folgendermaßen:

13 Das Video wurde 1980/1981 in Farbe produziert (10 min, 21 sec.) Produced by Cindy Sherman und Carole Ann Klonarides. Directed by Michael Owen. Cindy Sherman interviewed by Carole Ann Klonarides. Represented by Metro Pictures New York. Eine Kopie dieses Videos wird im Maison Europeenne de la Photographie, Paris aufbewahrt und kann dort angeschaut werden. Eine weitere Kopie herzustellen, um sie dieser Arbeit beizufügen, wurde mir nicht bewilligt.

Sherman: „Hi, I am Cindy Sherman. Can I show you some of my work?“
 Klonarides: „Tell me something about yourself.“

Daraufhin beginnt Sherman ihre Biographie zu repetieren, die wir bereits aus Katalogen, Zeitschriften etc. kennen. Das performative Zitationsprinzip setzt sich somit über die Mediengrenzen hin fort. Bereits die erzählte Rede oder das geschriebene Wort sind Konstruktionen, es sind die großen Erzählungen der KünstlerInnen, die etwa schon seit frühester Kindheit gezeichnet und gemalt haben, ihr Genius bewahrheitet sich vermeintlich in ihrer Biographie, während diese vielmehr selbst Teil der KünstlerInnenproduktion ist.¹⁴ Die RezipientInnen finden somit ihre Bestätigung nicht nur über die Betrachtung der „Frau als Bild“, sondern ebenso über ein vermeintlich authentisches und stabiles KünstlerInnen-Ich. Während Sherman in den „Film Stills“ und den „Rear screen projections“ ihre ambivalente Position, als Künstlerin zugleich im Bild zu sein, in Szene setzt, so ist es nun der in der Zwischenzeit etablierte Status der Künstlerin selbst. Die „echte“ Sherman gesehen zu haben, scheint gleichfalls als Fetisch zu funktionieren. Wie Irit Rogoff herausstellt, müssen Künstler (dies wäre ebenso auf Künstlerinnen zu übertragen, B.K.) nicht durch ihre homogene Erscheinung, sondern vielmehr durch ihre Exzentrizität, ihre Außenseiterposition auffallen.¹⁵ Nicht in die Norm zu passen, wird zur Norm für das KünstlerInnensein und bürgt für eine regelrecht paradoxe „homogene Identität“. So berichtet auch Sherman von ihrer Intention, der Rolle des durchschnittlichen Bürgers zu widersprechen. In ihrer Zeit in Buffalo, dort wo normale Leute das Straßenbild prägen, habe sie sich gerne als „weared people“ verkleidet. Seit ihrer Zeit in New York jedoch, *der Stadt* der weared people, verzichtet sie auf die Maschade. Diese lineare Erzählung Shermans harmoniert mit der gleichfalls linearen Aneinanderreihung der einzelnen Filmkader. Im Gegensatz zu Moliniers Inszenierung von „Mes Jambes“ fließt hier der Film ruhig dahin und bestätigt damit ebenso unseren Eindruck einer authentischen, kohärenten Künstlerinnenpersönlichkeit. Während Sherman weiterhin aus ihrer Biographie zitiert und sich ihre Rolle als Künstlerin performativ

14 Auch Sophie Calle durchkreuzt mit ihren „Selbst“-Inszenierungen die Grenze zwischen „Realität“ und Fiktion sowie die der unterschiedlichsten Medien. In Paul Austers Roman „Leviathan“ etwa lebt die Romanfigur „Maria“ die Biographie Calles und erweist sich als ihr Alter Ego. Vgl. Birgit Käufer: „Das wahre Leben der Sophie Calle oder Die erfundene Realität“. In: Kunst + Material 2/99, S. 16-25. Vgl. dazu auch das Dissertationsprojekt von Alma-Elisa Kittner: Visuelle Autobiographien und Strukturen des Sammelns. Hannah Höch, Annette Messager, Sophie Calle.

15 Vgl. Irit Rogoff: „Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne“, a.a.O., S. 26.

zu stärken scheint, schleicht sich jedoch der Zweifel ein: Sherman erläutert die künstlerische Strategie ihrer Serie der „Film Stills“. Sie gestalten Fotos wie Filmszenen, die allerdings keine bestimmte Szene kopieren, vielmehr ginge es ihr darum, „to catch a special quality about them“. Nun beginnen selbst die BetrachterInnen, die die „Film Stills“ nicht kennen, einen Zusammenhang zwischen Shermans Aufmachung bzw. der Inszenierung des gesamten Settings und ihrem Bericht herzustellen. Sherman, die ihre künstlerische Strategie offen legt und uns damit ihre Anwesenheit als authentische Künstlerin suggeriert, tritt gleichzeitig als Bild bzw. als „Film Still“ auf. Die Szenerie, die durchgehend von der Kamera statisch aufgenommen wird, stellt sich zudem tatsächlich als Standbild dar. Bereits die Eingangsszene, in der Sherman kopflos erscheint, weist auf die fotografische Grundlage des Mediums Film. Denn während die Filmkamera der Personenbewegung folgen könnte, ist der Stillstand für das Medium Fotografie signifikant. Im Changement zwischen Aufklärung und Verunsicherung produziert und destabilisiert sich das Konstrukt der „Künstlerin“. Im Videofilm verschwimmen die Genre-grenzen zwischen vermeintlich dokumentarischem Interview und künstlerischer Inszenierung. Doch auch unserer Wahrnehmung – ein „Filmstill in motion“ zu sehen – können wir nicht trauen. Denn so wie die fotografischen Serien Shermans die Referenzsuche schüren oder ihr Film „Office Killer“ neben den „Film Stills“ zahllose weitere Referenzen aufweist – Elemente des Grusel-, Horror- und Psychothrillers werden gleichermaßen zitiert – so lässt sich auch der Videofilm nicht endgültig definieren.¹⁶

Mit der sich anschließenden Einstellung wird das stillgelegte fotografische Bild nunmehr tatsächlich im Medium Film präsentiert: Klonarides schlägt den von Sherman mitgebrachten Aktenordner auf, in einer Plastikfolie liegt ein Foto aus der Reihe der „Filmstandbilder“. Der Ordner wird von Klonarides in einer Diagonalen in die Kamera gehalten. Der Falz des Ordners fällt mit der unteren Bildkante zusammen und dient als Scharnier zwischen Filmszene und BetrachterInnenraum. Die transparente Plastikhülle, die das Foto rahmt und sich zwischen die Fotomembran und die Videohaut schiebt, scheint beide Membranen zu spiegeln und damit die Medien der Repräsentation (Foto und Videofilm) selbst zu thematisieren. Die indexikalische Kraft des Videos präsentiert und do-

16 So erläutert auch Sykora in ihrer Analyse des Films „Office Killer“, dass das ins animierte Medium Film übersetzte „Filmstill“ nur als Zitat eines Stillstandes erscheint. In dem daraus resultierenden Wechselspiel zwischen „Stillstand“ und Animation entsteht eine Pause, die die Referenzsuche – den immer wieder zum Scheitern verurteilten Versuch, eine Zuordnung von Filmszene und Standbild zu leisten – vorantreibt und als Motor der Bedeutungsproduktion funktioniert. Vgl. Katharina Sykora: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film *Office Killer*“, a.a.O., S. 112 ff.

kumentiert hier das fotografische Werk der Künstlerin und bestätigt damit ihre vermeintliche Authentizität ein weiteres Mal. Gleichzeitig jedoch hebt sich seine Beweiskraft auf, denn das Foto aus der Reihe der Filmstandbilder ist wiederum nur Bestandteil eines größeren „Film Stills“ – der Szene des Videofilms selbst. Diese Ineinanderschachtelung der Ebenen wird mit der folgenden Szene besonders explizit: Die von Klonarides gehaltene Fotografie ist nun in einer Großaufnahme zu sehen. In dieser Gleichsetzung von Foto- und Filmkader wird zum einen die fotografische Grundlage des Films – die Aneinanderreihung der einzelnen Fotokader – offensichtlich. Zum anderen schmilzt die Haut des Videofilms die verschiedenen Membranen (Plastikhülle des Orders und Fotomembran) zusammen: Die Videohaut vermittelt nunmehr den transparenten Blick auf „Vor fotografisches“ (sei es der Blick auf „Wirklichkeit“, auf einen vermeintlich authentischen Filmausschnitt oder auf das „originale“ fotografische Kunstwerk, das für die Identität der Künstlerin bürgen soll), das sich hier jedoch als Repräsentation der Repräsentation erweist. Diese Szene wird schließlich durch eine Großaufnahme von Shermans Kopf ersetzt. Bis auf die Bewegungen des Mundes ist ihr Kopf ebenfalls (film-)still. „To imitate a cheap image“ sei das Ziel, das sie mit ihrer Serie der „Film Stills“ verfolge, erläutert Sherman, während sie sich „selbst“ als vielfach imitiertes Image ohne Ursprung präsentiert.

Im Anschluss erläutert Sherman den Arbeitsprozess der „Rear screen projections“, in denen sie Dias verwende und verschiedene Charaktere davor platziere. Sie betont die Schwierigkeit dieser Aufnahmen, da sie im Gegensatz zur Serie der „Film Stills“, in der sie „sich“ in einem Gesamtsetting verorten konnte, nunmehr vor dem Problem stand: „to get in to it“. In der Zwischenzeit hat Klonarides die Seiten im Aktenordner umgeblättert und hält ein Beispiel aus der Serie der „Rear screen projections“ in die Kamera. Erneut beginnen die BetrachterInnen Vergleiche zwischen dem präsentierten Fotobeispiel, der Erzählung Shermans und der Videoszene zu ziehen. Nunmehr rückt auch die Dialeinwand, vor der Sherman sitzt, in den Fokus der Betrachtung. Die gesamte Szenerie selbst scheint Bestandteil der Serie der „Rear screen projections“ zu sein. Doch auch diese Assoziation bleibt vage, dabei registrieren wir jedoch, dass wir selbst es waren, die Sherman „in to it“ setzen und damit maßgeblich an den Prozessen der Bedeutungsproduktion beteiligt sind. Darüber hinaus kommt es an dieser Stelle zu einer weiteren, sehr nachhaltigen Irritation, die das Fragmentarische und Serielle der Künstlerinnenidentität exponiert. Während die Großaufnahme des „Film Stills“ zu sehen ist, sind die Fragen von Klonarides, die Antworten von Sherman ebenso wie die Musik im Off zu hören. Während also das bewegte Bild zum Standbild gefriert und eine Pause im Filmfluss markiert, läuft die

Tonspur nahtlos weiter. Es entsteht der Eindruck, als würden sich die verschiedenen Stimmen und Geräusche auf dem stillgelegten Bild treffen, das gleichsam als Cut, als Zwischenvorhang im Theater funktioniert, der einen Szenen- und Personenwechsel einleitet. So ist auch Sherman in der folgenden Einstellung plötzlich in einer neuen Verkleidung und damit als neue „Persönlichkeit“ zu sehen. Die Musik hat sich ebenfalls geändert und Klonarides wechselt das Gesprächsthema. Shermans jedoch behält ihre Position als sitzende Interviewpartnerin und ihre lineare Erzählung konstant bei, während sie den unverhofften Identitätswechsel nunmehr mehrere Male vollzieht. Nacheinander erscheint Sherman in den unterschiedlichsten Verkleidungen, die erneut das Spiel der Assoziationen vorantreiben: Als blonde Diva trägt sie einen schwarzen Schal elegant um ihr Haar geschlungen. Anschließend glauben wir sie als „Monroe“ zu erkennen, die sich wiederum in der Rolle einer ebenfalls blonden Sekretärin mit sonnengebräuntem Teint zu präsentieren scheint. Als nächstes ist Sherman als jungenhafte Frau zu sehen: Sie ist hier so geschminkt, als sei sie nicht geschminkt und zuletzt präsentiert sie sich im nassen Badeanzug, Badehaube und Schwimmbrille. Mit jeder Verkleidung ändert sich auch ihr Verhalten ein wenig, so wirkt Shermans Stimme als „jungenhafte Frau“ heller und die Bewegungen verhaltener. Darüber hinaus scheint die Erzählung Shermans mit ihrem Outfit in Verbindung zu stehen, gleichzeitig jedoch erscheinen auch diese vermeintlichen Übereinstimmungen wie zufällig. So berichtet sie etwa, während sie als Diva zu sehen ist, dass sie von europäischen Filmen beeinflusst sei, da die Schauspielerinnen mehr Ausstrahlung hätten, wohin gegen die Hollywoodstars nur durch ihre Diamanten und Pelze bestechen.

Mit jeder neuen Verkleidung Shermans ändert sich auch das Dia im Hintergrund, dessen Motiv jedoch in keinem direkten Bezug zu der „Persönlichkeit“ steht, vielmehr sind die Szenen diffus und nicht eindeutig zu bestimmen: Hinter der Diva erscheint eine Straßenszene mit Autos, hinter „Monroe“ glaubt man eine Südstaaten-Landschaft zu erkennen, eine Szene mit Golfautos begleitet die jungenhafte Frau und die Front eines Palastes zeichnet sich im Hintergrund der Badenixe ab. Da nicht zu sehen ist, wie Sherman ihre Verkleidungen wechselt, entsteht eine visuelle Lücke, obwohl die Filmbilder kontinuierlich weiterlaufen. In der Kombination von „Persönlichkeits“- und Diatausch entsteht im vermeintlich linearen und homogenen Medium Film der Eindruck einer Slide-show, die einen doppelten Bruch anzeigt: Zum einen offenbart sich erneut die Illusion des Films als sukzessive Abfolge von Einzelkadern, zum anderen erweist sich „Identität“ als Effekt medialer bzw. diskursiver Produktion, die eine fragmentarische, nicht essentielle Persönlichkeit in Serie gehen lässt.

Videomembran und Tonspur, die die unterschiedlichen Attribute wie Stimme, Musik, Maskerade, Habitus und Diaprojektion nicht in linearer Kohärenz, sondern als entregeltes Spiel darbieten, offenbaren, der Molinierschen Inszenierung vergleichbar, dass Identität nur als Summe verschiedener Attribute besteht. Somit steht das Umlblättern der Seiten, das Klonarides im Film vollzieht, stellvertretend für unser Blättern im Fotokatalog. Denn ebenso wie wir angesichts Shermans fotografischer Serien bemüht sind, eine Verbindung zwischen den einzelnen Kadern herzustellen, so fühlen wir uns auch hier animiert, die Lecks zu schließen, eine Homogenität herzustellen, die jedoch nicht mehr einzuholen ist.

In der abschließenden Filmsequenz scheint sich Sherman zu demaskieren: Sie zieht ihre Schwimmbrille sowie die Badehaube ab und trocknet sich das Gesicht mit einem Handtuch. Doch der Eindruck, nunmehr die echte Sherman zu sehen, stellt sich auch hier nicht ein. Vielmehr wird diese Demaskierung, angesichts der vorausgegangenen Verwandlungen, ebenfalls als weiterer Akt der Maskerade wahrgenommen. Das Video endet mit der Präsentation von sechs hintereinander folgenden fotografischen Porträts: Großaufnahmen der zuvor gesehenen „Persönlichkeiten“, die in der bekannten Reihenfolge auftauchen. Den Schlussakkord bildet auch hier das abgeschminkte Gesicht Shermans. Die aufklärerischen Worte „That’s her“, die von einem unsichtbaren Sprecher ausgehen, kommentieren diesen „Auftritt“. Die Widersprüchlichkeit der Aussage ist offensichtlich: Das Personalpronomen „Her“, das sich nur auf eine Person beziehen dürfte, hat hier sechs verschiedene Identitäten als Bezugspunkt. Das Bellmersche Paradox von gleichzeitiger Zentrität und Exzentrizität findet auch hier seinen Ausdruck. Der Ausruf „That’s her“ spiegelt somit nicht zuletzt den Zeigegestus des punctum: Denn wie Barthes ausführt, sagt die Fotografie, „[...] das, genau das, dieses eine ist’s! und sonst nichts; [...]“¹⁷ Diese Singularität, die das fotografische Bild sowie die Behauptung des Kommentators versprechen, treibt gleichzeitig das Spiel der Referenzsuche von neuem an.

In den „History Portraits“ ist Sherman ebenfalls ihr eigenes Modell. Neben Schminke und Maskerade setzt sie hier erstmals künstliche Körperteile – falsche Nasen, Bäuche, Brustmimate etc. – ein (Abb. 112, 113, 114). Die Prothesen unterstreichen Shermans Erscheinung zwischen Kunst und „Natur“. Karikaturhaft werden Körpermerkmale überzeichnet, so scheint die große Brust der Madonna (Abb. 113) beinahe aus dem Ausschnitt zu fallen. Dieses beginnende Spiel der Geschlechtsattribute erinnert an Moliniers Inszenierungen. Während jedoch das Endprodukt der Künstler-Puppe keine Abstände zwischen den einzelnen Schichten

17 Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer. a.a.O., S.12.

aus Schminke, Verkleidung und Körperprothese erkennen lässt und dennoch durch das ungewöhnliche Körperbild die Konstruktion offensichtlich ist, so sind in Shermans Darstellung als „History Portrait“ die Übergänge zwischen künstlichen und „natürlichen“ Körperpartien zu erkennen und gleichzeitig miteinander verwoben. Etwa dann, wenn die Schminke die „natürliche“ und die aufgesetzte künstliche Haut der Stirnpartie gleichermaßen überzieht und dabei die Schnittkante des Hautimitats sichtbar bleibt (Abb. 118). Somit käme selbst dann, wenn die künstlichen Nasen und Brüste des „History Portraits“ fielen, nicht das „authentische“ Subjekt zu Vorschein, denn zwischen „Kern“ und Maske lässt sich keine Grenze fixieren. Mit Käte Meyer-Drawe gesprochen, existiert das „Ich“ nur in der Differenz der Masken.¹⁸

Mit einem Bild der Serie, das gleichsam als „Selbstporträt“ Shermans gelten kann, wird dieses Spiel der Masken besonders prägnant: Eine Federmaske verdeckt die Partie der Augen und eine Brustmaske den Oberkörper (Abb. 114). Mit dem Brustimitat scheint das Prinzip von Weiblichkeit=Maskerade¹⁹ bzw. das Prinzip des Geschlechts als Kleid²⁰ beim Wort genommen. Die Hände präsentieren sich in paralleler Geste. Während die Rechte die Federmaske in Position hält, ruht die linke Hand in ähnlicher Pose auf dem Dekolleté. Die Hände, die im Haltegestus verharren, visualisieren den fotografischen Stillstand sowie den potenziellen Moment des Umschlags – jeden Augenblick könnten die Masken fallen. Die Hoffnung, dahinter die echte Sherman zu erblicken, wird geschürt. Doch auch wenn wir noch so sehr versuchen, unseren Blick zu schärfen, um einen Hauch von Echtheit zu entdecken, ist der Blick unseres Gegenübers durch die Federmaske verdeckt. Nur zwei kleine Punkte markieren die Position der Augen, dennoch fühlen wir uns ebenso wie von Moliérs schwarzen Augenmasken unweigerlich angeblickt. Vor allem scheinen die Brustwarzen, die unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, den unsichtbaren Blick hinter der Federmaske zu doppeln und uns unsere Projektionen ebenfalls zurückzusenden. Der Ausschnitt des Kleides rahmt die künstlichen Brüste. Er repetiert damit die Funktion des fotografischen Kaders, der erst die Realität der Repräsentation fasst und den Blick zwischen „Wirklichkeit“ und Fiktion in die Irre führt. Das Brustimitat im Spitzendekolletée fungiert damit als *mise en abîme* des fotografischen Bildes bzw. der Bewegung zwischen *true or false*, die Shermans

18 Vgl. Käte Meyer-Drawe: „Das Ich als die Differenz der Masken. Zur Problematik autonomer Subjektivität“. In: Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik, H. 4 (1991), S. 390-400, hier: S. 397.

19 Vgl. dazu das Kapitel „Körperbildgenese als Performanz in Permanenz“, S. 148.

20 Vgl. das Kapitel „Der Körper als Kleid“.

Inszenierungen unablässig evozieren, um dabei ihre eigene „Existenz“ im selben Moment zu bestätigen und in Zweifel zu ziehen. Shermans Finger am Ausschnitt, die einen Knopf berühren, scheinen damit den Druck auf den Selbstauslöser zu spiegeln, mit dem Shermans ambivalenter Status, „Frau als Bild“ und initiiierende Künstlerin zugleich zu sein, erst entsteht. In verschiedenen anderen Inszenierungen präsentiert sich Sherman ebenfalls mit der Federmaske. Für ein Pressefoto der „Vogue“ (Abb. 115) verbirgt sie ihr Gesicht hinter der Maske, und auf einem weiteren Foto erscheint Sherman als Clown (Abb. 116), der ebenfalls die Federmaske in der Hand hält. Auch hier lässt sich hinter den vielen Schichten aus Schminke und Verkleidung keine essentielle Künstlerinnenidentität ausmachen, vielmehr treibt der Clown²¹ mit uns seine Scharaden.

In den „History Portraits“ werden jedoch nicht nur Weiblichkeitscodes aufgerufen, vielmehr setzt sich Sherman auch als „Mann“ in Szene. Wie Rogoff erläutert, bestärkt „Mann“ sich in seiner autoritären Position nicht durch seinen Status als Bild, dagegen versichert „er“ sich seiner Abwesenheit aus dem Diskurs, damit sein Konstruktionscharakter unantastbar bleibt.²² Dennoch kann ein Porträt traditionelle, männliche Rollenbilder stützen, etwa dann, wenn öffentliche repräsentative Funktionen zitiert werden. So erscheint auch „Sherman“ in den „History Portraits“ unter anderem als Wissenschaftler mit der Lupe (Abb. 117) oder als Fürst mit dem Apfel als Herrschaftssymbol in der Hand (Abb. 118). Doch der Zitation ist hier die Parodie immanent: Denn über die seriellen Charaktere und deren Erscheinung zwischen Kunst und „Natur“ ist der Konstruktionscharakter von „Männlichkeit“ im Diskurs wieder präsent. Wenn diesmal nicht die weibliche Brust im Ausschnitt des Kleides, sondern die „nackte“ und stark behaarte Männerbrust unter dem weit aufgeknöpften Hemd zum Vorschein kommt (Abb. 119), die Ansatzstelle des Brustmiments durch das Halstuch verdeckt und dennoch offensichtlich ist, dann erweist sich auch „Männlichkeit“ als Maskerade.²³

21 In Shermans neuen Arbeiten nimmt ihre Selbstinszenierung als Clown einen großen Raum ein. Vgl. Cindy Sherman. Ausst.-Kat. Serpentine Gallery, London (03.06.-25.08.2003), Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh (6.12.03.-07.03.2004).

22 Vgl. Irit Rogoff: „Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne.“, a.a.O., S. 21.

23 Im Rahmen ihrer Untersuchung der „History Portraits“ verweist Loreck auf die Analyse von Regine Prange, die herausstellt, dass sich Ende des 18. Jahrhunderts bei Goya in der Doppelung der „Maja“ als nackte (1800) und bekleidete (1801-03), die Maskenhaftigkeit des nackten Körpers offenbart. Mit dieser Entidealisierung des Aktes geht gleichzeitig die allmähliche „Destruktion“ des Herrscherporträts einher. Loreck folgend greift Sherman in ihren „History Portraits“ dieses relationale Verhältnis von Herrscherporträt und Aktdarstellung auf. Vgl. Hanne Loreck: Geschlechterfiguren und Körpermodelle, a.a.O., S. 216. Vgl. Regine Prange: „Das Interieur als ‚Frauenzimmer‘. Zur modernen

In ihrer frühen Serie „Busriders“ aus dem Jahr 1976²⁴ inszeniert sich Sherman ebenfalls als „Mann“ und als „Frau“ (Abb. 120). Vertraute Formeln der Körpersprache werden hier zitiert: Während der „Mann“ sich in salopper Geste, mit breit auf dem Boden aufgestellten Beinen, als Macho mit Sonnenbrille oder als Geschäftsmann mit dem Aktenkoffer auf den Knien präsentiert, so zeigen sie die „weiblichen“ Figuren mal schüchtern, die Beine überkreuzt oder auch in koketter Pose. Ferner wechselt „Sherman“ ihre Hautfarbe von Weiß zu Schwarz und verkörpert zudem Personen, die unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen anzu gehören scheinen. Neben der schwarzen Sexbombe, Büroangestellten oder Obdachlosen erscheint auch der weiße pubertierende Mittelschichtsjüngling oder die Streberin mit Kniestrümpfen. Im permanenten Wechsel der Geschlechter, der Hautfarbe und Klassenzugehörigkeit erweisen sich gender, race und class als performative Kategorien.

Die „Busriders“ sitzen auf einem Stuhl oder Hocker frontal vor der Kamera. Wie von einem Schnappschuss erfasst, geben sich einige unbeobachtet, während wir sie beim Lesen eines Buches oder beim prüfenden Blick in einen Taschenspiegel betrachten können. Andere jedoch fixieren ihr Gegenüber und nehmen bestimmte Posen ein – beide Gesten bringen den fotografischen Stillstand zum Ausdruck.²⁵ Zugleich ist das Zufallsmoment, das mit dem fotografischen Cut einhergeht, betont: Während in den „Rear screen projections“ die Protagonistin wie zufällig im Bild erscheint, so sind es hier verschiedene Attribute, die scheinbar aus Versehen auf die Fotografie geraten sind; Ein Bein ragt von der rechten Seite in den fotografischen Raum oder ein vereinzelter Schuh, eine Pappschachtel sowie Kleidungsstücke liegen am unteren Bildrand. Mit diesen Dingen, die eigentlich nicht ins Bild gehören, wird der Ein- wie Ausschlussmechanismus offensichtlich, der für das fotografische Bild sowie wie für den Prozess der Subjektkonstituierung gleichermaßen notwendig ist.²⁶ Darüber hinaus inszeniert Sherman wie Molinier das zwiespältige Spiel mit dem Selbstauslöser. Der Augenblick, in dem „sie“ oder „er“ den Auslöser mit der Hand oder dem Schuh drückt, ist im Bild selbst fixiert (Abb. 120). Ein Rollenkonflikt ist in jedem Fall die unausweichli-

Bildgeschichte des weiblichen Aktes im Innenraum“. In: kritische berichte, 23, Nr. 3 (1995), S. 43-70, hier: S. 50.

24 Aufgelegt und ausgestellt wurden die Aufnahmen erstmals im Jahr 2000.

25 Ganz befremdlich dagegen wirken die Fotografien von Walker Evans, der im Jahr 1938 in der New Yorker U-Bahn Fahrgäste mit der versteckten Kamera porträtierte. Die Personen schauen direkt in die Kamera und doch ins Leere. Da wir angesichts fotografischer Bilder jedoch geradezu ein Posing (ein sich ins Bild setzen) erwarten, irritieren uns diese unmittelbaren und gleichzeitig abwesenden Blicke (vgl. Abb. 121).

26 Vgl. das Kapitel „Grenzgänge: Der Eros, das Heilige und das Fotografische“, insb. S. 169, Anmerkung 68.

che Konsequenz: Entweder ist „Sherman“ „Frau als Bild“ und die Auslöser betätigende und damit männlich konnotierte Autoreninstanz oder sie präsentiert sich in männlicher Erscheinung, die der Autorenposition entspreche und dennoch keine Essenz verbürgen kann. Das Kabel des Selbstauslösers führt wie eine Nabelschnur von der Kamera, die sich vor dem Bild befindet und die Stelle der Autorin eingenommen hat, in den fotografischen Raum hinein. Das Kabel visualisiert das paradoxe Verhältnis von Verbindung und Abtrennung, das erst die gespaltene Identität Shermans sowie der BetrachterInnen entstehen lässt.

Die Gleichung Weiblichkeit bzw. KünstlerInnenidentität=Maskerade bezeichnet das Zurschaustellen der Weiblichkeits- und KünstlerInnenproduktion. Die vielfältigen Schichten der Verkleidungen, mit denen die Vorstellung einer essentiellen Persönlichkeit und Geschlechtlichkeit ad absurdum geführt wird und auch die wechselnden Identitäten in der horizontalen Ausdehnung der fotografischen Serien lassen „Sherman“ gleichsam als „Puppe in der Puppe“²⁷ auftreten. Während sie sich in *Untitled # 198* (Abb. 114) bereits auf Brust- und Federmaske reduziert, so scheint es ebenso konsequent, wenn „Sherman“ nunmehr „ihren“ Körper durch den der Puppe ersetzt. Bauch- und Brustmimate, mit denen sich „Sherman“ bereits in den „History Portraits“ ausstattete, fügen sich jetzt zu einer ganz eigenen Anatomie. Im nachtschwarzen Raum erhellt ein Lichtspot die Puppengestalt (Abb. 122): Der runde Bauch einer Schwangeren, der über keinen Unterkörper verfügt, ruht unmittelbar auf dem Boden. Zwei große Brüste werden von einem schwarzen Büstenhalter gehalten. Über einen Kopf verfügt die Gestalt nicht, an seine Stelle ist ein schwarzes Loch getreten. Dennoch reichen lange Haare auf das Dekolletée. Eingehüllt ist die geisterhafte Erscheinung in einen Bademantel. Aus dem rechten Ärmel schaut eine Hand hervor, die eine Zigarette sowie ein Whiskyglas hält. Die Hand liegt auf einem ebenfalls hell erleuchteten Tisch, auf dem eine Vielzahl abgetrennter Handprothesen und ein von Zigaretten überquellender Aschenbecher zu sehen ist. Auch zwei Kinderpuppen, die im Hintergrund auf einem Bett aus Erbrochenem liegen, werden von dem Lichtspot erfasst. Die Szene, die als „studio view“ tituliert ist, scheint eine Ateliersituation und damit Shermans gespaltene Rolle in grotesker Übertreibung zu spiegeln: Die „Künstlerin“ ist umringt von ihren Requisiten, um die Welt der Puppen und last not least sich „selbst“ als unheimliche Puppenscheinung zu kreieren. Denn obwohl die Künstlichkeit der Körperteile offensichtlich ist, scheint dennoch das sich auf dem Plastikkörper und den Händen brechende Licht der Kunst-

27 Vgl. Katharina Sykora: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film *Office Killer*“, a.a.O., S. 123.

figur Leben einzuhauchen. Darüber hinaus widerspricht die Gestalt der Puppenmutter, die trinkt, raucht und ihre Kinderschar vernachlässigt, traditionellen Weiblichkeitsklischees. In der Überzeichnung werden die Erwartungen an die „gute Mutter“ offensichtlich. Der Bauch als Erkennungszeichen „natürlicher“, „weiblicher“ Reproduktionsfähigkeit führt seine Codierung damit ad absurdum. Stattdessen funktioniert er als punctum, als Umschlagsort zwischen Erwartung und Enttäuschung. Wie die Bauchkugel der zweiten Puppe Hans Bellmers repräsentiert auch hier der Puppenbauch die Prozesse der Regeneration.²⁸ Doch während Bellmer seine Puppe ins Rampenlicht rückt, ist es hier Sherman „selbst“, die sich als Teil einer regenerativen Maschinerie inszeniert. Der Körper der „Künstlerin“ ist von der Konstruktion und Dekonstruktion selbst betroffen. „Ihre“ Hände, die metaphorisch für die vermeintlich naturgegebene Schöpfungskraft der Künstlerin stehen könnten, erweisen sich hier als austauschbare Attribute, die die Autorin als Effekt ihrer Selbstproduktion offenbaren. Auch der fehlende Kopf kann keine Identität bezeugen, sondern eröffnet vielmehr das Spiel der Projektionen. Somit lässt sich die bereits für Bellmers und Moliniers Puppenfotografien herausgestellte hysterische Struktur auch für Shermans Arbeiten feststellen. Als Manifestationen einer Sprache der Hysterie bezeichnet Bronfen die „Selbstporträts“ Shermans, die die Entstehung des „Verknoteten Subjekts“ visualisieren und dabei sowohl die Repräsentiertheit als auch die Zersetzung des Bildes [bzw. die Desillusionierung unserer Erwartungen, B.K.] – mitreflektieren.²⁹ Denn mit der absurden Puppenerscheinung, die ihren nicht vorhandenen Blick dennoch auf uns zu richten scheint, sehen wir uns direkt konfrontiert. Einer Interaktion mit dem Puppenbild können wir uns nicht entziehen und sind damit selbst von der Hysterisierung betroffen. Unsere Beteiligung am Bildgeschehen wird mit einer Großaufnahme des Bauchnabels der „schwangeren Puppenkünstlerin“ (Abb. 123) schließlich unabweisbar. Die Darstellung erstreckt sich über die gesamte Doppelsei-

28 Vgl. zum Prinzip der Regeneration das Kapitel „Body in motion“, S. 104.

29 Vgl. Elisabeth Bronfen: „Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz“, a.a.O., S. 18 u. S. 23. Karen Fromm, Annette Grund, Barbara Höffer, Helga Lutz und Valeria Schulte-Fischedick unterstellen Bronfen, dass sie in Bezug auf die Arbeiten Shermans die Figur einer subversiven Hysterikerin entwirft, was auf eine Neoessentialisierung des Weiblichen hinausläuft. (Vgl. Karen Fromm; Annette Grund; Barbara Höffer; Helga Lutz; Valeria Schulte-Fischedick: „Neo-Essentialismen oder die Utopie des subversiven Anderen. Cindy Sherman zwischen feministischer Kunstwissenschaft und postmoderner Theoriebildung“. In: Antje Hornscheidt; Gabriele Jähner; Annette Schlichter (Hg.): Kritische Differenzen - geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne. Wiesbaden 1998, S. 174-194, hier: S. 192.) So wie ich Bronfens These jedoch interpretiere, versteht sie die Hysterie vielmehr als performative Struktur, die Vorstellungen essentieller Geschlechtlichkeit zur Disposition stellen kann.

te des Katalogs, auf einen weißen Bildrahmen, der das Medium Buch kennzeichnet, wurde verzichtet. Die Hände, die vom unteren Fotokader in den Bildraum ragen, können nur den BetrachterInnen gehören. Sie markieren die changierende Grenze zwischen beiden Sphären. Ebenso fungiert der uns gegenüberliegende Bauchnabel als Sinnbild für das bedeutungsproduzierende Prinzip der Verbindung und Abtrennung zugleich. Wir selbst sind vor dem Bild und Bildkörper im selben Moment. Schon das „Videointerview“ animierte uns, den Platz der Interviewpartnerin von Sherman einzunehmen, hier haben wir nun „tatsächlich“ am Tisch Platz genommen – „Sherman“ sitzt uns vis à vis. Gemeinsam teilen wir die im Zentrum des Bildes liegenden Zigaretten. Die Zigarette in „unserer“ Hand glimmt, damit scheint der Bellmersche Begriff des Brennpunkts – das Prinzip der gleichzeitigen Fokussierung und Defokussierung – beim Wort genommen. Mit der Darstellung eines Strudels, in dem sich Hände aufzulösen oder neu zu formieren scheinen, findet dieses Prinzip seine Kulmination (Abb. 124). In diesen Sog einer potenziellen Umkehrbewegung geraten auch die BetrachterInnen hinein. Die Hände, die keinen Halt finden, stehen für das performative Spiel, in das uns die Arbeiten Shermans immer wieder aufs Neue involvieren.

