



Marvin Altner

Hans Bellmer:  
*DIE SPIELE DER PUPPE*

Zu den Puppendarstellungen  
in der Bildenden Kunst  
von 1914–1938

Hans Bellmer:  
*DIE SPIELE DER PUPPE*

Weimar 2005



Marvin Altner

Hans Bellmer:  
*DIE SPIELE DER PUPPE*

Zu den Puppendarstellungen  
in der Bildenden Kunst  
von 1914–1938



© VDG · VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN ·  
Weimar 2005

D-188

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2005 für die Werke von:

Bellmer, Hans  
Chirico, Giorgio de  
Grosz, George  
Kokoschka, Oskar  
Ernst, Max  
Ray, Man  
Moholy-Nagy, Laszlo

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout, Satz und Umschlaggestaltung: Anica Keppler, VDG  
Umschlagabbildung: Bellmer, Hans „Photographie eines Werkes“, © VG Bild-Kunst, Bonn 2005

E-Book ISBN: 978-3-95899-276-4

---

## *Vorwort*

Die vorliegende Untersuchung wurde als Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie im November 2002 vom Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin angenommen und für die Drucklegung teilweise gekürzt.

Mein besonderer Dank gilt Thomas W. Gaehtgens, dessen Lehre mich während meines Hauptstudiums geleitet und dessen immer wohlwollende Kritik mich in meinem Forschungsvorhaben bestärkt hat. Meinem Zweitgutachter Hans Dickel danke ich für seine detaillierten Ergänzungen sowie grundsätzlichen Reflexionen der Forschungsziele. Für die Durchsicht der Publikationsfassung und die Anregungen, wie die Arbeit leserfreundlicher gestaltet werden kann, danke ich Martina Sitt.

Darüber hinaus möchte ich all jenen KollegInnen und FreundInnen danken, die meine Arbeit mit anhaltendem Interesse begleitet haben und mit denen ich in vielen Gesprächen Gedanken erprobt habe. Hierzu gehören vor allem Bernhard Schneider, Gerald Maruhn, Rika Colpaert, Carla Bessa, Jutta Kommnick, Christian Ax und Ellen Kobe. Sie hatten mit ihrem persönlichen Interesse und Engagement an der Arbeit teil.

Nicht zuletzt gilt mein aufrichtiger Dank meinen Eltern und meiner Großmutter, die frühzeitig meine Aufmerksamkeit auf die bildende Kunst gerichtet und mich während des Studiums und der Zeit der Promotion moralisch und materiell unterstützt haben.

*Denn dies allein beschäftigt sie [die Motten in alten Puppen]: hinzuschwinden. Geschlechtslos wie die Kinderpuppen selbst es waren, finden sie keinen Untergang in ihrer anstehenden Wollust, die nicht Zufluß noch Abfluß hat. Es ist, als verzehrten sie sich nach einer schönen Flamme, sich falterhaft hineinzuwerfen (und dann müßte der augenblickliche Geruch ihres Aufbrennens uns mit grenzenlosen, niegewußten Gefühlen überfluten).*

*Rainer Maria Rilke, Puppen, München 1913–14.*

*I soon realized everything is normal if it becomes a pattern.*

*Nell Kimball, Her Life as an American Madam by Herself, New York/Toronto 1932.*

## Einleitung

Hauptgegenstand der vorliegenden Untersuchung ist das literarisch-theoretische und bildnerische Werk des deutschen Surrealisten Hans Bellmer von 1933 bis 1937.

Bellmer schuf 1933 eine knapp lebensgroße weibliche Figur, die er als „Puppe“ bezeichnete und in den Folgejahren in vielen Variationen photographierte. Zwei Serien der Photographien veröffentlichte er zusammen mit eigenen Texten in unterschiedlichen Büchern.<sup>1</sup> Die umfassendste und letzte zu Lebzeiten von Bellmer herausgegebene deutschsprachige Publikation erschien 1962 unter dem Titel *Die Puppe* in Berlin.<sup>2</sup>

Mit diesem Werk hat Bellmer einen Beitrag nicht nur zur Geschichte des Surrealismus geleistet, sondern auch zur Genealogie der Puppendarstellungen in der Bildenden Kunst, die ihre Blütezeit zwischen 1914 und 1938 hatte – ausgehend von den ‚manichini‘, den Schneiderpuppen De Chiricos, und endend mit den Mannequins der Pariser Surrealisten.

In *Die Puppe* folgen zwei photographische Serien aufeinander: Die erste, *Zehn Konstruktions-Dokumente* betitelt, ist 1933–1934, die zweite Serie, *Die Spiele der Puppe*, zwischen 1935 und 1937 entstanden. Beide Serien und die sie begleitenden Texte werden im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit werkimmanent analysiert, um den inneren Zusammenhang zwischen den Einzelbildern sowie zwischen Bild und Text aufzuzeigen. Im Gegensatz zum bisherigen Stand der Forschung wird nachgewiesen, dass die anscheinend rational nicht erklärbare Abfolge von Photographien der ersten Serie aus einer Kompensationsstruktur resultiert. Bellmer war an der selbst gestellten Aufgabe, mit den Mitteln des Handwerks ein vollplastisches, bewegliches Menschenabbild zu schaffen, gescheitert, aber es gelang ihm, die funktionalen Defizite seiner Figur mithilfe der Photographie zu kompensieren.

Die Arbeit am Ideal einer beweglichen Puppe, die *nach* ihrer Vollendung noch den Vorstellungen des Künstlers gehorchen sollte, trat zugunsten unterschiedlicher Strategien des Umgangs mit dem Objekt Puppe im Bild zurück. Bellmer zerteilte das Körperabbild und addierte die Darstellungstechniken, indem er die Puppe in Bühnenhaften Räumen photographierte, die Photographien kolorierte und schließlich in Zusammenhang mit anderen Aufnahmen stellte. Die Macht des uneinlösbaren Ideals aber richtet sich als provokative Kraft auch an den Betrachter. Die Photographien sind so angelegt, dass der Betrachter sie als Projektionsfelder nutzen kann, sich Bellmers Weiblichkeitsideal zu Eigen macht und in stetiger Spannung zu ihm die Bilder in seiner Vorstellung weiterführt. Die Produktionsstrategien Bellmers, ihr Verhältnis zu denen des Surrealismus und die Rezeptionshaltungen, die sie hervorrufen, werden im Einzelnen untersucht.

- 
1. Vgl. Bellmers Anhang zur Genese seiner Photographien und Texte in: Hans Bellmer, DIE PUPPE, Berlin 1962, S. 188–189. Bellmer setzt in DIE PUPPE alle Titel in Versalien; um der Einheitlichkeit und besseren Lesbarkeit willen sind die im Text zitierten Titel kursiviert.
  2. Zur Reduktion des Fußnotenapparats sind Textverweise auf: Hans Bellmer, DIE PUPPE, Berlin 1962 in der vorliegenden Arbeit in den Fließtext eingebettet. An die Stelle der Fußnote tritt eingeklammert die Kennzeichnung B und die entsprechende Seitenzahl.

Die hier vorgelegte Rezeption des photographischen Frühwerks, das Bellmer in Berlin schuf, bevor er 1938 nach Paris emigrierte, ist als Distanzierung von derjenigen kunsthistorischen und psychoanalytischen Forschung zu begreifen, die sich auf den Aspekt des sexuellen Tabubruchs in seinem Œuvre fixiert<sup>3</sup> und eine Pathologie des Künstlers entwirft.<sup>4</sup> Stattdessen unternehme ich den Versuch, dem Bellmer'schen Werk in seiner *künstlerischen* Komplexität gerecht zu werden. Die an die kompensatorische Dynamik der Werkstrukturen anknüpfenden Fragestellungen sollen weniger der Person Bellmer und der Ergründung dessen gelten, was er mit seiner Kunst kompensierte, sondern sie richten sich vorrangig auf die Darstellung des Objekts Puppe in den Photographien, um an ihnen zu zeigen, wie sich kompensatorische Bedingungsverhältnisse im Werk und in der Betrachter/Werk-Relation aktualisieren.

Ein zentrales Vermögen der Photographien besteht in der ‚Biegsamkeit‘, die sie ihren Gegenständen verleihen. Bellmers Puppe vermag zwischen objekthaften, mechanischen und naturhaft vegetabilen, animalischen sowie Stadien der Vermenschlichung zu wechseln und ein komplexes Spiel zwischen An- und Abwesenheit zu eröffnen. Die Chiffren der Abwesenheit – Abwesenheit des Geschlechts, des Bewusstseins, des Sichtbaren, des Blicks – bilden das Movens für Bellmers künstlerische Umsetzung von (Körper-)Analogien, die in der Werkentwicklung zunehmend radikalisiert werden. Von der Idee des ‚ganzen‘ Körpers bis zum desublimierten und schließlich formalisierten Körperbild, das ornamentale Strukturen erkennen lässt, führt ein Weg, der sich von dem ursprünglichen Bild der „Mädchen“ in Bellmers Text *Erinnerungen zum Thema Puppe* weit entfernt und paradoxal die Autonomie der bildnerischen Mittel und die figurative Kraft der photographischen Gegenstände stärkt.

Die Analysen im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit dienen der Neubewertung der zweiten photographischen Serie Bellmers mithilfe seiner Theorie des ‚Körperanagramms‘ als einer zentralen Technik des Surrealismus der dreißiger Jahre. Dies ist das Resultat einer Gegenüberstellung des Bellmer'schen Begriffs des Anagramms mit der Technik des automatischen Schreibens André Bretons ebenso wie der Einordnung der Bellmer'schen Photographien in den Kontext der Puppendarstellungen von de Chirico bis zu den Mannequins der Pariser Surrealismus-Ausstellung (1938) – ein Kontext, den als Genealogie der Puppendarstellungen in der Bildenden Kunst zwischen 1914 und 1938 zu entwerfen und zu systematisieren hier erstmalig unternommen wird.

