

PIERRE MOLINIER

Die fotomontierte Künstler-Puppe

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

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

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

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

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

Körperbildgenese als Performanz in Permanenz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10 Vgl. ebenda.

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

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

Der Körper als Kleid

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

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

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

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

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

14 Vgl. ebenda, S. 29.

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

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

16 Vgl. ebenda, S. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

22 Vgl. Ebenda, S. 100.

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

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

²³ Vgl. ebenda, S. 102.

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

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

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

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

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

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

28 Vgl. ebenda, S. 115.

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

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

Travestie ad infinitum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nur über des Künstlers Leiche

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

44 Vgl. ebenda, S. 18.

45 Vgl. ebenda, S. 126.

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

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

Penetrieren und penetriert werden

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

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

47 Vgl. ebenda, Vorbemerkung, o.S.

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

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

Der Künstler als HysterikerIn

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

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

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

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

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

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

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

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

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

55 Vgl. ebenda, S. 75.

56 Vgl. ebenda, S. 76.

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

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

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

Grenzgänge: Der Eros, das Heilige und das Fotografische

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

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

58 Ebenda, S. 289.

59 Ebenda, S. 298.

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

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

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

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

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

63 Vgl. ebenda, S. 265.

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

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

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

67 Vgl. ebenda, S. 15.

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

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

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

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

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

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

72 Vgl. ebenda.

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

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

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

76 Vgl. ebenda, S. 95.

77 Ebenda, S. 124.

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

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

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

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

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

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

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

78 Ebenda, S. 127.

79 Ebenda.

80 Ebenda.

81 Ebenda, S. 128.

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

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

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

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

85 Ebenda.

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

Der Körper als Knoten, Fächer und Juwel

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

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

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

⁸⁶ Ebenda.

⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 50.

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

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

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

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

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

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

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

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

90 Vgl. ebenda, S. 93.

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

92 Vgl. ebenda.

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

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

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

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

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

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

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

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

Arme weisen zudem in einem doppelten Zeigegestus⁹⁵ auf sich selbst zurück; in diese damit angezeigte Zirkelbewegung sind die BetrachterInnen immer schon involviert.

Der Anatomie der ersten Bellmerschen Puppe vergleichbar können schließlich auch die Körperteile der Künstler-Puppe selbst einen Rahmen formen. Indem sie Körperelemente ein- und andere ausschließen, übernehmen sie selbst die bedeutungsstiftende und körperproduzierende Funktion. So umschließen etwa die Füße das Gesicht, die Hände wiederum rahmen die Füße (Abb. 92). Durch diese begrenzende Funktion der Gliedmaßen formt sich erst der Eindruck eines, wenn auch der Norm widersprechenden, Körpers. Die anatomischen Elemente stellen sich als zusammengehörig und zugleich als vollkommen disparat dar. Es scheint, als könnten sich die Teile jeden Moment wieder voneinander lösen, um endlos neue Verbindungen einzugehen. Auch die schwarzen Handschuharme in „Gog und Magog“ (Abb. 100), die aus dem Off nach den sich auffächernden Beinen greifen, halten diese im Rahmen und geben ihnen eine vorläufige Kontur. Anstelle der projektiven Blicke der BetrachterInnen, die konstitutiv für die Körperproduktion sind, sind es hier „deren“ Arme, die die Bildgrenze überwinden. Entsprechend scheint eine Andeidengeburt in Szene gesetzt: Aus den sich vervielfältigenden und aneinander grenzenden Oberschenkeln formt sich die Form eines Gesäßes bzw. die Spalte des „weiblichen“ Geschlechts. Zwischen den Beinen schaut der Kopf der Künstler-Puppe hervor, dabei werden die rahmenden Arme, die den körperproduzierenden Prozess des gleichzeitigen Ein- und Ausschlusses⁹⁶ zu visualisieren scheinen, zu „Geburts-helfern“ im Butlerschen Sinne.