Nicht zuletzt erinnert das Bild der unheimlichen Puppenmutter (Abb. 122) – die abgelösten Hände und die Puppenbälger am Boden – an den Leichenkeller der Büroangestellten Doreen Douglas (alias Cindy Sherman), gespielt von Carol Kane in dem Film „Office Killer“: Ihre getöteten Opfer – neben den ArbeitskollegInnen sind es auch Mädchen, die per Zufall an ihrer Tür klingelten – versammelt Doreen im Keller ihres Hauses. Doreen wie „Sherman“ eignen sich die abgehackten Hände anderer an. So führt Doreen die Hausarbeit mit den abgetrennten Händen ihrer Opfer aus. Die Grenze zwischen Ich und Du ist flexibel. Ebenso wie das Bild der Puppe, das Changement zwischen „echt“ und unecht, „Leben und Tod“ evoziert, so sind auch für Doreen die Kadaver lebendig. Durch den Verwesungsprozess geraten ihre Leiber tatsächlich in Bewegung und als am Ende des Filmes das Haus niederbrennt, bäumen sich die Körper in den Flammen auf und scheinen sich zu neuem Leben zu erheben.³⁰ Zudem reiht sich Doreen optisch in das Panoptikum der Leichen ein. Etwa dann, wenn sie ihre Opfer wie eine Großfamilie um sich schart, um

30 Das Eigenleiben verwesender Körper hat vor allem Peter Greenaway in seinem Film „A Zed & Two Noughts“ (1985) anschaulich in Szene gesetzt. Im Zeitraffer lässt er den Verwesungsprozess verschiedener Tierkadaver vor unseren Augen ablaufen: Die Tiere zucken, heben und senken sich. Durch das Medium Film werden die Tiere reanimiert und gleichzeitig wird somit die Struktur des Mediums Film – die Abfolge der einzelnen Fotokader – selbst thematisiert.

einen gemeinsamen Abend vor dem Fernseher zu verbringen. Wie Sherman, so ist auch Doreen Schöpferin und zugleich Bestandteil der Szenerie. Mit dieser Paradoxie wird die wechselseitige Abhängigkeit von Mörderin und Leiche bzw. von Fotografin und Puppenbild explizit. Die Künstlerin (Mörderin) geht ihrem Werk nicht voraus, vielmehr bedingen sich die dualen Instanzen gegenseitig.

Die Haustür, die ins Schloss fällt, ist ein immer wiederkehrendes Motiv in „Office Killer“. Es entspricht strukturell dem fotografischen Cut, der das „lebendige Bild von etwas Totem“ evoziert. Denn sobald die Tür zu Doreens Haus hinter einer Person zuschnappt, ist ihr Ende als Leiche im Keller gewiss. Im visuellen und irritierenden Dialog mit der unheimlichen Puppenmutter, Shermans „Selbstporträt“, haben wir die „Türschwelle“ bereits übertreten und setzen unseren sicher geglaubten Subjektstatus aufs Spiel.

Am Ende des Films entkommt Doreen, die Verwandlungskünstlerin, in der Verkleidung ihrer ebenfalls getöteten Chefin. Eine rot markierte Stellenanzeige „Office Managerin gesucht“, weist auf Dorrens Absicht: Die Morde bzw. die fotografischen Bilder der Puppen werden auch weiterhin in Serie gehen.

Naked Truth

In den Serien der „Fairy Tales“ (1985), „Disasters“ (1986-89), „Sex Pictures“ (1992), „Horror and Surrealist Pictures“ (1994-96) sowie in einer Fotoserie (ohne Titel) aus dem Jahr 1998 erscheint nun ausschließlich die Puppe oder die aus heterogenen Prothesen zusammengestellte Chimäre als Protagonistin der fotografischen Bilder und ersetzt den maskierten Körper „Shermans“. Während in den „History Portraits“ die „weibliche“ oder die „männliche“ entblößte Brust (Abb. 113, 119) die Verunsicherung zwischen Täuschung und Enttäuschung schürte, so setzt sich das entregelte Spiel der Geschlechtsattribute mit den „Sexpictures“ in radikaler Weise fort. Die unterschiedlichen Körperfragmente, Häute, Gliedmaßen und Geschlechtsteile sichten sich über- und untereinander und führen dabei Körper und Geschlecht als Oberflächeneffekt vor. Die Vorstellung des ganzen Körpers erweist sich auch hier als Phantasma, das seinen fragmentarischen Charakter offenbart und auf eine serielle Fortsetzung des Körperbildes drängt. So kennzeichnen etwa die deutlich sichtbaren Gelenke der Kunstfigur (Abb. 125) die Verbindungen sowie die Abstände zwischen den einzelnen Körperpartien. Und obwohl sich die Anatomie einerseits als künstliches Imitat ausweist, erstarrt das Körperbild dennoch nicht in dieser aufklärerischen Geste, vielmehr sind die Szenen

der Puppen mit Referenzen auf die fotografische wie die „vorfotografische“ Welt gleichermaßen durchtränkt.³¹ Während die Schwarz-Weiß-Aufnahmen Bellmers, die für die Serie der zweiten Puppe in zarten Pastelltönen koloriert wurden, oder die diffusen Schwarz-Weiß-Abzüge der Künstler-Puppe das Körpermaterial „natürlich“ und künstlich wirken lassen, so präsentieren sich Shermans „Sexpictures“ großformatig³² und in brillanter Farbqualität (C-Prints), die einerseits die Künstlichkeit der Figuren exponieren und andererseits gerade durch ihre Brillanz einen realistischen Eindruck evozieren. Denn im Gegensatz zu den Netzstrukturen der Molinierschen Körperbilder, die die fotografische Membran selbst thematisieren, versprechen die Farbabzüge Shermans vollkommene Transparenz. Darüber hinaus scheint, ebenso wie das Medium Fotografie den Blick auf „Wirklichkeit“ verheißt, auch der nackte Körper Echtheit und Natürlichkeit zu verbürgen³³. Der technisch perfekte Fotoabzug der

31 Vgl. Katharina Sykora: „Der Index ist die Nabelschnur. Über Foto-Doubles und digitale Chimären“, a.a.O., S.121.

32 Im Gegensatz dazu setzt Bellmer in erster Linie auf das kleinformatige Foto, das sich darüber hinaus im Medium Buch präsentiert und somit intime Einblicke verspricht. Ebenso verwendet Molinier ausschließlich kleine Formate für seine Fotografien, die ebenfalls den voyeuristischen Blick schüren, um ihn im selben Moment zu spiegeln. Dieser Eigenschaft der Molinierschen Fotos entsprechend wurden in der Ausstellung „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“ (a.a.O.) die Arbeiten Moliniers in einem abgedunkelten Raum präsentiert. In die Wand eingelassene, kleine gläserne und beleuchtete Schaukästen enthielten die Abzüge der Künstler-Puppe.

33 Vgl. dazu auch meine Ausführungen in dem Kapitel „Der Körper als Kleid“. Renate Berger betrachtet den Akt als eine Art Bekleidung bzw. Maskerade, die Natürlichkeit herstellt, die nicht abgestreift werden kann. Für die Darstellung des Aktes in der Moderne stellt Berger heraus, dass die Zerstückelung des Aktes einer Fokussierung des Blicks auf die Teile des weiblichen Körpers und seiner Fetischisierung dient. Wie Sigrid Schade konstatiert, gibt es keine Form des Weiblichen außerhalb der Diskurse, zugleich kritisiert sie Bergers These, die, so Schade, indirekt eine ganzheitliche Weiblichkeit einfordert. Sykora resümiert diesen Streit zwischen Schade und Berger und betont, dass zwischen beiden Thesen kein Widerspruch besteht, da Berger ja gerade die ganzheitliche Natürlichkeit als Maskerade entlarvt. (Ebenso dekonstruieren auch die Aktdarstellungen Shermans Vorstellungen natürlicher, weiblicher Nacktheit; B.K.) Während Schade jedoch in der Fragmentierung das Potenzial einer Aufkündigung des Phantasmas des Ganzen als Herrschaftsanspruch sieht, versteht Berger die Fragmentarisierung als Moment der Steigerung des Herrschaftsanspruchs. Vgl. Katharina Sykora: „Selbst-Verortungen. Oder was haben der institutionelle Status der Kunsthistorikerin und ihre feministischen Körperdiskurse miteinander zu tun?“ In: kritische berichte, 26, Nr. 3 (1990), S. 44 f. Vgl. Sigrid Schade: „Der Mythos des ‚ganzen Körpers‘. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte“. In: Ilsebill Barta u.a. (Hg.): FrauenbilderMännerMythen, kunsthistorische Beiträge; (Ergebnisse der 3. Kunsthistorikerinnentagung vom September 1986 in Wien), Berlin 1987, S. 239-260. Vgl. Renate Berger: „Pars pro Toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität“. In: Dies., Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern

entblößten Puppe potenziert diese Annahme und enttäuscht sie im selben Moment, um die mediale wie kulturhistorische Erwartungshaltung gleichermaßen ad absurdum zu führen. Wie Sherman erläutert, habe sie zur Inszenierung der „Sexpictures“ medizinische Prothesen benutzt, da diese nüchtern und unerotisch erscheinen und erst in der Kombination mit sexuell aufgeladenen Accessoires wie Reizwäsche, Schminke etc. eine gebrochene erotische Komponente erreichen. Die sexuelle Konnotation habe sie den Figuren geradezu aufnötigen müssen, dabei sei ein Rest von klinisch neutralem Insistieren jedoch immer zurückgeblieben.³⁴ In struktureller Analogie zur brillanten Farbqualität der Aufnahmen zeichnen sich auch die medizinischen Prothesen durch eine plastische Deutlichkeit aus: Die stilisierten Körperformen und Geschlechtsmerkmale senden eine reduzierte, dafür aber umso verständlichere Botschaft. Indem die Puppen jedoch in provokativen Posen zur Schau gestellt und ihre Geschlechtszeichen regelrecht ins Rampenlicht gerückt werden, erzielen sie eine groteske Ausstrahlung zwischen Erotik und Sterilität. Die glänzende Plastikhaut und die schematisch geformten Genitalien ziehen die Blicke an und lassen sie im selben Moment abprallen. So bietet die Puppe ihr Geschlecht in pornographischer Pose über den fotografischen Cut hinweg zur Penetration an (Abb. 125). Obwohl die Künstlichkeit der Prothesenfigur offensichtlich ist, suggerieren ihre Haare, die Wäsche sowie die rosigen Fußsohlen einen Hauch von „Natürlichkeit“. Auch die Lichtreflexe auf der Stirnpartie verleihen der Puppe einen ängstlichen Blick und damit ein Eigenleben. Die auf dem Boden verteilten Wäschestücke suggerieren ein sexuelles Vorspiel, das zwischen BetrachterInnen und Puppe stattgefunden hat. Die Bürste liegt als Phallusersatz für die RezipientInnen griffbereit. Zwar kennzeichnet der Vierfüßlerstand der Puppe ihre Unterwürfigkeit, doch ist mit dieser Pose die Vorführung nackter Tatsachen auf die Spitze getrieben: Die VoyeurInnen sehen sich mit dem weiblichen Genital unausweichlich konfrontiert, um dabei ihrem eigenen Voyeurismus aufs Peinlichste zu begegnen. Der Lichtspot auf dem Geschlecht und Körper der Puppe visualisiert die Projektionen, die zur „Frau als Bild“ führen, während die Analogie des Puppenblicks und des Vorzeigens des Geschlechts an die Molinierschen Szenerien erinnert. Augen wie Vulva scheinen die BetrachterInnen gleichermaßen zu taxieren. Darüber hinaus erweist sich das „weibliche“ Geschlecht, das zur Paarung einlädt, tatsächlich als Öffnung, die keine ist. Der vergebliche Penetrati-

und ihren Interpreten, Köln 1985, S. 150-199. Vgl. dazu auch Lorecks Ausführungen zur Figur der nackten und bekleideten Maja, die den nackten Körper als Maskerade entblößt, Kapitel „Schichtwechsel“, S. 223, Anmerkung 23.

34 Cindy Sherman im Gespräch mit Wilfried Dickhoff: In *Kunst Heute*, Nr. 14, Köln 1995, S. 64.

onswunsch manifestiert sich in dem Plastikornament und spiegelt die interaktive Beziehung zwischen BetrachterInnen und Puppenbild – unseren gelingenden und gleichzeitig scheiternden Versuch, die fotografische Grenze zu überwinden. Ferner erweist sich das Geschlecht als austauschbares Attribut. Die in das Plastik gefräste Schnittkante, in die das vorgefertigte Geschlechtsmodul eingesetzt oder durch ein anderes ausgetauscht werden kann, ist deutlich zu erkennen. Im seriellen Verlauf der Puppenbilder wird dieser Geschlechterwechsel offensichtlich. Die gleichen/anderen Körper präsentieren sich mal mit dem „weiblichen“, mal mit dem „männlichen“ Geschlechtselement (vgl. Abb. 127, 129). Schon die Puppeninszenierungen Bellmers und Moliniers bieten den Körper und das Geschlecht gleichsam als Bausatz dar, und Moliniers vielfältige Gestalt der Künstler-Puppe präsentiert sich in traditionell weiblich konnotierten pornographischen Stellungen, um eine polare geschlechtliche Fixierung aufzukündigen. Butler erläutert, dass pornographische Darbietungen, in denen sich die Geschlechterstereotypen des allzeit potenten Mannes und der immer willigen Frau permanent wiederholen, selbst das Potenzial implizieren, die Fabrikationsprozesse der Geschlechteridentität zu offenbaren.³⁵ Die „Sexpictures“ rekurrieren auf verschiedene Vorbilder (unter anderem auf die kunsthistorischen sowie auf die der Pornindustrie gleichermaßen)³⁶, um in drastischer Überzeichnung sowie in struktureller Verschränkung von Puppe, Fotografie und Geschlecht den Zitatcharakter selbst und damit die Nichtessenz von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ vorzuzeigen. So wird der in der Regel auf das „weibliche“ Geschlecht beschränkte pornographische Blick mit der Darstellung eines in der fotografischen Vergrößerung und Nahaufnahme zur lächerlichen Form mutierenden Phallus (Abb. 126) parodiert. Die Farbfotografie karikiert den vermeintlich natürlichen Eindruck des anatomischen Details: Die rosige Eichel und überdimensionalen Hautporen wirken regelrecht widerwärtig. Der Phallus als Zeichen der Macht ist nun selbst im Fokus der Betrachtung und entblößt seine Absurdität. Darüber hinaus wird der „männliche“ Körper auch in „weiblicher“ Position, auf dem Rücken liegend und mit gespreizten Beinen dargestellt (Abb. 127). Mit ei-

35 Vgl. Judith Butler: „Schmähere“. In: Barbara Vinken (Hg.): Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart, München 1997, S. 92-113, hier: S. 108.

36 Wie Hanne Loreck ausführt, ist Sherman Serie der „Sexpictures“ auch eine Reaktion auf die Pornographie- und Zensurdebatte in den USA um 1990. Die Regierung verweigerte Fördergelder für verschiedene Künstler. Ausgelöst wurde die Debatte durch Andres Serranos „Pist Christ“ (1987) und die Ausstellung Robert Mapplethorpes „The perfect Moment“ (1989). Vgl. Hanne Loreck: Geschlechterfiguren und Körpermodelle, a.a.O., S. 115, Anmerkung 127. Vgl. dazu auch Anja Zimmermann: Skandalöse Bilder - Skandalöse Körper, a.a.O., S. 214 ff.

ner Henkerskappe ist das Gesicht der Puppe verdeckt, ihre rechte Hand, die durch den Schatten verdoppelt wird, ruht auf dem Oberschenkel und scheint die BetrachterInnen geradezu ins Bild zu winken. Auch die Augen, die aus der Maske hervorstechen und mit dem vortretenden Phallus korrespondieren, wiederholen die Einladung zum geschlechtlichen Akt, dessen fatale Folgen bereits absehbar sind. Der Kopf der Puppe ruht vor einem Holzblock, in dem sich die Spitze einer Axt verbirgt. Eine Eisenkugel und Kette sind rechts im Bild zu erkennen. Die Puppe ist Hinrichtungsoffer und Henker im selben Moment. Diese Nichtvereinbarkeit der Positionen spiegelt den gleichfalls ambivalenten Status der BetrachterInnen. So visualisiert die Axt den fotografischen Cut, mit dem der Bildkörper gefriert und uns zur Interaktion animiert. Es ist der Lichteinfall sowie die Puppenhand, die unseren Blick zur Schlachtbank lenkt. „Männlichkeit“ stellt sich hier somit nicht länger in seiner unangefochtenen Autorität dar³⁷, vielmehr erweist sich hier auch „sein“ Geschlecht als unheimlicher Ort, der mit Kastration droht.

Vom fotografischen Kader eng umfasst, bietet sich die Puppe erneut zur Blickpenetration an. Die Hände weisen zudem auf die Stelle des Geschlechts, das sich jedoch durch seine Abwesenheit auszeichnet (Abb. 128). Das Geschlechtsmodul fehlt, stattdessen sehen wir uns mit dem hohlen Innenraum des Plastikkörpers konfrontiert. Wie auch Zimmermann konstatiert, wird diese „Höhle“ zwischen den Beinen der Figur als „weiblich“ wahrgenommen³⁸, während unsere Projektionen jedoch buchstäblich ins Leere führen. Das schwarze Loch erweist sich vielmehr als Nichtort im Derridaschen Sinne, an dem ein unendlicher Austausch der Geschlechtszeichen stattfinden kann.³⁹ Damit wird auch die Vorstellung eines essentiellen inneren Wesenskerns ad absurdum geführt, vielmehr zeigt sich Innen wie Außen die Plastikhaut. Den fotografischen Abbildern der ersten Puppe Hans Bellmers vergleichbar, die ihren Konstruktionsmechanismus sowie ihre Außenhaut gleichzeitig vorzeigt, so funktioniert auch hier der subjektkonstituierende Dualismus von Innen und Außen nicht mehr. Der blaue Schleier, der sich über die linke Schulter und den Hinterkopf der Puppe legt, erinnert ebenfalls an Bilder des ersten Bellmerschen Puppenmodells, in denen das Schwarz-Weiß des Abzugs und schwarze Schleier die Zusammenhänge der einzelnen Teile der Puppenanatomie verunklären. Hier schmiegt sich das Tuch allerdings nicht

37 Vgl. Irit Rogoff: „Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne“, a.a.O., S. 21.

38 Vgl. Anja Zimmermann: Skandalöse Bilder - Skandalöse Körper, a.a.O., S. 245.

39 Vgl. Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz, a.a.O., S. 424. Vgl. auch ders.: Grammatologie, a.a.O., S. 44.

organisch an den Körper, dagegen offenbart es vielmehr den Kontrast zwischen seiner seidigen Leichtigkeit und dem harten Plastikkörper der Puppe. Während jedoch der Plastikrücken im Scheinwerferlicht glänzt und seine Künstlichkeit offenbart, so fällt ein Schatten des Schleiers auf das Puppenauge und lässt die Kunstfigur zum Leben erwachen.

Den unheimlichen Liebesakt kann die Puppe schließlich auch mit sich selbst vollziehen, so vergnügt sie sich mit Autofellatio (Abb. 129): Ihr Kopf wurde vom oberen Bildrand abgetrennt und findet sich als vom Körper losgelöstes Fragment zwischen ihren Beinen wieder. Die „Selbstbefriedigung“ funktioniert hier nur um den Preis der eigenen Fragmentierung. Angesichts dieser Darstellung sehen die BetrachterInnen ihre eigene Position reflektiert. Mit dem Bildkörper als unserem Gegenüber suchen wir Selbstbestätigung und gefährden dabei unseren Status als Subjekt.

In # 259 (Abb. 130) generiert erst der Fotokader ein vermeintlich einheitliches Körperbild, indem er die Körperteile eng zusammenfasst und gleichzeitig die Disparatheit der verschiedenen Elemente aufzeigt. So erinnert etwa die Stelle, an der Ober- und Unterkörper nur lose aufeinander liegen und jederzeit ausgewechselt werden können, an das Bellmersche Bauchkugelgelenk. Die sich überkreuzenden Arme stellen eine Verbindung von linkem und rechtem Bildrand her und machen damit ebenfalls auf die Funktion der Kadrierung aufmerksam. Zudem funktionieren sie als Metapher für den Chiasmus des Mediums Fotografie sowie aller dualer Erwartungen. Der „männliche“ Körper präsentiert sich hier erneut in traditionell „weiblicher“ Pose. Der Kopf der Puppe liegt zusammengesunken auf ihrer Brust. Die BetrachterInnen können ihre voyeuristischen Blicke vermeintlich ungestört streifen lassen, um dabei erneut den Irritationen der zwiespältigen Bildfigur zu erliegen.

Ebenso wie die anatomischen Teile der ersten Puppe Hans Bellmers sowie der Molinierschen Künstler-Puppe, so können schließlich auch die Segmente der Prothesen selbst einen körperproduzierenden Rahmen⁴⁰ (Abb. 131) bilden, der jedoch weder eine eindeutige noch eine vollständige Anatomie präsentiert. Das Körperbild löst in uns vielmehr eine Orientierungslosigkeit aus. Wir können nicht bestimmen, wo die Grenzen des Körpers beginnen oder enden, ob wir mit einem oder vielen Körpern konfrontiert sind und selbst die einzelnen Körperteile sind nicht eindeutig zu identifizieren. Schließlich scheint die Bildfigur Opfer und Täter zu sein: Während der Kopf der Gestalt am Boden liegt und in Verzweiflung einen Schrei auszustoßen scheint, beugt sich der Täter über ihn. Ein

40 Vgl. dazu auch meine Ausführungen zur ersten Puppe Hans Bellmers, das Kapitel „Der Rahmen als Bedeutungsproduzent“, S. 76 ff.

Tropfen Körpersekret seilt sich aus einer unbestimmten Körperzone ab und droht in den geöffneten Rachen zu fallen. Doch nicht nur die Körperausscheidung, auch die Gestaltung des Gesichts, die Poren, der Schatten eines Bartes, die glänzenden Lippen und verfaulenden Zähne suggerieren eine abstoßende Natürlichkeit, die Gelenke der Knochen jedoch, die links und rechts am unteren Bildrand zu sehen sind, erinnern wiederum an die Kunstkörper der medizinischen Prothesen. Opfer und Täterkonstellation, die bereits mit den Bellmerschen Fotografien der Puppe in Unordnung gerieten⁴¹, sind in Shermans Darstellung erneut drastisch überspitzt und beziehen auch die BetrachterInnen mit ein. So reichen die Körperformen aus dem BetrachterInnenraum in die Bildsphäre hinein, damit scheint es ihr Körper zu sein, der geschändet wird und selbst zum Schänder mutiert. Die an den Bildrändern sichtbaren Gelenke funktionieren hier als verbindendes wie trennendes Scharnier zwischen BetrachterInnen und Bild.

Zwischen Plastikmüll und Partyresten liegt ein neues Opfer (Abb. 132), eine aufblasbare Gummipuppe. Nur vereinzelte Spots erhellen die Darstellung, so dass eine Orientierung vorerst schwer fällt. Auch die Puppe, die in verdrehter Pose vor uns liegt, trägt zur Verunsicherung bei und zieht uns ins Bild. Unterstützt wird dieser Eindruck durch zwei Schienen, auf denen die Puppe liegt und die in einer Diagonalen in den BetrachterInnenraum hineinführen. Die Seile, die die Puppe an die Schienen fesseln, kommen aus dem Off und visualisieren die Nabelschnur zwischen RezipientInnen und fotografischer Darstellung. Während die Brüste der Puppe noch nach oben ragen, ist aus ihrem Hals schon etwas Luft gewichen, der Kopf ist nach hinten umgeknickt. Ihr Gesicht zeigt die Spuren der Tat, das Rot der Lippen ist über ihre Wangen verteilt. Den Vergewaltiger ertappen wir auf frischer Tat – oder ist er nicht vielmehr zwischen den Beinen der Puppe zusammengesunken? Denn das im Scheinwerferlicht leuchtende blonde Haar, die roten Lippen und die weiblichen Formen der Puppe suggerieren sexuelle Verlockungen, die sich als „heiße Luft“ erweisen. Ferner funktionieren die Gummipuppe sowie die Plastikfolien, die sie umgeben, als Persiflage auf unsere Konsumgesellschaft und erinnern an die Bilder aus Hochglanzmagazinen. Ebenso wie das Plastik glitzert und funkelt, so versprechen auch diese Bilder eine glamouröse Welt, in der Schönheit und Sexappeal selbstverständlich scheinen. Doch alles, was verführerisch glitzert, erweist sich als Fälschung. In diesem Sinne scheint hier der Vergewaltiger selbst das Opfer nicht erfüllter Wunschprojektionen zu sein. Ein zweites Gummipup-

41 Vgl. u.a. meine Ausführungen zu Abb. 22. in dem Kapitel „Zentrität und Exzentrität als simlutanes Prinzip“, S. 96.

penopfer, das sich in der linken oberen Bildecke verbirgt, fügt sich harmonisch in die Plastikwelt ein und ist daher nicht auf den ersten Blick zu erkennen. So sind ihre spitzen Puppenbrüste kaum von den Spitzen der sie umgebenden Partykappen zu unterscheiden. Das performative Wiederholungsprinzip ist über die duplizierte Puppenleiche im Bild selbst reflektiert. Indem die Darstellung zu einer sukzessiven Entdeckungsreise einlädt, erkennen wir unsere eigene serielle TäterInnen- wie Opferrolle, denn die Interaktion zwischen BetrachterInnen und Bild wird immer wieder aufs Neue motiviert.

Als Leuchtkörper erscheint die Gummipuppe in einer weiteren Darstellung (Abb. 133). Sie liegt ebenfalls als vermeintliches Opfer am Boden, um ihre BetrachterInnen buchstäblich zu bestechen. Sie ist Effekt der Projektionen und gibt diese in gleicher Weise zurück. Die Puppe unserer Körperdouble dupliziert sich über ihren Schatten ein weiteres Mal. Der Lichtkegel repetiert den fotografischen Kader und führt in den BetrachterInnenraum hinein, dabei suggeriert der Blickwinkel, wir würden mit der Puppe und ihrem Schattendouble gemeinsam am Boden liegen. In den Reigen performativer Körperbilder reihen wir selbst uns bedenkenlos ein.

Die Venuspose, die bereits Molinier für seine Darstellungen adaptiert, ist auch in den „Sexpictures“ ein beliebtes Motiv. So scheint etwa die Manetsche Olympia aus dem Jahr 1863 zitiert und parodiert zugleich (Abb. 134). Manet inszenierte seine Venus als Odaliske, die ihren Blick nicht mehr abwendet oder schlafend dargestellt wird, um sich ihren VoyeurInnen hinzugeben, vielmehr erwidert die Hure in der Pose der Venus provokant den BetrachterInnenblick. In der Darstellung Shermans werden diese provokativen Züge erneut ins Extrem gewendet: Einerseits scheinen die Wunschprojektionen – die großen Brüste und die sich offen zur Schau stellende Vulva – bildgeworden, andererseits erweist sich die Figur als lose zusammengefügtes Konglomerat von Geschlechtsattributen. Ein violetter, seidig glänzender Stoff formt das vermeintliche Körpervolumen, seine „Substanz“.⁴² Die Plastikbrüste liegen oben auf, unten schließen sich zwei Beine an, die ihre Schenkel öffnen, um den Blick auf

42 In ihrer Analyse der Aktdarstellungen Shermans verweist Loreck auf eine These Regine Pranges, um sie zugleich zu erweitern. Prange folgend symbolisieren in François Bouchers Gemälde „Ruhendes Mädchen“ aus dem Jahr 1752, die Stoffalten das weibliche Geschlecht. Loreck konstatiert, dass jedoch bereits in Georgiones Darstellung der „Schlummernden Venus“ (um 1508) das Tuch, auf dem die Göttin liegt und das sie von der idealischen Natur absondert, symbolisch als „zweite Haut“ fungiert. Natur erscheint hier im Bild als gekennzeichnete, über die Doppelung der Häute, die den Akt formen. „Es geht hier nicht um die Natur und um ein Bild, sondern um zwei Bezeichnungen - auch hier um eine Kopie ohne Original.“ Vgl. Hanne Loreck: Geschlechterfiguren und Körpermodelle, a.a.O., S. 222.

das dazwischen liegende stilisierte Modell einer Vulva frei zu geben. Die Leerstellen zwischen dem Seidenstoff und den Prothesenelementen ergänzen wir selbst zu einem „ganzen“ Körper und können doch seine Disparatheit nicht übersehen. Das fließende Stoffmaterial verstärkt zudem den Eindruck einer nicht feststehenden, sondern potenziell wandelbaren Körperform. Ein weiteres Brustpaar und eine Gesichtsmaske, die rechts im Hintergrund zu erkennen sind, sprechen ebenfalls für das Provisorische und Austauschbare der Anatomie. Da der Seidenstoff darüber hinaus auch die Umgebung der Figur modelliert, scheint zudem der Dualismus von „Subjekt“ und Raum obsolet. Die Augen jedoch, die hinter der Ledermaske zum Vorschein kommen und uns direkt anblicken, scheinen echt zu sein und verleihen der Körperkomposition erst ihre unheimliche Wirkung – sie setzen der Inszenierung buchstäblich die Krone auf. Die Hand der Bildgestalt ragt aus dem Off in den fotografischen Raum, eine schwarze Brille, die den unteren Fotokader berührt, scheint ihr heruntergefallen zu sein. Der projektive und körperproduzierende BetrachterInnenblick ist im Bild selbst präsent.⁴³ Die Brille ruft zudem Erinnerung an das Motiv des Perspektivs in E.T.A Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“ wach: Erst das Perspektiv evozierte die Verliebtheit wie die Verstörung Nathanaels.⁴⁴ Nicht zuletzt visualisiert die Brille somit das fotografische Dispositiv selbst.

War es zuvor der Seidenstoff, der das Körpervolumen der Bildfigur imitierte, so sind es nun unzählige Perücken, auf denen sich die Venus in lasziver Pose räkelte (Abb. 135). Ihr puzzleartiger Körper besteht aus einem „weiblichen“ Unterleib, Brust- und Bauchhülle sowie zwei Armen, die sich hinter einer bizarren Kunststoffmaske, die ihr Gesicht in die Kamera hält, verschränken. Nicht die zu erwartende jugendliche Schöne mit blonden wallenden Locken, sondern ein faltenreiches Gesicht mit buschigen Augenbrauen und flusigen, weißen Haaren, die sich über das Bild ausbreiten, bieten sich dar. In traditionellen Darstellungen des weiblichen Aktes wird das Geschlecht entweder verdeckt oder nur angedeutet. Wie Ann-Sophie Lehmann erläutert, herrscht in der Kunst die Praxis der kahlen Venushügel vor. Da das Schamhaar als eine Form der Bedeckung gilt, hinter der etwas verborgen ist, wird auf seine anstößige Darstellung verzichtet. Wie Lehmann argumentiert, hätten die Künstler, wäre es ih-

43 Auf eine vergleichbare Inversion der Blickverhältnisse verweist auch Loreck in ihrer Analyse des Bildes. Sie bezieht sich hier auf die Untersuchung Mary Ann Doanes zum Motiv der abgenommenen Brille, das die Transformation vom Zuschauer zum Schauobjekt, vom Subjekt zum Objekt des Blicks anzeigt. Vgl. ebenda, S. 167. Vgl. Mary Ann Doane: „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“ (1982). In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main 1994, S. 66-89, hier: S. 81.

44 Vgl. dazu auch das Kapitel „Inside out“, S. 63.

nen dagegen um die Darstellung epilierter Haare gegangen, auch das entsprechende Darunter abbilden müssen.⁴⁵ Von diesen Tabus kann hier nicht die Rede sein, die Vulva und das sie umringende Schamhaar präsentieren sich in starker Vergrößerung und leuchtendem Rot. Eine braune Kettenwurst schaut aus ihr hervor. Die Skalps, die ihren Körper ausfüllen und ihn umgeben, scheinen die Assoziation an das weibliche Geschlecht zu vervielfältigen. Denn wie Sykora konstatiert, überwuchert in Darstellungen der „wilden Frau“ das Schamhaar den ganzen Körper, der damit gleichsam selbst als Geschlecht angesehen werden kann und als Zeichen ungehemmten Geschlechtstriebes galt.⁴⁶ Gleichzeitig jedoch symbolisiert der Skalp die zu befürchtende Kastration.⁴⁷ So scheint auch die Kunstvulva nicht so sehr von dem Phallusersatz penetriert, als dass sie ihn zu verschlingen scheint. Die Kette der Würste reicht in den BetrachterInnenraum hinein, diese pervertierte Variante der „Nabelschnur“ wird zu ihrem Verhängnis. In Shermans Version des „L'origine du monde“⁴⁸ tritt die unheimliche Qualität des weiblichen Genitals drastisch zu Tage und lässt Vorstellungen ursprünglicher Geschlechtlichkeit weit hinter sich.