Dass gemalte und photographierte Puppen und puppenähnliche Figuren in der Kunst des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts in großer Zahl in Erscheinung treten, ist, wie Sigrid

- 
3. Vgl. Xavière Gauthier, *Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit* (1970), Wien/Berlin 1980. Gauthier stellt Sexualität und sexuelle Abweichungen ins Zentrum ihrer Bestimmung des Surrealismus („Breton paraphrasierend kann man sagen, dass für die Surrealisten die Revolution eine sexuelle sein wird – oder sie wird keine sein“, S. 27); sie untersucht einen ganzen Katalog der Sexualabweichungen und ihrer Rezeption im Surrealismus (S. 145–211) und kommt zu dem Ergebnis, der Surrealismus sei aufgrund des „Ausbleiben[s] einer zerstörerischen Eruption des Sexuellen und de[s] ‚Phalluskult[s]‘“ gescheitert, weil beide Formen männliche Macht nur bestätigten, anstatt sie revolutionär aufzubrechen (S. 211).
  4. Vgl. hier v. a. Céline Masson, *La Fabrique de la poupée chez Hans Bellmer. Le ‚faire-œuvre perversif‘, une étude clinique de l’objet*, Paris 2000; Sue Taylor, *Hans Bellmer. The anatomy of anxiety*, Cambridge/London 2000; Therese Lichtenstein, *Behind closed doors. The art of Hans Bellmer*, Berkeley/Los Angeles/London/New York 2001.

Metgen in ihrem Beitrag zur Münchner Ausstellung *Traumwelt der Puppen* verdeutlicht hat,<sup>5</sup> auch ein Resultat des problematisierten Menschenbilds in der Zeit zwischen den Weltkriegen, das Künstler motivierte, ihm mittels ‚Puppen‘-Darstellungen zu entsprechen. Die Eignung von Puppen in Bildern, ein problematisches Menschenbild darzustellen, besteht darin, dass auch der Begriff ‚Puppe‘ und seine Definition offen ist. Obwohl es sich gerade als eine Eigenschaft von ‚Puppen‘ in Bildern herauskristalisieren wird, dass sie sich dem kategorisierenden Zugriff entziehen, wird in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, über die bloß chronologische Abfolge der Puppendarstellungen, die Metgen vorstellt, hinauszugehen und eine thematische Systematisierung vorzunehmen.

Eine Voraussetzung für die hier gewählte thematische Folge besteht in der Annahme, dass die Puppe (im Gegensatz zu Skulpturen und Automaten) ein defizitäres Objekt ist, das den menschlichen Körper, auf den es verweist, negiert. Die Zusammengesetztheit der Puppe aus Einzelteilen (die vom Begriff des ‚Fragments‘ zu unterscheiden sind) und ihre im Vergleich zum organischen Körper des Menschen drastisch reduzierte Form bilden das Negativ, das dem Betrachter mit der Forderung entgegentritt, es in ein Positiv umzuwandeln. Dieser Ausgleich, von Bellmer innerhalb der Werke mittels Projektionen im Rahmen von Formanalogien der Körperteile vorgenommen, ist von Künstlern der *pittura metafisica* bis zu den Surrealisten vor Beginn des zweiten Weltkriegs unterschiedlich, teilweise sogar gegensätzlich realisiert worden.

Dem dritten Kapitel dieser Arbeit liegt daher die Frage zugrunde, wie Künstler mit den der Puppe eigenen Negationen umgegangen sind und wie die Bildbearbeitungen ihrer Erscheinung das Betrachter/Werk-Verhältnis determinieren. Vier künstlerische Vorgehensweisen sind zu unterscheiden. Erstens lassen sich die Defizite der Puppe meta-physisch positivieren, indem sie dialektisch auf eine Dimension der Transzendenz bezogen werden (Oskar Schlemmer), und zweitens lässt sich ihr negativer Gehalt kritisch gegen gesellschaftliche Lebensformen wenden (George Grosz). Vermittels der Darstellungshülsen des künstlerisch und gesellschaftlich Negierten des Puppenhaften kann jedoch drittens ex negativo ein ‚Anderes‘ oder ‚Fremdes‘ zur Sprache kommen, das sich im Rahmen assoziativen ‚Spiels‘ mithilfe von Collagetechniken als die Sprache des ‚Unbewussten‘ erweist (Max Ernst). Der vierte historische Schritt besteht darin, diese Sprache medial zu reflektieren. Das Objekt Puppe, anfangs das Zeichen einer hybrid werdenden menschlichen Subjekthaftigkeit, geht ein in die Photographie und fungiert in ihr als Symptom einer hybrid werdenden Wirklichkeit (surrealistische Mannequins), von welcher die Puppe schließlich vereinnahmt und zum Verschwinden gebracht wird.

In diesem Kontext erscheinen Hans Bellmers Puppendarstellungen, deren Rezeption jahrzehntelang von dem Schock verstellt war, den die Thematisierung von Sexualität und Gewalt im Bild des weiblichen Körpers auslösten, nicht mehr im Abseits des Surrealismus, sondern sie erweisen sich als Ergebnis komplexer Synthesen, in denen surrealistische Tendenzen mit denen des Dadaismus und der abstrakten Kunst zusam-

---

5. Sigrid Metgen, Kinderglück, Malerblick und verbotene Spiele. Puppen, unsere unheimlichen Freunde, als Thema der modernen Kunst, in: Ausst.-Kat. München 1991, *Traumwelt der Puppen*, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1991, S. 25–45.

mengeführt werden. Bellmers obsessives Festhalten am puppenhaften Objekt hat auch zu einer Steigerung der künstlerischen Mittel geführt, deren Wirkungsmacht – so wird zu zeigen sein – in der Geschichte der Puppendarstellungen singulär ist.

## I. Hans Bellmer: DIE PUPPE

Im Jahre 1962 kompiliert Hans Bellmer zwei photographische Serien, zwei ihnen vorangestellte Texte sowie eine Folge von theoretischen Texten mit illustrativen Zeichnungen in einem Buch. Alle bildnerischen Arbeiten und Texte ebenso wie ihre Auswahl und Anordnung im Buch stammen aus Bellmers Hand. Ihr Ursprung reicht bis 1934 zurück (*Erinnerungen zum Thema Puppe*), 1954 entsteht die letzte Überarbeitung der Texte aus *Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder die Anatomie des Bildes*. Das Buch führt also zwei Jahrzehnte künstlerisches Schaffen in unterschiedlichen Medien zusammen; es ist Bellmers Manifest und Resümee seines bis dato geschaffenen Werks zugleich. 1957 erschien die französische Ausgabe *La poupée* in Paris, die deutsche folgte fünf Jahre später – die in ihr enthaltenen Texte und Photographien bilden die Grundlage der vorliegenden Arbeit.

In der Anordnung von Bildern und Texten im Buch folgte Bellmer der Chronologie ihrer Entstehung. Seine Kindheitserinnerungen, die Konstruktion der Puppe sowie ihre Reflexion und Kontextualisierung vermittelt Zeichnungen und Texten lassen die Biographie des Künstlers mitdenken. Während seines Studiums an der Technischen Hochschule (1923–1924) und der Zeit als freier Werbegraphiker und Buchillustrator in Berlin (1924–1932) arbeitete Bellmer im Umfeld der Berliner Dadaisten, insbesondere George Grosz und den Gebrüdern Herzfelde (in deren Druckerei er 1924–1925 seinen Lebensunterhalt verdiente) war er eng verbunden. Als der familiäre und politische Druck für Bellmer bedrohlicher wurde (Bellmers Vater, Hans (sic!) Bellmer, war überzeugter Nationalsozialist), wählte er den Rückzug in die Erinnerung an seine Kindheit und entwickelte im Anschluss an eine Reihe neusachlicher Zeichnungen von Mädchen und Kinderpuppen die Vorstellung von einer fast lebensgroßen, teils hölzernen, teils gipsernen Puppe. Sie wurde zum Objekt und Bild des Rückzugs in eine abgeschlossene, aber gleichwohl gegen den Verschluss rebellierende Intimität.

Die Photographien dieser Puppe begeisterten die Künstler des Surrealismus in Paris so sehr, dass sie 1934 achtzehn von ihnen in der sechsten Ausgabe der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* veröffentlichten.<sup>6</sup> Bellmers Kontakt zum Surrealismus war hergestellt, und in der Folge entstand eine Weiterentwicklung des Puppenprojekts, erneut in Form von Text und Photographien. Paul Eluard schrieb 1938–1939 Prosa-Gedichte zu den Photographien (1938 siedelte Bellmer nach Paris über), doch die Veröffentlichung in der französischen Ausgabe konnte aufgrund von Verzögerungen, die im Wesentlichen durch die Zeit des Zweiten Weltkriegs bedingt waren, erst 1949 realisiert werden.<sup>7</sup>

6. Angaben zu Bellmers ersten Kontakten zu den Surrealisten in Paris und ihren Reaktionen auf die Photographien der Puppe finden sich am ausführlichsten bei: Peter Webb, Hans Bellmer, London 1985, S. 41 ff.

7. Die wesentlichen Entstehungs- und Veröffentlichungsdaten hat Bellmer in systematisierender Absicht am Schluss seines Buchs verzeichnet; sie decken sich mit den Ergebnissen der kunsthistorischen Forschung. Vgl. Bellmer 1962, S. 188–189.

## I.1. ERINNERUNGEN ZUM THEMA PUPPE

Die der ersten Photoserie *Zehn Konstruktions-Dokumente* (1933–1934), (Abb. 1–10) vorangestellten *Erinnerungen zum Thema Puppe* entfalten formal und inhaltlich die persönlichen Erinnerungen, in deren Kontext Bellmer seine Photographien verankern wollte. Bei genauer Lektüre erweist sich der Text als aufschlussreich, weil durch ihn die *Konstruktionen* erkennbar werden, mit denen Bellmer seine Kindheitserinnerungen formte. Sie bezeugen seine Aggression gegen die Umwelt, den Prozess der Aneignung vorkünstlerischer Praktiken, die Erlangung einer sozialen Vormachtstellung, und sie enthalten eine initiale Ohnmachtserfahrung (sowie die Versuche ihrer Kompensation), ausgelöst durch die Begegnung mit gleichaltrigen Mädchen.

Die Wurzeln seines künstlerischen Handelns zum Zeitpunkt der Herstellung der Photographien werden in die Kindheit als einer ‚Zeit der Unschuld‘ verlagert. Der Rekurs auf eine ‚natur‘-ursprüngliche Kindlichkeit soll eine Position *vor* der Erziehung und jeglicher moralischer Bewertung schaffen. So wie es sich bei den Protagonisten im Text *nur* um Kinder handelt, so bilden die Photographien *nur* eine Puppe ab. Auf dem Spielfeld des Kinds wird das Leben bloß geprobt, und Bellmers Puppenspiel kann immer vorgeben, bloß im Bereich des *Als-ob* stattzufinden – in beiden Fällen aber werden im ‚Spiel‘ existenzielle Erfahrungen gelebt und vermittelt.