Ebenso wie die Aureole, so könnte auch das Motiv des Sessels, das auf vielen Molinierschen Darstellungen zu sehen ist, eine rahmende Funktion übernehmen und darüber hinaus ein Oben und Unten bezeugen (Abb. 87, 91). Hier jedoch scheint der Sessel den Gesetzen der Schwerkraft entbunden. Er wird nur scheinbar zu einer Art Sockel für das Körperkonglomerat, denn weder Sitzfläche noch Armlehne bieten ein sicheres Fundament, dagegen scheint das Körperensemble vor und über dem Sessel zu schweben. Für die Lust des Hermaphroditen Herculine, die sich laut Foucault nicht mehr auf die Substanz eines anatomischen Geschlechts zurückführen lässt, findet er die Metapher von dem Grinsen,

95 Vgl. dazu Kathrina Sykoras Analyse zu diesem Bild. In: Kathrina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 234.

96 Erst durch die Rahmung und den damit einhergehenden gleichzeitigen Prozess des Ein- und Ausschlusses entsteht Bedeutung bzw. der Körper, das Geschlecht. Vgl. dazu meine Ausführungen zur Theorie Judith Butlers in dem Kapitel „Zitationen“.

das ohne die Katze herumlungert.⁹⁷ Ebenso visualisieren die schwebenden Körper und Geschlechtszeichen Moliniers, die nur wage von den Umrissen des Sessels im Rahmen gehalten werden oder die Schienbeine, die sich als Körperhüllen ohne Substanz präsentieren (Abb. 92) ein Begehren, das nicht mehr auf eine essentielle Geschlechtsidentität zurückgeführt werden kann.

Wie Dubois ausführt, zeichnet sich der Raum der fotografischen Repräsentation durch seine orthogonale Strukturierung aus.⁹⁸ Entsprechend positionieren wir uns während der Bildbetrachtung als senkrechte Wesen zum Horizont des Bodens. Die Bildrezeption ist damit immer schon im Voraus von der Orthogonalität unseres Körpers strukturiert. Angesichts der schwebenden und sich vermeintlich in Rotation befindlichen Körpermodelle Moliniers, die zwar spiegelsymmetrische Strukturen aufweisen, dabei jedoch weder ein eindeutiges Oben oder Unten, Vorne oder Hinten etc. anzeigen, gelingt diese Verortung immer nur ansatzweise, um uns dabei buchstäblich den Boden unter den Füßen zu entziehen. Vergleichbares führt Dubois für die Wolkenfotos von Stieglitz aus, die darüber hinaus eine extreme Opposition von unendlichem Himmel und endlichem Ausschnitt des Fotos aufweisen.⁹⁹ Auch die Molinierschen Darstellungen präsentieren die Unendlichkeit des Puppenkünstlerkosmos (Abb. 101) im fotografischen Kader, der immerzu auf eine serielle Fortsetzung drängt: Wie Himmelskörper breiten sich die Teile der Künstlerpuppe aus, dabei strahlt das Weiß der Augen und Zähne sternengleich, um uns zu bestechen.

In einigen Fällen überschreiten die Körperteile nicht nur die rahmenenden Grenzen der Aureolen, sondern sie übertreten auch die Bildgrenze hin zum Off der RezipientInnenosphäre: Füße reichen in den weißen Untergrund der Buchseite hinein oder Hände scheinen der Buchseite zu entwachsen, um in umgekehrter Richtung regelrecht nach dem Bildkörper zu greifen (Abb. 102, 103). Somit wird nicht nur die Grenze des fotografischen Kaders, sondern auch das Medium Buch selbst thematisiert. Mit dem Kunstgriff der bildübergreifenden Körperteile wird das Buch als

97 Angespielt wird hier auf die Edamer Katze aus *Alice im Wunderland*, deren Grinsen ohne ihre materielle Grundlage erscheint. Vgl. dazu Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, a.a.O., S. 48.