Schließlich scheinen die Venusfigurationen auch das Zitat anatomischer Wachspräparate⁴⁹ zu implizieren, die häufig ideal typisierte Körper, wie die Venus oder den sixtinischen Adam darstellen. Berühmt war unter anderem die „anatomische Venus“ des im Jahr 1856 eröffneten und vom selbsternannten Doktor Spitzner geleiteten Pariser Grand Musée Anatomique. Vor seinem Publikum zerlegte Spitzner persönlich das Modell in 44 Teile.⁵⁰ Wie Sykora betont, war die unmittelbare Nachbarschaft der Venus zu den gleichfalls nach der Göttin der Liebe benannten Präparaten der Geschlechtskrankheiten (venereal diseases) nicht zufällig: „Sie brachte vordergründig die Ikonographie der Venus-Pandora, des schönen Übels in idealer weiblicher Gestalt, ins Spiel.“⁵¹ Mit Shermans Bildern

45 Vgl. Ann-Sophie Lehmann: „Das unsichtbare Geschlecht. Zu einem abwesenden Teil der weiblichen Körpers in der bildenden Kunst“. In: Claudia Benthin, Christoph Wulf (Hg.): *Körperteile. Eine kulturellen Anatomie*, Reinbek bei Hamburg, 2001, S. 316-339. hier: S. 319.

46 Vgl. dazu auch meine Ausführungen zur „Haarfrau“ in dem Kapitel „The monster is going to get us“, S. 243. Vgl. Katharina Sykora: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgame“. In: Annegret Friedrich, Brigit Haehnel, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Christina Threuter (Hg.): *Projektionen. Rassismus, Sexismus in der visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 132-149, hier: S. 134 ff.

47 Vgl. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung (Studienausgabe)* Bd. II, Frankfurt am Main 1972, S. 351.

48 Vgl. den Titel des gleichnamigen Gemäldes von Gutave Courbet aus dem Jahr 1866.

49 Vgl. dazu auch das Kapitel „Der anatomische Schnitt“, S. 67.

50 Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 34 ff.

51 Vgl. ebenda, S. 35.

der Venus scheint sich dieses Übel nunmehr gegen die BeschauerInnen selbst zu wenden. Vor allem die frontale Darstellung des weiblichen Genitals (vgl. Abb. 13 und Abb. 134-137) offenbart in der provokanten Inszenierung ihren grotesken Charakter. Erkenntnisheischende Blicke, die in das Innere des Körpers vordringen wollen, prallen an den Oberflächen der Bildgestalten wie an der fotografischen Membran selbst ab. So scheint ein Körperdetail im fotografischen Ausschnitt seziiert (Abb. 136). Der Anblick erinnert an einen stark durchbluteten Hautabschnitt, der zwei Öffnungen bietet und das weibliche Genital darstellen könnte. Durch die extreme Fokussierung jedoch ist eine eindeutige Bestimmung der anatomischen Ansicht nicht möglich, vielmehr löst auch hier in Bellmers Sinne die Zentrierung eine endlose Bedeutungssuche aus. Die zahlreichen Tücher und Stoffe in Shermans „Sexpictures“ erinnern ebenfalls an die Inszenierung der Wachspräparate. Doch ein holistisches Körpermodell zu reinstallieren, ist hier nicht das Ziel (Abb. 137). Dagegen zielt in ironischer Manier ein Geschenkband die Schnittstelle zwischen „männlichem“ und „weiblichem Unterleib“. Sherman lässt „[...] die Chimäre des hermaphroditischen Ideals ungeteilter Geschlechtlichkeit als groteskes Wunschbild auftreten, das nur notdürftig verbirgt, wie zusammengeschustert es ist.“⁵² Während die Genitalien durch ihre realistische Gestaltung bestechen, so legt der Schnitt durch die Beinstümpfe nicht die Knochen und Arterien frei, sondern lässt unseren Blick vor der Plastikhaut enden. Für die losgelösten Köpfe bietet das Körpermodell keine Ansatzstelle. Dafür spiegeln ihre Blicke die projektiven Wünsche der BetrachterInnen, damit wird der Blick des „Subjekts“ selbst zum Bildobjekt.

An Max Ernsts Darstellung „die anatomie“ aus dem Jahr 1913 (Abb. 139) erinnert eine weitere Körperkomposition Shermans. In verkehrter Pose, das „weibliche“ Geschlecht an Stelle des Kopfes und vice versa, präsentiert sich erneut eine geschlechtlich uneindeutige Gestalt (Abb. 138). Karlheinz Lüdeking betont jedoch den Unterschied beider Darstellungen. Während Ernst seine Figur aus unterschiedlichen Fotofragmenten zusammenfügt, die nicht eindeutig zu identifizieren sind, so ergibt sich dennoch eine „[...] sinfonische Resonanz der vielfältig geschwungenen Formen“, die sich gleichsam zu einer organischen Einheit fügen.⁵³ Der Prothesenkörper in der Inszenierung Shermans jedoch insistiert auf seinem Status als Fragment. Und während unsere Projektionen einer Zoombewegung gleich „[...] auf das Opfer, das die Annäherung unseres

52 Vgl. Katharina Sykora: „Der Index ist die Nabelschnur. Über Foto-Doubles und digitale Chimären“, a.a.O., S. 121.

53 Vgl. Karlheinz Lüdeking: „Vom konstruierten zum liquiden Körper“. In: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, a.a.O., S. 219-233, hier: S. 219.

Blicks erwartet wie das Fallbeil einer Guillotine [...]“⁵⁴ zusteuern, scheint die Puppengestalt selbst, mit ihrem nach hinten überspannten Kopf voran, förmlich auf die BetrachterInnen zuzuschießen.

The monster is going to get us

Der nicht in die Norm passende, gleichsam monströse Körper stellt sich in den „Sexpictures“ ebenso wie in den meisten anderen Inszenierungen Shermans dar. Das performative Potenzial dieser „Freak Show“⁵⁵ geht gleichfalls mit der Struktur von Puppe, Fotografie und Geschlecht konform. Denn das „Ich“ und das Andere bedingen sich gegenseitig. Die Norm bestimmt sich in der Abgrenzung zum „Monster“, während wir das Monströse nur im vergleichenden Blick zur Norm erkennen. Den Begriff des Monsters verstehe ich hier im weitläufigen Sinne als Körper, der nicht in die uns vertrauten Schemata menschlicher Physiognomie passt. Während wir heute das Monster als fiktive Gestalt des Gruselromans oder Horrorfilms kennen, wurden im 16. Jahrhundert neben den Missgeburten auch die in entlegenen Gebieten der Erde lebenden, so genannten Monstravölker darunter subsumiert.⁵⁶ Wie Sykora betont, lässt sich heute mit dem Adjektiv „monströs“ annähernd „jene Überblendung von Phantasma [...] und unmittelbarer Anschauung, die dem ursprünglichen Wortgehalt innewohnte [...]“ ausdrücken.⁵⁷

Die monströse Erscheinung ruft immer Schrecken und Faszination hervor. In dieser Ambivalenz war sie als Objekt der Zurschaustellung sehr begehrt. Wie Rosi Braidotti ausführt, impliziert bereits die lateinische Etymologie des Wortes Monstrum seine Bestimmung:

„In the Renaissance they [the monsters, B.K.] roamed from the royal courts to the country fairs; in the seventeenth and eighteenth centuries they moved

54 Ebenda, S. 222.

55 Die Freak Shows waren im 19. Jahrhundert populär. Vgl. dazu u.a.: Robert Bogdan: *Freak Show. Presenting human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago, London 1988. Wie Sykora ausführt, werden in der neueren Forschung die Begriffe des Freaks und des Grotesken als Facetten des Monströsen verstanden und zum Teil in der feministischen Forschung verwendet. Sykora verweist hier auf eine Studie von Mary Russo: *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. New York, London 1994. Vgl. Katharina Sykora: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam“, a.a.O., S. 132.

56 Sykora bezieht sich hier auf die „De Monstris-Literatur“, die sich mit dem Wandel von Wundergestalten seit dem späten 15. Jahrhundert beschäftigt. Vgl. ebenda.

57 Ebenda.

into pubs and coffee houses, [...] in the nineteenth century, the side-shows and the circus inaugurated the commercialisation of monstrous bodies, which culminated in the motion-picture industry.“⁵⁸

Bis zum 18. Jahrhundert jedoch wurde das Monster nicht als etwas außerhalb der Norm Stehendes betrachtet, sondern als Teil von ihr. So erläutert etwa Ambroise Paré in einer Studie aus dem Jahr 1573, dass das Monster die Vielfalt der Schöpfung repräsentiere.⁵⁹ Die so genannte Teratologie widmete sich im 16. und 17. Jahrhundert der Untersuchung dieser Wesen, die man dem griechischen Wortstamm *teras* (=Wunder, Dämon) entsprechend als Wunder wahrnehmen konnte.⁶⁰ Dies änderte sich jedoch mit der Erklärung der Welt durch die Naturwissenschaften. Unter Zuhilfenahme biologischer Ausschließungskriterien wurde nunmehr eine „natürliche“ Ungleichheit der Körper – normativer und abnormer sowie europäischer und nichteuropäischer Völker – diagnostiziert.⁶¹ In der bildenden Kunst und Ästhetik formt sich als korrespondierendes Idealbild der klassizistische Körper Winkelmann'scher Prägung, der sich zumeist am männlich-hellenistischen Vorbild orientierte und durch eine hermetisch geschlossene Körperoberfläche auszeichnete.⁶² Im Gegensatz dazu definiert Geoffroy de Saint-Hilaire das Monster als ein Wesen, das sich durch überzählige, fehlende oder deplatzierte Organe auszeichne: „There can be too many parts or too few; the right ones can be in the wrong places or duplicated at random on the surface of the body.“⁶³ Während

58 Rosi Braidotti: „Signs of wonder and traces of doubt: On Teratology and embodied differences“. In: Dies., Nina Lykke (Hg.): *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science*, London, New Jersey 1996, S. 135-152, hier: S. 135 ff.

59 Vgl. ebenda, S. 137. Braidotti spricht hier von der „Calf-Monk“-Studie, allerdings gibt sie keinen Quellenhinweis. Am Ende ihres Textes verweist sie allerdings auf eine andere Untersuchung Ambroise Parés: *Des monstres et des prodiges*, Librairie Droz, Geneve (1971).

60 Vgl. Marcella Stecher: „Cyborgism - Zur Wahrnehmung von verkörperter Differenz in ‚Alien‘“. In: Christina Lammer, Marcella Stecher, Barbara Ossege, (Hg.): *Puppe Monster Tod*, Wien 1999, S. 85-98, hier: S. 86.

61 Vgl. Katharina Sykora: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgame“, a.a.O., S. 132 f. Wie Rosi Braidotti ausführt, waren so genannte Monstergeburten seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Objekt der wissenschaftlichen Betrachtung. (Vgl. Rosi Braidotti: „Signs of wonder and traces of doubt: On Teratology and embodied differences“, a.a.O., S. 148.) So werden etwa in den Glasvitrinen des Josephinum in Wien, „Geburtshilfliche Wachspräparate“ ausgestellt: Die geöffneten Unterleiber zeigen unter anderem siamesische Zwillinge, die mit der Beschriftung „monströser Fötus“ versehen sind.

62 Vgl. Katharina Sykora: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgame“, a.a.O., S. 133.

63 Vgl. Rosi Braidotti: „Signs of wonder and traces of doubt: On Teratology and embodied differences“, a.a.O., S. 138. Braidotti datiert dieses Zitat auf das

das klassizistische Ideal bis heute unsere Körpervorstellungen prägt, so zeichnen sich umgekehrt neben den Bildgestalten Shermans bereits die Molinierschen, aber vor allem die wuchernden Formen der zweiten Puppe Hans Bellmers durch ihren monströsen Charakter aus.

Wie Sykora konstatiert, versucht Karl Rosenkranz Mitte des 19. Jahrhunderts mit einer starren Dichotomie von Norm und Abweichung zu brechen.⁶⁴ In seiner „Ästhetik des Häßlichen“ stellt er dem klassizistischen Ideal des guten Schönen den Begriff des Häßlichen an die Seite, der dieses allerdings nicht auf eine reine Negation des Schönen reduziert. Dagegen definiert er das Häßliche als sich selbst vernichtendes Schönes. Damit konstituiert es sich nicht nur als Grenze, sondern es entsteht im Inneren des Schönen und gleichzeitig aus diesem heraus. So sei etwa die Karikatur ein Ausdrucksmittel, das die Bewegung des „sich selbst Annullierens“ des Schönen als Produktion des Häßlichen sichtbar macht. Entsprechend zeigt auch das Monster seine Ähnlichkeit sowie seine Abweichung von der Norm demonstrativ vor. Ihm kommt damit in struktureller Analogie zur Karikatur eine mediale Selbstreflexivität zu, die die Entstehung des Schauwertes beschreibt. Dieser Schauwert markiert kein fixes Gegenüber mehr, sondern entpuppt sich als Prozess des Übergangs vor unseren Augen. Dieser performative Anteil des Monströsen funktioniert somit gleichsam als Zeigegestus und dynamisiert die Position der ZuschauerInnen gleichermaßen.⁶⁵ In struktureller Analogie zeichnet sich André Bretons Definition der konvulsivischen Schönheit durch eine vergleichbare und damit surrealistische bzw. fotografische Struktur aus. Denn das Konvulsivische bestimmt sich im Moment des Umschlags, wie etwa vom Schönen zum Häßlichen und vice versa. Das Schöne bringt somit das Häßliche immer schon als Umschlagspunkt mit sich.⁶⁶

Ein expressives Übersteigern des Schönen bis hin zum Häßlichen inszeniert Sherman immer wieder in ihren fotografischen Arbeiten. Zuletzt in einer Fotoserie aus dem Jahr 2001, in der sich Sherman in verschiedenen Varianten des Westküstentypus der USA inszeniert. Der

Ende des 18. Jahrhunderts, allerdings gibt sie keinen weiteren Literaturhinweis.

64 Sykora verweist auf folgende Analyse: Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, Darmstadt 1979 (Nachdruck d. Ausg. Königsberg 1853). Vgl. Katharina Sykora: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgame“, a.a.O., S. 133.

65 Vgl. ebenda.

66 Am Anfang von „L’amour fou“ gibt es einen Abschnitt, den Breton mit dem Titel „La beauté sera convulsive“ versieht. (Vgl. André Breton: *L’amour fou*, München 1970, S. 11.) Wie Krauss feststellt, ist das Konvulsivische zutiefst fotografisch, indem es unter anderem den Moment des Umschlags von der Bewegung in die Starre und vice versa bestimmt. Vgl. Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, a.a.O., S. 116 ff.

missglückte Versuch, um jeden Preis schön sein zu wollen, spiegelt sich in dem übertriebenen Make-up, dem aufgetupiertem Haar und der zwanghaft eingenommenen Pose, die die künstlich aufgestockte Brust besonders zur Geltung bringen soll (Abb. 140). Mit dem Zitat der Venus in den „Sexpictures“ jedoch, dem Inbegriff idealer, weiblicher Schönheit und ihrer Verunstaltung bis hin zum Grotesken, findet dieser Prozess seine Kulmination. Das Monströse erscheint uns demnach immer vertraut sowie fremd zugleich und bewegt sich somit in einem unheimlichen Zwischenraum. Die Theorie der Abstände manifestiert sich im Monster selbst, das die Prozesse der Bedeutungsproduktion offenbart.⁶⁷

Mit der „biologischen“ Ausdifferenzierung normaler und monströser Körper ging schließlich vor dem Hintergrund eines aufstrebenden, männlichen Bürgertums auch die Unterscheidung zwischen der männlichen, kulturbestimmenden Norm und dem weiblichen Anderen einher.⁶⁸ Der monströsen Gestalt ist ebenso wie dem weiblichen Geschlecht die Eigenschaft des Unheimlichen gleichsam eingeschrieben. Entsprechend wird, Marcella Stecher folgend, im Horrorgenre das Aufeinandertreffen von Frau und Monster durch spannungsgeladene Schuss-Gegenschuss-Montagen erzeugt.⁶⁹ Da die Macht des Monsters als sexuelle Differenz zur Normalität begriffen wird, indiziert – so Linda Williams – ein Blickwechsel zwischen Frau und Monster eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen beiden Positionen. Dabei geht es nicht um das Vorzeigen einer animalischen und damit männlich konnotierten Sexualität, sondern um die Angst erregende Macht und Potenz einer anderen Sexualität, des Monsters als Doppelgängerin der Frau.⁷⁰ Die monströs in Szene gesetzte und im Medium Fotografie präsentierte „weibliche“ Puppengestalt ist somit in potenziertem Maße dazu geeignet, unsere normativen Vorstellung von Körper und Geschlecht fragwürdig erscheinen zu lassen. Mit Shermans Figurationen und nicht zuletzt in ihrem „Selbstporträt“ als monströse Puppenmutter (Abb. 122) steigern sich „Weiblichkeit“ und

67 Auch Bryson erläutert, dass der gleichsam monströse Körper seinen Konstruktionscharakter vorzeigt. So findet in der Postmoderne der Übergang von „Alles-ist-Darstellung“ zum Körper als Horror statt. Von der Aussage, dass das Simulakrum das Wirkliche sei, kommt es zum Zusammenbruch des Simulakrums in einem Desaster. Vgl. Norman Bryson: „Wachsfigurenkabinett“. In: Cindy Sherman 1975-1993: Mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson, a.a.O., S. 216-223, hier: S. 217.

68 Vgl. Katharina Sykora: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgame“, a.a.O., S. 133.

69 Vgl. Marcella Stecher: „Cyborgism - Zur Wahrnehmung von verkörperter Differenz in ‚Alien‘“, a.a.O., S. 91.

70 Vgl. Linda Williams: „Wenn sie hinschaut“. In: Gertrud Koch, Heide Schläpman (Hg.): Frauen und Film. Horror, Frankfurt 1990, S. 8. Zit. n. Marcella Stecher: „Cyborgism - Zur Wahrnehmung von verkörperter Differenz in ‚Alien‘“, a.a.O., S. 91, Anmerkung 17.

Monstrosität gegenseitig in ihrer unheimlichen Qualität, um in der Überzeichnung die Klischees zur Schau zu stellen. So sehen wir uns etwa anstelle eines weiblichen Gesichtes mit einem Gesäß konfrontiert, das von Rüschen gerahmt wird (Abb. 141). Die Rüschen sowie das Motiv des Puppengesäßes erinnern an Inszenierungen Bellmers und Moliniers. Die Pobacken des zweiten Bellmer'schen Puppenmodells sind teilweise mit Punkten übersät (Abb. 30), und auch die Körper der Künstler-Puppe sind mit Punktmustern verziert. In Shermans Darstellung jedoch mutieren die Punkte zu geröteten Pusteln und die Spalte des Gesäßes klafft uns provokativ entgegen. Rechts im Hintergrund erkennt man erst auf den zweiten Blick den erschütterten Gesichtsausdruck eines Kopfes, der unser Entsetzen über die absurde Bildgestalt zu spiegeln scheint.

Wie Sykora konstatiert, werden die „weiblichen“ Monstren aufgrund ihrer Ganzkörperbehaarung gleich mehrfach als verstörendes Geschöpf wahrgenommen: Sie irritierten die Grenze zwischen Tier und Mensch sowie die Grenze des Geschlechts. So kann zum einen der ganze Körper als Vulva angesehen werden, da das Schamhaar die Figur umwuchert, zum anderen bringt der Bart männlich konnotierte Attribute ans Licht. In „Untitled 191“ (Abb. 142) scheint die Referenz an die so genannte Haarfrau unverkennbar. Die Haare sprießen am ganzen Körper und weben die Gestalt regelrecht ein. Die langen Fingernägel, die fein gezupfte Augenbraue sowie die feucht glänzenden Brustwarzen, die unter dem Haar sichtbar werden, evozieren die Ambivalenz zwischen „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“, Mensch und Tier. Darüber hinaus visualisiert das Ungeziefer, das sich in den Haaren verfangen hat sowie die Falten, Rötungen und Schwellungen, die das Gesicht entstellen, den performativen Prozess des „Sich-Selbst-Hervorbringens des Häßlichen aus dem Schönen“⁷¹. Der fotografische Kader fasst die Bildgestalt eng zusammen und fokussiert nur bestimmte Details der Figur, ohne einen Gesamteindruck preis zu geben. In struktureller Analogie zum ambivalenten Versprechen der fotografischen Membran schüren dabei auch die Haare, die den Körper und das Gesicht wie einen Schleier verdecken, den Blick versperren und dennoch Transparenz suggerieren, die Erwartung, unser Gegenüber doch noch definieren zu können. Doch während wir versuchen, uns Klarheit zu verschaffen, laufen wir selbst Gefahr, uns in dem Haarnetz zu verfangen: So blickt uns ein blutunterlaufenes „fotografisches“ Auge sowie die rot leuchtende Brustwarze unvermittelt entgegen, um sich von uns ein Bild zu machen.

Viele der monströsen Bildkörper Shermans erinnern an die fotografischen Puppenszenarien Bellmers und Moliniers. Doch die für Shermans

71 Ebenda, S. 133.

Darstellungen üblichen Dramatisierungen sind auch hier unverkennbar: So bietet sich etwa die Achse der Oberschenkelgelenke, die die Vulva regelrecht aufspießt, in provokanter Pose dar (Abb. 143) und scheint auf das Bellmersche Prinzip des Gelenks zu rekurrieren. In einem anderen Beispiel wird das künstliche Gesäß als Brennpunkt der sich vervielfältigenden Gliedmaßen (Abb. 144) präsentiert. Die Hülle des Oberkörpers schwebt über dem Unterleib und ist mit dem Kopf eines Untoten ausgestattet. „Untitled 308“ (Abb. 145) erinnert an die diffusen Bildschichten der Molinierschen Arrangements. In der Mehrfachbelichtung verschränken sich die einzelnen Raumebenen miteinander. Aus dem violetten Samt scheinen die Körperteile emporzusteigen oder zu versinken. Ein welliger und transparenter Schleier liegt über dem Bild und stellt damit die Ambivalenz der fotografischen Membran zur Schau. Die grinsenden Münder der Künstler-Puppe scheinen zudem persifliert: In einem unförmigen kopfähnlichen Gebilde öffnet sich der Mund zur bedrohlichen Vagina dentata, während sich das einzige Auge nach oben dreht. Zwei weitere von der Anatomie losgelöste Augäpfel nehmen die Stelle der Brüste ein, in loser Folge fügen sich nach unten hin ein Oberkörper, ein weiterer vom Körper abgetrennter Kopf und Beine an. Die Oberschenkelgelenke formieren sich zum Gesäß.⁷² Diese grotesken Szenen, die mit Zitaten des Horrorgenres durchtränkt sind, funktionieren ganz im Sinne des blutrünstigen Theaters Grand Guignol: Auf die Zerstückelung der Toten folgt die Wiederauferstehung im nächsten Akt, dies ruft den stetigen Wechsel des Schreckens und des Lachens hervor, der die Stelle der Sabotage markiert.⁷³ Angesichts der Darstellungen Shermans findet dieser Wechsel immer auf einen Schlag statt. Zwar wäre es übertrieben, zu behaupten, die Bilder riefen ein Lachen hervor, ganz ernst nehmen kann man sie jedoch nicht. Vielmehr wird in der Überzeichnung die Ironie deutlich, die einen vergleichbaren Moment zwischen Zurückschrecken und Schmunzeln evoziert und der immer zugleich auf den fotografischen Cut rekurriert. So sind wir zwar in das Spektakel involviert und können dennoch das Bild mit der nötigen Distanz betrachten. Auch hier entsteht ein changierender Zwischenraum, in dem sich die Inszenierung selbst vorführt.⁷⁴

72 Zu diesem Bild erläutert auch Hanne Loreck, dass Sherman auf surrealistische Bildpraktiken wie die Doppelbelichtung zurückgreift, die das so genannte Wirkliche als von Verräumlichungen Gebrochenes im Bild wirksam werden lassen, wobei der fotografische Abzug selbst intakt bleibt. Vgl. Hanne Loreck: *Geschlechterfiguren und Körpermodelle*: a.a.O., S. 120.

73 Vgl. Katharina Sykoras Ausführungen zum Theater Grand Guignol im Zusammenhang des Surrealismus. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 155.

74 Auch Susanne Holschbach bemerkt, dass Shermans Bilder nicht wie Horrorfilme die Grenze des Darstellbaren weiter nach vorne treiben wollen, vielmehr würden sie nur an dem Schockeffekt partizipieren. Damit verhalten sie sich

Während sich die fotografierten Puppenkörper Bellmers und Moliere als Fotomaschine nach Cyborgart darbieten und damit die traditionelle Konnotation und Reduzierung von Weiblichkeit auf ihre Reproduktionsfähigkeit konterkarieren, so steht in der Darstellung Shermans erneut der parodistische Charakter im Vordergrund: Die Figuren scheinen einer Geisterbahn entliehen. Die „weibliche“ Gestalt in Gebärstellung offenbart sich als Monstermama mit zerstückeltem Gesicht, Augenmaske, zwei verschieden großen Brüsten und einem Geschlecht, das nach außen klappt (Abb. 146). Im Hintergrund steht der potente Monsterpapa mit lackiertem Fingernagel sowie überdimensioniertem Kopf und blickt den BetrachterInnen entgegen. An Mutters Seite ruht der Familienzuehler, eine Missgeburt aus Prothesenteilen. Der performative Zitationsprozess, der sich mit der Anrufung: „Es ist ein Junge bzw. ein Mädchen“ vollzieht⁷⁵, kann angesichts der Baby-Puppe, die den Körper als Hülle und das Geschlecht als potenziell austauschbares Zeichen vorzeigt, nicht greifen.

Schließlich evoziert die weibliche Reproduktionsfähigkeit selbst ein Gefühl des Unheimlichen. So ging etwa die Angst vor der Procreation um. Die Schuld für Monstergeburt wurde vor allem der Mutter zugeschrieben. Ursache sei, so wie Paré in seinen Studien ausführt, Sex an kirchlichen Feiertagen oder während der Menstruation.⁷⁶ Darüber hinaus glaubte man seit dem 17. Jahrhundert an die Macht der weiblichen Imagination: Das, was sich die Frau während der Schwangerschaft vorgestellt oder gesehen hat, würde sich unmittelbar in Deformationen ihres Kindes ausdrücken. T.W. Glenister führt aus, daß diese Vorstellung

gleichzeitig analytisch zu den Effekten. Vgl. Susanne Holschbach: „Verschwinden, Auftauchen. Noch einmal Cindy Sherman“. In: Dies., Norbert Bolz, Cordula Meier, Birgit Richard (Hg.): *Riskante Bilder. Kunst, Literatur, Medien*, München 1996, S. 137-148, hier: S. 144.

75 Wie Butler erläutert, sind performative Akte Formen des autoritativen Sprechens: Erklärungen, die eine bindende Macht ausüben und eine bestimmte Handlung vollziehen. Jedoch erlangt etwa der Sprechakt „Ich erkläre euch zu Mann und Frau“ seine Wirksamkeit erst durch die Anführung der Konvention. Die bindende Kraft findet sich in dem zitatformigen Vermächtnis. So wird auch mit der Benennung „Mädchen“ das zum Mädchen-Werden erzwungen. Damit wird eine körperliche Weiblichkeit gesetzt, die die Norm niemals ganz erreicht. Das „Mädchen“ wird gezwungen, die Norm zu zitieren, um sich als lebensfähiges Subjekt zu qualifizieren. Weiblichkeit ist deshalb nicht das Ergebnis einer Wahl, sondern das zwangsweise Zitieren einer Norm. Das Zitieren wird als theatralisches Zitieren in Erscheinung treten, indem sie in einer Übertreibung auftritt und damit die Konventionen umkehrt. Vgl. Judith Butler: *Körper von Gewicht*, a.a.O., S. 309 ff. u. S. 318 ff.

76 Vgl. Rosi Braidotti: „Signs of wonder and traces of doubt: On Teratology and embodied differences“, a.a.O., S. 139 ff.

gleichsam eine optische Theorie sei.⁷⁷ Dennoch gilt hier die Frau nicht als Reproduktionsmaschine, als Fotoapparat allein. Vielmehr können durch ihre Vorstellungskraft die Dinge außer Kontrolle geraten. Während traditionell „Weiblichkeit“ als Effekt des projektiven Blickes gilt, so wird hier dem Blick der Frau sowie ihrer Imagination das Potenzial zugeschrieben, Elemente ein- wie auszuschließen. Im Sinne Butlers und wie in der Inszenierung Shermans visualisiert, gilt „sie“ hier gleichsam als subversive Instanz, die der Norm widersprechende Körper „gebietet“.

Die vertrauten Vorstellungen niedlicher Babys oder Kleinkinder verkehrt Sherman mit ihren Inszenierungen immer wieder in ihr Gegenteil. In der Strampelpose eines Säuglings präsentiert sich abermals eine geschlechtlich vieldeutige Gestalt. Während der Kopf die Physiognomie eines Mädchens zeigt, drängt sich der für die Figur überdimensionierte Phallus samt Schamhaar den BetrachterInnen regelrecht auf (Abb. 147). Der Anus wurde ausgebrannt, die Leerstelle bietet sich ebenfalls provokativ dar und auch die muskulösen Beine wollen mit der Figur nicht harmonieren. In vergleichbarer Babypose liegt die absonderliche Gestalt eines alten Mannes, der in der Hand einen Schnuller hält (Abb. 148). Auch hier stimmen die Proportionen der einzelnen Körperteile nicht überein. Der übergroße Phallus ist in der Mitte gespalten und die viel zu dünnen Beine könnten das Körpergewicht nicht tragen. Während die bekannten Posen das Kindchenschema in uns mobilisieren, prallen unsere Vorstellungen gleichzeitig an den absurden Bildkörpern ab. In der Unvereinbarkeit von Jugend und Alter sowie den damit einhergehenden Konnotationen von Schönheit und Gesundheit bzw. Zerfall und Hässlichkeit offenbart sich schließlich auch der performative Konstruktionscharakter dieser Kategorien.⁷⁸

Im Changement zwischen den Geschlechtern sowie zwischen vertrauter und abnormer Gestalt werden schließlich nicht nur traditionelle Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und Schönheit dekonstruiert, sondern zugleich wird auch das System von Kontrolle und Autorität, das die heterosexuelle Männlichkeit in Abgrenzung zum weiblichen Anderen als

77 Vgl. T.W. Glenister: „Fantasies, Facts and Foetuses: The Interplay of Fancy and Reason in Teratology“. In: *Medical History*, vol 8, 1964, S. 15-30. Zit. n. Rosi Braidotti: „Signs of wonder and traces of doubt: On Teratology and embodied differences“, a.a.O., S. 145 ff.

78 Ein vergleichbares Spiel zwischen Anziehung und Abstoßung evozieren die naturgetreuen Polyesterharz Figuren Ron Muecks. Seine Arbeit „Dead Dad“ aus dem Jahr 1996 etwa zeigt die nachgebildete Leiche seines Vaters, die auf Säuglingsgröße geschrumpft ist, umgekehrt hält „Big Baby“ aus dem gleichen Jahr, was es verspricht und erweist sich als Riese. Die Arbeiten Muecks waren zuletzt in der Ausstellung „Ron Mueck“ des Hamburger Bahnhofs, Berlin (10.09.-02.11.2003) zu sehen.

Norm aufrecht erhält⁷⁹, aus dem Gleichgewicht gebracht. In einer Schwarz-Weiß-Serie aus dem Jahr 1998 verwendet Sherman nicht länger medizinische Prothesen, die erst einer entsprechenden Inszenierung bedürfen, sondern diesmal benutzt sie deutlich stigmatisierte Spielzeugpuppen, wie Barbie, GI Joe, Hercules sowie die schwul typisierten Puppen Billy und Carlos⁸⁰. Nunmehr scheint es geradezu notwendig geworden, die Puppen zu zerstückeln, um sie losgelöst von ihrer klischeehaften Bedeutung zu betrachten. Doch selbst die Bruchstücke der einzelnen Körper tragen ihre stereotypen Konnotationen weiter zur Schau. In einem skurrilen Körpermix der einzelnen Teile jedoch werden die unterschiedlichen Zuschreibungen der Lächerlichkeit preisgegeben. So schießt die geballte Faust, die Kraftgeste des Machos, gleich zweifach aus dem eigenen Körper hervor (Abb. 149). Während eine Faust anstelle des Phallus emporragt, schlägt ihr Pendant sich selbst k.o. Wage schwingt hier die Erinnerung an Ridley Scotts Film „Alien“ (USA, 1979) mit, in dem sich fremde Wesen parasitengleich in den menschlichen Körper einnisten und diesen schließlich zerstören, indem sie die Körperhülle zum bersten bringen, um nach außen dringen zu können. Doch der Gruseffekt, der auf dem Dualismus des Eigenen und des Anderen, von Innen und Außen beruht⁸¹, funktioniert hier nicht, vielmehr erweist sich die Figur nunmehr tatsächlich als Puppe in der Puppe, als endloses Zitat ohne Ursprung und Finale. Neben den muskulösen Beinen und Armen, von denen einer anstelle der zu erwartenden Keule eine Küchenrolle schwingt, scheint der Rumpf, dessen pralle Brüste sich im Scheinwerferlicht brechen, von Superwomen entliehen. Auch dieses Klischee der besseren Frau, die neben den weiblichen Reizen ebenso die männlichen Attribute wie Kraft und Ausdauer inkorporiert, wird angesichts dieser absurden Erscheinung konterkariert.