In dichter, oft auch poetisch gewundener Sprache eröffnet Bellmer ein komplexes Feld räumlicher, zeitlicher und medialer Differenzierung. Es zeigt sich eine Grundstruktur: Das kindliche Verhältnis zur Außenwelt (wie Bellmer es in den *Erinnerungen* darstellt) wird parallel zum Verhältnis des Künstlers zu seinen Erinnerungen an die Kindheit konstruiert. Auch das Leser/Werk-Verhältnis wird dieser Konstruktion angepasst. Wie der *Angelus Novus* im gleichnamigen Bild Paul Klees (1910), den Walter Benjamin als Symbolgestalt einer ganzen Epoche dachte,<sup>8</sup> wendet sich Bellmer zurück. Doch er blickt nicht auf die gesellschaftlichen Schlachtfelder, sondern auf die kindliche Kriegsführung. Das Kind kann aus den Kämpfen trotz aller unerreichten Wunscherfüllungen noch als (imaginiertes) Sieger hervorgehen. Diese Position wiederholt Bellmer 1934 nicht in Bezug auf seine aktuelle Realität, sondern in Bezug auf seine Erinnerungen an die Kindheit, die ihrerseits entrückt sind und so zum Reich der Wunscherfüllung werden können. ‚Kindheit‘ wird zum Gegenstand einer dialektisch vermittelten Utopie, die aus der Perspektive der Erinnerung vom Künstler als eine ‚Welt‘ phantasiert und konstruiert wird, die dichter an der Empfindung des ‚Wunderbaren‘<sup>9</sup> lag, als die Realität des erwachsenen Künstlers.

8. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (1949), in: *Gesammelte Schriften*, Band I, 2, Frankfurt am Main 1991, S. 697 f.

9. Vgl. Bretons Begriff des „Wunderbaren“, den er auf „romantische *Ruinen*“ und „moderne *Mannequins*“ bezieht (André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus* [Erstes Manifest des Surrealismus 1924, Zweites Manifest des Surrealismus 1930], Reinbek bei Hamburg 1986, S. 18–20, Hervorhebung von A. B.). Bellmer bezeichnet die Vorstellungswelt kindlich frühpubertärer Sexualprojektionen als „Wundergarten“ (Bellmer 1962, S. 18). Die thematische Nähe Bretons und Bellmers in der Rezeption von ‚Kindheit‘ ist Gegenstand dieser Arbeit in Kap. II.3.3., S. 129, 137.

Für Bellmer war es die zeitliche Distanz, die seine Einbildungskraft beflügelte – angesichts der Puppe und der Photographien von ihr sind es die räumliche (Betrachter/Werk-)Distanz und die des leblosen Artefakts im Verhältnis zum belebten Betrachter, die Vorstellungsräume eröffnen. An dieser Distanz partizipiert auch der Leser/Betrachter vor dem Text und Bild. In den Kindheitserinnerungen sind es die Mädchen, in Bellmers Erinnerungen sind es die Gegenstände seiner Erinnerungen, und in den Photographien sind es die Puppendarstellungen, die unantastbar bleiben. Der Betrachter wird in das Verhältnis von Wunsch und Verweigerung der Erfüllung des Wunschs hineingenommen. Auf ihn zielt die provokative Kraft der Puppe, im Moment ihres Rückzugs die Vorstellungskraft des Betrachters zu entfachen.

Die Suggestivität des Texts wie die der Photographien lässt den Leser zum Teil der textuellen und innerbildlichen Verhältnisse werden. Die Analyse der Werkstrukturen soll in der Folge erweisen, dass Bellmer stufenweise vergangene und gegenwärtige Ohnmachtserfahrungen in solche der Beherrschung der Gegenstände seiner künstlerischen Praxis umzumünzen suchte, bis sich die Dynamik aus Machtausübung und Scheitern zu einem eigenen Produktionsprinzip entwickelte. Seine Strategien, die anthropomorphe Darstellung von Objekten und die Verdinglichung von Menschen, die Projektion eines Naturhaften, Mechanischen und Abstrakten in Weiblichkeitsdarstellungen, die Polarisierung ihres Inneren mit ihrem Äußeren, ihre Erniedrigung und Idealisierung, werden sämtlich im Text angelegt und in den Photographien weitergeführt. Ihre Erscheinung, Anwendung und Wirkung wird im Folgenden mit Blick auf die Konzeption der Bellmer'schen Puppe analysiert und gedeutet.

### *I. 1. 1. Lebenssituation*

Im Jahr der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 fasst Hans Bellmer den Entschluss, „keine Arbeit mehr zu machen, die dem Staat, und sei es indirekt, nützlich sein könnte“. <sup>10</sup> Er verbündet sich mit seinem Bruder, dem Ingenieur Fritz Bellmer, um das Holz/Gips-Modell einer beinahe lebensgroßen weiblichen Figur zu entwerfen und zu bauen. Bellmer ist zu diesem Zeitpunkt einunddreißig Jahre alt, er ist seit fünf Jahren mit Margarete Bellmer (geborene Schnell) verheiratet, <sup>11</sup> und er lebt bereits seit zehn Jahren, nachdem er sein Elternhaus in Kattowitz verlassen hatte, in Berlin. Mit dem Bau der Puppe beendet er nach sieben Jahren seinen beruflichen Werdegang als selbstständiger Werbegraphiker.

Mit Puppen hat er sich, den Ausführungen seines Biographen Peter Webb zufolge, bis dato nur passiv beschäftigt. In den Jahren 1924–1925 begegnete er Lotte Pritzel, der sogenannten „Puppen-Pritzel“, deren Wachsfürinen im Berlin der zwanziger

10. Webb 1985, S. 27. Webbs englischsprachige Biographie Bellmers ist bislang die einzige umfassende Publikation, die Leben und Œuvre Bellmers gewidmet ist. Die Lebensdaten des ersten Abschnitts der vorliegenden Arbeit sind bei Webb aufgeführt (Webb 1985, S. 22–27).

11. Webb analysiert die Familiengeschichte Bellmers in den Berliner Jahren von 1923–1938 (Webb 1985, S. 13–94; vgl. auch Taylor 2000, S. 18–88; Lichtenstein 2001, S. 4–25).

Jahre berühmt geworden waren und die Autoren wie Jakob van Hoddis, Johannes R. Becher, Rainer Maria Rilke, Theodor Däubler und Erich Mühsam angeregt hatten, über sie zu schreiben.<sup>12</sup> Durch Pritzel war Bellmer auch mit Oskar Kokoschkas Puppe, die Hermine Moos 1919 anfertigte, und dessen Briefen an Moos vertraut.<sup>13</sup> Ende 1932 besuchte Bellmer eine Max-Reinhardt-Aufführung von Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*, und er war fasziniert von der mechanischen Frau Olimpia, die in einer der Hauptrollen Hoffmanns Liebe erweckt.

Die Idee, ein künstliches Mädchen zu bauen, geht nach Webb auch auf die Begegnung Bellmers mit seiner sechzehnjährigen Cousine Ursula Naguschewski zurück, die er 1930 bei einem Besuch bei den Eltern in Karlsruhe traf und die 1932 im Nachbarhaus der Bellmer'schen Familie in Berlin-Karlshorst lebte. Wenn man diese familiäre Situation zum Ausgangspunkt nimmt, scheint die Präsenz des pubertierenden Mädchens Bellmers Erinnerungen an seine eigene Pubertät und jene Mädchen, die das unerreichte Ziel seiner Sehnsucht waren, geweckt zu haben, und die Puppe erschien folglich als verfügbarer Ersatz des unverfügbaren realen Menschen.<sup>14</sup> Für die hier vorliegende Deutung und Analyse des Bellmer'schen Werks zwischen 1933 und 1938 ist jedoch die persönliche Inspirationsquelle Bellmers sekundär. Im Vordergrund stehen die Eigendynamik der künstlerischen Arbeit, ihre zeitliche Abfolge, das Wechseln zwischen unterschiedlichen Medien und schließlich die spezifischen Charakteristika, die den Anlass gaben, sich gerade dem Bau einer Puppe zuzuwenden.

### I.1.2. Inhalt und Struktur der ERINNERUNGEN

Die *Erinnerungen zum Thema Puppe* (B 13–19) dienen der Vorbereitung des Bildrezipienten, dem hier, so könnte man zunächst annehmen, die biographische Genese des Baus einer Puppe vor Augen geführt werden soll. Die künstlerische Aufgabenstellung wird formuliert, und der Leser kann sich nach der Lektüre als ‚Eingeweihter‘ in die Betrachtung der Photographien versenken. Doch gegen die Authentizität der im Text genannten ‚Erinnerungen‘ spricht die konzeptionell überaus differenzierte und konzentrierte Gestaltung des Texts. Die Präzision der Wortsetzungen, das rhetorische Kalkül, mit dem die Auffassung des Lesers gelenkt wird, sowie die Dichte und Komplexität der Sätze, die ein Lesetempo und Wiederholungen erfordern, wie sie traditionell für Lyrik angemessen sind (und keine lineare Lesebewegung provozieren, sondern ein beständiges Vor- und Zurückspringen im Text erfordern),<sup>15</sup> vermitteln

12. Editha Mork und Wolfgang Till (Hg.), Lotte Pritzel 1887–1952. Puppen des Lasters, des Grauens und der Ekstase, München 1987, S. 5. Zu den Puppen Liselotte Pritzels siehe: Webb 1985, S. 24; Lichtenstein 2001, S. 13–14; Taylor 2000, S. 58, 71.

13. Die Briefe wurden 1925 erstpubliziert (vgl. Olda Kokoschka, Heinz Spielmann [Hg.], Oskar Kokoschka, Briefe I, 1905–1919, Düsseldorf 1984, Briefe 22.07.1918–06.04.1919, S. 290–312).

14. Webb 1985, S. 26; ausführlich geht Taylor auf die Puppe in Relation zu Bellmers Cousine ein (Taylor 2000, S. 33–34, 61, 71).

