

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 ausgeleierten 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 präödipalen 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 Wahrfähigkeit 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 ungläubwürdig 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 verschleierte. 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.