Alle Bildkörper dieser Fotoserie präsentieren sich als hybride Gestalten, die sich aus den Einzelteilen zerstörter und teilweise geschmolzener Figuren zusammensetzen und damit explizit die gleichsam fließende Genese des Monströsen aus dem Schönen (und vice versa) verkörpern: Am Boden zerstört liegt der Muskelmann (Abb. 150), seine anatomischen

79 Vgl. Irit Rogoff: „Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne“, a.a.O., S. 21 ff.

80 Vgl. Presstext der Galerie „Monika Sprüth“, Köln, zur Ausstellung „Cindy Sherman“ (5.11.1999-12.02.2000).

81 Auch Marcella Stecher stellt in ihrer Analyse des Films heraus, dass die Instanz des Anderen - die einzigen Überlebenden sind die Androiden, die Schwarzen und die Frauen - seine Dramatisierung erfährt. Zugleich sieht sie jedoch auch Tendenzen für subversive Lesarten, wie etwa eine masochistische Ästhetik oder Queer Readings. Vgl. Marcella Stecher: „Cyborgism - Zur Wahrnehmung von verkörperter Differenz in ‚Alien‘“, a.a.O., S. 96.

Elemente sind auseinander gebrochen. Sein Unterleib ist von Spuren der Verbrennung gezeichnet und daher geschlechtlich nicht mehr zu bestimmen. Das geschmolzene Material lässt auf einen fluiden Körper schließen, der, dem Terminator gleich, wieder in seine Form fließen und erneut zerfließen kann. Der fotografische Stillstand verlagert diese imaginäre Bewegung jedoch auf Seiten der BetrachterInnen. Auf einer anderen Darstellung scheint sich ein Kopf erst mit der Körnung der Bildoberfläche zu generieren (Abb. 151). Die Konturen des Gesichts sind undifferenziert. Durch den Stillstand der fotografischen Abbildung ist jedoch vielmehr der wechselhafte Moment zwischen Formung und Zerfall, Hässlichem und Schönerem, Auftauchen und Versinken des Bildkörpers festgehalten. Erneut wird die Imagination der BetrachterInnen animiert, die damit selbst in die Bilddynamik hinein geraten. So scheinen es die Hände der RezipientInnen zu sein, die aus dem Off nach dem Gesicht greifen, um ihm als „Geburtshelfer“ einen Rahmen zu bieten. Darüber hinaus trägt, den Netzstrukturen der Molinierschen Bildkörper vergleichbar, die sanfte Körnung des Schwarz-Weiß-Abzuges zu einer Verschmelzung der Schnittstellen und Brüche des Körperbildes bei und funktioniert damit gleichsam als Suture, während Körper und Bildoberfläche buchstäblich miteinander amalgamieren. Auf Hell-Dunkel-Kontraste wird verzichtet, dagegen erscheinen die Bilder in unterschiedlichen Graustufungen. Im Gegensatz zu den Körpern der Künstler-Puppe tritt dafür nunmehr ein anderer Kontrast umso mehr in den Vordergrund: So lässt der weiche Abzug nicht die gebotene Dramatik der Szene erwarten, umgekehrt scheint das Schrilte und Laute des Horrorszenarios in dem sanften Grau zu verstummen. Aus dieser Diskrepanz resultiert ein konvulsivischer Umschlagpunkt, der uns unsere Wahrnehmungsmuster vor Augen führt.

In der folgenden Abbildung scheint sich die Grenze zwischen BetrachterInnen und Bild aufzuheben: Von einem marmorähnlichen, runden Gefäß sind die Figuren umgeben (Abb. 152). Das Becken ist mit einer dunklen Flüssigkeit gefüllt. Die Wasseroberfläche bildet mit der fotografischen Haut eine Ebene, so dass der Eindruck entsteht, als würde die Puppe aus dem Wasser emporsteigen und sich geradewegs auf uns zu bewegen. Die Fußsohlen sind unscharf wiedergegeben, so als würden sie sich unmittelbar vor unserem Augapfel befinden. Darüber hinaus wird die Fotografie zu den Rändern hin unscharf. Der Fotokader wird unsichtbar. Dagegen bildet nunmehr der Rand des Marmorgefäßes den Rahmen für die Bildfigur, den sie jedoch in Richtung der Betrachterinnen überschreitet. Die Zone des Geschlechts, die das Zentrum des Bildes markiert, wurde ausgebrannt und wird somit zum Brennpunkt im buchstäblichen Sinne. Denn das verschwundene Genital treibt die Bedeutungsex-

plosion voran. Eine vulvaähnliche, jedoch letztendlich nicht eindeutig zu definierende Öffnung bietet sich erneut zur unheimlichen Paarungen an. Ferner erinnert allein der das Geschlecht fokussierende Blickwinkel an pornographische Darstellungen des weiblichen Genitals⁸², um die Erwartungen erneut ins Nichts laufen zu lassen. Darüber hinaus wirkt der Phallusersatz, ein Hammer, den die Puppe in der Hand hält, geradezu lächerlich. Und auch die lackierten Fingernägel gehen nicht mit den Muskeln des Herkules konform. Am unteren Rand des Beckens schwimmt eine zerfetzte Babypuppe, als Monstergeburt des „männlich-weiblichen“ Geschöpfes. Der Unterleib und die Brust sind ebenfalls geschmolzen. Durch die Auslöschung entsteht erst die Negativform weiblicher Brüste und eröffnet das Spiel der Projektionen auf ein Neues:

„The monster is a process without a stable object [...] [the, B.K.] embodiment of difference moves, flows, changes, [...] it evades us in the very process of puzzling us, it will never be known what the next monster is going to look like; nor will it be possible to guess where it will come from. And of course we cannot know, the monster is always going to get us.“⁸³

Das Spiegelbild als „informe“

Bereits das Monster, das den Prozess des Übergangs des Hässlichen aus dem Schönen und vice versa visualisiert, demonstriert gleichsam das Prinzip des „informe.“⁸⁴ Diese potenzielle Bewegung des gleichzeitigen

82 Zudem erinnere die Größe der Abzüge (50 x 80 cm) an das Format von Pornografien der 40er und 50er Jahre. Vgl. Presstext der Galerie „Monika Sprüth“, Köln, zur Ausstellung „Cindy Sherman“ 5.11.1999-12.02.2000.

83 Rosi Braidotti: „Signs of wonder and traces of doubt: On Teratology and embodied differences, a.a.O., S. 150.

84 In ihrer Analyse der Arbeiten Cindy Shermans greift Hanne Loreck ebenfalls auf den Bataillschen Begriff des „informe“ zurück. Im Anschluss an Rosalind Krauss definiert sie den Begriff als eine Art „innerer Logik“, die als Form Form zersetzt. Für die postmodernen Arbeiten Shermans schlägt Loreck dagegen den von der Künstlerin Ulrike Grossarth geprägten Begriff der „Deform“ vor, der das differentielle Verhältnis der Objekte zueinander wie zum Raum, in den sie eingestellt sind, kennzeichnet. Das „Deform“ würde somit eher dem analogen Prinzip der Fotografie entsprechen. (Vgl. Hanne Loreck: Geschlechterfiguren und Körpermodelle, a.a.O., S. 96.) Mir scheint dagegen das prozessuale und somit performative Potenzial, das dem „informe“ innewohnt, auch zentral für die Arbeiten Shermans zu sein, mit dem sich die Vorstellung essentieller Körperlichkeit aufkündigt. In dem Kapitel „Das Fotografieren in Zeichnung und Malerei?“ (S. 124 ff.) habe ich zudem herausgestellt, dass das Prinzip des informen in struktureller Analogie zum punctum und somit gleichsam fotografisch funktioniert. Anja Zimmermann stellt heraus, dass das Prinzip des Formlosen auch für Karl Rosenkranz' Theorie des Hässlichen zentral ist. Er unterteilt die Formlosigkeit in Gestaltlosigkeit, Ungestalt und Miss-

Formierens und Deformierens vertrauter Codes ist bereits im Kontext der Zeichnungen Hans Bellmers sowie der Fotografien Moliniers angeklungen und stellt sich vor allem mit den hybriden Gestalten der Schwarz-Weiß-Serie Shermans (Abb. 147-153) dar. So generiert bzw. zersetzt sich die Puppe erst mit der Körnung des fotografischen Abzuges (Abb. 153). Dieser fiktive Moment des Umschlags rekurriert auf den fotografischen Cut, auf den bedeutungstiftenden und körperproduzierenden Moment der Verdopplung. Anstelle des Bauches, dem Bellmerschen Brennpunkt, klafft uns ein Loch entgegen. Die Untrennbarkeit von Körper und Bild ist damit offensichtlich, denn mit dieser Leerstelle in der Körpermitte hat der Bildkörper gleichsam selbst einen Riss erhalten. Ebenso erscheinen auch die schwarzen Haare und die Öffnung des Mundes als Verwundungen des Bildes selbst. So wie sich der Brennpunkt hier tatsächlich als Nichtort erweist, der nach wie vor die Assoziationsmöglichkeiten schürt – die Wunde erinnert an eine überdimensionierte Vulva –, so scheint sich auch das Bild selbst in einem Zustand zwischen „Sein und nicht Sein“ zu befinden. Es bietet unserem Blick keinen konstanten Referenzpunkt mehr und stellt damit erneut sein aktives Potenzial unter Beweis. Denn angesichts dieses verwirrenden Szenarios gerät unser sicher geglaubter Standpunkt vor dem Bild selbst in Bewegung. Gleichzeitig stehen wir über das Leck im Bild mit der unheimlichen Erscheinung „unmittelbar“ in Verbindung.

Verschiedene Fratzen, die Sherman inszeniert, scheinen sich selbst zu zersetzen. Das Gesicht, das wir als unsere Spiegelbild suchen und erkennen, befindet sich in einem informen Prozess (Abb. 154): Von den Rändern des fotografischen Bildes wird eine Gummimaske regelrecht

einheit. Diese Auflösung der Form verletzt unser ästhetisches Gefühl und flößt uns Ekel ein. Zimmermann betont des Weiteren, dass sich im Gegensatz zu Rosenkranz Auffassung des Ekels als „Negation der schönen Form“ die postmoderne Auflösung der Form vom Bezug auf ein Schönes gelöst habe und vielmehr die Auflösung der begrifflichen Opposition selbst verfolgt. (Vgl. Anja Zimmermann: Skandalöse Bilder - Skandalöse Körper, a.a.O., S. 73 u. S. 83 ff.) Dieser These Zimmermanns möchte ich zum einen im Sinne Butlers widersprechen, die erläutert, dass es nicht darum gehen kann, binäre Strukturen aufzukündigen, ohne die Kategorien wie der Körper oder das Geschlecht gar nicht denkbar wären. Vielmehr werden innerhalb performativer Prozesse Grenzen zeitweise manifest und binäre Kategorien vorübergehend materialisiert. Die performativen Produktionsprozesse halten daher selbst immer das Potenzial einer Verschiebung konventioneller Vorstellungen bereit (vgl. dazu meine Ausführungen in dem Kapitel „Puppe - Fotografie - Geschlecht - einer Verbindung der unheimlichen Art.“) Zum anderen schließe ich mich der bereits dargestellten These Sykoras zu Karl Rosenkranz' Theorie des Hässlichen an. Sykora konstatiert, dass Rosenkranz gerade mit einer starren Dichotomie von Norm und Abweichung bricht und stellt dagegen das performative Potenzial seines Ansatzes heraus. Vgl. dazu das Kapitel „The Monster is going to get us“, S. 241 ff.

eingezwängt und somit das bedeutungsstiftende Ein- und Ausschlussprinzip des fotografischen Kaders reflektiert. Darüber hinaus scheint das Gesicht wie von einer Glasscheibe frontal zusammengepresst. Damit gerät die fotografische Membran als flexible Grenze zwischen BetrachterInnen und Bild selbst in den Blick. Durch die Berührungspunkte von Gummi- und Fotohaut wird die strukturelle Gleichheit beider Komponenten deutlich: Ebenso wie die Maske die Vorstellung von Identität = Essenz auf Distanz halten kann⁸⁵, so zeichnet sich auch das fotografische Bild durch ein vergleichbares subversives Vermögen aus. Die Reißzähne lassen uns hier zudem das Antlitz eines Vampirs erkennen. Die Zähne scheinen nach uns zu schnappen, und doch sind wir in sicherer Distanz. Darüber hinaus hat Dracula weder Schatten noch Spiegelbild. Dagegen ist er, wie Kathan erläutert, selbst das [fotografische, B.K.] Double, das die Prozesse der Bedeutungsproduktion visualisiert.⁸⁶

In einer Serie von Fratzen, die in einem grellen orange-pink leuchten (Abb. 155, 156), bildet die Gesichtshaut eine Ebene mit der Fotomembran. An einigen Stellen reißt die Haut auf und gibt den Blick auf Rohes und Blutiges frei, die Farbintensität offenbart jedoch die Künstlichkeit. In „Office Killer“ versucht Doreen, die Risse in der Leichenhaut ihrer Opfer mit Tesafilm zu kitten. Der transparente Klebestreifen kann den Bruch nicht schließen, sondern akzentuiert ihn vielmehr in makaberer Manier und offenbart damit den Konstruktionscharakter der filmischen Inszenierung selbst, die spielerisch verschiedene Motive des Gruselgenre adaptiert. Als eine der weiblichen Protagonistinnen mit ihrer Hand im „Inneren“ der Leiche zu versinken droht, erreichen die wechselnden Emotionen zwischen Ekel und Lachen ihren Höhepunkt. Die Vorstellung von der Haut als begrenzende Schicht, die den Kern des Subjekts zusammen hält⁸⁷, wird vorgeführt und dekonstruiert. In der fotografischen Darstellung Shermans hat ein Auge des orangefarbenen und sich zersetzenden Fratzen Gesichtes ebenfalls seinen Halt verloren und quillt aus dem Gesicht hervor (Abb. 156). Der subjektkonstituierende Dualismus von „Innen und Außen“ funktioniert auch hier nicht mehr, vielmehr geht es nunmehr buchstäblich „Drunter und Drüber“. Die Risse in der Fratzenhaut visualisieren ferner das fotografische Prinzip der Verbindung und Differenz. Die einzelnen Hautschuppen motivieren uns, ein ganzes Gesicht zu imaginieren und doch scheinen die Bruchstücke in ihrer Form flexibel zu sein und darüber hinaus potenziell in der Lage, sich wie Eischollen in Bewegung zu setzen. Auch hier unterliegt der Bildstatus

85 Vgl. dazu das Kapitel „Körperbildgenese als Performanz in Permanenz“.

86 Vgl. Bernhard Kathan: *Das Elend der ärztlichen Kunst. Eine andere Geschichte der Medizin*, Wien 1999, S. 196.

87 Vgl. dazu auch das Kapitel „Der anatomische Schnitt“.

selbst einem Prozess der Formung und Verformung. Dass dies erneut unseren Subjektstatus tangiert, verdeutlichen die Falten des Gesichtes, die vom Brennpunkt des Nasenbeines aus sternförmig bis in den Raum der BetrachterInnen hineinführen (Abb. 155) und damit die fotografische Haut als interaktive Grenze der Bedeutungsproduktion thematisieren.

Schokolade, die ihre Konsistenz von flüssig zu fest und vice versa wechseln kann, ist gleichfalls prädestiniert, das Prinzip des „informe“ zu visualisieren.⁸⁸ So scheint der Kopf in „Untitled 324“ (Abb. 157) aus der süßen und sich im Zustand des Schmelzens befindlichen Masse zu sein. Die Schokoladenoberfläche verbindet sich mit der fotografischen Membran und kennzeichnet diese gleichfalls als informelle Grenze. Der Hintergrund des Kopfes und der linke Rand des rechten Auges zeichnen sich durch den gleichen Ockerton aus, der somit die Barriere zwischen „Innen und Außen“ als permeabel markiert. Das rechte Auge blickt den Betrachterinnen entgegen, es spiegelt ihren sowie den Kamerablick. Der Augapfel scheint der einzige Fixpunkt im sich verflüssigenden Bild zu sein. Er visualisiert den fotografischen Stillstand, der erst die Vorstellung einer informellen Bewegung produziert.

In „Untitled 190“ (Abb. 158) findet die Verkehrung von Innen und Außen seine radikale Fortsetzung. Aus Erbrochenem formt sich das Gesicht. Gleichzeitig deformiert das Abjekte unsere Vorstellungen von Identität. So betont auch Butler, dass das Abject jener gefürchtete Ort ist, gegen den sich das Subjekt abgrenzen will. Das verwerfliche „Außen“ liegt somit eigentlich im „Inneren“ des Subjekts, als dessen eigene fundierende Zurückweisung.⁸⁹ Ferner setzt sich der Bildkörper aus zwei Hälften zusammen. In der Bildmitte ist die horizontale Naht zu erkennen. Ebenso wie wir im Akt der fotografischen Betrachtung die Grenze zum Bild überbrücken und dennoch außen vor bleiben, so registrieren wir hier die Bildnaht und übersehen sie zugleich. Wir versuchen, das Ganze zu erblicken und können es dennoch nicht fassen, während uns der aufgerissene Schlund der Bildgestalt zu verschlingen droht.

Für den Ausstellungskatalog „Cindy Sherman. Fotoarbeiten 1975-1995“⁹⁰ wurden die orangenen Fratzen (Abb. 155, 156) als Motiv für den Umschlag gewählt. Doch werden die Gesichter hier nicht im begrenzenden Kader, sondern vielmehr als Alloverformat präsentiert. Damit sprengen sie buchstäblich den Rahmen, werden Teil des BetrachterInnenraums

88 Dieter Roth etwa stellte Skulpturen aus Schokolade her, die ebenfalls das Prinzip des „informe“ implizieren. Zuletzt wurden die Arbeiten Roths in einer Ausstellung des Museum Ludwig, Köln präsentiert. Vgl. Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive. 18.10.2003-11.01.2004.

89 Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, a.a.O., S. 22.

90 Vgl. Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995, a.a.O.

und bleiben dennoch im Bild. Dieses Alloverprinzip wird in einem weiteren Katalog zu Shermans Arbeiten aus dem Jahr 1991⁹¹ zum Paradigma: Auf Text wird vollkommen verzichtet, dagegen nehmen hier die Fotografien wie in Hochglanzmagazinen die gesamte Bildseite oder auch eine Doppelseite ein. Da das schützende Weiß der Buchseite fehlt, das im Regelfall die Darstellung umgibt, sind die BetrachterInnen mit dem Aufschlagen des Buches mittendrin. Entsprechend wird unser Eintritt ins Bilderreich visualisiert (Abb. 123): Schon mit der Berührung des Buches können wir uns nicht mehr entziehen. So sind es „unsere“ Hände, die in den Bildraum ragen. Die anderen Darstellungen des Kataloges präsentieren stark vergrößerte und fokussierte Details, die sich kaum dem Bildformat fügen. Beliebtes Motiv sind auch hier informelle Fratzen sowie der aufgerissene Mund, der als Leerstelle des Bildes selbst erscheint und die BetrachterInnen aufzusaugen droht (Abb. 159, 160). Eine weitere Abbildung dieses Buches präsentiert eine gläserne Büste (Abb. 161), die jedoch vielmehr aus einer gallertartigen, informen Masse zu bestehen scheint. Wie die fotografische Membran, so verspricht die Glashaut Ein- und Durchblicke und stellt dennoch eine unüberwindbare Hürde dar. Während der gläserne Mensch des Dresdener Hygiene Museums⁹² dem aufklärerischen Anspruch dienen sollte, das Unsichtbare sichtbar zu machen, so evoziert der gläserne Gestalt in Shermans Inszenierung vielmehr ein unheimliches Changement. Denn die Strukturen im Inneren gehen mit den Lichtreflexen auf der gläsernen Haut⁹³ eine Verbindung ein; der erkenntnisheischende Blick erweist sich als Projektion. Bereits Bellmers Zeichnungen, die den Körper wie mit einem Röntgenblick erfassen, um das Innere nach Außen und vice versa drängen zu lassen, rufen eine vergleichbare Irritation hervor. In einer anderen Inszenierung Shermans

91 Cindy Sherman, *Specimens*, hg. v. Edith de Ak, Kyoto/Japan 1991.

92 Erstmals ausgestellt wurde der gläserne Mensch auf der Zweiten Internationalen Hygieneausstellung im Jahr 1930. Wie Käte Meyer-Drawe ausführt, war er damals eine Sensation. Eine Tatsache, die heute schwer nachvollziehbar ist, da seine Gestalt vielmehr ambivalente Gefühle evoziert. So stellt die Plastikhülle die menschliche Haut nach und entfremdet sie zugleich. Die Plastikfigur streckt ihre Arme in den Himmel und nötigt uns zum Emporblicken, während wir gleichzeitig per Knopfdruck verschiedene Organe zum Leuchten bringen können: „eine gespenstische Inszenierung des Menschen als Zitat seiner selbst“. In einer Apsis präsentiert, mit dem Orantengestus zu Höherem strebend, steht dort der Mensch als natürlich erklärbare Maschine vor uns, die religiöse Andacht und technische Herrschaft in sich vereint. Der gläserne Mensch als Objekt ununterbrochener Sichtbarkeit verkörpert das Konkubinat von metaphysisch-anatomischem Ehrgeiz und penetrierender Macht. Vgl. Käte Meyer-Drawe: *Menschen im Spiegel ihrer Maschinen*. München 1996, S. 120 ff.

93 Auch Meyer-Drawe betont, dass die Plastikhaut des Gläsernen Menschen ihre eigentümliche Sichtbarkeit nur ihren Spiegelbildern und damit letztlich ihrer Unsichtbarkeit verdankt. Vgl. ebenda, S. 125.

(Abb. 162) schmiegt sich eine transparente Plastikmaske an das Profil eines Kopfes an. In struktureller Analogie zur fotografischen Membran bildet die Plastikhülle eine zweite Haut, die stellenweise die darunter Liegende berührt und dennoch einen deutlichen Abstand bewahrt. Eine Lichtquelle, die von hinten die Gestalt erhellt, lässt den „Kern“ jedoch als schwarze, leblose Fläche erscheinen, wohin gegen die Hülle substantiell erscheint. Das Doppelprofil setzt somit das Prinzip der fotografischen Duplikation sowie der Subjektproduktion gleichermaßen ins Bild: Mit der Verkehrung von Hülle und Kern erweist sich das „Ich“ als Effekt der Differenz.

Alle weiteren Darstellungen dieses Kataloges geben jedoch kaum Orientierungshilfen. Aufgrund der starken Vergrößerungen erkennen wir nur unscharfe Bildgefüge mit einem diffusen Spiel aus Licht und Farbe, das erneut einen informen Prozess zwischen Entstehung und Zerfall installiert. Wie Dubois ausführt, verweist das unscharfe Bild auf das Off des fotografischen Kaders⁹⁴ und damit auf seinen fragmentarischen Charakter, der wiederum die Interaktion zwischen RezipientInnen und Bild animiert. Durch lange Belichtungszeiten führt eine Bewegung vor der Kamera bzw. eine Bewegung der Kamera selbst zu verschwommenen Darstellungen, da die Bewegung für den Belichtungsprozess zu schnell ist und nicht exakt aufgezeichnet werden kann. Von der verfließenden Zeit bleibt nichts als ein Leuchten – die Zeit gleitet ab.⁹⁵

Cindy Shermans: *Fitchers Bird* oder „die Frau im Korb“

Mit Shermans Buchprojekt „Fitcher’s Bird“ aus dem Jahr 1992, das auf dem gleichnamigen Grimmschen Märchen basiert, wird das Medium Buch schließlich zum zentralen Thema.⁹⁶ Fotografisch in Szene gesetzte Puppen agieren auch hier als Hauptdarstellerinnen und stehen in einem Dialog mit der Erzählung. Das Wechselverhältnis von Fotografie, Puppe und Geschlecht steht erneut im Vordergrund. Der fotografische Akt selbst ist dabei zentrales Thema der Fotostory. Die Protagonisten des Märchens sind in einem Macht-/Ohnmachtverhältnis miteinander ver-

94 Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt*, a.a.O., S.178.

95 Vgl. ebenda.

96 *Fitcher’s Bird*. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, New York 1992. In einem Aufsatz auf dem Jahr 2000 habe ich mich bereits mit diesem Buchprojekt auseinander gesetzt. Hier stelle ich jedoch eine überarbeitete und erweiterte Analyse vor. Vgl. Birgit Käufer: „Es war einmal die Fotografie, die Puppe und die Verwirrung der Geschlechter - Cindy Shermans ‚Fitcher’s Bird‘“, a.a.O.

bunden, die jeweilige Position ist jedoch nicht eindeutig festgeschrieben. In Korrespondenz von Text und Bild entsteht ein komplexes Spiel zwischen Subjekt und Objekt, Täter und Opfer. In diesem Kontext offenbaren sich erneut die performative Struktur von Geschlecht, Identität sowie der KünstlerInnenidentität im Besonderen. Mit dem Aufschlagen des Buches sind auch die BetrachterInnen an den Szenerien beteiligt. Im Zuge der Buchrezeption erkennen sie sich selbst als oszillierende Gestalt, etwa dann, wenn sie mit der Puppe die Plätze tauschen und gleichsam die fotografische Bühne betreten. Somit verweist bereits der einführende Satz ins Märchenreich: „Now this is a story for those who are not squeamish, for it is about a wicked wizard who liked to cut people up.“⁹⁷, auf die den BetrachterInnen drohende Gefahr.⁹⁸

Once upon the time ...

Das Grimmsche Märchen „Fitcher’s Bird“ erzählt von Fitcher, dem Zauberer, dessen Macht in der Berührung besteht. Als Bettler verkleidet, empfängt er Brot von jungen Mädchen. Sobald Fitchers Hand die des Mädchens berührt, muss dieses bedingungslos folgen. In einem Korb verschleppt Fitcher das Opfer und bringt es in sein Haus, das angefüllt ist mit seltsamen Bestien und Vögeln. Bevor das Mädchen seine Braut werden kann, muss dieses jedoch eine Probe bestehen: Während seiner Abwesenheit darf das Mädchen das Haus erkunden, dafür erhält es einen Schlüsselbund. Doch das Zimmer, auf das der kleinste Schlüssel passt, darf es nicht betreten. Zugleich soll das Mädchen ein Ei bei sich tragen. Von der Neugier getrieben betritt es schließlich doch den verbotenen Raum und erblickt einen Kessel gefüllt mit Blut und zerstückelten Körpern. Vor Schreck lässt das Mädchen das Ei in den Kessel fallen. Die Blutspuren auf dem Ei lassen sich nicht mehr entfernen und werden für Fitcher zum Indiz für das Vergehen des Mädchens, das als Strafe nunmehr selbst im Kessel endet. Der gleiche Prozess wiederholt sich mit ih-

97 Fitcher’s Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, a.a.O., o.S.

98 Bislang fand dieses Buch in der Rezeption nur wenig Beachtung. Bronfen etwa erläutert zwar die selbstreflexive Struktur dieser Arbeit sowie die Inszenierung der Umkehrung von Machtstrukturen, dabei analysiert Bronfen jedoch in erster Linie den Plot des Märchens und lässt die spannungsreiche Beziehung zwischen fotografischer Inszenierung und Text weites gehend außen vor. Auch den expliziten Rekurs auf das Medium Fotografie, der unter anderem zentrales Thema der Inszenierung ist, erwähnt sie nicht. Aus den gleichen Gründen geht auch Lorecks Analyse zu Shermans „Fitcher’s Bird“ nicht weit genug. Vgl. Elisabeth Bronfen: „Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz.“, a.a.O., S. 18. Vgl. auch dies.: „Jenseits der Hysterie: Cindy Shermans Privattheater des Grauens“. In: Dies.: Das Verknotete Subjekt, a.a.O., S. 757 ff. Vgl. Hanne Loreck: Geschlechterfiguren und Körpermodelle, a.a.O., S. 104 ff.

rer Schwester. Bis Fitcher die dritte und listigste Schwester entführt. Auch diese betritt den Kesselraum, zuvor bettet sie das Ei jedoch in einen Schrein mit Gänsefedern. Sie ordnet die Körperfragmente aus dem Kessel, setzt sie wieder zusammen und lässt sie damit erneut zum Leben erwachen. Dem Zauberer präsentiert sie das unversehrte Ei, der sie daraufhin zu seiner Braut ernennt. Von nun an muss Fitcher erfüllen, was das Mädchen verlangt. In einem Korb soll er die Hälfte seines Goldes zum Haus ihrer Eltern tragen. Unter den Goldmünzen versteckt sie ihre Schwestern. Mit einer Warnung schickt das listige Mädchen Fitcher auf den Weg: Eine Rast sei nicht erlaubt, durch ihr kleines Fenster könne sie ihn kontrollieren. Beim Versuch, von der schweren Last auszuruhen rufen die Schwestern im Wechsel aus dem Korb, Fitcher solle doch weitergehen, denn sie könnten ihn beobachten durch ihr kleines Fenster. In der Zwischenzeit schmückt das Mädchen einen Totenkopf mit Blüten und Juwelen und stellt ihn in das oberste Fenster von Fitchers Haus. Ihren Körper tränkt sie mit Honig und wälzt sich in einem aufgeschnittenen Federbett. Als Vogel getarnt kommt sie Fitcher entgegen, welcher sie nicht von seinen anderen Tieren unterscheiden kann und somit fragen muss: Bist du des Fitchers Vogel und was macht meine Braut? Das Mädchen antwortet: Ja ich bin's und deine Braut sitzt am Fenster, sie wartet auf dich. Fitcher bemerkt die Täuschung nicht, er winkt dem Schädel zu und betritt sein Haus. Das Mädchen verschließt die Türen und verbrennt es samt dem Zauberer.

Zur fiktiven Story des Märchens entwirft Sherman eine Bildergeschichte. Als Pendant zum Text erscheint auf der gegenüberliegenden Seite jeweils eine Fotografie der Puppe.⁹⁹ Im Vergleich zur deutschen Originalversion wird das Märchen von Sherman in einer konzentrierten schriftlichen Version wiedergegeben. Einige entscheidende Sätze, wie der Einleitungssatz, sind ergänzt worden, ebenso werden die wichtigsten Fakten der Story bereits zu Beginn benannt:

„His [Fitchers, B.K.] power was so great that all he had to do was touch someone, and that person could not move away from him and had to do what he wanted. The spell would only be broken by a women who proved to be

99 Insgesamt sind es fünfzehn Fotografien, ein Frontispiz und die Fotografie des Covers. In der vorliegenden Analyse bespreche ich 12 Bilder, um die für die Interpretation signifikanten Aspekte herauszuarbeiten. Die Reihenfolge, der von mir besprochenen Bilder weicht von der Reihenfolge in „Fitcher's Bird“ ab.

obedient to his will and agree to marry him, because, of course, then no spell would be needed."¹⁰⁰

Die kurzen Textpassagen, die nur bestimmte Momente der Geschichte akzentuieren, korrespondieren mit denen in starker Fokussierung präsentierten Details der fotografischen Aufnahmen, die wiederum erst im Zusammenhang mit dem Text ihre Dechiffrierung erfahren. Wie bereits erläutert wurde, setzt sich der fotografische Akt aus einem Vorgang des Findens, des anschließenden Herauslösens und der Übertragung in einen anderen Kontext zusammen, mit der die Bezeichnung einhergeht.¹⁰¹ In einer strukturell vergleichbaren Bewegung wird der erste Blick der RezipientInnen von *Fitcher's Bird* auf die irritierende Fotoseite fallen und dort nicht zu entschlüsselnde Details finden. Die BetrachterInnen, die immer auch LeserInnen sind, setzen das Fundstück mit dem Inhalt der Textseite zusammen. Erst in diesem wechselseitigen Verfahren erfährt das objet trouvé seine Bezeichnung. Das BetrachterInnenauge wird zur Kamera, die RezipientInnen lassen selbst eine „Metafotografie“ entstehen. Die fiktive Erzählung und das fotografische Bild bestätigen sich somit wechselseitig in ihrer Bedeutung. Da die Fotografie jedoch nur bestimmte Aspekte des Textes reflektiert, bleibt genug Raum, um der Phantasie freien Lauf zu lassen. Entsprechend beschreibt auch Barthes das punctum als Detail, das über sich hinausweist¹⁰², gleichsam auf den Fragmentcharakter des fotografischen Bildes rekurriert und eine Defokussierung von Bedeutung evoziert. Häufig erfüllt das Bild jedoch nicht das, was der Text verspricht. Daraufhin versuchen wir selbst, die Lücken zu schließen und werden zu Bedeutungsgeneratoren.¹⁰³

Analog zur fiktiven Märchenerzählung stellen die Fotografien artifizielle Geschöpfe dar. Dennoch bleibt es nicht bei einer beruhigenden Künstlichkeit, vielmehr präsentieren sich die Figuren erneut als Chimären zwischen Artefakt und „natürlichem“ Wesen.¹⁰⁴ Auf einer Doppelsei-

100 *Fitcher's Bird*. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, a.a.O., o.S.

101 Vgl. dazu das Kapitel „Das objet trouvé“, S. 108.

102 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer*, a.a.O., S. 55.

103 Hanne Loreck zitiert in ihrer Analyse von „*Fitcher's Bird*“ nicht den verkürzten englischen Text, sondern aus der deutschen Version des Märchens, damit geht der von mir skizzierte strukturelle Zusammenhang, der fokussierten Text- wie Bildelemente verloren. Vgl. Hanne Loreck: *Geschlechterfiguren und Körpermodelle*, a.a.O., S. 104 ff.