15. Vgl. die Ausführungen in dieser Arbeit zum Anagramm in Kap. II.3.1., S. 118. Schon in seinen frühen Texten ist Bellmers Tendenz zur Konzentration der sprachlichen Form und Variation der Themen erkennbar.

den Eindruck, dass die künstlerische Fiktion potenzielle Wirklichkeitsanteile der mitgeteilten Inhalte dominiert.<sup>16</sup>

In den *Erinnerungen* entwirft Bellmer die Vorstellung seiner Kindheit als ein Gegenmodell zum Alltäglichen als dem Banalen und zu den moralischen Konventionen der Erwachsenenwelt.<sup>17</sup> Er entwickelt ein Ideal kindlicher Individualität, das es erlaubt, angetrieben von Neugier, Phantasie, Kreativität und enzyklopädischem Welterkundungsdrang,<sup>18</sup> ein Reich imaginierter Freiheit von rationaler Ordnung zu erfinden. Hierzu gehören unterschiedliche Prozesse der Aneignung äußerer Realität, zum Beispiel das Abformen gegebener und die Schöpfung neuer Objekte in Gips, der Traum von Vergrößerungen der kindlichen Welt („der Rinnstein vor meinem Fenster [wurde] [...] zum Mississippi“) und die ersten Versuche mit der Kamera (B 14–18). Diese Formen der Aneignung, die von Bellmer auch als Möglichkeiten der phantasierten oder realen Machtausübung des Kinds auf seine nächste Umgebung charakterisiert werden,<sup>19</sup> prallen schließlich an *Objekten* des Interesses ab, die zunehmend ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Jungen geraten und die sich problematischerweise als eigenständige und unabhängige *Subjekte* zu erkennen geben: den Mädchen.

Diese stehen im Zentrum der zweiten Texthälfte und führen schließlich zu Bellmers eigentlichem Thema, den Darstellungen der Puppe. Das Movens für ihre Anfertigung besteht – so suggeriert der Text – in dem Versuch, das erinnerte emotionale Verhältnis des jungen Hans zu den Mädchen wieder aufzunehmen, deren Lebensraum ihm als anziehender „Wundergarten“ (B 18) erschien, die jedoch, wie er erkennen musste, von ihm und seiner gesammelten Erfahrung, mit der er vor „Lehrlingen“ seine „Überlegenheit“ (B 14) zeigen konnte, unbeeindruckt geblieben waren. Die Anziehung, die von der Mädchenwelt ausging, und ihre gleichzeitige Unerreichbarkeit stürzten ihn in ein lähmendes Gefühl des Scheiterns, der Desillusionierung und in die Infragestellung seiner bisherigen Lebensinhalte. Die Unerreichbarkeit der Mädchen wird von dem erwachsenen Künstler mithilfe der Puppe unter dem Vorzeichenwechsel reproduziert, dass die unüberbrückbare Distanz des Künstlers zum Objekt Puppe nicht länger seine Phantasie erstickt und ihn Ohnmachtsgefühlen ausliefert, sondern ihm vielmehr als Stimulanz dient, die Phantasie zu steigern und die eigenen Grenzen zu überschreiten. In den *Erinnerungen* klingt es so, als hätte Bellmer mittels der Puppe den

16. Masson z. B. unterscheidet zwischen Stellungnahmen von Familienmitgliedern, Freunden sowie den Briefen Bellmers einerseits und seinen literarischen Texten andererseits nicht deutlich genug (Masson 2000, S. 31–35).

17. Bellmer 1962, S. 13. Die Eltern werden allerdings an keiner Stelle explizit genannt. Den Aspekt der Verweigerung gegen elterliche Autorität betont Masson (Masson 2000, S. 26–36, v. a. der Abschnitt „Une adolescence contre le père“, S. 33–36), implizit relativiert sie diese Eindeutigkeit jedoch in ihren Ausführungen zum Anagramm, in denen sie die Position gegenüber dem Vater als eine beschreibt, die zwischen einer weiblichen und einer männlichen ambivalent vermittelt ist (Masson 2000, S. 323–324); Taylor dagegen argumentiert ganz direkt für eine verdrängt homosexuelle Position des Künstlers im Verhältnis zu Vater und Mutter (Taylor 2000, S. 21–23).

18. Vgl. Bellmer 1962, S. 13 (Bellmer erwähnt hier unter anderem die „Durchstöberung [des] Konversationslexikon[s]“).

19. Bei Bellmer heißt es in Bezug auf die Gegenstände kindlicher Beutezüge: „Ihr Besitz hieß verfügbare Gefahr und Lust, war Macht über das erträumte Gebiet ihrer Herkunft“ (Bellmer 1962, S. 14).

Versuch unternommen, „den endgültigen Triumph über die jungen Mädchen“ (B 18) zu feiern, indem er seine Erinnerungen im selbstgeschaffenen Bild neu formierte.<sup>20</sup>

Hierzu dient dem Künstler eine Textform, die aus einer Mischung aus Ich-Erzählung und programmatischer Zusammenfassung der emotionalen und kognitiven Bedingungen für den Puppenbau besteht. Die Ich-Erzählung<sup>21</sup> kann zumindest der Form nach die durch den Titel *Erinnerungen* geschürte Erwartung erfüllen, einen persönlichen Bericht über Bellmers Kindheit zu lesen. Doch der Autor distanziert sich von seinen Gegenständen, reflektiert sie und unterbricht die Ich-Erzählhaltung, um sich an den Leser zu wenden oder ihn suggestiv in den Text einzubeziehen. Das geschieht mit allgemeinen Behauptungen, „Ohne Frage waren die Mädchen nicht recht geheuer“ (B 17), ebenso wie mit dem Schreiben in der dritten Person: „Man wird es wie ich nur widerwillig zugeben mögen“ (B 16). Zeit- und personenethobene Beschreibungen werden eingefügt: „Herbeigelockt von diesem Wunder [einer farbigen Glasmurmeln] schmiegte sich faltiger Spitzensaum an ihre Rundung, das verlorenere Bein einer kleinen Puppe bog sich darüber hin, Zigarrenkistenholz neigte zu bedrohlicher Vertikale und sein Aufdruck verschwand oben beim Zelluloidball und den gewickelten Locken, die ihn umspielten“ (B 15), und unter der Vorgabe von Allgemeingültigkeit bedient sich Bellmer eines Nominalstils, der sogar programmatische Aussagen erlaubt: „Die Schundschriftsteller, Zauberer und Zuckerbäcker hatten das Geheimnisvolle und das schöne Süßliche, das Unsinn hieß und Freude bedeutete. Sie verscheuchten jenes Mißvergnügen, das sich in meinen Erlebnissen gewöhnlich mit nützlichem Zweck verband, und zeigten der Neugier die abseitigeren Wege“ (B 13). Schließlich wendet er sich fragend an seine(n) Leser und antizipiert deren Komplizität: „War nicht in der Puppe, die nur von dem lebte, was man in sie hineindachte, [...] zu finden, was die Einbildung an Lust und Steigerung suchte?“ (B 18).

Die Tendenz zur Verallgemeinerung lässt die Intention des Autors erkennen, seinen Text nicht als schlichten Rückblick in die eigene Vergangenheit zu konzipieren, sondern in ihm ein *Programm* zu formulieren, welches in knapper und präziser Form Rahmen- und Strukturbedingungen seiner Motivation enthält, eine fast lebensgroße Puppe aus Gips und Leim zu formen. Diese Funktion begründet das Oszillieren des Texts zwischen detailgetreuer Beschreibung („Der Klopffeist Emil entstand und bald die indischen Kugeln, das mysteriöse Kleieglas, die Zylinder und Ringe, Knochen, Tinkturen und die entsetzlichen großen Füße“, B 14) und programmatischer Aussage („Aber ihr Andenken [an die ersten flüchtigen Berührungen mit den Mädchen] hinterließ zu viele Wünsche, die nagend und beharrlich ein bestimmteres Ziel zu umkreisen begannen. Um es gleich vorwegzunehmen: sein populäres Monogramm an Bretterzaun und Abortwand war mir zu dürr“, B 17). Beide Aspekte sind minutiös durchdacht und verdichtet worden. Bellmer hat nichts der Intuition, dem plötzlichen Einfall, der spieleri-

20. Dieses Vorhaben sollte, das zeigen die Photographien deutlich, sich so nicht realisieren lassen. Stattdessen entstand das Objekt Puppe aus dem Kampf um die vorgestellten Bilder und trägt ebenso auch deren Negation weiter.

21. Beispiele hierfür sind: „meine Erlebnisse“, „als ich begann“, „mich in Anspruch nahm“ etc. (Bellmer 1962, S. 13).

schen Formulierung überlassen (also jenen Aspekten, die in der ‚erzählten‘ kindlichen Zeit Priorität hatten). Wie die Puppe ist auch der Text eine *Konstruktion* und bezeugt Fähigkeiten, die sich Bellmer als Werbegraphiker – mit möglichst effektiven Strategien des Darstellens, Überzeugens und Verführens vertraut – angeeignet hatte.<sup>22</sup>

Die der Rezeption von Werbebildern inhärente Ambivalenz von Anziehung des Betrachters durch eine Affekte auslösende Wirkung des Dargestellten und von der Hermetik des (klischeehaften/plakativen) Ideals bewirkten Abstoßung findet sich im Leser/Text-Verhältnis wieder. Einerseits bleibt es der Imagination des Lesers überlassen, zu ergründen, wer mit *den* „Schundschriftsteller[n], Zauberer[n] und Zuckerbäcker[n]“<sup>23</sup> gemeint sein könnte, da die verheißungsvollen Berufsbezeichnungen abstrakt bleiben, andererseits ist der evokative Gehalt der Begriffe stark genug, um schon im ersten Satz die Richtung vorzugeben, wohin „die abseitigeren Wege“ (B 13) im weiteren Verlauf führen sollen: ohne Umschweife ins unschuldig-anarchische Reich kindlicher Phantasie, das Bellmer hier zu fassen sucht.<sup>24</sup> Die Suggestivität seiner im weiteren Textverlauf folgenden Formulierungen, „Die fremden Bilder“ aus dem „Konversationslexikon [...] wollte[n] unerhört ausgedeutet sein“, sie vermittelten „erregte Vorstellungen“, „sie konnte[n] fraglos bestechen, [...] bis mich eines Tages das Wunder der magischen und Taschenspieler-Künste völlig in Anspruch nahm“,<sup>25</sup> ziehen den Leser in den Sog des Wunsches nach einer Welt, in der Alltägliches, Nützlich und Banales durch Übertragung in kindliche Assoziationskraft und Phantasie zu Überraschung, Erregung und fiktiver Macht transformiert werden kann – eine Strategie, die jener der Werbung entspricht, mit der Darstellung eines profanen Produkts gleichzeitig die imaginäre und die Suggestion tatsächlicher Verfügbarkeit eines von diesem unabhängigen Wunschziels zu vermitteln.