104 Bronfen versteht Shermans Version von „*Fitcher's Bird*“ als Reflexion auf den durch den männlichen Künstler erzeugten Tod. Kunst braucht und schafft tote Körper. (Vgl. Elisabeth Bronfen: „Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz“, a.a.O., S. 17 ff.) Auch hier wäre zu ergänzen, dass die Bilder Shermans vielmehr den aus dem fotografischen Akt hervorgegangenen changierenden Puppenkörper zwischen

te zeigt die erste Fotografie des Buches den Zauberer (Abb. 163). Die großen Poren der Haut, die Falten, die verfaulten Zähne, die feuchten Lippen und das viele Haar suggerieren Natürlichkeit, gleichzeitig jedoch wird mit dieser Überzeichnung bis hin zum Monströsen die Künstlichkeit deutlich. Die groteske Inszenierung prononciert das Match zwischen „Realität“ und Phantasma.

Die Erzählung von der Macht des Zauberers, der die jungen Frauen durch Berührung in seinen Bann zieht, fungiert schließlich als Metapher für den fotografischen, künstlerischen Akt. Fitcher „fotografiert“. Die „Frau als Bild“ bzw. die „Frau im Korb“ ist das Ergebnis des männlichen „fotografischen Blicks“. So zeigt die Fotografie die „männliche“ Hand, die nach der des Mädchens greift (Abb. 164) und der Text kommentiert: „[...] he touches the maiden's hand, and she was then in his power and had to get into the basket and be carried off“.¹⁰⁵ Erst im „fotografierten“ Zustand kann Fitcher über sein Objekt der Begierde verfügen. Der fotografische Akt selbst ist Gegenstand des fotografischen Bildes sowie der Erzählung. Die Hände werden daher zum Leitmotiv der Fotostory und erscheinen vielfach als Protagonisten im Bild: Das fotografische Bild das Double der „Realität“ – präsentiert die Hand, den Stellvertreter der Puppe, die wiederum als unser Alter Ego funktioniert. Mit dieser Ineinanderblendung von Substituten wird unsere Vorstellung von Essenz ad absurdum geführt. Ferner fügt Sherman dem Märchen einen weiteren entscheidenden Satz hinzu, der dem Original in dieser Pointierung fehlt: Der Zauberer lebt in einem Haus „[...] filled with strange beasts that Fitcher had enchanted“.¹⁰⁶ Die fiktive Gestalt lebt in einer Welt bevölkert mit phantastischen, von ihm verzauberten Wesen, in einer Welt aus Bildern. Mit Fitcher als Orpheus der Märchenwelt wird der Künstlerstatus ironisch kommentiert.

Ebenso wie Fitcher, so sind auch die BetrachterInnen mit der Macht der Berührung ausgestattet. In Korrespondenz zu ihren fotografischen Blicken zweiter Instanz berühren sie die Seiten des Buches, blättern Blatt um Blatt und überbrücken den Abstand von Fotocut zu Fotocut. Dabei werden auch sie zu Wiederholungstätern. Doch ebenso wie sich für den Zauberer das subversive Potenzial der performativen Wiederholung (die dreifache Entführung) schließlich gegen ihn wendet, so kehren sich auch für die BetrachterInnen die Verhältnisse ins Gegenteil. Im Akt der Rezeption geraten sie selbst in den Fokus von Fitchers Blick und treten an

„Leben und Tod“, Kunst und „Natur“ präsentieren, sei es die Figur Fitchers oder die Körper der Mädchen.

105 Fitcher's Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, a.a.O., o.S.

106 Ebenda.

die Stelle des von ihm begehrten Objekts: Stellvertretend für die Hand des Zauberers tangieren uns seine Augen. Die Kongruenz von Blick und Hand ist ostentativ, als drohendes Zeichen ragt sie von links unten aus dem Off ins Bild (Abb. 163). Die Hand wird damit zum Scharnier zwischen fotografischem und BetrachterInnenraum, sie überbrückt die Schnittstelle und betont diese zugleich. Auch der Kopf des Zauberers überschreitet das Bildformat bzw. wird gleichzeitig vom Bildkader beschnitten. Durch die Unteransicht wird die Inversion der Blick- und Machtstrukturen besonders exponiert. Die Augen Fitchers stehen an der höchsten Stelle im Bild, die BetrachterInnen scheinen diesen Blick nicht erwidern zu können, stattdessen sehen sie sich mit einer unübersichtlichen Front von Barthaaren konfrontiert und schauen in die bedrohlichen Öffnungen der Nasenlöcher. Das Blickfeld ist außer Kontrolle geraten, stattdessen werden die RezipientInnen selbst zu Fitchers Objekt der Betrachtung. Im Hintergrund sind die Strukturen des Korbes zu sehen, in dem auch die BetrachterInnen zu landen drohen. Eine vergleichbare Verunsicherung ruft bereits das Buchcover hervor. Auch hier blickt uns Fitchers „Kameraauge“ mürrisch entgegen, während seine Haare das Buchformat überziehen und sich nicht dem vorgegebenen Rahmen fügen wollen. Die Kunstfigur wird erneut zum „aktiven Teilnehmer“ im Zuge der Rollenzuschreibung zwischen Subjekt und Objekt.

Auch die weiteren Bildarrangements Shermans spiegeln unseren voyeuristischen Blick. Der Kessel (Abb. 167), von dem es im Märchen heißt, dass die zerstückelten Mädchenleiber im Blut schwimmen, bildet das Hauptmotiv der fotografischen Inszenierung. Im Hintergrund sind ein Holzblock samt Axt, Eisenkugeln an einer Eisenkette sowie Handschellen zu erkennen. Auf dem roten Vorhang ist ein Totenkopf appliziert. Ebenso wie der Druck auf den fotografischen Auslöser den mortifizierten und fragmentierten Bildkörper generiert, so dienen Kugeln, Ketten und Handschellen dazu, den Körper zu fixieren. Mit der Axt gelingt es, den Kopf vom Körper zu trennen und ihn gleichsam zum Bild werden zu lassen. Der Kessel, der die vom Künstler geschaffenen toten Körper birgt, erscheint somit als Sinnbild fotografischer Aufnahmen. Der Bildraum, der den Kessel umgibt, steht für das „Off“ der Fotografie und symbolisiert den Raum der fotografischen Zurschaustellung; Hier das Medium Buch selbst. Der Erzählung folgend betritt das Mädchen aus Neugier diesen Raum, um in der Folge selbst im Kessel zu enden. Mit dem Aufschlagen des Buches setzen auch die BetrachterInnen ihre Subjektposition aufs Spiel. Über die Interaktion mit dem Bild geraten sie in eine Zone *inbetween*. So scheinen uns ein Wandsegment, das am linken Bildrand zu erkennen ist sowie ein goldener Lichtstreifen, der auf den Kessel fällt, in den Bildraum zu leiten. Gleichzeitig weist der Lichtstrahl auf den Blick

der VoyeurInnen zurück: Projektionen und Bildkörper bedingen einander. Darüber hinaus verdeutlicht das Licht die Konsequenzen des fotografischen Aktes. Mit der indexikalischen Berührung geht gleichzeitig der Cut durch Zeit und Raum einher. Somit scheinen wir selbst an der „Türschwelle“ zwischen fotografischem Illusionsraum und Betrachtersphäre zu stehen. Die Körperfragmente jedoch, die der Erzählung nach im Kessel schwimmen sollen, sind auf dem Bild nicht zu sehen. Dafür können sie nun in der Phantasie der BetrachterInnen entstehen.

Die große Hand des Zauberers erscheint als weiteres bildfüllendes Motiv (Abb. 165), die uns anstelle des Mädchens den Schlüsselbund entgegenhält. Erneut sind wir in das Geschehen involviert. Im Prozess der fotografischen Rezeption haben wir den kleinsten Schlüssel bereits entgegengenommen und gleichsam den verbotenen Raum betreten. Der Schlüssel, der zum Greifen nah erscheint und dennoch unerreichbar ist, markiert unsere gespaltene Position. Zwar überwindet unser Blick die Grenze zum abgeschlossenen fotografischen Raum – auch uns droht der Kesselstod –, während die Fotohaut jedoch unüberwindbar bleibt.

Die verschwommenen Umriss einer Hand erscheinen in einem kleinen Spiegel im Hintergrund eines weiteren Bildes (Abb. 168). Die dazugehörige „reale“ Hand ist nicht zu sehen, sie muss sich daher im Off des BetrachterInnenraums befinden, um im Spiegel erscheinen zu können. Es könnte die Puppenhand oder auch die Hand der BetrachterInnen sein, die im Spiegelrahmen erscheint. Mit der Spiegelung wird somit ein Detail unseres Körpers „fotografiert“ und zum Bestandteil des Bildes. Als Medium der Duplikation und Selbstvergewisserung führt uns der Spiegel unsere gespaltene Identität vor. Im Zentrum des Bildvordergrundes ist der Schrein mit den Gänsefedern zu sehen, wir selbst scheinen das Ei hineingelegt zu haben und auch der kleine Schlüssel liegt erneut für uns bereit. Als Pedant zum Schlüssel ragt ein Dolch als Zeichen für den fotografischen Schnitt durch Zeit und Raum in das Bild hinein, der uns zur Interaktion animiert. Durch den Schrein wurde das Ei aus dem beweglichen und fragilen Status in eine sichere Position überführt und gleichsam fotografisch fixiert, während das Vanitasstillleben, das den Schrein umgibt, den Zeitverlauf außerhalb der „Fotografie“, die Bewegung auf den Tod zu symbolisiert.

Im Grimmschen Märchen wird das Mädchen vorerst zum Objekt des Zauberers, doch in der Erzählung und in der weiteren Bildinszenierung verkehrt sich auch dieses Verhältnis in sein Gegenteil. Die Buchdoppelseite zeigt das neugierige und vor Angst weit aufgerissene Augenpaar der Puppe, das durch seine langen Wimpern als weibliche Physiognomie gekennzeichnet ist (Abb. 166). Schweiß und Glanz auf der Haut unterstreichen die scheinbare Emotion und suggerieren Natürlichkeit. Der Blick

der zwischen Kunst und „Natur“ changierenden Gestalt ist jedoch nicht unmittelbar auf die RezipientInnen gerichtet. Vom Bildausschnitt eng umfasst – einem Briefschlitz gleich – schauen die voyeuristischen Augen der Puppe auf ein imaginäres entsetzliches Anderes, das sich außerhalb des fotografischen Rahmens zu befinden scheint. Das Querformat der Fotografie erinnert zudem an eine Kinoleinwand. Im Dunkel des Kinosaals können die VoyeurInnen die Filmszene genießen, und auch das Medium Buch lockt mit dem Versprechen einer intimen Betrachtung. Hier jedoch spiegeln die Puppenaugen unseren schaulustigen Blick. Die Puppenepidermis und die Fotomembran sind so nah aneinander gerückt, dass sie sich am linken Bildrand miteinander verbinden: Ebenso wie der Blick der BetrachterInnen auf die Oberfläche, auf das Außen der Puppe gerichtet ist, so gleitet ihr Blick entlang der fotografischen Membran. In dieser strukturellen Analogie weisen sich Puppen- und Fotohaut als Projektionsflächen aus. Der diesem Bild zugeordnete Textabschnitt endet mit den Ausführungen, dass das Mädchen seine Neugier nicht länger unter Kontrolle hat und den verbotenen Raum öffnet. Um der Geschichte weiter folgen zu können, müssen wir blättern, um so auf der nächsten Seite den Kessel zu erblicken (Abb. 167). Das Mädchen und die Leser-/BetrachterInnen begeben sich gemeinsam auf die gefährliche Entdeckungsreise: Der Erzählung weiter folgend erstarrt das Mädchen vor Angst, als sie die toten Leiber im Kessel entdeckt und damit ihrem eigenen Ende als fotografiertem Bildkörper entgegen blickt. In Shermans Inszenierung dagegen blicken die Puppenaugen und sind gleichzeitig erstarrt, auch damit spiegeln sie die Ambivalenz des gleichzeitigen Sehens und Gesehenwerdens. Angesichts dieser unheimlichen Erscheinung können wir im Augenpüppchen¹⁰⁷ nur unser eigenes Entsetzen entdecken.

Durch ein Loch im Korb können die Schwestern Fitcher beobachten, soweit die Erzählung. In starker Vergrößerung präsentiert die entsprechende Fotografie einen Ausschnitt des Korbes samt Lücke (Abb. 170). Die Goldmünzen an den Seiten geben den Blick frei auf einen geöffneten Mund mit großen Zähnen sowie den Ansatz einer Nase. Die dazugehörige Textpassage erläutert, wie Fitcher den Korb voller Gold zum Haus der Eltern trägt, während die Stimmen der Schwestern ihm eine Rast untersagen. Der Blick, der laut Erzählung auf Fitcher gerichtet sein sollte, scheint sich hier jedoch an uns zu wenden. Wir fühlen uns angeblickt, obwohl die Augen auf der Fotografie nicht zu erkennen sind und hinter

107 In Platons „Alkibiades I“ heißt es, dass das Augenpüppchen zum ersten Mal bei Sokrates erwähnt wird. Die Pupille des Anderen dient als Spiegel des Selbst. Vgl. dazu Farideh Akashe Böhme: „Fremdheit vor dem Spiegel“. In: Dies (Hg): Reflexionen vor dem Spiegel, Frankfurt am Main 1992, S. 38-49, hier: S. 38.

dem Korbgeflecht verborgen bleiben. Zudem sehen wir dem bezahnten Mund, dem Sinnbild der „vagina dentata“, entgegen. Der Bildkörper funktioniert hier nicht als Fetisch, sondern droht nunmehr seinen BetrachterInnen mit „Kastration“. Darüber hinaus verheißt die Öffnung im Korb optische Durchlässigkeit, während gleichzeitig durch die Gitterstruktur ein weitergehender Einblick verwehrt wird. Thematisiert ist das ambivalente Versprechen der fotografischen Haut selbst, die Transparenz verspricht und dennoch undurchdringlich ist.

Ebenso wie sich die BetrachterInnen mit ihren eigenen Projektionen konfrontiert sehen, so wechselt auch Fitchers Position zwischen Blickendem und Bildobjekt, und auch das Märchen hält in seinem weiteren Verlauf eine Inversion der Machtverhältnisse bereit. Die im Buch folgende Fotografie zeigt in einer diagonalen Aufteilung das Dreiviertelprofil von Fitchers Kopf (Abb. 171). Er hat seine Augen geschlossen, Schweißperlen schimmern auf seiner Haut. Die obere Diagonale wird von dem Flechtwerk des Korbes eingenommen. Die Falten des Puppengesichtes und die Struktur des Korbes gleichen sich in ihren Oberflächen und thematisieren ebenfalls die fotografische Membran. Nunmehr erscheint die „männliche“ Kunstfigur als Opfer des voyeuristischen Blicks. Analog berichtet der Text vom Leiden Fitchers. Der Korb, der ihm sonst als Medium der Fixierung und des anschließenden Transports diente, wird nun zur Last.

Das listige Mädchen setzt schließlich die zerteilten Körper wieder zusammen. Auf dieser erzählerischen Ebene ist sie nun im Besitz der fotografischen Verlebendigungsmacht. Die fotografische Inszenierung jedoch zeigt weiterhin fragmentierte Geschöpfe; das Vexierbild bleibt bestehen (Abb. 169). Der Ein- und Ausschlussmechanismus des fotografischen Kaders trägt selbst zur Zerteilung der Körper bei und wird damit als selbstreflexives Moment im Bild zitiert. Geklonten Wesen gleich liegen sich die Mädchengesichter gegenüber und sind dennoch nicht vollkommen identisch, so scheint etwa das Haar des unteren Kopfes etwas dunkler zu sein. Die Symmetrie des Bildarrangements erinnert an die Arbeiten Bellmers oder Moliniers. Hier wie dort rekurren die Verdopplungen der Körper, ihre Ähnlichkeiten und gleichzeitigen Unterschiede auf die Theorie der Abstände, die den performativen Prozessen der Körperproduktion sowie dem fotografischen Akt gleichermaßen zugrunde liegt. Die Lichtgestaltung des Bildes visualisiert schließlich das indexikalische Prinzip: Das obere Viertel des Raumes ist von einem gelben, der untere Bereich von einem blauen Licht erfüllt. Das Gelb schreibt sich in das Gesicht der unteren Puppe ein, ebenso wie das Blau in dem oberen Pendant widerscheint. Das mit Farbe sichtbar gemachte Licht ist die Voraussetzung der fotografischen Darstellung sowie der „Frau als

Bild“. Die sich gegenüberliegenden und wechselseitig „fotografierenden“ Blicke der Puppenaugen bilden ferner das Analogon zur BetrachterInnen-Bild-Relation. Auch der Blick der RezipientInnen „fotografiert“ und wird dabei selbst zum „Fotografierten.“

Den von dem Mädchen vollzogenen Akt der Verlebendigung der zerstückelten Körper liest Bronfen als „Selbstporträt“ Shermans. Auch die weiteren Täuschungsmanöver der listigen Schwester, ihre Maskerade als Vogel und das Ersetzen ihres Körpers durch einen Totenschädel, den sie im Fenster wie in einem Bilderrahmen platziert, führt Bronfen als weitere Hinweise auf Shermans vielfältige Verwandlungs- und Ersetzungsstrategien an, mit dem sich ihr „Selbst“ letztendlich als Repräsentation erweist.¹⁰⁸ Zu ergänzen wäre hier die Funktion, die dem Ei im Märchen zukommt. Es funktioniert gleichsam als „Dokumentarfotografie“. Wie das Licht in das fotografische Bild, so schreibt sich das Blut in die Haut des Eis ein und ist nicht mehr zu entfernen. Es wird damit zum Beweis für den Ungehorsam des Mädchens. Doch auf die Authentizität der „Fotografie“ zu vertrauen lässt den Zauberer selbst in die Falle gehen. Die listige Schwester kehrt die Machtverhältnisse um, dabei wendet sie das Potenzial des Zauberers gegen ihn selbst. Sie schaltet das Ei aus, umgeht das Überwachungsorgan. Dieses zeigt nunmehr die manipulierte „Wahrheit“ an, ebenso präsentieren die fotografischen Arbeiten Shermans die „authentische Spur“ inszenierter „Realität“. Der genannten These Bronfens möchte ich mich daher anschließen und sie zudem erweitern. So erscheint mir vielmehr das wechselnde Macht-/Ohnmachtverhältnis, das sich im Märchen zwischen Fitcher, dem Fotografen und dem listigen Märchen entspinnt, das eigentliche „Selbstporträt“ Shermans zu sein. Denn ihre changierende Rolle, als Künstlerin gleichzeitig „Frau als Bild“ zu sein, ist ein durchgängiges Thema ihrer Arbeiten. In struktureller Entsprechung verkehren auch die den Märchentext begleitenden fotografischen Arrangements vermeintlich eindeutige Positionen immer in ihr Gegenteil und spiegeln damit nicht zuletzt „Shermans“ paradoxe Situation.

Im Folgenden berichtet das Märchen von der Maskerade des Mädchens als Vogel. Fitcher kann nicht zwischen ihr und seinen anderen Tieren unterscheiden, somit verkennt er seine Braut. Umgekehrt fällt er auf die gefälschte Braut, den Totenschädel, herein. Fitcher meint, in der Kopie das „Original“ zu erkennen und unterliegt damit dem subversiven Potenzial performativer Duplikation. Das sich innerhalb der Narration entwickelnde Vexierbild funktioniert in struktureller Analogie zur Ver-

108 Vgl. Elisabeth Bronfen: „Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz“, a.a.O., S. 18.

unsicherung, der sich die BetrachterInnen ausgesetzt sehen. Denn das Ergebnis der im Märchen beschriebenen Verwandlungen stellt Sherman auch fotografisch dar: So präsentiert sich das Vogelwesen als Fragment. Kopf und Füße sind vom Fotokader abgetrennt, allein der mittlere Bereich des Puppengeschöpfs erscheint im Bild (Abb. 173). Die Federn verunklären die Konturen des Körpers. Nur die Fingerkuppen, die nicht von den Federn bedeckt sind, weisen auf die Anatomie des Puppenmädchens und an den Beinen schimmert die Kunsthaut unter den Federn hervor. Doch der vermeintliche Durchblick auf den echten Körper erfüllt sich nicht. Vielmehr wird die Suche nach Essenz angesichts der erneuten Verwandlung des künstlichen Doubles, alias Sherman, ad absurdum geführt, das darüber hinaus eine weitere Mimikry vollzieht. Nur von der Rückseite ist die Figur beleuchtet, das Licht verleiht der Gestalt einen Strahlenkranz. Die Grenzen des Körpers, vom Federkleid bereits gelockert, scheinen sich im Lichtschein weiter aufzulösen; der Körper schreibt sich ein in den ihn umgebenden Raum.

Eine weitere Irritation erzielt Sherman mit der Nichtkongruenz von Text und Bild. Während Fitcher, der Erzählung folgend, den geschmückten Schädel mit seiner Braut verwechselt, so bietet sich dieser den BetrachterInnen eindeutig als Totenkopf dar (Abb. 172). Für sie ist die makabere Ausstattung des Schädels mit Blüten und Juwelen eindeutig. Dagegen besteht die Irritation vielmehr auf der medialen Ebene. So können wir nicht entscheiden, ob wir uns auch hier mit einer Fotografie, die den Blick auf „vorfotografische“ Szenen verspricht oder mit der Reproduktion eines Vanitasgemäldes konfrontiert sehen. Somit werden uns die Strukturen unserer Realitätswahrnehmung, die auf mimetischem Sehen beruhen, vor Augen geführt. Die historische Codierung unserer Wahrnehmungsmuster¹⁰⁹ wird offensichtlich und ihre Glaubwürdigkeit zur Disposition gestellt.

Das Schlussbild der Fotostory vereint alle bereits angeklungenen Ambivalenzen (Abb. 174). Als monströse Gestalt tritt Fitcher uns entgegen. Sein Gewand ist verrutscht, neben seinem umfangreichen Haupt- und Gesichtshaar entblößt sich die Brustbehaarung. Er präsentiert sich als Wesen zwischen Mensch und Tier und scheint somit von der gleichen Spezies wie seine Bestien zu sein. Das Monster als performative Gestalt hält darüber hinaus eine Verunsicherung der Geschlechtsidentität bereit. So scheint seine Brust „weiblich“ zu sein. Trotz seiner bedrohlichen Erscheinung sind Fitchers Augen vor Angst weit geöffnet, und mit seiner schweißnassen Hand greift er sich vor Entsetzen an die Stirn. Die letzte

109 Vgl. dazu meine Ausführungen in dem Kapitel „Die Fotografie als Spur der Wirklichkeit“, S. 27.

Fotografie des Buches bildet somit den Brückenschlag zum Anfangsbild: Fitcher starrt seiner eigenen Vernichtung entgegen. Sein tötender Blick trifft ihn nun selbst. Der Brennpunkt wird gegen ihn zurückgespiegelt. Die Schlussworte Cindy Shermans verabschieden das Szenario mit Ironie:

„They [das Mädchen, ihr Vater und ihre Cousins, B.K.] locked the doors of the house and burned it down with Fitcher in it, and so he troubled no one ever again. The three sisters lived on with their parents and, in time, all married happily and lived in joy with their husbands.“¹¹⁰

Ein ernst zu nehmendes Happy End? Oder eröffnet sich in diesem Zirkelschluss zum Anfangsbild der Reigen der Verunsicherung nicht vielmehr once again and again and again?

110 Fitcher's Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, a.a.O., o.S.

ABBILDUNGEN CINDY SHERMAN



*Abbildung 105: Cindy Sherman, # 21,
Schwarzweißfotografie, 1978,
20,3 x 25,4 cm.*



*Abbildung 106: Cindy Sherman # 67,
Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm.*



Abbildung 107: Cindy Sherman, # 76, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm 50,8 x 61 cm.



Abbildung 108: Cindy Sherman, # 72, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm.



Abbildung 109: Cindy Sherman, # 66, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm.



Abbildung 110: Cindy Sherman, # 74, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm.



Abbildung 111: Cindy Sherman, # 79, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm.



Abbildung 112: Cindy Sherman, # 205, 1989, Farbfotografie, 135,9 cm x 102,2 cm.



Abbildung 113: Cindy Sherman, # 216, 1989, Farbfotografie, 221,5 x 142,5 cm.



Abbildung 114: Cindy Sherman, # 198, 1989, Farbfotografie, 97,4 x 70,7 cm.



Abbildung 115: Cindy Sherman mit Maske auf dem Dach ihres Hauses, Fotografie von Albert Watson, New York 1994.



Abbildung 116: Cindy Sherman, # 277, Farbfotografie, 1993, 124,6



Abbildung 117: Cindy Sherman, # 210, 1989, Farbfotografie, 170,2 x 114,3 cm.



Abbildung 118: Cindy Sherman, # 213, 1989, Farbfotografie, 105,4 x 83,8 cm.



Abbildung 119: Cindy Sherman, # 194, 1989, Farbfotografie, 106,5 x 70,7 cm.



Abbildung 120: Cindy Sherman, „Busriders“, 1976/ 2000, 15
Schwarzweißfotos, je 25,4 x 20,32 cm (1/3).

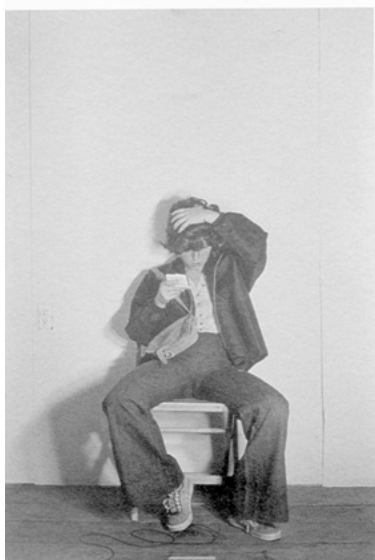


Abbildung 120: Cindy Sherman, „Busriders“, 1976/ 2000, 15
Schwarzweiß Fotografien, je 25,4 x 20,32 cm (2/3).

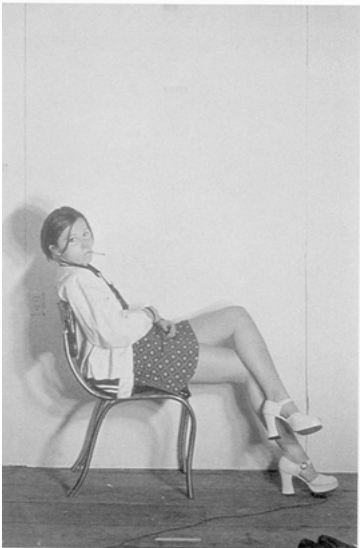


Abbildung 120: Cindy Sherman, „Busriders“, 1976/ 2000, 15
Schwarzweißfotografien, je 25,4 x 20,32 cm (3/3).



*Abbildung 121: Walker Evans, „Subway Passengers“,
Schwarzweißfotografie, New York 1938, 12,2 x 15 cm.*



Abbildung 122: Cindy Sherman, „Studio view”, Farbfotografie, Rückseite des Covers zu „Cindy Sherman Retrospective”. Ausst-Kat. Museum of Contemporary Art, Chicago; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998.

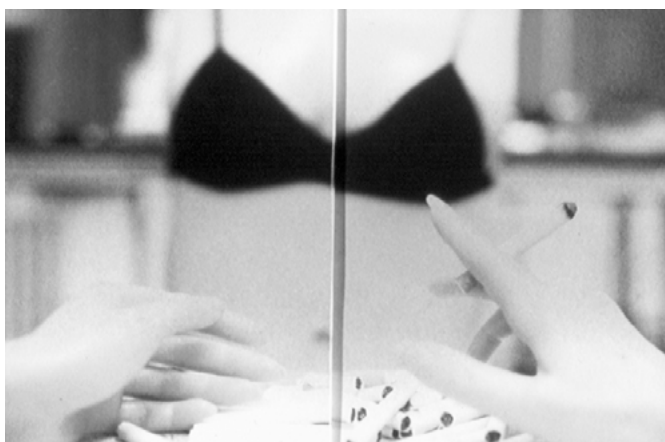


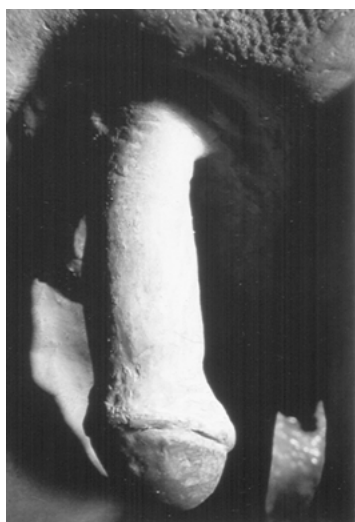
Abbildung 123: Cindy Sherman: Farbfotografie.



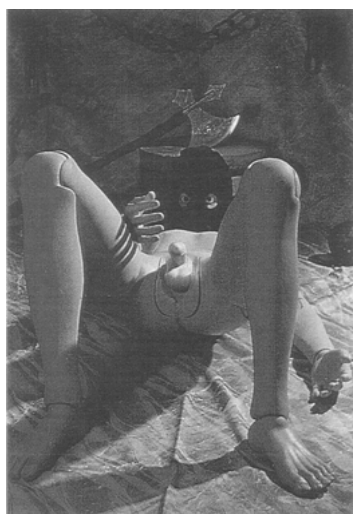
*Abbildung 124: Cindy Sherman, # 311,
1994, Farbfotografie, 193 x 129, 5 cm.*



*Abbildung 125: Cindy Sherman, # 255, 1992,
Farbfotografie, 114,3 x 172,7 cm.*



*Abbildung 126: Cindy Sherman,
252, 1992, Farbfotografie,
190, 5 x 127 cm.*



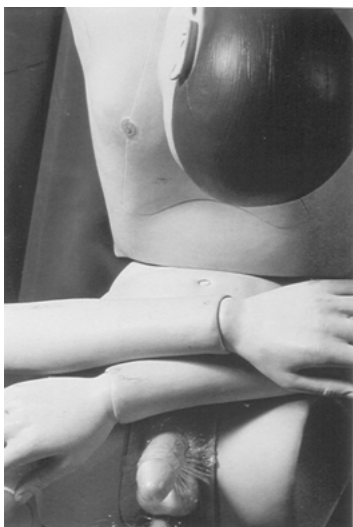
*Abbildung 127: Cindy Sherman,
256, 1992, Farbfotografie,
172,7 x 114,3 cm.*



*Abbildung 128: Cindy Sherman,
258, Farbfotografie,
172,7 x 190,5 cm.*



*Abbildung 129: Cindy Sherman,
253, 1992, Farbfotografie,
190,5 x 127 cm.*



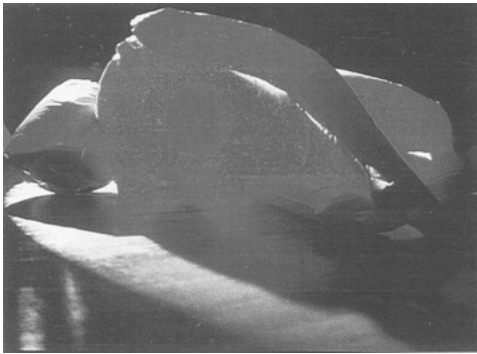
*Abbildung 130: Cindy Sherman,
259, 1992, Farbfotografie,
152,4 x 101,6 cm.*



*Abbildung 131: Cindy Sherman,
257, 1992, Farbfotografie,
172,7 x 114,4 cm.*



*Abbildung 132: Cindy Sherman, # 188, 1989,
Farbfotografie, 112,7 x 169,2 cm.*



*Abbildung 133: Cindy Sherman, # 231,
1987, Farbfotografie, 80 x 104,1 cm.*



*Abbildung 134: Cindy Sherman, # 264, 1992,
Farbfotografie, 127 x 190,2 cm.*



Abbildung 135: Cindy Sherman, # 250, 1992, Farbfotografie, 127 x 190,5 cm.



Abbildung 136: Cindy Sherman, # 262, 1992, Farbfotografie, 190,5 x 152,4 cm.



Abbildung 137: Cindy Sherman, # 263, 1992, Farbfotografie, 101,6 x 152,4 cm.



Abbildung 138: Cindy Sherman,
261, 1992, Farbfotografie,
172,7 x 114,4 cm.

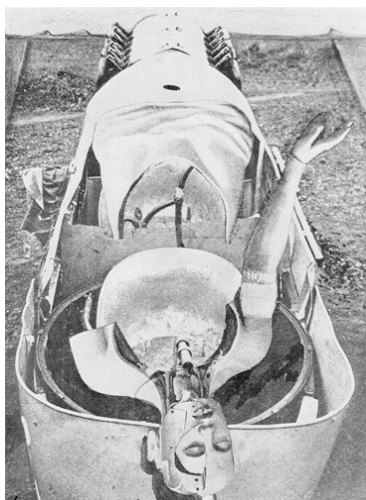


Abbildung 139: Max Ernst, die
anatomie, 1921, Postkarte einer
Collage.



Abbildung 140: Cindy Sherman,
353, 2000, Farbfotografie,
91,44 x 60,96 cm.



Abbildung 141: Cindy Sherman,
177, 1987, Farbfotografie,
120,2 x 181,2 cm.



Abbildung 142: Cindy Sherman,
191, 1989, Farbfotografie,
228,6 x 152,4 cm.

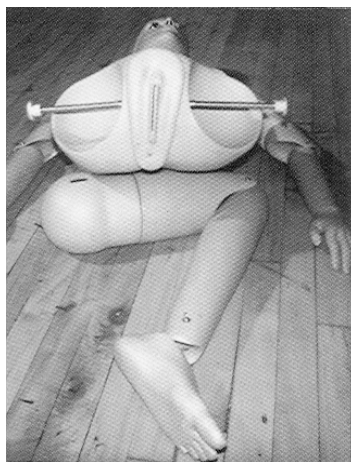


Abbildung 143: Cindy Sherman,
Farbfotografie.



Abbildung 144: Cindy Sherman,
Farbfotografie.

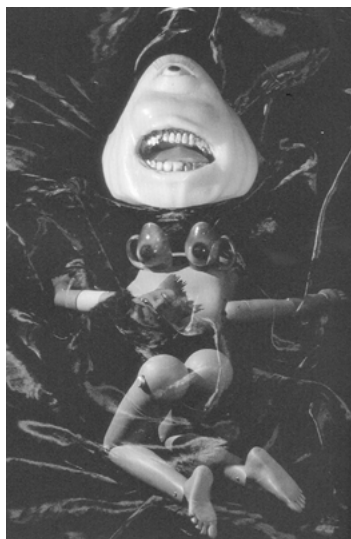


Abbildung 145: Cindy Sherman,
308, 1994, Farbfotografie,
176,5 x 119,4 cm.



Abbildung 146:
Cindy Sherman, # 312, 1994,
Farbfotografie,
154,9 x 105,4 cm.



Abbildung 147:
Cindy Sherman, # 336, 1999,
Schwarzweißfotografie,
54,6 x 82,55 cm.



Abbildung 148:
Cindy Sherman, # 337, 1999,
Schwarzweißfotografie,
90,2 x 64,8 cm.



Abbildung 149 und 150:
Cindy Sherman, # 347, 1999,
Schwarzweißfotografie
Cindy Sherman, # 342, 1999,
64,8 x 97,9 cm. Schwarzweiß-
fotografie.



Abbildung 151: Cindy Sherman, # 341, 1999, Schwarzweißfotografie, 90 x 59,7 cm.



Abbildung 152: Cindy Sherman, # 344, 1999, Schwarzweißfotografie, 85,7 x 80 cm.



Abbildung 153: Cindy Sherman, # 343, 1999, Schwarzweißfotografie, 97,8 x 64,8 cm.



Abbildung 154: Cindy Sherman, # 246, 1987, Farbfotografie, 66 x 98,4 cm.



Abbildung 155: Cindy Sherman, # 314 E, 1994, Farbfotografie, 111,8 x 76,2 cm.



Abbildung 156: Cindy Sherman: # 314 F, 1994, Farbfotografie, 76,2 x 101,6 cm.



Abbildung 157:
Cindy Sherman, # 324, 1995,
Farbfotografie,
147,3 x 96,5 cm.



Ab. 158: Cindy Sherman, #
190, 1989, Farbfotografie,
Größe insg: 235 x 180,3 cm,
die beiden Bildhälften
jeweils 117,5 x 180,3 cm.



Abbildung 159: Cindy Sherman,
Farbfotografie.



Abbildung 160: Cindy Sherman,
Farbfotografie, 1991, (Edition
für Parkett, No.29), 15 x 11 cm.



Abbildung 161: Cindy Sherman, Farbfotografie.



Abbildung 162: Cindy Sherman, Farbfotografie.



Abbildung 163: Cindy Sherman, Ausschnitt einer Farbfotografie aus „Fitcher's Bird“, 1992.



Abbildung 164: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher's Bird“, 1992.



Abbildung 165: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.

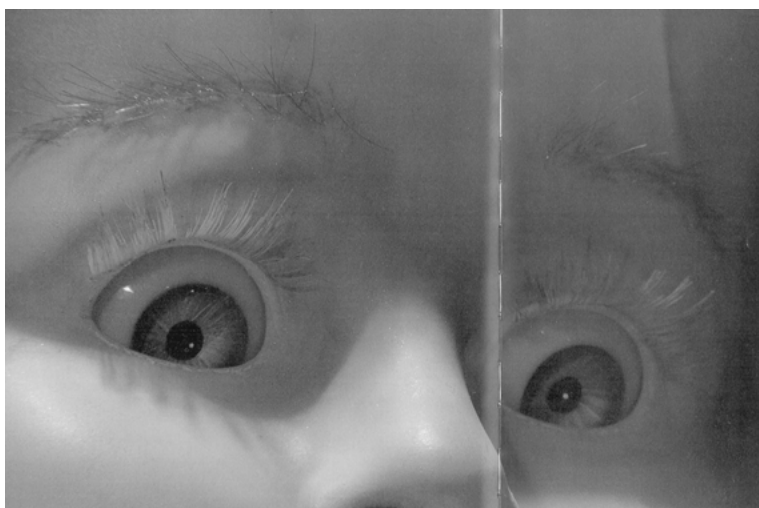


Abbildung 166: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 167: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 168: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992



Abbildung 169: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 170: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 171: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 172: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 173: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



Abbildung 174: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992.



*Abbildung 175:
Inez van Lamsweerde: Pam, aus der
Serie Thank you Thighmaster,
digitale Fotografie, 1993.*

ALTE MEDIEN - ZWEIFELHAFTE KÖRPER - UND DIE UTOPIE VON DER DIGITALEN REVOLUTION

Im Rahmen dieser Arbeit wurde ausführlich erläutert, dass sich Puppe und Fotografie aufgrund ihrer strukturellen Analogien gegenseitig anziehen. Die Puppe muß fotografiert werden, um ihre unheimliche Wirkung zu erzielen. Das fotografische Double der „Wirklichkeit“ und das künstliche Körperdouble potenzieren sich wechselseitig in ihrem indexikalischen Vermögen, um dabei traditionelle Vorstellungen von „Realität“, „Identität“ und „Geschlecht“ ad absurdum zu führen. Weder eine Zeichnung noch ein gemaltes Puppenbild kann eine der Puppenfotografie vergleichbare verstörende Wirkung erzielen. Dies kann zu einem gleichsam obsessiven Zurückgreifen auf das Motiv der Puppe in der Fotografie führen. Eine Obsession, die schließlich auch die BetrachterInnen der fotografischen Puppenbilder erfasst. Die in meiner Analyse vorgestellten Entwürfe performativer Körperbilder, in denen sich das technische Medium spiegelt, findet in den aktuellen Diskussionen um virtuelle Welten eine Fortsetzung: Unter dem Einfluss digitaler Simulationen wird auch der menschliche Organismus als manipulierbares, künstliches Konstrukt wahrgenommen. Viele Diskussionen der letzten Jahre kreisen daher um die Zukunftsvisionen des Körpers. So scheinen nicht nur die Experimente, einen Menschen zu klonen, sondern auch die neuen Medien einen Körper der Zukunft zu verheißen. Die Meinungen dazu bewegen sich zwischen den Polen eines euphorischen Positivismus und eines apokalyptischen Menschheitspessimismus.¹ Vor dem Hintergrund meiner bislang dargelegten Thesen stellt sich nun weiterführend die Frage, ob digitale Bilder des Computerspiels oder Kinofilms und insbesondere der digital produzierten Fotografie, unsere Wahrnehmung bzw. unsere Vorstellung von Körper und Geschlecht nicht viel nachhaltiger irritieren können als das analoge fotografische Puppenbild. Denn angesichts der Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung, stellt sich unabdingbar der Zweifel ein:

1 Susanne Dungs resümiert die zentralen Standpunkte. Vgl. Susanne Dungs: „Menschenbilder im Cyberspace. Die Maschinen werden uns davon überzeugen, daß sie Menschen sind - oder wie gemischt braucht uns die Zukunft?“ In: Dies., Uwe Gerber (Hg.): Der Mensch im virtuellen Zeitalter, a.a.O., S. 143-158.

Können wir diesen vermeintlich neuen Bildern trauen, deren Manipulation technisch so perfekt sein kann, dass wir sie nicht bemerken und Gefahr laufen, sie als authentische Repräsentation der „Wirklichkeit“ bzw. des Körpers zu lesen. Verliert somit das analoge fotografische (Puppen-) Bild seine Bedeutung oder ist es nicht nach wie vor von besonderer Brisanz?² Um dieser Frage nachzugehen, sollen im Folgenden die Strukturen unserer Realitätswahrnehmung noch einmal betrachtet werden.

Steht uns der „Future Body“ tatsächlich kurz bevor, ist er vielleicht schon gegenwärtig? Oder ist die Vorstellung, einen Körper zu produzieren, nicht seit jeher Teil unserer Kulturgeschichte?³ Können wir einen vermeintlich zukünftigen Körper nicht vielmehr nur dann ausmachen, wenn er uns in Bildern begegnet, die traditionelle Phantasmen und Wahrnehmungsmuster spiegeln?⁴ So sehen wir uns auch im Internet vor allem mit altbekannten Symbolen konfrontiert: Wir kommunizieren über Text und Bild. Auch der Avatar im Netz als Alter Ego des Users und der Userin ist eine künstliche Repräsentation, die vornehmlich auf traditionelle Zeichen zurückgreift. Während manche TheoretikerInnen gerade in den MUDs des Cyberspace Potenziale sehen, dass sich das in der Postmoderne anvisierte „dezentrierte“ Subjekt realisiert und ein fließender Wechsel von Identität und Geschlecht möglich ist⁵, so ist vielmehr das Gegenteil zu beobachten. Obwohl die UserInnen über ihre StellvertreterInnen im Netz eine andere „Identität“ wählen können, geben die digitalen Chimären dennoch vor, homogene und anthropomorphe Gestalt zu sein. Auch stereotype Geschlechtervorstellungen setzen sich damit weiter fort und

-
- 2 Die folgenden Überlegungen (von S. 294-296, Mitte) gehen zum großen Teil auf einen gemeinsam mit Alexandra Karentzos und Katharina Sykora verfassten Aufsatz zurück. Die Thesen stelle ich hier erneut vor und ergänze sie zugleich um einige Facetten, um nach der Bedeutung der Puppenfotografie im so genannten digitalen Zeitalter zu fragen. Vgl. Birgit Käufer, Alexandra Karentzos, Katharina Sykora: „Körperproduktionen. Zur Artificialität der Geschlechter“. In: Dies. (Hg.): Körperproduktionen, a.a.O., S. 7-20.
 - 3 Vgl. dazu die Ausführungen Klaus Völkers, der eine Kulturgeschichte der künstlichen Menschen vorstellt: Angefangen bei den ersten Automaten, die bereits in der Antike gebaut wurde und die im 18. Jahrhundert ihre Hochblüte erreichten, über Homunculi, Golmes etc. Klaus Völker (Hg.): Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, lebende Statuen und Androiden, München 1971.
 - 4 So wurde auf der Tagung „Future - Bodies“ (Kunsthochschule für Medien Köln vom 29.-30.6.2001) eine Verschiebung der Fragestellungen von dem „Körper der Zukunft“ auf den „Körper, der wir gewesen sein werden“ betont. Vgl. dazu auch den gleichnamigen Tagungsband: Marie Luise Angerer, Kathrin Peters, Zoé Sofoulis (Hg.): Future - Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science and Fiction, Wien, New York 2003.
 - 5 Unter anderem vertreten Sherry Turkle und Sandy Stone diesen Standpunkt. Vgl. Susanne Dungs: „Menschenbilder im Cyberspace. Die Maschinen werden uns davon überzeugen, daß sie Menschen sind - oder wie gemischt braucht uns die Zukunft?“, a.a.O., S. 150 ff.

verwandeln sich nicht per se in ein frei flottierendes Spiel der Signifikanten, mit dem automatisch eine Aufkündigung dualistischer Strukturen wie Subjekt/Objekt, männlich/weiblich etc. einhergeht. Demnach bestimmt nach wie vor die Wiedererkennung und nicht eine Neuproduktion die digitale Revolution. Mit den digitalen Medien geht daher nicht notwendig eine Veränderung der Wahrnehmung einher. Hingegen ist die Wahrnehmung immer schon medialisiert.⁶ Den bilderzeugenden Kommunikationsträgern kommt auch hier eine zentrale Funktion zu, insofern der Sehsinn Wahrnehmung und damit Vorstellungen von Körperlichkeit prägt. In die unterschiedlichen Medien gehen dabei stets auch die historischen Codierungen unserer Realitätswahrnehmung ein. Dass die Fotografie bzw. das fotografische Sehen unsere Wahrnehmung nachhaltig beeinflusst hat und nach wie vor determiniert, wurde im Laufe dieser Arbeit ausgiebig diskutiert.⁷ Angesichts fotografischer Bilder glauben wir, auf etwas tatsächlich Dagewesenes zu schauen, somit bestätigen und produzieren Fotografien erst unsere Vorstellungen von „Wirklichkeit“, „Identität“ und „Geschlecht“. Damit wohnt ihnen das Potenzial inne, traditionelle Auffassungen zu verschieben. Insbesondere dann, wenn die präsentierte fotografische Szenerie Verunsicherungen bereithält, die unseren medialen wie kulturellen Wahrnehmungsnormen widersprechen. Das fotografische Bild der Puppe, in dem medialer und Körpercode eine unheimliche Verbindung eingehen können, präsentiert sich als verstörendes Gegenüber, das unseren Erwartungen entspricht, um diese im selben Moment zu enttäuschen. Damit verfügt es über eine außerordentliche subversive Qualität. Dieser Blick auf vermeintliche Realität bzw. authentische Körper, den wir mit dem Medium Fotografie verbinden, hat sich seinerseits als Wahrnehmungsnorm etabliert und setzt sich bis heute fort. Auch am Computer generierte (Körper-)Bilder können nur dann unsere Vorstellung von Wirklichkeit bzw. vermeintlich authentischer Gestalt bestätigen sowie irritieren, wenn sie wie ein fotografisches Bild erscheinen. Rein am Computer generierte Darstellungen sind bis heute noch nicht täuschend echt genug. Wir erkennen sie direkt als künstliche Repräsentationen, die damit nicht das Changement zwischen „Realität“ und Fiktion hervorrufen können, über das traditionelle Werte erst zur Disposition gestellt werden. Allein jene Computerbilder, die auf fotografische bzw. filmische Vorlagen zurückgehen, halten dieses subversive Potenzial bereit. Angesichts virtueller Welten verliert das fotografische Bild somit

6 Vgl. Irmela Schneider: „Anthropologische Kränkungen - Zum Zusammenhang von Medialität und Körperlichkeit in den Mediendiskursen“. In: Dies., Barbara Becker (Hg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit - Identität - Medien, Frankfurt am Main 2000, S. 13-39, hier: S. 35.

7 Vgl. dazu insb. das Kapitel „Die Fotografie als Spur der Wirklichkeit“.

nicht seine Glaubhaftigkeit, vielmehr benötigt das digitale (Körper-)Bild geradezu diese „ältere“ Codierung der Realitätshaftung, die Fotografie und Film zugrunde liegt, um auch die im Computer veränderten (Körper-)Bilder als „authentisch“ und „wirklich“ erscheinen zu lassen. Sykora folgend werden die „alten“ analogen Medien damit zum Dispositiv der so genannten „neuen“ digitalen Medien. Ebenso wie auch die traditionellen geschlechtlich codierten (Körper-)Bilder den „Future Bodies“ zugrunde liegen. Beide bedeutungsstiftenden Strukturen – der mediale sowie der Körper- und Geschlechtercode – werden so zum „optischen und diskursiven Unbewussten“, das unsere heutigen Körperproduktionen maßgeblich mitprägt.⁸ Somit ist das fotografische Puppenbild nach wie vor „von Gewicht“ und sorgt gerade vor dem Hintergrund der dargelegten Überlegungen weiterhin für Auseinandersetzungen. Ihre Präsenz in vielen Ausstellungen der letzten Jahre trägt ihrer Bedeutung Rechnung.⁹ Die Puppenszenarien Bellmers, Moliniers und Shermans präsentieren uns immer widersprüchliche Bilder, die einen Zweifel an vermeintlich vertrauten Wirklichkeits-, Körper und Geschlechtervorstellungen evozieren. Das Prinzip verschliffener Körpergrenzen, das die Moliniersche Künstler-Puppe erst zum „Leben“ erweckt, nimmt dabei bereits die Möglichkeiten digital bearbeiteter Fotografien zeitgenössischer Künstler und Künstlerinnen vorweg: Auch die digitale Fotografie beruht auf ihrer indexikalischen Verbindung zum „Vorfotografischen“. Doch bietet die digitale Bildbearbeitung die Möglichkeit, eine Darstellung in ihre Pixel zu zerlegen und neu zu formieren. Ein schier endloses Potenzial der Manipulation bietet sich an. Schnittstellen, die zu kaschieren wären, gibt es in diesem Verfahren nicht mehr. Bilder können vollkommen neu zusammengesetzt sein, ohne dass wir die Beeinflussung erkennen.¹⁰ Darüber hinaus ist die digitale Bildbearbeitung mittlerweile gängige Praxis. In Musikvideos etwa begegnen uns vermeintlich perfekte Körper. Und auch

8 Vgl. Katharina Sykora: „Der Index ist die Nabelschnur. Über Foto-Doubles und digitale Chimären“, a.a.O., S. 122.

9 Vgl. unter anderem folgende Ausstellungen: *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, 24.07.-01.11.1999. Ich ist etwas Anderes, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, 19.02.-18.06.2000. *Der Anagrammatische Körper und seine mediale Konstruktion*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 08.04.-18.06.2000.

10 Vilém Flusser erläutert den Unterschied zwischen der mythischen und der digitalen Chimäre. Während die erste gleichsam ein Flickwerk ist, das wieder in seine Fragmente, wie etwa Löwenkopf und Schlangenschweife zerlegt werden kann, so sind die neuen „echten“ Chimären in sich geschlossene, eigenständige Phänomene. Flusser bezieht sich hier auf die Arbeiten von Nancy Burson, die die Aufnahmen verschiedener Köpfe in ihre Pixel zerlegt, um im Anschluss daraus einen Kopf zu komputieren. Vgl. Vilém Flusser: *Standpunkte. Texte zur Fotografie*, hg. v. Andreas Müller-Pohle, Göttingen 1998, S. 146 f.

in der Fotografie geht es vielfach nicht mehr darum, mit Hilfe entsprechender Programme sichtbare Manipulationen vorzunehmen. Das Ziel soll vielmehr der perfekte fotografische Abzug mit einer größtmöglichen Wirklichkeitstreue sein. Bemängelt wird jedoch das technisch zu perfekte Bild, das seine digitale Bearbeitung indirekt offenbart.¹¹ Auch hierin bestätigt sich meine These, dass das fotografische Sehen nach wie vor unsere Wahrnehmung strukturiert und über die entsprechenden Bilder immer wieder seine Bestätigung sucht und findet. Und dennoch wohnt auch den digitalen Bildern zugleich das Potenzial inne, ihrer Widerspruchsfreiheit entgegenzuwirken und einen Zweifel zu evozieren, der traditionelle Normen verschieben kann. So präsentiert Inez van Lamsweerde Körperbilder, die zugleich vertraut und verstörend wirken: Aus Schaufensterpuppenkopf und „echtem“ Modellkörper entsteht eine digitale Chimäre, deren Hautpartien zwischen geschlossenen, puppengleichen Oberflächen an Scham und Brust sowie hyperrealistischen Passagen an Händen und Füßen changieren, an denen die mit Blut gefüllten Adern deutlich nach außen treten und die Hautpartien wie von Schweiß getränkt glänzen (Abb. 175).¹² Die Irritation dieser Aufnahmen beruht nach wie vor auf dem „Wirklichkeitsversprechen“, das wir mit fotografischen Bildern verbinden. Der Vergleich zwischen „Vorher“ und Nachher findet weiterhin zwischen vermeintlich „Vorfotografischem“ und seinem Abbild statt. Ebenso wie in den Inszenierungen Moliniers wird auch in der Darstellung Lamsweedes gerade durch die Unsichtbarkeit der Schnitte, also durch die Unversehrtheit des Körperbildes der Bruch mit der medialen und der diskursiven Norm deutlich. Damit wird die Beglaubigungsfunktion des Mediums zurückgenommen, denn das, was wir sehen, kann „so“ nicht „da“ gewesen sein. Während vielfach von einer Differenz zwischen digitalen und analogen Bildern ausgegangen wird, ergibt sich diese somit nicht auf der Wahrnehmungsebene, sondern entsteht erst über unser Wissen um digitale Manipulationsmöglichkeiten, das uns fotografische wie „vorfotografische“ Szenarien kritischer betrachten lässt. Der ausschlaggebende Zweifel jedoch, der Grenzen in Bewegung versetzen kann, kommt auch damit nicht aus der Zukunft, sondern ist strukturell ein alter Bekannter.¹³

11 Meine Beobachtungen beruhen unter anderem auf einem Gespräch, das ich mit Studenten und Studentinnen der Medienhochschule Köln im Sommer 2001 geführt habe.

12 Vgl. dazu auch Katharina Sykora: „Der Index ist die Nabelschnur. Über Foto-Doubles und digitale Chimären“, a.a.O. S. 22. Vgl. auch: Birgit Käufer: „Die fotomontierte Künstler-Puppe“, a.a.O., S. 463.

13 Vgl. dazu auch Birgit Käufer: „Alte Medien - zweifelhafte Körper - und die Utopie der digitalen Revolution“. In: Susanne Dungs, Uwe Gerber (Hg.): *Der Mensch im virtuellen Zeitalter*, a.a.O., S. 179-199.

LITERATURVERZEICHNIS

- Alberti, Leon Battista: „Della Pittura“. In: Opere Volgari, Bd. 3, hg. v. C. Grayson, Bari 1973, S. 7-10.
- Akashe Böhme, Farideh: „Fremdheit vor dem Spiegel“. In: Dies (Hg.): Reflexionen vor dem Spiegel, Frankfurt am Main 1992, S. 38-49.
- Amanshauer, Hildegund: „Cindy Sherman“. In: Camera Austria 35 (1990).
- von Amelunxen, Hubertus/Iglhaut, Stefan/Rötzer, Florian in Zusammenarbeit mit Alexis Cassel (Hg.): Fotografie nach der Fotografie, München 1995.
- Angerer, Marie-Luise: „The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten“. In: Dies. (Hg.): The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten, Wien 1995, S. 17-34.
- Dies: „Zur Materialität des Medialen und der Medialität der Körper“. In: Andreas Hepp, Rainer Winter (Hg.): Kultur – Medien – Macht, Opladen, Wiesbaden, 2. überarb. und erw. Aufl. 1999, S. 307-318.
- Dies./Peters, Kathrin/Sofoulis, Zoé (Hg.): Future – Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science and Fiction, Wien, New York 2003.
- Assmann, Aleida: „Belebte Bilder: Pygmalion-Mythos zwischen Religion und Kunst“. In: Mathias Mayer, Gerhard Neumann (Hg.): Pygmalion. Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg im Breisgau 1997, S. 63-87.
- Assmann, Carrie: „Georg Simmels Psychologie des Schmucks, Vom Diamanten zur Glühbirne“. In: Frauen Kunst Wissenschaft H. 17 (1994), S. 14-22.
- Avigikos, Jan: „Cindy Sherman: burning down the house“. In: Artforum 31, Nr. 5 (1993), S. 74-79.
- Baerwaldt, Wayne (Hg.): Pierre Molinier, Winnipeg/Canada 1993.
- Barthes, Roland: „Schockfotos“ (1957). In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie 1945-1980, Bd. III, München 1983, S. 105-108.
- Ders.: „Die Rhetorik des Bildes“ (1964). In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie (1983), S. 138-149.
- Ders.: „Der Tod des Autors“ (1968). In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, übers. v. Matias Martinez, Stuttgart 2000, S. 185-193.
- Ders.: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt am Main, 1985.

- Bataille, Georges: Die Tränen des Eros, München 1981.
 Ders.: Lascaux oder die Geburt der Kunst, Genf 1983.
 Ders.: Die Erotik, hg. v. Gerd Bergfleth, München 1994.
 Bazin, André: „Ontologie des fotografischen Bildes“ (1945). In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie (1983), S. 58-64.
 Becker, Barbara: „Cyborgs, Robots und ‚Transhumanisten‘ – Anmerkungen über die Widerständigkeit eigener und fremder Materialität“. In: Dies., Irmela Schneider (Hg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien, Frankfurt am Main 2000, S. 41-70.
 Begusch, Harald: „Natürlich künstlich. Anmerkungen zur zeitgenössischen Rede von ambivalenten Geschlechtern“. In: Christina Lammer, Marcella Stecher, Barbara Ossege (Hg.): Puppe Monster Tod, Wien 1999, S. 114-126.
 Bellmer, Hans: Die Puppe. Carlsruhe (Oberschlesien) 1934.
 Ders.: Les Jeux de la Poupée, Paris 1949.
 Ders.: L'Anatomie de l'Image, Paris 1957.
 Ders.: Die Puppe, Berlin 1962. (Berlin 1967; letzte Ausgabe Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1976)
 Ders.: Trois tableaux, sept dessin, un texte, Revel 1944.
 Ders.: „Anagramme“, Nachwort. In: Unica Zürn: Hexentexte, Berlin 1954.
 Ders.: „Strip-tease“. In: Le Surréalisme même Nr. 4 (1958). (ebenso in: Obliques numéro speciale, 1975, S. 154.)
 Bellmer, Hans/Zürn, Unica: Lettre au docteur Ferdière. Réunies, annotées et présentées par Alain Chevrier, Paris 1964.
 Hans Bellmer. Ausst-Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover (24.04.-04.06. 1967).
 Hans Bellmer. Ausst-Kat. cnacarchives (centre national d'art contemporain), Paris (30.11.1971-17.01.1972).
 Hans Bellmer: In: Obliques numéro speciale, 1975.
 Hans Bellmer Photographe. Ausst-Kat. Centre Georges Pompidou, Paris 1983.
 Hans Bellmer Photographe. Ausst-Kat. Kestner-Gesellschaft, hg. v. Carl Haenlein, Hannover (17.02.-11.03.1984).
 Benjamin, Walter: „Lob der Puppe, Kritische Glossen zu Max von Boehns ‚Puppen und Puppenspiele‘ (1930)“. In: Ders.: Über Kinder Jugend und Erziehung, Frankfurt 1969, S. 213-218.
 Ders.: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: Ders. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1977, S. 7-44.

- Ders.: „Kleine Geschichte der Photographie“. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1977), S. 45-64.
- Ders.: „Die Puppe, Der Automat“. In: Ders.: Gesammelte Schriften V. 2., hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 1982, S. 847-851.
- Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse, Reinbek bei Hamburg, 1999.
- Dies., Christoph Wulf: „Einleitung. Zur kulturellen Anatomie der Körperteile“. In: Dies (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, Reinbek bei Hamburg, 2001, S. 9-26.
- Berger, Renate: „Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität“. In: Dies., Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten, Köln 1985, S. 150-199.
- Betz, Fritz: „Fleischpuppen. Cyberpuppen. Tod“. In: Christina Lammer, Marcella Stecher, Barbara Ossege (Hg.): Puppe Monster Tod (1999), S. 36-51.
- Beyer, Annette: Faszinierende Welt der Automaten. Philosophisch-weltanschaulicher Hintergrund, München 1983.
- Bischoff, Doerte: „Körperteil und Zeichenordnung. Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung“. In: Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie (2001), S. 294-316.
- Blessing, Jennifer: „A Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography“. In: A Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography, Ausst-Kat. Guggenheim Museum New York, hg. v. ders., New York 1997, S. 18-120.
- Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt am Main, 4. Aufl. 1999.
- Bogdan, Robert: Freak Show. Presenting human Oddities for Amusement and Profit, Chicago, London 1988.
- Braidotti, Rosi: „Signs of wonder and traces of doubt: On Teratology and embodied differences“. In: Dies., Nina Lykke (Hg.): Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, London, New Jersey 1996, S. 135-152.
- Breton, André: Nadja (1928), Frankfurt am Main 1994.
- Ders.: Katalog de l'exposition de „L'etoile Scelleé“, Paris 1955.
- Ders.: Der Surrealismus und die Malerei, Berlin 1967.
- Ders.: L'Amour fou, München 1970.
- Ders.: Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1977.
- Bronfen, Elisabeth: „Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse“. In: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 409-449.

- Dies.: „Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz“. In: Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995, Ausst-Kat. Deichtorhallen Hamburg (25.05-30.06.1995), Malmö Konsthall (26.08.-22.10.1995), Kunstmuseum Luzern (08.12-11.02.1996), München, Paris, London 1995, hg. v. Zdenek Felix, Martin Schwandner, S. 13-26.
- Dies.: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1996.
- Dies.: Das verknötete Subjekt. Hysterie in der Moderne, Berlin 1998.
- Dies.: „Die Verknötung des Subjekts“. In: Marion Strunk (Hg.): Subjekte, Stars und Chips. Subjektpositionen in den Künsten, Zürich 1999, S. 20-51.
- Dies.: „Die Sprache der Versehrtheit“. In: Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhundert. Ausst.-Kat. Kunstverein, München; Siemens Kulturprogramm, München; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2000, hg. v. Silvia Eiblmayr, Dirk Snauwaert, Ulrich Wilmes, Matthias Winzen, S. 118-127.
- Bryson, Norman: „The Ideal and the abject“. In: Parkett 29 (1991), S. 91-102.
- Ders.: „Wachsfigurenkabinett“. In: Cindy Sherman 1975-1993: Mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson, München, Paris, London 1993, S. 216-223.
- Burgin, Victor: „Photography, Fantasy, Function“. In: Thinking Photography, London 1982.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 1991.
- Dies.: Körper von Gewicht, Frankfurt am Main, 2. Aufl. 1997.
- Dies.: „Schmährede“. In: Barbara Vinken (Hg.): Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart, München 1997, S. 92-113.
- Carassou, Michel: „René Crevel entre la mère et la putain“. In: La femme surréaliste. In: Obliques Nr. 14-15 (1977).
- von Chamisso, Adelbert: Peter Schlemihls wundersame Geschichte (1814), Stuttgart 1980.
- Crimp, Douglas: „Pictures“. In: October Nr. 8 (1979), S. 75-88.
- Ders.: „The Photographic Activity of Postmodernism“. In: October Nr. 15 (1981), S. 99-102.
- Derrida, Jacques: Grammatologie (1967), übers. v. Hans-Jörg Rheinberg u. Hanns Zischler, Frankfurt am Main, 7. Aufl. 1998.
- Ders.: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main 1976.

- Wilfried Dickhoff im Gespräch mit Cindy Sherman, hg. v. Gisela Neven Du Mont und Wilfried Dickhoff, Köln 1995.
- Didi-Huberman, Georges: Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997.
- Ders.: „Graphische Ekstase“. In: Eiblmayr/Snauwaert/Wilmes/Winzen (Hg.): Die verletzte Diva (2000), S. 288-301.
- Doane, Mary Ann: „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“ (1982). In: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt am Main 1994, S. 66-89.
- Dorst, Tankred: Geheimnis der Marionette, München 1957.
- Dourthe, Pierre: Bellmer: le principe de perversion, Paris 1999.
- Drux, Rudolf (Hg.): Die Geschöpfe des Prometheus: Der künstliche Mensch von der Antike bis zur Gegenwart, Gütersloh 1994.
- Dubois, Philippe: Der Fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, hg. und mit einem Vorwort v. Herta Wolf, Amsterdam, Dresden 1998.
- Dungs, Susanne: „Menschenbilder im Cyberspace. Die Maschinen werden uns davon überzeugen, daß sie Menschen sind – oder wie gemischt braucht uns die Zukunft?“. In: Dies., Uwe Gerber (Hg.): Der Mensch im virtuellen Zeitalter. Wissensschöpfer und Informationsnull, Frankfurt am Main 2003, S. 143-158.
- Durant, Mark Alice: „Lost (and found) in a masquerade. The photographs of Pierre Molinier“. In: Exposure Nr. 2-3 (1994), S. 27-35.
- De Duve, Thierry: „Zeitbelichtung und Schnappschuß: Die Fotografie als Paradox“. In: Vipecker Raiphon Nr. 2 (o.J.), Osnabrück, S. 725.
- Silvia Eiblmayr: „Gewalt am Bild – Gewalt im Bild. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts“. In: Ines Lindner u.a. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 338-357.
- Dies.: „Die Surrealistische Erotik bei Hans Bellmer – Die ‚Gottesanbeterin‘ und der Schock der Mechanisierung“. In: Georg Schöllhammer, Christian Kravagna (Hg.): Real Text, Klagenfurt 1993, S. 227-232.
- Dies.: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.
- Dies.: „Suture – Phantasmen der Vollkommenheit“. In: Suture – Phantasmen der Vollkommenheit, Aust-Kat. Salzburger Kunstverein (20.04.-29.05.1994), S. 3-16.
- Dies.: „Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts“. In: Dies/Snauwaert/Wilmes/Winzen (Hg.): Die verletzte Diva (2000), S. 11-28.

- Dies.: „Aufgelöster Körper. Das „Abjekte“. In: Dies/Snauwaert/Wilmes/Winzen (Hg.): Die verletzte Diva (2000), S. 237-243.
- Walker Evans, Ausst-Kat. The Metropolitan Museum of Art New York (1.2.-4.5.2000), San Francisco Museum of Fine Art (2.6.-12.09.2000), Museum of Fine Art, Houston, (17.12.-11.3.2001).
- Filipovic, Elena: „Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die ‚Exposition Internationale du Surrealisme‘ von 1938“. In: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, Ausst-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, (24.07.-01.11.1999), hg. v. Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora, Köln 1999, S. 200-218.
- Fischer, Gerhard/Gorsen, Peter (Hg.): Pierre Molinier. Die Fetische der Travestie, Fotografische Arbeiten 1965-1975, Wien 1989.
- Fischer, Gerhard: „Pierre Molinier. Ein Delirierender Libertin. Materialien und Anmerkungen zu Pierre Molinier (1900-1976)“, in: Camera Austria 36 (1991), S. 22-31.
- Flusser, Vilém: Standpunkte. Texte zur Fotografie, hg. v. Andreas Müller-Pohle, Göttingen 1998.
- Fogle, Douglas: „Die Passionen des Körpers. Fotografie und männliche Hysterie“. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 13, Nr. 49 (1993), S. 67-78.
- Foster, Hal: Compulsive beauty, Massachusetts 1993, S. 101-121.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses (1975), Frankfurt am Main 1994.
- Ders.: „Was ist ein Autor?“. In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft (2000), S. 198-229.
- Ders.: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I (1976), übers. v. Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt am Main, 11. Aufl. 1999.
- Ders.: „Andere Räume“. In: Karl Heinz Bark u.a. (Hg.): Aisthesis, Leipzig 1993, S. 34-46.
- Frankel, David: „Cindy Sherman, Metro Pictures New York“. In: Artforum (Nov. 1999), S. 136.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung (Studienausgabe), Bd. II, Frankfurt am Main 1972.
- Ders.: „Die Traumdeutung“. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. II/III, Frankfurt am Main 1942.
- Ders.: „X. Vorlesung. Die Symbolik im Traum“. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. XI, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1916-1917), Frankfurt am Main 1940, S. 150-172.
- Ders.: „Das Unheimliche“. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. XII, Werke aus den Jahren 1917-1920, Frankfurt am Main 1940, S. 228-268.