Bellmer entwickelt seine *Erinnerungen* aus einer Chronologie der Entdeckungen von Bildern. Er setzt ein mit dem kindlichen Blick ins Lexikon („als ich seine [des Konversationslexikons] Durchstöberung *begann*“) und beschreibt die Verwandlung seiner Abbildungen durch die Vorstellungen, die durch sie freigesetzt werden (bis „sie [die fremden Bilder] auf eine *neue* Art glaubhaft wurden“). Die Vorstellung setzt das kindliche Handwerk frei („Der Klopffeist Emil entstand und *bald* die indischen Kugeln“), leitet über in den Wunsch, zu besitzen und zur sublimierten Form des Besitzes, dem photographischen Bild („Ihr Besitz [der Beute] lag [...] nicht sehr weit weg von den Genüssen des Abbildens, die sich den Zauberbüchern, *zuletzt* aber auch dem Photoapparat abgewinnen ließen“).<sup>26</sup>

22. Bellmer hat sich explizit zu dieser Strategie bekannt. Webb zitiert aus einem undatierten persönlichen Gespräch mit dem Künstler, in dem dieser sich rückblickend zu den Photographien der Puppe äußert: „The photographs blended the real and the imaginary, but they had to be *provocative* to be *effective*“ (Webb 1985, S. 38, Hervorhebung von M. A.).

23. Bellmer 1962, S. 13 (vgl. Punkt 5 der Aufzählung).

24. Bellmer 1962, S. 14–15.

25. Bellmer 1962, S. 13. (Dieses kindliche Interesse entspricht der künstlerischen Neugier, mit der Max Ernst sich in den 20er Jahren mit vergleichbaren Medien beschäftigt hat, vgl. Kap. III.3.2., S. 192 der vorliegenden Arbeit.)

26. Bellmer 1962, S. 13–15 (Hervorhebungen von M. A.).

In der zweiten Hälfte des Texts, welche die Wirklichkeitsannäherung und -erfassung per Kamera thematisiert, die er auf ‚die Mädchen‘ richtet, unterbricht Bellmer die Chronologie, um eine längere Beschreibung der „Dinge ihres Bereichs“ (B 15) einzufügen. Diese Beschreibung (die Schlieren im Innern einer Glasmurmeln bilden den Ausgangspunkt) ist kaum noch als Erinnerung lesbar, sondern wirkt eher wie die aktuelle Betrachtung eines bildlichen (oder realen) Stillebens. Sie fungiert als beispielhafte Vergewärtigung eines von Bellmer so bezeichneten (Tag-), „Traum[s]“ (B 15), der innerhalb des Texts eine eigene zeitliche Einheit bildet und ein vorausweisendes Ende enthält („Die Murmel *blieb* anrücklich in den Fingern *zurück*“<sup>27</sup>), das inhaltlich auch das Ende der Kindheit und den Beginn der Pubertät markiert. Denn von nun an wendet sich Bellmer von den Gegenständen des „Bereichs“ der Mädchen ab und ihnen selbst zu. Schließlich resümiert er: „Gewiß, *in den Jahren danach* erhaschte ich *bisweilen* ein Stückchen des Erträumten [...]. Doch wie wenig nur entglitt nicht; nur Geringes blieb“.<sup>28</sup>

Das Scheitern des Jungen, sich ihrer real zu bemächtigen, provoziert die den Text abschließenden Fragen (an sich selbst und an den Leser), ob diese Ohnmachtserfahrung nicht anhand des Baus eines künstlichen Mädchens, einer Puppe, kompensiert werden könne. Mit der verheißungsvollen Schlussfrage: „Sollte das nicht die Lösung sein?“ (B 19) hat Bellmer mit seinem Rückblick in die Vergangenheit die Gegenwart des Schreibens eingeholt und einen (utopischen) Plan für die Zukunft entworfen. Der Autor konstruiert den Übergang zwischen den drei Zeitebenen als Kontinuum, dessen Einheit er zu konstituieren sucht, um eine späte Erfüllung kindlichen Wunschenkens suggerieren zu können. Doch wie gezeigt wurde, ist diese Rückführung der Puppenphotographien auf die Vergangenheit des Kinds schon im Text durchbrochen. Die Position des Autors reproduziert im Verhältnis zu den Erinnerungen die Distanz, Unerreichbarkeit und Isolation des Kinds gegenüber den Mädchen, statt diese aufheben zu können.

27. Bellmer 1962, S. 16 (Hervorhebungen von M. A.).

28. Bellmer 1962, S. 18 (Hervorhebungen von M. A.). Gerechnet vom Alter des Vierzehnjährigen bis zur Zeit der Niederschrift der „Erinnerungen zum Thema Puppe“ mit 31 Jahren überspringt Bellmer hier 17 Jahre.

### I.1.3. Der Rückgriff auf die Kindheit

Seit den Veröffentlichungen Sigmund Freuds um die Jahrhundertwende<sup>29</sup> ist es ein Gegenstand wissenschaftlicher Forschung, wenn auch noch kein Allgemeinwissen,<sup>30</sup> dass in der Kindheit die Basis für die psychische Entwicklung des Erwachsenen gelegt wird. Freud hat, indem er den Begriff einer kindlichen Sexualität einführte,<sup>31</sup> den bürgerlichen Moralkodex der Reinheit und Unschuld des Kindes verletzt und damit Skandale ausgelöst.<sup>32</sup>

Es fällt auf, dass in den *Erinnerungen zum Thema Puppe* das Eltern/Kind-Verhältnis bewusst ausgespart wird.<sup>33</sup> Der Junge, den Bellmer beschreibt, bleibt hinsichtlich seines Lebensumfelds und der Personen, mit denen er es teilt, abstrakt. Der Eindruck entsteht, Bellmer wolle ihn aus einer Innenperspektive zeigen, die sich weitgehend unabhängig von der Außenwelt entwickelt.<sup>34</sup> Abgesehen von seinem Phantasie Reichtum, der seiner „Neugier die abseitigeren Wege“ (B 13) weist, deren Verlauf jedoch nicht konkretisiert wird, und den Versuchen, „verbotene Photographien“ (B 14–15) herzustellen, deren Sujets ebenfalls nicht genauer bezeichnet werden, bleibt die bürgerliche Moral unangetastet. Das ist angesichts der Puppenphotographien, die eine provozierende Verflechtung von Eros und Tod zeigen,<sup>35</sup> nicht nur überraschend, sondern gibt Anlass zu der These, dass

- 
29. Freud ‚entdeckt‘ 1897 den Ödipuskomplex, veröffentlicht 1899 die „Traumdeutung“ und 1905 die „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“. Es ist nicht bekannt, ob Bellmer schon 1933 mit diesen Schriften vertraut war oder ob er sie erst nach seiner Kontaktaufnahme mit den Pariser Surrealisten und der Veröffentlichung der Puppenphotographien aus der Entstehungszeit der ersten Serie 1934 (vgl. Zeittafel bei Taylor 2000, S. 201) gelesen hat. Bei Webb findet sich kein Hinweis, und darüber hinaus bleibt ebenfalls offen, welches Wissen Bellmer vom Surrealismus allgemein hatte („It seems impossible to establish what knowledge Bellmer had, prior to constructing the first Doll, about the ‚surrealist object‘“, Webb 1985, S. 44). Taylor geht von frühen Kenntnissen Bellmers der Freudschen Schriften aus, doch leider belegt sie ihre Behauptung nicht (Taylor 2000, S. 9). Erst in der zwischen 1942 und 1954 verfassten Schrift „Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder die Anatomie des Bildes“ bezieht sich Bellmer mit einem Zitat aus Freuds „Traumdeutung“ explizit auf Freud (Bellmer 1962, S. 135). In diesen Jahren hat er die deutsch- und französischsprachige psychologische und anthropologische Literatur verstärkt studiert; Bellmer verweist auf Ernest Bozzano (Bellmer 1962, S. 136), auf Jean l’Hermitte (Bellmer 1962, S. 139, 143), Levy-Brühl (Bellmer 1962, S. 169) und Cesare Lombroso (Bellmer 1962, S. 131). V. a. Lichtenstein geht auf Bellmers Rezeption der Schriften Lombrosos ein und liest diese im Kontext Bellmer’scher Subversion nationalsozialistischer Ideologie (Lichtenstein 2001, S. 121–138).
30. Es ist bekannt, dass Freud sich auch und gerade unter seinen Kollegen mit seinen Schriften zunächst v. a. Feinde geschaffen hat (siehe z. B. Octave Mannoni, Freud, Reinbek bei Hamburg 1971, S. 69, 82) und es sehr lange dauerte, bis seine Analysen und Theorien Schule machten (Mannoni 1971, S. 103–104).
31. Sigmund Freud, Die drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905), Frankfurt 1991.
32. Mannoni 1971, S. 86.
33. Diese Aussparung fällt in Bellmers Darstellung der Kindesentwicklung auf; erst am Ende des Texts gibt Bellmer einen Hinweis auf das konkrete Verhältnis von frühpubertärem Triebverzicht zu künstlerischer Sublimation (Bellmer 1962, S. 18). Deutlicher wird er in seinem 1936 geschriebenen Text „Der Vater“, der jedoch nicht zusammen mit den „Erinnerungen zum Thema Puppe“ publiziert worden ist. (Text in französischer Übersetzung, „Le père“, abgedruckt in *Le surréalisme, même 4*, Frühjahr 1958 und in englischer Übersetzung, „The father“, abgedruckt bei Taylor 2000, S. 210–211 und Lichtenstein 2001, S. 176–177. Taylor gibt an, das deutsche Original des Texts sei Bellmer verloren gegangen, so dass die deutsche Version in *Obliques* eine Rückübersetzung aus dem Französischen ist [Obliques, édition spéciale: Hans Bellmer, Paris 1975, S. 70–73; Taylor 2000, S. 228, Fußnote 9]).
34. Andeutungsweise wird hier ein entscheidender Aspekt der Bellmer’schen Position in Bezug zum Verhältnis von Psyche und Körper vorweggenommen, insofern er zwischen Körpersprache und psychischen Prozessen ein Abbildverhältnis etabliert (vgl. Kap. II.1.1. der vorliegenden Arbeit).

Bellmers Zurückhaltung auf dem Kalkül gründet, die textuelle Rückführung des künstlerischen Werks auf seine persönliche Kindheit werde eine *entschärfende, romantisierende und idealisierende Wirkung* entfalten. Es liegt nahe, hierin den Versuch zu sehen, die eigene Kindheit als unschuldige und ursprüngliche Position von Kindheit allgemein zu stilisieren.

Bellmer war sich der Tatsache bewusst, dass er mit den Photographien bürgerliche Werte unterminiert und damit den Leser herausfordert, brüskiert, verunsichert und zu Verurteilungen reizt.<sup>36</sup> Das Zugrundelegen von Ursachen für die Inhalte, die solche Reaktionen erwarten lassen, in der Moralansprüchen per se genügenden, weil ‚unschuldigen‘ Kindheit und damit der ‚Natur‘ des Menschen allgemein, ermöglicht dem Autor, sich gegen den Vorwurf zu verwehren, diese Inhalte verdankten sich seiner vom Betrachter möglicherweise als pervertiert empfundenen Künstlernatur.<sup>37</sup> Durch den Rekurs auf seine Kindheit legalisiert Bellmer die Ursprünge seiner Phantasie, indem diese in den Freiheitsbereich vorpubertärer Vorstellungskraft verlagert werden. ‚Kindheit‘ kann für die (idealisierende) Idee eines Menschseins stehen, das noch nicht umfassend zivilisatorisch überformt ist,<sup>38</sup> und wenn es Bellmer gelingt, die Resultate seines künstlerischen Schaffens im Rahmen dieser Idee zu formulieren, so kann er sie als moralische Deckung nutzen, um sich später umso weiter vorzuwagen.

Aus zeitlicher Distanz, der Position der Erinnerung, wird diese Entlastung jedoch entwertet, denn der Rückblick ist selektiv: Die Wahrnehmung zur Zeit kindlichen Erlebens, zur Zeit des Erinnerns, die spätere Reflexion dieser Wahrnehmungen und die künstlerische Intention zur Zeit des Schreibens wirken als Filter. Der Blick in die persönliche Vergangenheit führt demnach zu einem Text, der weniger Rekonstruktion (wie der umgangssprachliche Begriff der ‚Erinnerung‘ suggeriert) als vielmehr *Konstruktion* einer fiktiven Realität ist, die vom Künstler mit Blick auf die Wirksamkeit seines Werks ausgeführt wird. Auf diese Weise kann Bellmer die Möglichkeit nutzen, erinnerte kindliche Machtlosigkeit (zum Beispiel angesichts der Erwachsenenwelt und einer als beengend empfundenen, rationalisierten Alltagsrealität)<sup>39</sup> und die Machtlosig-

35. Vgl. die Bildanalysen der vorliegenden Arbeit in Kap. I.2.4.

36. Dies geschieht jedoch nicht wie z. B. im Berliner Dadaismus George Grosz' mit den Mitteln karikaturistischer Provokation, sondern vermittels einer für Bellmer charakteristischen Synthese von Zerstörungswut und ästhetisierender Rationalisierung der Ergebnisse der Zerteilungen. Mit der von Bellmer geschaffenen Ambivalenz von Demontage und Verführung stehen die Werke dem Pariser Surrealismus näher als dem Dadaismus. Das aber vermindert nicht die subversive Wirkung seiner Arbeiten. (Vgl. Kap. II.2.2. der vorliegenden Arbeit zur Dialektik von Provokation und Formalisierung in Bellmers zweiter Serie der Puppenphotographien, Kap. II.3.3. zum Verhältnis zwischen André Breton und Bellmer sowie Kap. III.2.1. zu jenen Arbeiten von George Grosz, in denen puppenähnliche Figuren erscheinen.)

37. Dieser Kritik sah sich Bellmer v. a. in Bezug auf sein graphisches Spätwerk immer wieder ausgesetzt (vgl. Webb 1985, S. 42, 51, 70). Auch Sue Taylor erwähnt in Bezug auf die Thematik ‚unschuldiger Kindheit‘ die Kunst der deutschen Romantik (Taylor 2000, S. 29).

38. Eine frühe Form der Idealisierung des noch nicht Zivilisierten im Bild des Kindes erscheint in der deutschen Romantik, wie z. B. das Portrait Philipp Otto Runge aus dem Jahre 1807 zeigt. Die „reine Empfindung“ (Daniel Runge (Hg.) 1840–1841, S. 125, zitiert aus: Ausst.-Kat. Berlin 1986, Galerie der Romantik, Nationalgalerie Berlin, S. 11, Abb. S. 13), aus der nach Runge ein Kunstwerk hervorgehen solle und dessen Ursprünglichkeit durch die Repräsentation des Kindes verbildlicht wird, knüpft jedoch in weltlicher Form an die christliche Bildform der Madonna mit Kind an und steht damit im Gegensatz zu Bellmer, der die kindlichen ‚Ursprünge‘ dafür einsetzt, eine tradierte kulturelle Werte allgemein unterminierende Position abzuleiten.

39. Bellmers biographisch belegte Kindheitserfahrungen waren geprägt von den Machtkämpfen mit dem Vater, dem Aufbegehren gegen elterliche Unterdrückung (siehe Webb 1985, S. 13–14).

keit des sich Erinnernden (der Gegenstand seines Erinnerns entzieht sich ihm in doppelter Weise, die Vergangenheit ist unwandelbar und nur partiell erfassbar) in die Macht der Selektion von Kriterien umzuwerten, die schließlich die Rezeption seines bildnerischen Werks mitbedingen. Machtlosigkeit kann so in ein Gefühl der Überlegenheit umschlagen, wenn die erinnerte Vergangenheit systematisiert und im Überblick zusammengefasst wird.<sup>40</sup>

Ist die Ohnmacht des sich Erinnernden angesichts der unantastbaren Vergangenheit einmal in die Position künstlerischer Freiheit umgewandelt worden, öffnet sich ein Projektionsfeld, in dem Bellmer die *Versatzstücke der Erinnerung* wie die Perlen einer Kette auffädeln konnte.<sup>41</sup> Vor diesem Hintergrund verliert die romantische Vorstellung von der ‚unschuldigen‘ Welt des Kindes, in die eingebettet spätere Überschreitungen bürgerlicher Moral relativiert werden können, an Prägnanz. Dem versucht Bellmer entgegenzuwirken, indem er sein künstlerisches Programm mit Stringenz und Genauigkeit aus der kindlichen Welt entwickelt. Die Bildrezeption vermittelt Lexika, aber auch der Werke der „Schundschriftsteller, Zauberer und Zuckerbäcker“ (B 13) sowie deren eigener Nachschöpfung werden als Vorform künstlerischen Schaffens vergegenwärtigt. Sogar die soziale Relevanz der Werke aus Kinderhänden wird beschworen (vor Spielkameraden, den sogenannten „Lehrlingen“, B 14), wenn auch die Schwierigkeiten der Beschaffung von Hilfsmitteln und die mangelnde Anerkennung der Produkte den kindlichen ‚Künstler‘ bald in eine Kontraposition zur Gesellschaft drängen. Letztere wird in den *Erinnerungen* nurmehr als „Beute“-Feld ausgeschöpft und das Selbstverständnis als Künstler zum kritischen Instrument gegen eine als feindlich rezipierte Umwelt – eine Position, die genauestens derjenigen Bellmers in der Entstehungszeit der ersten Puppe im Nationalsozialismus in den Jahren 1933–1934 entspricht. Der so geschaffene Machtbereich bleibt jedoch ebenso gefährdet wie das Beutegut selbst; er ist niemals sicher vor der äußeren Realität und ihrer Ordnung, die es wieder entreißen könnte.

Dennoch scheint das beschriebene Machtgefüge und das Selbstverständnis des Kindes in ihm stabil zu sein. Das ändert sich angesichts veränderter Bildgegenstände, den belebten ‚Mädchen‘. Die Begegnungen mit ihnen lösen Verlockung, Neid und „anrühige“ Empfindungen aus, die schließlich in pure „Verblüffung“ (B 16)

40. Die aufklärerischen Geschichtsmodelle sind Beispiele einer solchen Domestizierung und haben in ihrer Zeit zu der teleologischen Auffassung einer linear sich zum Besseren entwickelnden Menschheitsgeschichte geführt. Siehe z. B. J.A.N. Condorcet, *Esquisses d'un tableau historique des progrès de l'esprit d'humain* (1793), Paris 1966, S. 283–285 und Immanuel Kant, *Idee zur allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784), in: *Kleine Schriften zur Geschichtsphilosophie, Ethik und Politik*, Hamburg 1973, S. 18.

41. Eine Kette, die das flexible Bild eines Mädchens zur Erscheinung bringt – das sprachliche Bild ‚aufgezogener Perlen‘ weist nicht nur auf die im Kern hohlen Holzkugeln (aus denen Bellmers Puppenplastik partiell zusammengesetzt ist) voraus, wie ‚Perlen auf der Schnur‘ erscheinen darüber hinaus auch die gepunkteten Linien, die Bellmer einsetzt, um die Konturen von beweglichen Gliedmaßen anzugeben (Abb. 27, vgl. auch die unbetitelt Zeichnung mehrerer überblendeter Frauengestalten in: Bellmer 1962, S. 132). Der Faden eignet sich aufgrund seiner Linearität und formalen Flexibilität für die Darstellung des Grenzbereichs zwischen Intuition und künstlerischer Rationalität; dies zeigen anschaulich Max Ernsts assoziative Maleisen nach den Mustern willkürlich auf den Boden geworfener Fäden, deren Form durch Verschieben variiert werden kann (vgl. *Ausst.-Kat. Berlin 1999* [1], Max Ernst. *Die Retrospektive*, Neue Nationalgalerie Berlin (Hg.: Werner Spies), S. 122–125, mit Abb.).

umschlagen. Sein Verhältnis zu ihnen ist einseitig, da er sich (wie schon zu Anfang des Texts) in der Rolle des Beobachters und Bewunderers wiederfindet, ohne seine im Umgang mit den „Lehrlingen“ gewonnenen Machtpotenziale anwenden zu können. Die Konfrontation mit den Mädchen führt zu einer *Umkehrung der früher wirksamen Polarisierung der Welt in Verzauberung und Entzauberung*. Empfindet der Junge die Außenwelt zuvor als feindlich, so deshalb, weil er ihre Modi nicht akzeptierte (Rationalität, Sinn, bürgerliche Ordnung). Weiblichkeit hingegen war unerreichbar und gleichwohl begehrenswert – so dass sie seine Innenwelt zu entwerten vermochte.