- Ders.: „Abriß der Psychoanalyse“. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. XVII, Schriften aus dem Nachlaß 1892-1938, Frankfurt am Main 1941.
- Ders.: „Kurzer Abriß der Psychoanalyse“. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. XIII, Werke aus den Jahren 1920-1924, Frankfurt am Main 1940, S. 403-427.
- Ders.: „Notiz über den ‚Wunderblock‘“. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. XIV, Werke aus den Jahren 1925-1931, Frankfurt am Main 1948, S. 3-8.
- Ders.: „Fetischismus“. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. XIV (1948), S. 311-317.
- Ders.: „Das Medusenhaupt“. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 17, Schriften aus dem Nachlaß, 1892-1938, Frankfurt am Main, 7. Aufl. 1983, S. 47-48.
- Fromm, Karen/Grund, Annette/Höffer, Barbara/Lutz, Helga/Schulte-Fischedick, Valeria: „Neo-Essentialismen oder die Utopie des subversiven Anderen. Cindy Sherman zwischen feministischer Kunstwissenschaft und postmoderner Theoriebildung“. In: Antje Hornscheidt, Gabriele Jähner; Annette Schlichter (Hg.): Kritische Differenzen – geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne, Wiesbaden 1998, S. 174-194.
- Garber, Marjorie: Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst, Frankfurt am Main 1993.
- Gauthier, Xavière: „Das Werk Bellmers. Die Perversion“. In: Dies.: Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit, Berlin 1980, S. 264-268.
- Gendolla, Peter: Die lebenden Maschinen: Zur Geschichte des Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann und Villiers de l'Isle Adam, Marburg 1980.
- Ders.: „Anatomie und Anagramm. Hans Bellmers ‚Puppe‘“. In: Ders.: Anatomien der Puppe, Heidelberg 1992, S. 214-230.
- Gorsen, Peter: Das Bild Pygmalions, Reinbek bei Hamburg 1969.
- Ders.: Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1969.
- Ders.: Erotic Art, Magazin-Kunst. Sondernummer über „Erotic-Art“, Nr. 37, 1970.
- Ders./Molinier, Pierre: Pierre Molinier, lui-même. Essay über den surrealistischen Hermaphroditen, München 1972.
- Ders.: „Das Theorem der Puppe“. In: Hans-Jürgen Heinrichs (Hg.): Der Körper und seine Sprachen, Frankfurt am Main; Paris 1985, S. 93-108.

- Ders.: „Der Triumph der Genitalität – Phallusgrotesken“. In: Ders.: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 121-129.
- Ders.: „Die Erotik des hermaphroditischen Bildes. Hans Bellmer und die Puppe“. In: Ders.: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert (1987), S. 231-247.
- Ders.: „Hans Bellmer – Pierre Molinier. Eine Archäologie der Erotik gegen die technologische Paranoia“. In: Georg Schöllhammer, Christian Kravagna (Hg.): Real Text (1993), S. 239-248.
- Ders.: „Die stigmatisierte Schönheit aus der Salpêtrière. Kunst und Hysterie im Surrealismus und danach“. In: Eiblmeier/Snauwaert/Wilmes/Winzen (Hg.): Die verletzte Diva (2000), S. 43-60.
- Hammer, Carmen/Stieß, Immanuel: „Einleitung“. In: Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt am Main, New York 1995, S. 9-31.
- Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“. In: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen (1995), S. 33-72.
- Dies.: „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“. In: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen (1995), S. 73-97.
- Hellmold, Martin/Kampmann, Sabine/Lindner, Ralf/Sykora, Katharina (Hg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der Modernen Kunst, Marburg 2003.
- Heinrichs, Hans Jürgen (Hg.): Der Körper und seine Sprachen, Frankfurt am Main, Paris 1985.
- Hermann, Anja: Maskerade im fotografischen Selbstporträt. Die Gräfin von Castiglione, Unveröffentlichte Magisterarbeit Ruhr-Universität Bochum 2002.
- Hermes da Fonseca, Liselotte: „Die Berührung von Olimpia und Venus“. In: Christina Lammer, Marcella Stecher, Barbara Ossege (Hg.): Puppe Monster Tod (1999), S. 21-34.
- Hön: „Versteckspiel mit dem Schaf im Wolfspelz: eine Revolverkamera wird in London versteigert“. In: FAZ am Sonntag, Nr. 24, vom 16. Juni 2002, S. 64.
- Hoffmann, E.T.A.: „Der Sandmann“ (1816), hg. v. Rudolf Druх, Stuttgart 1991.
- Holschbach, Susanne: „Verschwinden, Auftauchen. Noch einmal Cindy Sherman“. In: Dies., Norbert Bolz, Cordula Meier, Birgit Richard (Hg.): Riskante Bilder. Kunst, Literatur, Medien, München 1996, S. 137-148, hier: S. 144.

- Jentsch, Ernst: „Zur Psychologie des Unheimlichen“. In: Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift, Nr. 22 (1906), S. 193-198.
- Ders.: „Zur Psychologie des Unheimlichen“. in: Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift, Nr. 23 (1906), S. 203-205.
- Heinz-Norbert Jocks: „Cindy Sherman: Gegenwärtig auf Widerruf, Fotoarbeiten 1975-1995“. In: Kunstforum international, Nr. 132 (1995-1996), S. 345-347.
- Käufer, Birgit: Die Bedeutung der Fotografie in den Puppenfotografien Hans Bellmers, unveröffentlichte Magistraarbeit, Ruhr-Universität Bochum 1998.
- Dies.: „Die fotomontierte Künstler-Puppe“. In: Müller-Tamm/Sykora (Hg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne (1999), S. 462-463.
- Dies.: „Das wahre Leben der Sophie Calle oder die erfundene Realität“. In: Kunst + Material Nr. 2 (1999), S. 16-25.
- Dies.: „Hans Bellmer und das Double der Wirklichkeit“. In: Surreale Welten, Ausst-Kat. Hamburger Kunsthalle (18.02.-07.05.2000), Von der Heydt-Museum Wuppertal (04.06.-03.09.2000), Kunsthalle Tübingen (17.09.-12.11.2000), Kupferstichkabinett Berlin, 2000, S. 170-172.
- Dies.: „Es war einmal die Fotografie, die Puppe und die Verwirrung der Geschlechter – Cindy Shermans ‚Fitcher’s Bird‘“. In: Frauen Kunst Wissenschaft. Netz/Haut/Nah, H. 30 (2000), S. 34-46.
- Dies.: „Die Kunststücke der Cindy Sherman: Doppelte Mimikry versetzt Grenzen in Bewegung“. In: Dies., Alexandra Karentzos, Katharina Sykora (Hg.): Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter, Marburg 2002, S. 180-194.
- Dies./Karentzos, Alexandra/Sykora, Katharina: „Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter“. In: Dies./Karentzos/Sykora (Hg.): Körperproduktionen (2002), S. 7-20.
- Dies.: „Alte Medien – zweifelhafte Körper – und die Utopie der digitalen Revolution“. In: Dungs/Gerber (Hg.): Der Mensch im virtuellen Zeitalter (2003), S. 179-199.
- Dies.: „True Bodies? Von der Suche nach dem wahren Körper und dem Finden der Kunstfigur“. In: Gisela Febel, Cerstin Bauer-Funke (Hg.): Querelles. Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts, Göttingen 2004, S. 128-147.
- Dies.: „Eine Puppe will nach oben – Eine wahre Geschichte in drei Kapiteln“. In: Stéphane Bauer, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien (Hg.): Bild Macht Rezeption. Kunst im Regelwerk der Medien, Berlin 2006, S. 61-72.

- Kampmann, Sabine: Künstler sein. Konzepte von Autorschaft in der Kunst der Gegenwart. Dissertation der HBK Braunschweig, Druck in Vorbereitung.
- Kathan, Bernhard: Das Elend der ärztlichen Kunst. Eine andere Geschichte der Medizin, Wien 1999.
- Kittner, Alma-Elisa: Visuelle Autobiographien und Strukturen des Sammelns. Hannah Höch, Annette Messager, Sophie Calle. Dissertation der Ruhr-Universität Bochum, Druck in Vorbereitung.
- Absolute Windstille, Jürgen Klauke – das fotografische Werk. Ausst-Kat. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (23.3-8.7.2001), Staatliche Russische Museen, St. Petersburg (23.8-11.11.2001), Hamburger Kunsthalle (24.4.-4.8.2002).
- von Kleist, Heinrich: „Über das Marionettentheater“, erstmals erschienen in vier Fortsetzungen in den Berliner Tageblättern vom 12. und 15. Dezember 1810. In: Ders.: Sämtliche Erzählungen und andere Prosa, Stuttgart 1994, S. 331-339.
- Koestenbaum, Wayne: „Fall Gals“: Cindy Sherman“. In: Artforum (September 2000), S. 148-151.
- Koether, Jutta: „Alte Zeugen.“. In: Camera Austria, Nr. 67 (1999), S. 18-29.
- Kracauer, Siegfried: „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“. In: Ders.: Schriften, hg. v. Karsten Witte, Bd. 3, Frankfurt am Main 1964.
- Ders.: „Die Photographie“. In: Ders.: Schriften (Aufsätze 1927-1931), hg. v. Inka Müller-Bach, Bd. 5, Frankfurt am Main 1990, S. 83-98.
- Kranzfelder, Ivo: „Halluzinierte Wirklichkeit und ihre fotografische Abbildung“. In: Kairos 4, Nr. 1 u. 2 (1989), S. 9-19.
- Ders.: „Die Anatomie der Liebe“. In: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 13 (1991), S. 3-15.
- Ders.: „Die Gleichschaltung der Bilder“. In: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 18 (1992.)
- Krauss, Rosalind/Livingston, Jane: L'Amour fou. Photography & Surrealism. Ausst-Kat. The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C. (September- November 1985).
- Krauss, Rosalind: The optical unconscious, Cambridge, London 1993.
- Dies.: „Cindy Sherman's gravity: a critical fable“. In: Artforum 32, Nr. 1 (1993), S. 162-164, S. 206.
- Dies.: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch, übers. v. Henning Schmidgen, München 1998.
- Kubitza, Anette: „Die Macht des Ekels: zu einer neuen Topographie des Frauenkörpers“. In: kritische berichte, Nr. 1 (1993), S. 43-56.

- Lammer, Christina/Stecher, Marcella/Ossege, Barbara (Hg.): Puppe Monster Tod, Wien 1999.
- Lammer, Christina: „Die Puppe und ihr Double“. In: Dies./Stecher/Ossege (Hg.): Puppe Monster Tod (1999), S. 71-84.
- Dies.: Die Puppe: eine Anatomie des Blicks, Wien 1999.
- Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt am Main, New York 1992.
- Lehmann, Ann-Sophie: „Das unsichtbare Geschlecht. Zu einem abwesenden Teil der weiblichen Körpers in der bildenden Kunst“. In: Claudia Benthin, Christoph Wulf (Hg.): Körperteile. Eine kulturellen Anatomie (2001), S. 316-339.
- Loreck, Hanne: Geschlechterfiguren und Körpermodelle: Cindy Sherman, München 2002.
- Lichtenstein, Therese: „Hans Bellmer and the representation of women“. In: arts magazine 59 (1985), S. 102-103.
- Dies.: „Behind closed doors“. In: Artforum 3 (1991), S.119-122.
- Dies.: „Cindy Sherman“. In: Journal of contemporary art 5, Nr. 2 (1992), S. 78-88.
- Dies.: „Private spectacle“. In: Art in America, Nr. 3, 1996, S. 51-53.
- Dies.: Behind Closed Doors. The Art of Hans Bellmer. University of California, Berkeley, L.A., London International Center of Photography, New York 2001.
- Löffler, Petra: „Ein Interview mit Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora“. In: Texte zur Kunst 9, H. 36 (1999), S. 206-213.
- Lüdeking, Karlheinz: „Vom konstruierten zum liquiden Körper“. In: Müller-Tamm/Sykora (Hg.): Puppen Körper Automaten (1999), S. 219-233.
- Lummerding, Susanne: „Darüber im Bild sein, im Bild zu sein.“ In: Camera Austria 62/63 (1998), S. 53-60.
- Macho, Thomas: „Bilder und der Tod. Die Zeit der Fotografie“. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 20, H. 78 (2000), S. 5-14.
- Maihofer, Andrea: Geschlecht als Existenzweise. Macht, Moral, Recht und Geschlechterdifferenz, Frankfurt am Main 1995.
- Marceau, Marcel: „Für ein Theater des Wunderbaren“. In: Tankred Dorst: Das Geheimnis der Marionette, München 1957, S. 7-9.
- Masson, Céline: La Fabrique de la Poupée. Chez Hans Bellmer. Le ‚faire-œuvre perversif‘ une étude clinique de l’objet, Paris 2000.
- Mercié, Jean-Luc: Pierre Molinier, Genève, 1999.
- Qffray de la Mettrie, Julien: L’homme machine – Die Maschine Mensch, hg. und übers. v. Claudia Becker, Hamburg 1990.

- Metz, Christian: „Foto, Fetisch“. In: Kairos 4, Nr.1-2 (1989), S. 4-9.
- Meyer-Drawe, Käte: Menschen im Spiegel ihrer Maschinen, München 1996.
- Dies.: „Menschen sind Maschinen der Engel‘ (Jean Paul)“. In: Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels, hg. v. Christoph Jamme, Hamburg 1996, S. 71-89.
- Dies.: „Das Ich als die Differenz der Masken. Zur Problematik autonomer Subjektivität“, In: Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik, H. 4 (1991), S. 390-400.
- Pierre Molinier: Cent photographies érotique, Paris 1979.
- Pierre Molinier, Peintres, photos et photomontage. Katalog des Centre Georges Pompidou, Paris 1979.
- Der Schamane und seine Kreaturen – Pierre Molinier, Fotografien und Montagen, Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin (21.05.-03.07.1994).
- Pierre Molinier: Der Schamane und seine Geschöpfe, München 1995.
- Pierre Molinier, Ausst-Kat. IVAM Centre Julio González, Valencia (15.04.-21.06.1999).
- Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen (Hg.): Frauen in der Kunst, Bd. I, Frankfurt am Main, 1980, S. 30-46.
- Dies.: „A Phantasma on the female body: The work of Cindy Sherman“. In: New Left Review, Nr. 188 (1991), S. 136-151.
- Ovid: „Pygmalion“, in: Metamorphosen, hg. und übers. v. Hermann Breitenbach, Zürich 1964.
- Owens, Craig: „Fotografie EN ABYME (1978)“. In: Theorie der Fotografie IV 1980-1995, hg. v. Hubertus von Amelunxen, München 2000, S. 64-80.
- Ders.: „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“. In: Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillmann, Jane Weinstock (Hg.): Beyond Recognition, Representation, Power and Culture, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992, Teil I: S.52-69, Teil 2: S. 70-87.
- Paul, Jean: Levana oder Erziehlehre (1814), Paderborn 1963.
- Petit, Pierre: Molinier une vie d'enfer, Paris 1972.
- Phantastische Figurationen. Ausst-Kat. Haus am Waldsee, Berlin, Kunstverein Berlin (01.04.-08.05.1966).
- Prange, Regine: „Das Interieur als ‚Frauenzimmer‘. Zur modernen Bildgeschichte des weiblichen Aktes im Innenraum“. In: kritische berichte 23, Nr. 3 (1995), S. 43-70.
- Raev, Ada: „Über Marionetten“. In: Müller-Tamm/Sykora (Hg): Puppen Körper Automaten (1999), S. 364-365.

- Rank, Otto: „Der Doppelgänger“. In: *Imago*, 3 (2) (1914), S. 97-164.
- Regener, Susanne: *Das verzeichnete Mädchen*, Marburg 1988.
- Dies.: „Verbrechen, Schönheit, Tod. Tatortfotografien“. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 20, H. 78 (2000), S. 27-42.
- Rice, Shelley (Hg.): *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, New York 1999.
- Richardson, Samuel: *Clarissa or the History of a Young Lady* (1748), London 1962. (*Klarissa oder die Geschichte eines jungen Frauenzimmers*, Mannheim 1790.)
- Riviere, Joan: „Weiblichkeit als Maskerade“. In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade* (1994), S. 35-47.
- Rogoff, Irit: „Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne“. In: Ines Lindner u.a. (Hg.): *Blickwechsel. Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 21-40.
- Rose, Jaqueline: „Woman as Symptom“. In: *Sexuality in the field of vision*, Thetford, Norfolk 1986, S. 215-223.
- Dies.: „Sexuality in the field of vision“. In: *Sexuality in the field of vision*, Thetford, Norfolk 1986, S. 225-233.
- Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*, Darmstadt 1979 (Nachdruck d. Ausg. Königsberg 1853).
- Schade, Sigrid: „Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung“. In: Judith Conrad, Ursula Konnertz (Hg.): *Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik*, Tübingen 1986, S. 229-243.
- Dies.: „Der Mythos des ‚ganzen Körpers‘. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte“. In: Ilsebill Barta u.a. (Hg.): *FrauenBilderMännerMythen, kunsthistorische Beiträge; (Ergebnisse der 3. Kunsthistorikerinnentagung vom September 1986 in Wien)*, Berlin 1987, S. 239-260.
- Dies.: „Hans Bellmer – Die Posen der Puppe“. In: *Kairos* 4, Nr. 1 u. 2 (1989), S. 19-24.
- Dies.: „Jean Martin Charcot/Paul Richer: die Besessenen in der Kunst“. In: *Fragmente. Schriftenreihe zur Psychoanalyse*, Nr. 29/30 (1989).
- Dies.: „Text- und Körperalphabet bei Hans Bellmer“. In: Sybil Dümchen, Michael Nerlich (Hg.): *Texte-Image, Bild-Text* (1990), S. 275-285.
- Dies.: „Vom Versagen der Spiegel. Das Selbst-Portrait im Zeitalter seiner Unmöglichkeit (Maria Lassnig, Cindy Sherman, Alice Mansell, Eva Maria Schön)“. In: Farideh Akashe-Böhme (Hg.): *Reflexionen vor dem Spiegel* (1992), S. 143 ff.

- Dies.: „Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die Pathosformel als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses – ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption“. In: Silvia Baumgart, Gotlind Birkle, Mechthild Fend (Hg.): Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung. Berlin 1993, S. 461-484.
- Dies.: „Die Spiele der Puppe‘ im Licht des Todes. Das Motiv des Mannequins in der Auseinandersetzung surrealistischer Künstler mit dem Medium der Fotografie“. In: Fotogesichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie (1994), S. 27-38.
- Dies., Silke Wenk: „Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz“. In: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 340-407.
- Schmitz Emans, Monika: „Eine schöne Kunstfigur? Androiden, Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes“. In: Maria Moog-Grünewald, Jürgen Wertheimer (Hg.): Arkadia, Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 30 (1995), S. 1-30.
- Schneider, Christa: Cindy Sherman – History Portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei, München 1995.
- Schneider, Irmela: „Anthropologische Kränkungen – Zum Zusammenhang von Medialität und Körperlichkeit in den Mediendiskursen“. In: Dies, Barbara Becker (Hg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien, Frankfurt am Main 2000, S. 13-40.
- Schuller, Marianne: „Weibliche Neurose und Identität. Zur Diskussion der Hysterie um die Jahrhundertwende“. In: Dieter Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt am Main 1982, S. 180-192.
- Cindy Sherman, mit einem Vorwort von Peter Schjeldahl und einem Nachwort von Michael Danhoff, New York 1984.
- Cindy Sherman: Mit Texten von Els Barents und Peter Schjeldahl, München, 3. erw. Aufl. 1987.
- Cindy Sherman, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel (28.03.-20.05.1991), Staatsgalerie moderner Kunst München (21.06.-24.07.1991), Whitechapple Art Gallery London (02.08.-22.09.1991).
- Cindy Sherman, Specimens, hg. v. Edith de Ak, Kyoto/Japan 1991.
- Fitcher's Bird. Photography by Cindy Sherman, based on a tale by the Brothers Grimm, New York 1992.
- Cindy Sherman 1975-1993: Mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson, München, Paris, London 1993.
- Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg (25.05.-30.07.1995), Malmö Konsthall (26.08.-22.10.

- 1995), Kunstmuseum Luzern (08.12.95-11.02.1996), hg. v. Felix Zdenek und Martin Schwandner.
- Cindy Sherman, Ausst-Kat. Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, Madrid, Bilbao, Baden-Baden, 1996/97, hg. v. Talitha Schoon und Karel Schampers.
- Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig (Hg.): Verleihung des Wolfgang-Hahn-Preises 1997 an Cindy Sherman am 06. November 1997, Köln 1997.
- Cindy Sherman Retrospective, Ausst-Kat. Museum of Contemporary Chicago, Museum of Contemporary Art Los Angeles, u.a. 1998.
- Von Beuys bis Cindy Sherman. Sammlung Lothar Schirmer, Ausst-Kat. Kunsthalle Bremen (16.05.-25.07.1999), Städtische Galerie Lenbachhaus München (07.08.-26.09.1999).
- Cindy Sherman. Ausst-Kat. Serpentine Gallery, London (03.06.-25.08.2003), Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh (6.12.03.-07.03.2004).
- Silverman, Kaja: „Das Subjekt des Semiotischen“. In: Suture – Phantasmen der Vollkommenheit, Katalog des Salzburger Kunstvereins 1994 (20.04.-29.05.1994), S. 40-47.
- Dies.: „Dem Blickregime begegnen“. In: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 41-64.
- Söntgen, Beate: „Täuschungsmanöver. Kunstpuppe-Weiblichkeit – Malerei“. In: Müller-Tamm, Sykora: Puppen Körper Automaten (1999), S. 125-139.
- Dies.: „Gender in Trouble“. In: Texte zur Kunst 11, H. 42 (2001), S. 33-41.
- Solomon-Godeau, Abigail: „In den Rahmen passend: Kritik und Rollentausch bei Cindy Sherman“. In: Parkett, Nr. 29 (1991), S. 117-121.
- Dies.: „Die Beine der Gräfin“. In: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt am Main 1994, S. 90-147.
- Dies.: Male trouble. A crisis in representation, London 1997.
- Dies.: „Irritierte Männlichkeit: Repräsentation in der Krise“. In: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick (1997), S. 223-239.
- Sontag, Susan: Über Fotografie, Frankfurt am Main, 11. Aufl. 1999.
- Stecher, Marcella: „Cyborgism – Zur Wahrnehmung von verkörperter Differenz in ‚Alien‘“. In: Lammer/Stecher/Ossege (Hg.): Puppe Monster Tod (1999), S. 85-98.
- Steinhauser, Monika: „Die Anatomie Selbdrift“. Das Bild des zergliederten Körpers zwischen Wissenschaft und Kunst“. In: Müller-Tamm/Sykora: Puppen Körper Automaten (1999), S. 106-124.

- Sykora, Katharina: Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art, Würzburg 1983.
- Dies.: „Selbst-Verortungen. Oder was haben der institutionelle Status der Kunsthistorikerin und ihre feministischen Körperdiskurse miteinander zu tun?“. In: kritische berichte, 26, Nr. 3 (1990), S. 43-50.
- Dies.: „Pandora oder L’Eve future. Ästhetisches Denken und der Kunstcharakter des Weiblichen“. In: Die Philosophin, Nr. 1 (1992), S. 11-19.
- Dies.: „Ver-Körperungen: Weiblichkeit-Natur-Artefakt“. In: Jörg Huber, Alois Martin Müller (Hg.): Raum und Verfahren, Basel, Frankfurt am Main, 1993, S. 89-103.
- Dies.: „Weibliche Kunst-Körper: Zwischen Bildersturm und Erlösungspathos“. In: Sigrid Haase, Simone Kreische (Hg.): Musen & Mythen II. Frauenjahrbuch der Hochschule der Künste Berlin, Berlin 1993, S. 178-197.
- Dies.: „Performative Selbstinszenierung und Geschlechterirritation bei Egon Schiele“. In: Pia Müller Tamm (Hg.): Egon Schiele. Identität und Inszenierung, Köln 1995, S. 45-65.
- Dies.: „Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgame“. In: Annegret Friedrich, Brigit Haehnel, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Christina Threuter (Hg.): Projektionen. Rassismus, Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg 1997, S. 132-149.
- Dies.: „Suture und Performanz. Über die Medialisierung der Geschlechtergrenzen“. In: Werner Scheel, Kunibert Bering (Hg.): Kunst und Ästhetik: Erkundungen in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1997, S. 141-158.
- Dies., Pia Müller-Tamm (Hg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausst-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (24. 07.-01.11.1999): Oktagon Verlag Köln 1999.
- Dies., Pia Müller-Tamm: „Vorwort zu Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“. In: Dies/Müller-Tamm (Hg.): Puppen Körper Automaten (1999), S. 65-93.
- Dies.: „Unheimliche Paarungen“. In: Dies/Müller-Tamm (Hg.): Puppen Körper Automaten (1999), S. 244-245.
- Dies.: Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie, Köln: Okatagon Verlag 1999.
- Dies.: „Das Kleid des Geschlechts. Transvestismen im künstlerischen Selbstporträt“. In: Heide Nixdorff (Hg.): Das textile Medium als Phänomen der Grenze – Begrenzung – Entgrenzung, Berlin 1999, S. 123-152.

- Dies.: „Der Index ist die Nabelschnur. Über Foto-Doubles und digitale Chimären“. In: Rolf Aurich, Wolfgang Jakobsen, Gabriele Jatho (Hg.): *Künstliche Menschen. Manische Maschinen. Kontrollierte Körper*, Berlin 2000, S. 117-122.
- Dies.: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film *Office Killer*“. In: Kai Uwe Hemken (Hg.): *Bilder in Bewegung: Traditionen digitaler Ästhetik*, Köln 2000, S. 111-124.
- Dies.: „Yi Yi oder ein Bunny sieht rot. Verkörperte Serialität und das analoge Bild“. In: *Monets Vermächtnis. Serie. Ordnung. Obsession. Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg (28.09.2001-06.01.2002)*, S. 53-58.
- Dies.: „Die Muschel schnappt zu. Über surrealistische Prinzipien in den Filmen von Germaine Dulac“. Vortrag im Atelierhaus – alte Schule (Essen), am 14.02.2003.
- Dies.: „RosaMonstrosa. Anatomie, Analogie und Anagrammatik des Körpers.“ Unveröffentlichtes Manuskript, liegt für den Ausst.-Kat. *Der anagrammatische Körper und seine mediale Konstruktion*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (08.04.-18.06.2000), zur Drucklegung bereit.
- Taylor, Sue: „Hans Bellmer in the Art Institute of Chicago: The wandering libido and the hysterical body“. In: *Museum-Studies* 22 (1996), S. 150-165.
- Dies.: *The Anatomy of Anxiety*, Cambridge, Massachusetts, London, England. MIT Press 2000.
- Transformer. *Aspekte der Travestie*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern (1974), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (1974), Museum Bochum, Kunstsammlung (1975).
- Traumwelt der Puppen. Ausst.-Kat. Kunsthalle Hypo-Kulturstiftung, München (6. 12.1991-03.1992).
- Carole-Anne Tyler: „Death Masks“. In: Jennifer Blessing (Hg.): *A Rose is a Rose is a Rose* (1997), S. 121-133.
- Treusch-Dieter, Gerburg: „Das Rätsel der Puppe“. In: Christina Lammer: *Die Puppe: Eine Anatomie des Blicks*, Wien 1999, S. 9-10.
- Villiers de L'Isle-Adam, Auguste: „L'Eve Future“ (1886); deutsche Übersetzung von Anette Kolb: *Edisons Weib der Zukunft*, München 1909.
- Vinken, Barbara: „Einleitung: Cover up – Die nackte Wahrheit der Pornographie“. In: Dies. (Hg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 7-22.
- von Boehn, Max: *Puppen und Puppenspiele*, München 1929.

- Völker, Klaus (Hg.): Der künstliche Mensch. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, lebende Statuen und Androiden, München 1971.
- Watson, Scott: „Ceremonies of self-transformation. The photography of Pierre Molinier“. In: *Border Crossing* 11 (1992), S. 10-13.
- Webb, Peter/Short, Robert: Hans Bellmer, London 1985.
- Webb, Peter: *The Erotic Arts*, London 1983.
- Weigel, Sigrid: „Hans Bellmer, Unica Zürn – Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären“. In: Dies, Inge Stephan (Hg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*, Berlin, Hamburg 1987, S. 187-230.
- Wenk, Silke: „Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit“. In: Dies., Kathrin Hoffmann Curtius (Hg.): *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jh.*, Marburg 1997, S. 12-27.
- Werber, Nils /Stöckmann, Ingo: „Das ist ein Autor! Eine polykontextutale Wiederauferstehung“. In: Henk de Berg, Matthias Prangel (Hg.): *Systemtheorie und Hermeneutik*, 1997, S. 233-262.
- Wittkop-Ménardeau, Gabrielle: *Von Puppen und Marionetten. Kleine Kulturgeschichte für Sammler und Liebhaber*, Stuttgart 1962.
- Zimmermann, Anja: „Mythos en abyme. Konstruktion und De-konstruktion von Mythen in der Rezeption Cindy Shermans“. In: Silke Wenk, Kathrin Hoffmann-Curtius (Hg.): *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert: Beiträge zur 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung*, Tübingen 1996, S. 90-100.
- Dies.: *Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*, Berlin 2001.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Cover: Cindy Sherman: Farbfotografie aus Fitcher's Bird (Ausschnitt).
In: Fitcher's Bird. Photography by Cindy Sherman, based on a tale of the brothers Grimm, New York 1992. o.S. Trotz aller Bemühungen war es hier leider nicht möglich die Bildrechte abschließend zu klären. Ich bitte gegebenenfalls um Mitteilung.
Respektseiten: Vgl. Abb. 6, 68, 169.

Hans Bellmer

- Abb. 1: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 1 aus „Die Puppe“, 1934. In: Hans Bellmer: Die Puppe, Berlin 1962, S.23.
- Abb. 2: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 2 aus „Die Puppe“, 1934. In: Ebenda, S.25.
- Abb. 3: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 3 aus „Die Puppe“, 1934. In: Ebenda, S.27.
- Abb. 4: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 4 aus „Die Puppe“, 1934. In: Ebenda, S.29.
- Abb. 5: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 5 aus „Die Puppe“, 1934. In: Ebenda, S.31.
- Abb. 6: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 6 aus „Die Puppe“, 1934. In: Ebenda, S.33.
- Abb. 7: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 7 aus „Die Puppe“, 1934. In: Ebenda, S.35.
- Abb. 8: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 8 aus „Die Puppe“, 1934. In: Ebenda, S.37.
- Abb. 9: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 9 aus „Die Puppe“, 1934. In: Ebenda, S.39.
- Abb. 10: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 10 aus „Die Puppe“, 1934. In: Ebenda, S.41.
- Abb. 11: Hans Bellmer, Zeichnung des Bauchpanoramas aus „Die Puppe“, 1934. In: Ebenda, S.19.

- Abb. 12: Hans Bellmer: „Poupée: Variations sur le montage d'une mineure articulée“. In: *Minotaure*, Nr. 6, 1935, S.30/31.
- Abb. 13: Wachspräparat in einer Glasvitrine des Josephinum in Wien, Ende des 18. Jahrhunderts. Fotografie B.K.
- Abb. 14: Zeichnung des Sektionssaals in Padua (1594). In: Bernhard Kathan: *Das Elend der ärztlichen Kunst. Eine andere Geschichte der Medizin*, Wien 1999, S.39.
- Abb. 15: Hans Bellmer, Titelblatt zu „Les Jeux de la Poupée“, 1949. In: Peter Webb, Robert Short: *Hans Bellmer*, London 1985, Abb. 53, S.58.
- Abb. 16: Hans Bellmer. Titelblatt zu „Les Jeux de la Poupée“, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1935. In: *Hans Bellmer: Die Puppe*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1976, Titelblatt.
- Abb. 17: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1935, Nr. 1 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949. In: Ders.: „Die Spiele der Puppe“. In: Ders.: *Die Puppe*, a.a.O., S.67.
- Abb. 18: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 2 aus „Les Jeux de la Poupée“ 1949. In: Ebenda, S.71.
- Abb. 19: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1935, Nr. 3 aus „Les Jeux de la Poupée“ 1949. In: Ebenda, S.75.
- Abb. 20: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, vermutlich 1936, Nr. 4 aus „Les Jeux de la Poupée“ 1949. In: Ebenda, S.79.
- Abb. 21: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1935, Nr. 5 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949. In: Ebenda, S.83.
- Abb. 22: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 6 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949. In: Ebenda, S.87.
- Abb. 23: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 7 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949. In: Ebenda, S.91.
- Abb. 24: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1935, Nr. 8 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949. In: Ebenda, S.95.
- Abb. 25: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 9 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949. In: Ebenda, S.99.
- Abb. 26: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 10 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949. In: Ebenda, S.103.
- Abb. 27: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 11 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949. In: Ebenda, S.107.
- Abb. 28: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 12 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949. In: Ebenda, S.111.
- Abb. 29: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 13 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949. In: Ebenda, S.115.
- Abb. 30: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 14 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949. In: Ebenda, S.119.