Diese Umkehrung wird zum Ausgangspunkt seiner späteren künstlerischen Handlungen. Bellmer beschäftigt sich mit Möglichkeiten der Darstellung jener begehrenswerten Realität, die durch Annäherung nichts von ihrer Verheißung preisgibt. Der erste Schritt der Auseinandersetzung mit den alltäglichen gesellschaftlichen Praktiken der bildlichen Symbolisierung solcher Sehnsucht führt erneut zu Ablehnung und Ungenügen, das „populäre Monogramm an Bretterzaun und Abortwand [...], [durch] kollektive[n] Gebrauch sterilisiert“ (B 17), wird von dem Jungen nicht als Spiegel seiner Gefühle akzeptiert. Sogar seine gewohnte Reaktion, der Rückzug ins Innere, das sich nur im künstlerischen Medium entäußert (das Arbeiten mit Gips, B 14), scheitert an dem neuen ‚Gegenstand‘, weil sich die Mädchen als eigenständige Subjekte seiner künstlerischen Sprache nicht fügen. Sie lassen sich weder als reale Personen noch künstlerisch festhalten – oder demontieren wie zuvor die „Weckeruhren“ (B 18).

Kommunikation, so Bellmer, führt nicht zur Überbrückung der Unerreichbarkeit (B 18). Der „Wundergarten“ (B 18) seiner jugendlichen Träume wird von den Schichten realer Erfahrung verdeckt und lässt Bellmer über ein Jahrzehnt später resümieren: „Doch wie wenig nur entglitt nicht; nur Geringes blieb“ (B 18). In der Folge hypostasiert Bellmer sein Empfinden des Entrücktseins des Weiblichen und übersetzt es in die faktische emotionale Unerreichbarkeit der Puppe als Objekt. Wie zu zeigen sein wird, ist die Puppe ein ideales Modell, um nicht nur Bellmers kindliches Verhältnis zur Weiblichkeit zu aktualisieren, sondern darüber hinaus die Unerreichbarkeit vergangener Erfahrung zu bearbeiten, ihr also nicht passiv ausgesetzt zu sein, sondern sie aktiv zu gestalten und als Fundus künstlerischer Produktion zu nutzen.

#### *I.1.4. Erinnerung und kindlicher Blick*

Die Geste der Rückwendung, die Position des ‚sich Erinnerns‘ bezeichnet nicht nur die Erzählhaltung, sondern prägt sich in die einzelnen Formulierungen des Geschriebenen ein, so dass eine Perspektive entsteht, aus welcher *der kindliche Zugang zur Welt als ein Modell des Zugangs des Erwachsenen zu seiner Erinnerung* erscheint.

Die Art, wie der Junge die Zweckrationalität des Alltags erfahren hatte: „Vom Nützlichen wird immerhin zu sagen sein, dass selbst auf diesen Wegen [der Phantasie] seine Spuren sich nicht ganz verwischen ließen“ (B 13), lässt sich schlüssig auf das Verhältnis Bellmers zu seinen Erinnerungen übertragen, die „Spuren“ der Kindheit lassen

„sich nicht ganz verwischen“. So wie der Junge empfand, dass „diese entartete Deutlichkeit [der Bilder im Konversationslexikon] sich nachahmen ließ und den Spielen ein ganz neues Gesicht verlieh“ (B 13), so nehmen in Bellmers Erinnerung die Bilder der Mädchen eine „entartete Deutlichkeit“ an, und indem er sie nachahmt – als Puppe reproduziert –, verleiht er ihnen ein „ganz neues Gesicht“. Sogar das Verlangen, die eigenen Werke zu veröffentlichen, hält dieser Übertragung stand: Der Wunsch des Jungen, seine Erfindungen mit anderen zu teilen, sie zu beeindrucken („So viel Überschuss brauchte ein Echo“, B 14) entspricht dem Vorgehen des Erwachsenen, mit der Arbeit an seinen Erinnerungen ebenfalls einen „Überschuss“ (die Photographien) zu erzeugen, der ein soziales „Echo“ auslösen soll – also das Buch: *Die Puppe*.

Besonders prägnant erscheint die Ableitung der Erinnerungen vom kindlichen Bezug zur Umwelt am Beispiel der Bilderfundgrube des Lexikons. Die „entartete Deutlichkeit“ seiner Bilder bezeichnet eine Qualität und Wirkungsweise, die sich auf die Readymades in der Zeit des Dadaismus und Surrealismus beziehen lässt. Ihre Funktion bestand darin, einem Massenartikel<sup>42</sup>, der isoliert im Ausstellungsraum erscheint und also seiner zweckmäßigen Bestimmung enthoben ist, eine gesteigerte ästhetische Kraft zu verleihen, die eine affektgeladene Betrachtung provoziert; dies gilt auch für die isolierte Erscheinung des Lexikonbilds, weil es der Veranschaulichung eines Begriffs dient, der nicht inhaltlich mit den benachbarten Begriffen zusammenhängt, sondern mit ihnen nur durch die Reihenfolge der Buchstaben verbunden ist. Sobald, durch kindliche Phantasie befördert, die Steigerung („Deutlichkeit“) zur Übersteigerung wird,<sup>43</sup> „entartet“ sie, d. h. sie verselbstständigt sich ästhetisch. Lange bevor in Anschluss an nationalsozialistische Kunstdiffamierung der Begriff positiviert und „Entartung“ als ästhetische Kategorie des 20. Jahrhunderts<sup>44</sup> bezeichnet werden konnte, wendete Bellmer die Negation des Zwecks der Lexikonbilder ins Positiv ihrer ‚Entartung‘ im kindlichen Blick. Diese wird zum Paradigma Bellmer’scher ästhetischer Wahrnehmung, seiner Erinnerungs-Bilder ebenso wie der Photographien des Kinds und des Künstlers.

Die *Isolation* und *Dekontextualisierung* des Betrachtungsgegenstands sind die Voraussetzung dafür, dass seine Anschauung jene übertriebene Wirkung, die Exaltierung des Betrachters, hervorrufen kann, die Bellmer zu erzeugen suchte. Hieraus lässt sich schließen, dass schon die Erinnerungsbilder von den Mädchen sich weniger auf die realen Personen zurückbeziehen als vielmehr auf Photographien von ihnen, weil die Kraft, die Bellmer ihnen zuspricht, sich erst im *Modus ihrer Verbildlichung* entfalten kann. So wie zum Beispiel das Pissoir Marcel Duchamps<sup>45</sup> erst im Ausstellungsraum als ein *Readymade* erscheint, während es auf der Herrentoilette ein im Wesentlichen funktionaler Gegenstand ist, so wird jegliches Objekt/Subjekt für Bellmer erst qua

42. Z. B. Marcel Duchamps „Fahrrad-Rad“ (1913) und „Flaschentrockner“ (1914) in: Arturo Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp*, New York 2000, S. 364–365 (Abb. 115).

43. Im Surrealismus erscheint sie oft in Form ausladender Monströsität industrieller Produkte und medizinischer Apparaturen des ausgehenden 19. Jahrhunderts (vgl. Max Ernsts Collage „die anatomie“, Abb. 49).

44. Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1999 (2), *Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland*, Nationalgalerie Berlin, S.138–148.

45. „Fountain“ (1917), abgebildet in: Schwarz 2000, S. 373.

Photographie als Projektionsfläche verfügbar. Im Unterschied zum Readymade gewinnt es seinen provokativen Gehalt nicht im Kontrast zum traditionellen Kunstwerk, sondern in Relation zur Unkenntnis des kindlichen Betrachters hinsichtlich seiner Funktion und Herkunft. Daher sah sich Bellmer vor die Aufgabe gestellt, Photographien zu schaffen, die den erwachsenen Betrachter in die kindliche Position der Unwissenheit und der ins Offene gerichteten Neugierde zurückversetzen.

Polarisierte Duchamp das Ausstellungsobjekt zwischen Massenware und Kunsttradition, um durch ihre Kreuzung vor allem einen intellektuellen Kurzschluss auszulösen, suchte Bellmer zwischen figürlicher Konkretion des Bildgegenstands in der photographischen Vereinzelnung eines Bildmoments und der Offenheit imaginativer Wahrnehmung die *visuelle* Entgrenzung durch das provokative Bild. Während Duchamp eine Kritik des Kunstwerkbegriffs und die ironische Befreiung des Gebrauchsgegenstandes aus seiner zweckgebundenen Indienstnahme erreichte, intendierte Bellmer anhand des Paradigmas kindlicher Anschauung, den Rahmen noch weiter zu stecken, indem er das Bild als befähigt dachte, idealiter unabhängig von jeglichem Kunstbegriff, die Tür zum ‚Unbekannten‘ aufzustoßen. Implizit hält er hierbei immer am kindlichen Begriff eines Unbekannten fest, das diesseits des Intellekts, dessen Potenz Duchamp infrage stellt, angesiedelt ist. Während Duchamp den Intellekt herausfordert, um schließlich seine Paradoxien vorzuführen, sucht Bellmer eine vorintellektuelle Position zu erreichen, die paradoxerweise mit großer intellektueller Raffinesse ausgestaltet wird.<sup>46</sup>

Es sind die sich der Rationalität des Betrachters entziehenden *Erinnerungs-, Traum- und photographischen Bilder*, zu denen der Betrachter nicht materiell, sondern nur imaginativ ins Verhältnis treten kann, welche die Voraussetzung für die Wiederkehr des kindlichen Blicks auf das unbekannte Objekt erfüllen sollen. Die flexible, immaterielle Beschaffenheit von Erinnerungen, Träumen und Assoziationen, die nicht kontrolliert werden kann, ihre Flüchtigkeit und die Subjektivität, in die sie eingeschlossen sind, hat Bellmer im Bild der Betrachtung einer farbigen Glasmurmeln gefasst: „Zu nichts wurde der Traum, wenn ein wirkliches Papierrascheln ihn fortwischte, und wie sonstwelcher Dunst, wie die Fliegen, zog er durchs Herz der Aborttür ins Freie ab. Die Murmel blieb anrühlich in den Fingern zurück“ (B 15–16). Nicht nur als Auslöser von flüchtigen Tagträumen setzt Bellmer die Murmel ein, die Betrachtung des von Farbbahnen

46. Der intellektuelle Zugriff auf eine fiktive, vorintellektuelle Position eröffnet jene Ambivalenz psychischen Automatismus und künstlerischer Kontrolle in Bezug auf Bellmers Verfahren der Werkherstellung, die Sigrid Schade m. E. einseitig mit dem Begriff der „Vorsprachlichkeit“ zu fassen versucht hat (Sigrid Schade, Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Ilsebill Barta und andere (Hg.), Frauen, Bilder, Männer, Mythen, Berlin 1987, S. 251, vgl. Kap. II.3.2., S. 131 der vorliegenden Arbeit). Auch Heinrich von Kleists in „Über das Marionettentheater“ (Heinrich von Kleist, Über das Marionettentheater (1810), Frankfurt 1980, S. 15–16) artikulierte Idee, die Peter Gendolla in Bezug auf Bellmer aufnimmt (Peter Gendolla, Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam und Hans Bellmer, Heidelberg 1992, S. 216–217, vgl. zu Gendollas Bellmer-Rezeption Kap. II.3.2., S. 136–139 der vorliegenden Arbeit), ‚naturhafte‘ Bewusstlosigkeit ließe sich durch höchste Kultivierung des Bewusstseins erreichen, entspricht nicht Bellmers Intention, die sich auf künstlerisch formende Rationalität im Angesicht von Bewusstseinsfreiheit richtete.

durchzogenen transparenten Glaskörpers dient ihm auch als Zeichen für einen Schwebzustand, den er mit der Verfasstheit von Vorstellungsbildern in Beziehung setzt: „eine farbige Glasmurmelt [...] war allein im Stande, die Vorstellungen nach einer offenbar beunruhigenden Seite hin zu erweitern. Sie war weniger vertraulich [als die Tauben, Rosen etc. der Mädchen], 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“<sup>47</sup>.