- Abb. 31: Hans Bellmer, „La Poupée“, Schwarzweißfotografie, 1936, 9 x 12 cm. In: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, Ausst.-kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (24.07.-01.11.1999), hg. v. Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora, S.444.
- Abb. 32: Hans Bellmer, „La Poupée“, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1938, 14,6 x 14,4 cm. In: Ebenda, S.449.
- Abb. 33: Hans Bellmer, „La Poupée“, Schwarzweißfotografie, 1935. In: Broschüre zur Ausstellung „Der anagrammatische Körper und seine mediale Konstruktion“, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (08.04.–18.06.2000), S.27.
- Abb. 34: Hans Bellmer, „La Poupée“, Schwarzweißfotografie, 1937, 66 x 65,5 cm. In: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, a.a.O., S.450.
- Abb. 35: Hans Bellmer. Die Puppe in der Ausstellung des Centre national d'art contemporain, Paris, November 1971 bis Januar 1972. In: Peter Webb, Robert Short: Hans Bellmer, a.a.O., Abb. x1, S.160.
- Abb. 36: Gliederweibchen, süddeutsch, Buchsbaumholz, Höhe 21,6 cm, um 1520/30. In: Traumwelt der Puppen. Ausst.-kat. Kunsthalle Hypo-Kulturstiftung, München (06.12.1991-03.1992), Abb. 2, S.83.
- Abb. 37: Hans Bellmer. Zeichnung aus seinem Text „Das Kugelgelenk“. In: Ders.: Die Puppe, a.a.O., S.55.
- Abb. 38: Hans Bellmer, Zeichnung aus seinem Text „Das Kugelgelenk“. In: Ders.: Die Puppe, a.a.O., S.56.
- Abb. 39: Jürgen Klauke, „Illusion“, dreiteilige Fotoarbeit auf Barytpapier, je 60 x 50 cm, gesamt: 60 x 150 cm. In: Absolute Windstille, Jürgen Klauke – das fotografische Werk. Ausst.-kat. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (23.3.-8.7.2001), Staatliche Russische Museen, St. Petersburg (23.8.-11.11.2001), Hamburger Kunsthalle (24.4.-4.8.2002), S.302.
- Abb. 40: Denise Bellon, Fotografie der „Exposition Internationale du Surréalisme“ (1938). Ehefrau von Marcel Jean neben dessen Mannequin, 1938/99, 23 x 23 cm. In: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, a.a.O., S.438.
- Abb. 41: Josef Breitenbach, Fotografie der „Exposition Internationale du Surréalisme“ (1938). „Les plus belles rues de Paris“. In: Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie, Köln 1999, S.170.
- Abb. 42: Hans Bellmer. „La demi Poupée“, 1972. In: Broschüre zur Ausstellung „Der anagrammatische Körper und seine mediale Konstruktion“, a.a.O., S.7.

- Abb. 43: Hans Bellmer, „La Poupée“, bemaltes Aluminium auf Messingsockel, 1936/65, 63,5 x 30,7 x 30,5 cm. In: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, a.a.O., S.460.
- Abb. 44: Hans Bellmer: „La Mitrailleur en état de grâce“, 1937, Holz und Metall, 78,5 x 75,5 x 34,5 cm. In: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, a.a.O., S.461.
- Abb. 45: Hans Bellmer, Selbstporträt, Schwarzweißfotografie, 1944. In: Sue Taylor: The Anatomy of Anxiety, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2000, S.7.
- Abb. 46: Hans Bellmer, Die Puppe, Schwarzweißfotografie, 1934. In: Peter Webb, Robert Short, Hans Bellmer, a.a.O., Abb. 35, S.35.
- Abb. 47: Hans Bellmer, Selbstporträt mit Puppe, Schwarzweißfotografie, 1958. In: Phantastische Figurationen. Ausst.-kat. Haus am Waldsee, Berlin, Kunstverein Berlin (01.04-08.05.1966), S.5.
- Abb. 48: Hans Bellmer, Selbstporträt mit Unica Zürn und der Puppe, Schwarzweißfotografie, 1958. In: Peter Webb, Robert Short: Hans Bellmer, a.a.O., Abb. 218, S.215.
- Abb. 49: Hans Bellmer, „Liebe und Tod (für de Sade)“, Zeichnung, 1946. In: Ebenda, Abb. 182, S.190.
- Abb. 50: Hans Bellmer, Zeichnung aus seinem Text „L’Anatomie de l’Image“, 1957. In: Ders.: „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes“. In: Ders.: Die Puppe, a.a.O., S.132.
- Abb. 51: Hans Bellmer, Blatt 7 der „Petit Traité de morale“, Zweifarben-Radierung, 1968. In: Peter Webb, Robert Short: Hans Bellmer, a.a.O., Abb. xxxiv, S.155.
- Abb. 52: Hans Bellmer, Ohne Titel, Bleistift, 249 x 149 mm, 1946. In: Surreale Welten, Ausst.-kat. Hamburger Kunsthalle, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Kunsthalle Tübingen, Kupferstichkabinett Berlin, 2000, S.190.
- Abb. 53: Hans Bellmer, „Schwestern“, Tuschfederzeichnung und Aquarell (387 x 297 mm), 1952. In: Ebenda, S.192.
- Abb. 54: Hans Bellmer, „Zwischen zwei Wassern“, Gouache, 305 x 445 mm, 1941. In: Ebenda, S. 185.

Pierre Molinier

- Abb. 55: Mohror, Portrait de Pierre Molinier au Masque. Carte postale, August 1973. Sammlung Alain Oudin, Paris. Ausst.-Kat. „Licences“, Paris, S.6.

- Abb. 56: Pierre Molinier, „Der Schamane“, Schwarzweißfotografie, 1968, 17,5 x 12 cm. In: Pierre Molinier, Ausst.-kat. IVAM Centre Julio Gonzales Valencia (15.04.-21.06.1999), S.122.
- Abb. 57: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie, 1971. In: Gerhard Fischer, Peter Gorsen (Hg.): Pierre Molinier. Die Fetische der Travestie, Fotografische Arbeiten 1965-1975, Wien 1989, Abb. 24, S.83.
- Abb. 58: Pierre Molinier, „Reitpeitsche“, Schwarzweißfotografie, 1968, 17,2 x 10,2. In: Pierre Molinier, Ausst.-kat. IVAM Centre Julio Gonzales Valencia, a.a.O., S.119.
- Abb. 59: Pierre Molinier, „Mon fétiche des jambes“, Schwarzweißfotografie, 1966, 17,8 x 10,8 cm. In: Ebenda, S.107.
- Abb. 60: Pierre Molinier, „Selbstpenetration“, Schwarzweißfotografie, ca. 1965, 8,6 x 11,7 cm. In: Ebenda, S.109.
- Abb. 61: Pierre Molinier, „Hanel et Pierre – les ambigus I“, Schwarzweißfotografie, 1971, 17,8 x 11,4 cm. In: Ebenda, S.121.
- Abb. 62: Pierre Molinier, „Hanel et Pierre – les ambigus II“, Schwarzweißfotografie, 1971. In: Peter Gorsen, Pierre Molinier, Lui-même. Essay über den surrealistischen Hermaphroditen, München 1972, Abb.43.
- Abb. 63: Pierre Molinier, fotografische Versatzstücke. In: Pierre Molinier, Ausst.-kat. IVAM Centre Julio Gonzales Valencia, a.a.O., S.194.
- Abb. 64: Pierre Molinier, „Die Haneln 1“, Schwarzweißfotografie, ca. 1970, 15,4 x 21,3 cm. In: Ebenda, S.150.
- Abb. 65: Pierre Molinier, „Atelier du Grenier St. Pierre“, Schwarzweißfotografie. In: Peter Gorsen, Pierre Molinier, Lui-même. Essay über den surrealistischen Hermaphroditen, a.a.O., Abb. 4.
- Abb. 66: Pierre Molinier, „Der Podex der Liebe“, Schwarzweißfotografie. In: Pierre Molinier: Der Schamane und seine Geschöpfe, München 1995, Abb. 39, S.54.
- Abb. 67: Pierre Molinier, „Autoexcitation“ (Fetischistisches Objekt vor dem Bild „Le grand combat no 2“, Öl auf Leinwand, 1965), Schwarzweißfotografie. In: Peter Gorsen, Pierre Molinier, Lui-même. Essay über den surrealistischen Hermaphroditen, a.a.O., Abb. 13.
- Abb. 68: Pierre Molinier, „Bildnis 2“, Schwarzweißfotografie. In: Pierre Molinier: Der Schamane und seine Geschöpfe, a.a.O., Abb. 9, S.24.
- Abb. 69: Jürgen Klauke, „Rot“, siebenteilige Fotosequenz, 1973/74, 40 x 210 cm. In: Ich ist etwas Anderes, Ausst.-kat. Kunstsammlung NRW Düsseldorf (19.02.–18.06.2000), S.122.
- Abb. 70: Jürgen Klauke, „Gebaute Figuren“, Fotografien fünfteilig, 1974, je 40 x 30 cm. In: Broschüre zur Ausstellung „Der ana-

- grammatische Körper und seine mediale Konstruktion“, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, a.a.O., S.55.
- Abb. 71: Pierre Molinier, „Mes Jambes“, Schwarzweißfotografie, ca. 1966, Ekta der Sammlung Alain Oudin, Paris (Galerie L'Enseigne des Oudin, Paris).
- Abb. 72: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie. In: Pierre Molinier: Cent photographies érotique, Paris 1979, S.37.
- Abb. 73: Pierre Molinier, „Atelier du Grenier St. Pierre“, Schwarzweißfotografie. In: Peter Gorsen, Pierre Molinier, Lui-même. Essay über den surrealistischen Hermaphroditen, a.a.O., Abb. 3.
- Abb. 74: Pierre Molinier, „Tombe fictive de Pierre Molinier“, Schwarzweißfotografie, ca. 1950, 10,2 x 7,6 cm. In: Pierre Molinier, Ausst.-kat. IVAM Centre Julio Gonzales Valencia, a.a.O., S.93.
- Abb. 75: Pierre Molinier, „Sur mon lit du mort“, Schwarzweißfotografie, 1968, 7,6 x 10 cm. In Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, a.a.O., S.464.
- Abb. 76: Pierre Molinier: „Poupée violée“, Schwarzweißfotografie, 1967, 17,8 x 15,3 cm. In: Pierre Molinier, Ausst.-kat. IVAM Centre Julio Gonzales Valencia, a.a.O., S.111.
- Abb. 77: Pierre Molinier, „Radar amoureux“, 17 x 12 cm. In: Ebenda, S.170.
- Abb. 78: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie. In: Pierre Molinier: Cent photographies érotique, a.a.O., S.102.
- Abb. 79: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie, 1968. In: Peter Gorsen, Pierre Molinier, Lui-même. Essay über den surrealistischen Hermaphroditen, a.a.O., Abb. 29.
- Abb. 80: Pierre Molinier, „Himmlische Pantomime“, Schwarzweißfotografie. In: Pierre Molinier: Der Schamane und seine Geschöpfe, a.a.O., Abb. 19, S.34.
- Abb. 81: Pierre Molinier, „Fille magique“, Schwarzweißfotografie, 1955. Eine Fotokopie der Fotografie wurde mir von Alain Oudin zur Verfügung gestellt. Sammlung Oudin, Paris.
- Abb. 82: Augustine, Attaque: Crucifiement. Fotografie aus D.-M. Bourneville/ P. Régnard (Hg.): Iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris 1878. In: Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhundert. Ausst.-Kat. Kunstverein, München; Siemens Kulturprogramm, München; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2000, hg. v. Silvia Eiblmayr, Dirk Snauwaert, Ulrich Wilmes, Matthias Winzen, Abb. 15, S.56.
- Abb. 83: Pierre Molinier: „Oh!...Marie, Mère de Dieu“, Öl auf Leinwand, 1965, 80 x 100 cm. In: Gerhard Fischer, Peter Gorsen (Hg.):

- Pierre Molinier. Die Fetische der Travestie, Fotografische Arbeiten 1965-1975, a.a.O., Abb. 1, S.9.
- Abb. 84: Pierre Molinier, „Grande Méléé“, Schwarzweißfotografie, 1968, 15,2 x 17,5 cm. In: Pierre Molinier, Ausst.-kat. IVAM Centre Julio Gonzales Valencia, a.a.O., S.137.
- Abb. 85: Pierre Molinier, „Das Doppel“, Schwarzweißfotografie. In: Pierre Molinier: Der Schamane und seine Geschöpfe, a.a.O., Abb. 27, S.42.
- Abb. 86: Pierre Molinier, „Die Miezzen“, Schwarzweißfotografie. In: Ebenda, Abb. 12, S.27.
- Abb. 87: Pierre Molinier: „Ich bin zufrieden“, Schwarzweißfotografie. In: Ebenda, Abb. 21, S.36.
- Abb. 88: Pierre Molinier, „Die Stiefel“, Schwarzweißfotografie. In: Ebenda, Abb. 14, S.29.
- Abb. 89: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie, 1966. In: Peter Gorsen, Pierre Molinier, Lui-même. Essay über den surrealistischen Hermaphroditen, a.a.O., Abb. 17.
- Abb. 90: Pierre Molinier, „Offertorium“, Schwarzweißfotografie. In: Pierre Molinier: Der Schamane und seine Geschöpfe, a.a.O., Abb. 10, S.25.
- Abb. 91: Pierre Molinier, „Neugierig“, Schwarzweißfotografie. In: Ebenda, Abb. 22, S.37.
- Abb. 92: Pierre Molinier, „Die verliebten Füße“, Schwarzweißfotografie, 13 x 18 cm. In: Pierre Molinier, Ausst.-kat. IVAM Centre Julio Gonzales Valencia, a.a.O., S.158.
- Abb. 93: Pierre Molinier, „Poupée“, Schwarzweißfotografie, 1963, 13 x 9,2 cm. In: Puppen Körper Automaten, Phantasmen der Moderne, a.a.O., S.467.
- Abb. 94: Pierre Molinier, „Ich krieche nach Gehaman“, Schwarzweißfotografie. In: Pierre Molinier: Der Schamane und seine Geschöpfe, a.a.O., Abb. 25, S.40.
- Abb. 95: Pierre Molinier, „Der sechseckige Stern“, Schwarzweißfotografie. In: Ebenda, Abb. 43, S.58.
- Abb. 96: Pierre Molinier, „Introit“, Schwarzweißfotografie, ca. 1970, 12,2 x 14,4 cm. In: Pierre Molinier, Ausst.-kat IVAM Centre Julio Gonzales Valencia, a.a.O., S.151.
- Abb. 97: Pierre Molinier, „Die Haneln 2“, Schwarzweißfotografie. In: Pierre Molinier: Der Schamane und seine Geschöpfe, a.a.O., Abb. 34, S.49.
- Abb. 98: Pierre Molinier, „Die Haneln 2“, Fotocollage. Galerie Brent Sikkema, New York, Fotografie B.K.

- Abb. 99: Pierre Molinier, „Traum“, Schwarzweißfotografie. In: Pierre Molinier: Der Schamane und seine Geschöpfe, a.a.O., Abb. 7, S.22.
- Abb. 100: Pierre Molinier, „Gog und Magog“, Schwarzweißfotografie, 1966, 15,5 x 11,3 cm. In: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, a.a.O., S.466.
- Abb. 101: Pierre Molinier, „Vision“, Schwarzweißfotografie. In: Pierre Molinier: Der Schamane und seine Geschöpfe, a.a.O., Abb. 8, S.23.
- Abb. 102: Pierre Molinier, „La Stylite“, Schwarzweißfotografie, 1968-70, 21,6 x 14,6 cm. In: Pierre Molinier, Katalog zur Ausstellung im IVAM Centre Julio Gonzales Valencia, a.a.O., S.126.
- Abb. 103: Pierre Molinier, „L'enfant homme“, Schwarzweißfotografie, 1968-70, 21,6 x 16,2. In: Ebenda, S.129.
- Abb. 104: Pierre Molinier, Filmstills aus „Mes Jambes“, 1965. In: Ebenda, S. 202–203.

Cindy Sherman

- Abb. 105: Cindy Sherman, # 21, Schwarzweißfotografie, 1978, 20,3 x 25, 4 cm. In: Cindy Sherman Retrospective, Ausst-kat. Museum of Contemporary Art Chicago, Museum of Contemporary Art Los Angeles, u.a. 1998, S.68.
- Abb. 106: Cindy Sherman # 67, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm. In: Cindy Sherman, mit einem Vorwort von Peter Schjeldahl und einem Nachwort von Michael Danhoff, New York 1984, Abb. 49.
- Abb. 107: Cindy Sherman, # 76, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm. In: Cindy Sherman Retrospective, a.a.O., S.99.
- Abb. 108: Cindy Sherman, # 72, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm. In: Ebenda, S.98.
- Abb. 109: Cindy Sherman, # 66, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm. In: Ebenda, S.97.
- Abb. 110: Cindy Sherman, # 74, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm. In: Cindy Sherman, mit einem Vorwort von Peter Schjeldahl und einem Nachwort von Michael Danhoff, a.a.O., Abb. 47.
- Abb. 111: Cindy Sherman, # 79, Farbfotografie, 1980, 50,8 x 61 cm. In: Cindy Sherman 1975-1993. Mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson, München, Paris, London 1993, S.81.
- Abb. 112: Cindy Sherman, # 205, Farbfotografie, 1989, 135,9 cm x 102,2 cm. In: Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975–1995, Ausst-kat. Deichtorhallen Hamburg (25.05.–30.07.1995), Malmö Konsthall (26.08.–22.10.1995), Kunstmuseum Luzern (08.12.95–11.02.1996), hg. v. Felix Zdenek und Martin Schwandner, Tafel 69.

- Abb. 113: Cindy Sherman, # 216, Farbfotografie, 1989, 221,5 x 142,5 cm. In: Von Beuys bis Cindy Sherman. Sammlung Lothar Schirmer, Ausst.-kat. Kunsthalle Bremen (16.05.–25.07.1999), Städtische Galerie Lenbachhaus München (07.08.–26.09.1999), S.271.
- Abb. 114: Cindy Sherman, # 198, Farbfotografie, 1989, 97,4 x 70,7 cm. In: Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975–1995, a.a.O, Tafel 70.
- Abb. 115: Cindy Sherman mit Maske auf dem Dach ihres Hauses, Fotografie von Albert Watson, New York 1994. In: Von Beuys bis Cindy Sherman. Sammlung Lothar Schirmer, a.a.O., S. 259.
- Abb. 116: Cindy Sherman, # 277, Farbfotografie, 1993, 124,6 x 185,4 cm. In: Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975–1995, a.a.O, Tafel 61.
- Abb. 117: Cindy Sherman, # 210, Farbfotografie, 1989, 170,2 x 114,3 cm. In: Ebenda, Tafel 71.
- Abb. 118: Cindy Sherman, # 213, Farbfotografie, 1989, 105,4 x 83,8 cm. In: Cindy Sherman Retrospective, a.a.O., S. 155.
- Abb. 119: Cindy Sherman, # 194, Farbfotografie, 1989, 106,5 x 70,7 cm. In: Cindy Sherman 1975-1993. Mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson, a.a.O., S. 181.
- Abb. 120: Cindy Sherman, „Busriders“, 15 Schwarzweißfotografien, 1976/ 2000, je 25,4 x 20,32 cm. In: Monets Vermächtnis. Serie. Ordnung. Obsession. Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg (28.09.2001-06.01.2002), S. 139-141.
- Abb. 121: Walker Evans, „Subway Passengers“, Schwarzweißfotografie, New York 1938, 12,2 x 15 cm. In: Walker Evans, Ausst.-kat. The Metropolitan Museum of Art New York (01.02.–04.05.2000), San Francisco Museum of Fine Art (02.06.–12.09.2000), Museum of Fine Art, Houston, (17.12.–11.3.2001), Abb. 114.
- Abb. 122: Cindy Sherman, „Studio view“, Farbfotografie, Rückseite des Covers zu „Cindy Sherman Retrospective“, a.a.O.
- Abb. 123: Cindy Sherman, Farbfotografie. In: Cindy Sherman, Specimens, hrsg. von Edith de Ak, Kyoto Japan 1991.
- Abb. 124: Cindy Sherman, # 311, Farbfotografie, 1994, 193 x 129,5 cm. In: Cindy Sherman Retrospective, a.a.O., S.183.
- Abb. 125: Cindy Sherman, # 255, Farbfotografie, 1992, 114,3 x 172,7 cm. In: Cindy Sherman 1975-1993. Mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson, a.a.O., S.202/ 203.
- Abb. 126: Cindy Sherman, # 252, Farbfotografie, 1992, 190,5 x 127 cm. In: Cindy Sherman Retrospective, a.a.O., S.166.
- Abb. 127: Cindy Sherman, # 256, Farbfotografie, 1992, 172,7 x 114,3 cm. In: Cindy Sherman 1975-1993. Mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson, a.a.O., S.230.

- Abb. 128: Cindy Sherman, # 258, Farbfotografie, 172,7 x 190,5 cm. In: Cindy Sherman Retrospective, a.a.O., S.167.
- Abb. 129: Cindy Sherman, # 253, Farbfotografie, 1992, 190,5 x 127 cm. In: Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975–1995, a.a.O., Tafel 84.
- Abb. 130: Cindy Sherman, # 259, Farbfotografie, 1992, 152,4 x 101,6 cm. In: Cindy Sherman Retrospective, a.a.O., S.168.
- Abb. 131: Cindy Sherman, # 257, Farbfotografie, 1992, 172,7 x 114,4 cm. In: Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975–1995, a.a.O., Tafel 90.
- Abb. 132: Cindy Sherman, # 188, Farbfotografie, 1989, 112,7 x 169,2 cm. In: Cindy Sherman Retrospective, a.a.O., S.148.
- Abb. 133: Cindy Sherman, # 231, Farbfotografie, 1987, 80 x 104,1 cm. In: Cindy Sherman 1975-1993. Mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson, a.a.O., S.228.
- Abb. 134: Cindy Sherman, # 264, Farbfotografie, 1992, 127 x 190,2 cm. In: Cindy Sherman Retrospective, a.a.O., S.170.
- Abb. 135: Cindy Sherman, # 250, Farbfotografie, 1992, 127 x 190,5 cm. In: Ebenda, S.165.
- Abb. 136: Cindy Sherman, # 262, Farbfotografie, 1992, 190,5 x 152,4 cm. In: Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975–1995, a.a.O., Tafel 109.
- Abb. 137: Cindy Sherman, # 263, Farbfotografie, 1992, 101,6 x 152,4 cm. In: Cindy Sherman Retrospective, a.a.O., S.169.
- Abb. 138: Cindy Sherman, # 261, Farbfotografie, 1992, 172,7 x 114,4 cm. In: Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975–1995, a.a.O., Tafel 88.
- Abb. 139: Max Ernst, die anatomie. 1921, Postkarte einer Collage. In Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, a.a.O., S.219.
- Abb. 140: Cindy Sherman, # 353, Farbfotografie, 2000, 91,44 x 60,96 cm. Postkarte des Künstlervereins Malkasten, Düsseldorf. Vernissage „Cindy Sherman“ (03.04.-18.05.2001).
- Abb. 141: Cindy Sherman, # 177, Farbfotografie, 1987, 120,2 x 181,2 cm. In: Cindy Sherman Retrospective, a.a.O., S.142.
- Abb. 142: Cindy Sherman, # 191, Farbfotografie, 1989, 228,6 x 152,4 cm. In: Ebenda, S.150.
- Abb. 143: Cindy Sherman, Farbfotografie. In: Ebenda, S. 171.
- Abb. 144: Cindy Sherman, Farbfotografie. In: Ebenda, S. 171.
- Abb. 145: Cindy Sherman, # 308, Farbfotografie, 1994, 176,5 x 119,4 cm. In: Ebenda, S.182.
- Abb. 146: Cindy Sherman, # 312, Farbfotografie, 1994, 154,9 x 105,4 cm. In: Ebenda, S.18.
- Abb. 147: Cindy Sherman, # 336, Schwarzweißfotografie, 1999, 54,6 x 82,55 cm. In: Jutta Koether: „Alte Zeugen“. In: Camera Austria, Nr. 67, 1999, S.18-29, hier: S.23.

- Abb. 148: Cindy Sherman, # 337, Schwarzweißfotografie, 1999, 90,2 x 64,8 cm. In: Ebenda, S.26.
- Abb. 149: Cindy Sherman, # 347, Schwarzweißfotografie, 1999. Fotografie B.K. in der Ausstellung „Cindy Sherman“ (5.11.1999-12.02.2000) der Galerie Monika Sprüth, Köln.
- Abb. 150: Cindy Sherman, # 342, Schwarzweißfotografie, 1999, 64,8 x 97,9 cm. In: Jutta Koether: „Alte Zeugen“, a.a.O., S.22.
- Abb. 151: Cindy Sherman, # 341, Schwarzweißfotografie, 1999, 90 x 59,7 cm. In: Ebenda, S.18.
- Abb. 152: Cindy Sherman, # 344, Schwarzweißfotografie, 1999, 85,7 x 80 cm. In: Ebenda, S.21.
- Abb. 153: Cindy Sherman, # 343, Schwarzweißfotografie, 1999, 97,8 x 64,8 cm. Fotografie B.K. in der Ausstellung „Cindy Sherman“ (5.11.1999-12.02.2000) der Galerie Monika Sprüth, Köln.
- Abb. 154: Cindy Sherman, # 246, Farbfotografie, 1987, 66 x 98,4 cm. In: Cindy Sherman 1975-1993. Mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson, S.225.
- Abb. 155: Cindy Sherman, # 314 E, Farbfotografie, 1994, 111,8 x 76,2 cm. In: Cindy Sherman Retrospective, S.186.
- Abb. 156: Cindy Sherman: # 314 F, Farbfotografie, 1994, 76,2 x 101,6 cm. In: Ebenda, S.187.
- Abb. 157: Cindy Sherman, # 324, Farbfotografie, 1995, 147,3 x 96, 5 cm. In: Ebenda, S.193.
- Abb. 158: Cindy Sherman, # 190, Farbfotografie, 1989, Größe insg: 235 x 180,3 cm, eine Bildhälfte jeweils 117,5 x 180,3 cm. In: Ebenda, S.149.
- Abb. 159: Cindy Sherman, Farbfotografie. In: Cindy Sherman, Specimens, a.a.O.
- Abb. 160: Cindy Sherman, Farbfotografie, 1991, (Edition für Parkett, No.29), 15 x 11 cm. In: Ebenda.
- Abb. 161: Cindy Sherman, Farbfotografie. In: Ebenda.
- Abb. 162: Cindy Sherman, Farbfotografie. In: Ebenda.
- Abb. 163: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“ (Ausschnitt). In: Fitcher’s Bird. Photography by Cindy Sherman, based on a tale of the brothers Grimm, New York 1992, o.S.
- Abb. 164: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992. In: Ebenda.
- Abb. 165: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992. In: Ebenda.
- Abb. 166: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992. In: Ebenda.

- Abb. 167: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992. In: Ebenda.
- Abb. 168: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992. In: Ebenda.
- Abb. 169: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992. In: Ebenda.
- Abb. 170: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992. In: Ebenda.
- Abb. 171: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992. In: Ebenda.
- Abb. 172: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992. In: Ebenda.
- Abb. 173: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992. In: Ebenda.
- Abb. 174: Cindy Sherman, Farbfotografie aus „Fitcher’s Bird“, 1992. In: Ebenda.
- Abb. 175: Inez van Lamsweerde: „Pam“ aus der Serie „Thank you Thighmaster“, digitale Fotografie, 1993. http://etc.dal.ca/belphegor/vol2_no2/.../articles/02_02_GuiRou_morph_fr_cont.html

Die Neuerscheinungen dieser Reihe

Vittoria Borsò,
Heike Brohm (Hg.)
Transkulturation
Literarische und mediale
Grenzräume im deutsch-
italienischen Kulturkontakt
Dezember 2006, ca. 280 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-520-0

Sibel Vurgun
Voyages sans retour
Migration, Interkulturalität
und Rückkehr in der
frankophonen Literatur
Oktober 2006, ca. 280 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 3-89942-560-X

Ursula Link-Heer,
Ursula Hennigfeld,
Fernand Hörner (Hg.)
Literarische Gendertheorie
Eros und Gesellschaft bei
Proust und Colette
Oktober 2006, ca. 400 Seiten,
kart., ca. 31,80 €,
ISBN: 3-89942-557-X

Arno Meteling
Monster
Zu Körperlichkeit und
Medialität im modernen
Horrorfilm
Oktober 2006, ca. 400 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 31,80 €,
ISBN: 3-89942-552-9

Stefan Kramer
**Das chinesische
Fernsehpublikum**
Zur Rezeption und
Reproduktion eines
neuen Mediums
Oktober 2006, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-526-X

Jutta Zaremba
**New York und Tokio in der
Medienkunst**
Urbane Mythen zwischen
Musealisierung und
Mediatisierung
Oktober 2006, ca. 225 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
ca. 24,80 €, ISBN: 3-89942-591-X

Georg Stauth,
Faruk Birtek (Hg.)
›Istanbul‹
Geistige Wanderungen aus der
›Welt in Scherben‹
Oktober 2006, ca. 280 Seiten
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 3-89942-474-3

Petra Leutner,
Hans-Peter Niebuhr (Hg.)
Bild und Eigensinn
Über Modalitäten der
Anverwandlung von Bildern
Oktober 2006, ca. 180 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 3-89942-572-3

Hedwig Wagner
Die Prostituierte im Film
Zum Verhältnis von Gender
und Medium
Oktober 2006, ca. 320 Seiten,
kart., ca. 28,80 €,
ISBN: 3-89942-563-4

Yvonne Volkart
Fluide Subjekte
Anpassung und
Widerspenstigkeit
in der Medienkunst
Oktober 2006, ca. 280 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
ca. 28,80 €, ISBN: 3-89942-585-5

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Die Neuerscheinungen dieser Reihe

Peter Rehberg

lachen lesen

Zur Komik der Moderne
bei Kafka

Oktober 2006, ca. 224 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 3-89942-577-4

Bettina Mathes

Under Cover

Das Geschlecht in den Medien

September 2006, ca. 220 Seiten,
kart., ca. 23,80 €,
ISBN: 3-89942-534-0

Georg Mein (Hg.)

Kerncurriculum

BA-Germanistik

Chancen und Grenzen des
Bologna-Prozesses

September 2006, ca. 100 Seiten,
kart., ca. 14,80 €,
ISBN: 3-89942-587-1

Annett Zinsmeister (Hg.)

welt[stadt]raum

mediale inszenierungen

September 2006, 160 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 16,80 €,
ISBN: 3-89942-419-0

Karin Knop

Comedy in Serie

Medienwissenschaftliche
Perspektiven auf ein
TV-Format

September 2006, ca. 320 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 3-89942-527-8

Petra Missomelius

Digitale Medienkultur

Wahrnehmung – Konfiguration
– Transformation

August 2006, ca. 180 Seiten,
kart., ca. 23,80 €,
ISBN: 3-89942-548-0

Susanne Regener

Visuelle Gewalt

Menschenbilder aus der
Psychiatrie des
20. Jahrhunderts

August 2006, ca. 220 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-420-4

Antje Krause-Wahl,

Heike Oehlschlägel,

Serjoscha Wiemer (Hg.)

Affekte

Analysen ästhetisch-medialer
Prozesse.

Mit einer Einleitung von
Mieke Bal

August 2006, ca. 200 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 3-89942-459-X

Simone Dietz,

Timo Skrandies (Hg.)

Mediale Markierungen

Studien zur Anatomie
medienkultureller Praktiken

August 2006, 270 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-482-4

Barbara Becker,

Josef Wehner (Hg.)

Kulturindustrie reviewed

Ansätze zur kritischen
Reflexion der Medien-
gesellschaft

Juli 2006, 250 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-430-1

Michael C. Frank

Kulturelle Einflussangst

Inszenierungen der Grenze
in der Reiseliteratur des
19. Jahrhunderts

Juli 2006, ca. 230 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-535-9

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Die Neuerscheinungen dieser Reihe

Regina Göckede,
Alexandra Karentzos (Hg.)
Der Orient, die Fremde
Positionen zeitgenössischer
Kunst und Literatur

Juli 2006, 208 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-487-5

Petra Gropp
Szenen der Schrift
Medienästhetische Reflexionen
in der literarischen Avantgarde
nach 1945

Juli 2006, 452 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 3-89942-404-2

Birgit Käufer
**Die Obsession der Puppe
in der Fotografie**
Hans Bellmer, Pierre Molinier,
Cindy Sherman

Juli 2006, 330 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-501-4

Martin Pfleiderer
Rhythmus
Psychologische, theoretische
und stilanalytische Aspekte
populärer Musik

Juli 2006, ca. 350 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 3-89942-515-4

Michael Treutler
Die Ordnung der Sinne
Zu den Grundlagen eines
»medienökonomischen
Menschen«

Juli 2006, ca. 260 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-514-6

Helga Lutz,
Jan-Friedrich Mißfelder,
Tilo Renz (Hg.)
Äpfel und Birnen
Illegitimes Vergleichen in den
Kulturwissenschaften

Juni 2006, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-498-0

Ralf Adelman,
Jan-Otmar Hesse,
Judith Keilbach,
Markus Stauff,
Matthias Thiele (Hg.)
Ökonomien des Medialen
Tausch, Wert und Zirkulation
in den Medien- und
Kulturwissenschaften

Juni 2006, ca. 300 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-499-9

Jens Schröter,
Gregor Schwing,
Urs Stäheli (Hg.)
Media Marx
Ein Handbuch

Juni 2006, 408 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 3-89942-481-6

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de