Mit dem Beispiel der Murmel charakterisiert Bellmer einerseits die schwerelose Ungreifbarkeit der Bilder der Erinnerung, des Traums und der Photographie und andererseits die Situation des Betrachters, der durch die „übernatürlich“ empfundene „Kraft“ des Bildgegenstands in einen „Schwebzustand“ versetzt wird. Diese Entsprechung der Verfasstheit von Betrachter und Betrachtetem bildet die materielle Seite der Wirksamkeit der „übernatürliche[n] Kraft“, deren Ursprung bei Erinnerungen von vergangenen Erfahrungen abzuleiten ist. Die Macht des Schwebzustands, in den der sich Erinnernde verfällt, hängt jedoch nicht nur von der Immaterialität der Bilder ab, sondern entsteht kraft der Verdrängung von Kindheitserlebnissen. Das infantile Material, größtenteils unbewusst, bindet sich später an Gegenstände, die erinnert werden.<sup>48</sup> Sie „schweb[en]“, weil sie losgelöst von ihrem Kontext erscheinen und sie verfügen über eine scheinbar „unnatürliche Kraft“, weil die Macht verdrängter Erfahrung in ihnen um Ausdruck ringt.

Der Ort des Träumers ist in der von Bellmer beschriebenen Szene ein Abort.<sup>49</sup> An diesem einsamen Platz widmet sich das Individuum seinem Körperinneren und dessen Ausscheidungen, die in der Kindheit im engsten emotionalen und körperlichen Bezug zur Sexualität und den Phantasien, in denen sie unter anderem gelebt wird, steht.<sup>50</sup> Dort entlädt sich im Verborgenen, was im Bereich des Sichtbaren tabuisiert ist, und der Stand des menschlichen Trieblebens kann in seinen elementarsten Symbolen verbildlicht werden (Bellmer kommt wenig später auf das „populäre Monogramm [der Liebe] an Bretterzaun und Abortwand“ [B 17] noch einmal zu sprechen). Dieser Ort ist so unteilbar an die Erfahrung der Vereinzelung gebunden<sup>51</sup> wie derjenige des Gedächtnisses. Die Metaphorik des Innenraums wird erweitert: Vom transparenten Innenraum

47. Bellmer 1962, S. 15. Nicht ohne Ironie lässt sich feststellen, dass nur zwei Jahrzehnte zuvor versucht wurde, solche Effekte ‚meta-physikalisch‘ hervorzurufen; in seinen spiritistischen Photoexperimenten hat Albert von Schrenck-Notzing ‚Erscheinungen‘ in Form von schwebenden Kugeln, Gesichtern und Lichtreflexen auf das Photopapier gebannt (Albert von Schrenck-Notzing, *Materialisationsphänomene*. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie, München 1914, vgl. auch: *Ausst.-Kat.* Berlin 1999, S. 212–213, Fußnote 19). Gewiss intendierte Bellmer keine positive Materialisierung wie Schrenck-Notzings Trickphotographie sie zeigt, doch die Sexualisierung der (weiblichen) Medien ist bei Letzterem ebenso angelegt wie Ersterer mit dem Faszinosum eines ‚Übernatürlichen‘ kokettierte.

48. Über infantiles und rezentes Material siehe: Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (1900), Frankfurt 1991, v. a. S. 226–227; über rezente Eindrücke versus Erinnerungsspuren siehe: Freud (1905) 1991, S. 140–141.

49. Vgl. den Passus zur Koprophilie bei Gauthier (Gauthier 1980, S. 160–164), die auch auf Bellmer verweist.

50. Über die anal-sadistische Phase infantiler Sexualentwicklung siehe: Freud (1905) 1991, S. 99–100.

51. Dies gilt zumindest in der westeuropäischen Zivilisation, von der Bellmer ausgeht; z. B. in Mehrfamilienhäusern asiatischer Metropolen sind in ärmeren Wohngebieten einräumige Etagentoiletten, die gleichzeitig als halböffentliche Aufenthaltsräume genutzt werden, durchaus die Regel.

der Marmor ausgehend<sup>52</sup> führt der Weg über den des Körpers zu dem des Aborts und schließlich zum Innenraum von Erinnerung und Traum. Mit dem Gedächtnis hat der Abort nicht nur gemeinsam, dass in ihm (und in diesem Sinn lassen sich Erinnerungen als eine Vorstufe der Träume auffassen) Verdrängtes eine Form findet und bewusst werden kann, sondern die Formen der Bewusstwerdung in der Erinnerung stimmen mit den Zeichen an den Wänden auch darin überein, dass in ihnen der Ausdruck des Infantilen gespeichert ist und dass sie aufdringlich sein können wie Revenants, die – lästig „wie die Fliegen“ – nicht abziehen wollen.<sup>53</sup>

Schließlich schreibt Bellmer: „Zu nichts wurde der Traum [...] und wie sonstwelcher Dunst [...] zog er [...] ins Freie ab“ (B 15–16) und verweist damit auf die Bedrohung der Erinnerung durch die äußere Realität, die sie kraft ihrer Materialität dominiert. Die Erinnerung muss den Beweis schuldig bleiben, nicht nur subjektive Wirklichkeit zu sein. Die Textstelle verdeutlicht das Gefälle, das zwischen Realität und Traum besteht, und thematisiert implizit Bellmers künstlerische Problematik, am materiellen Artefakt visuell jene flüchtige Bildwelt zu vermitteln, die auf Verdrängungen reagiert wie Träume. Darüber hinaus wählt Bellmer die Metaphorik des Aborts nicht nur deshalb für seinen Traumbericht, weil hier Verdrängtes zu Tage tritt, sondern auch um zu zeigen, dass mit dem Verschwinden der sehnsuchtsvoll festgehaltenen Bilder der Träume/Erinnerungen die Realität der Kloake erscheint.<sup>54</sup>

Bellmer integriert einen Subtext in die erzählerische Darstellung seiner Kindheits-erinnerungen, der allgemeine Aussagen über das Vermögen des Erinnerens und Träumens und die photographische Darstellung erlaubt. Deutlicher noch zeugen davon jene Textstellen, an denen die Funktionsweisen des Gedächtnisses explizit thematisiert werden: „Überhaupt gelang es nicht mehr recht, dergleichen Mädchenheimlichkeiten [die Spiele der Mädchen, die er beobachtet hatte] belanglos zu finden. [...] Man wird

52. Die spiralförmigen Farbschlieren im Innern der Marmor weisen voraus auf Bellmers Puppenphotographien der zweiten Serie. Mit Recht hat Lichtenstein diese und weitere Photographien aus dem Umfeld der zweiten Serie als Darstellungen des „hysterischen Körpers“ bezeichnet (Lichtenstein 2001, S. 105). Sie verweist auch auf die manieristisch verdrehten und verkrampften Körperzustände der in „La Révolution surréaliste“ abgebildeten Hysterikerinnen (Lichtenstein 2001, Abb. 50, S. 118). Beides ist zu beziehen auf das Breton'sche Schönheitsideal des Konvulsivischen, dem er mit seinem berühmt gewordenen Diktum „Die Schönheit wird konvulsivisch sein oder sie wird nicht sein“ Ausdruck verlieh (zitiert aus: Patrick Waldberg, *Der Surrealismus* (1962), Köln 1981, S. 26; vgl. auch André Breton, *L'amour fou* (1937), München 1970, S. 22)

53. Die Beharrlichkeit von Fliegen setzt Freud in Bezug zu der Beharrlichkeit, mit der „unbewusste Wünsche“ sich im Traumerleben durchsetzen: „Wie die Erfahrung zeigt, bleibt das Träumen, selbst wenn es mehrmals in einer Nacht den Schlaf unterbricht, mit dem Schlafen vereinbar. Man erwacht für einen Moment und schläft sofort wieder ein. Es ist, wie wenn man schlafend eine Fliege wegscheucht; man erwacht *ad hoc*. Wenn man wieder einschläft hat man die Störung beseitigt. [...] Sollte der Traum sich nicht vielmehr fortwährend erneuern, gerade wie die störende Fliege es liebt, immer wieder nach ihrer Vertreibung wiederzukehren? [...] Es ist ganz richtig, dass die unbewussten Wünsche immer rege bleiben“ (Freud [1900] 1991, S. 566–567). Bellmer kehrt die Metapher allerdings um: Sein Tagtraum wird durch die Wirklichkeit gestört, so dass er „wie die Fliegen“ entweichen muss.

Im zweiten Manifest des Surrealismus polemisiert Breton gegen Batailles Vorliebe für „Unrat“, indem er dessen Rekurs auf „die Erscheinung einer Fliege auf der Nase des Redners“ gegen ihn zu wenden sucht: „Wir reden nur so ausführlich über Fliegen, weil Monsieur Bataille Fliegen mag. Wir nicht: wir lieben die Mitra alter Geisterbeschwörer [...] auf die sich die Fliegen nicht setzten, denn man hatte Waschungen vorgenommen, um sie fernzuhalten“ (Breton 1986, S. 96).