98 Wie Dubois ausführt, leitet sich dies von der Zentralperspektive der Renaissance ab: Ursprünglich ist das Bild zirkulär. Das ohne Linse von der Camera Obscura projizierte Bild war rund. Erst das Objektiv fabriziert ein rechteckiges Bild im eigentlichen runden Bild. An den eigentlich runden Stellen wird das Bild durch das Objektiv unscharf. Das Fenster in der Kamera schneidet aus dem runden Bild ein rechteckiges aus, es vermittelt damit zwischen dem repräsentierten Raum und dem Raum der Repräsentation. Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt*, a.a.O., S. 205.

99 Vgl. Ebenda, S. 203.

intimer Ausstellungsraum, als „dritte Wirklichkeit“, in der BetrachterInnenblick und Bildkörper miteinander in Beziehung treten, kenntlich gemacht. Das Buch ist BetrachterInnen- und medialer Raum zugleich. Mit dem Öffnen des Buchdeckels sind wir immer schon Teil der Inszenierung. Die Molinierschen Bildkörper treiben von ihrer Seite den Entgrenzungsprozess voran und visualisieren damit ihr fragmentarisches „Sein“, das uns animiert, die Seiten immer weiter zu blättern. Doch ebenso wie die Bellmerschen Puppenbücher unsere Erwartungen animieren und enttäuschen, so erfüllt auch der Moliniersche Buchentwurf unsere holistischen Vorstellungen nicht, auch mit dem Erreichen der letzten Seite stellt sich das „Phantasma vom ganzen Körper“ nicht ein.

Das Fotografische im Film oder wie die Beine laufen lernen

Neben der Fotografie hat Molinier ein einziges Mal mit dem Medium Film experimentiert. Im Jahr 1965 entsteht der Schwarzweißfilm „Mes Jambes“ (Abb. 104).¹⁰⁰ Ähnlich wie in seinen fotografischen Porträts präsentiert Molinier auch im Film Körperfragmente – insbesondere die netzbestrumpften Beine und Füße seiner Gestalt sowie die der Puppe. Die unheimliche Paarung der heterogenen Körperteile funktioniert im Medium Film jedoch anders als in seinen Fotomontagen. Indem Molinier die dem Film eigenen Möglichkeiten nutzt, wird die fotografische Grundlage dieses Mediums – die Aneinanderreihung der einzelnen Fotokader – offensichtlich.

Im stillgelegten fotografischen Bild kann Bewegung nur suggeriert werden. Mit dem Stakkato der Molinierschen Körper wird dies vielfach in Szene gesetzt. Im Akt der Betrachtung offenbart sich das wunderbare Prinzip des expolante fixe, damit verlagert sich die eigentliche Bewegung auf die Interaktion zwischen BetrachterInnen und Bild. Im Medium Film dagegen reiht sich Fotokader an Fotokader, ohne dass der Bruch zwischen den einzelnen Segmenten sichtbar wird. Im Regelfall sind es vierundzwanzig Filmkader pro Sekunde, die zu Minuten und Stunden addiert in ihrer Sukzession den Film konstituieren.¹⁰¹ Wie Barthes erläu-

100 Pierre Molinier: *Mes Jambes*, 9 min, 11 sec, ohne Ton. Eine Kopie des Films wird im *Maison Europeenne de la Photographie*, Paris aufbewahrt und kann dort angeschaut werden. Eine weitere Kopie herzustellen, um sie dieser Arbeit beizufügen, wurde mir nicht bewilligt. Nur einige Filmstandbilder können hier als Abbildungen gezeigt werden. Vgl. Abb. 104.

101 Katharina Sykora: „Animation zum Bildermord. Cindy Shermans Film Office Killer“, a.a.O., S.111.

tert, wird die Pose „[...] von der ununterbrochenen Folge der Bilder be-seitigt und gezeugnet: Es kommt zu einer anderen Phänomenologie und folglich zu einer anderen Kunst, obgleich sie von der ersten [der Fotogra-fie, B.K.] abgeleitet ist.“¹⁰² Sykora spricht in diesem Zusammenhang von einer horizontalen Mimikry¹⁰³: In einer permanenten Ersetzungsbewe-gung wird das bereits gesehene und damit vergangene Fotofragment so-fort durch das nächste Bild ersetzt. Somit ist jeweils nur ein Bild zu se-hen, während die Aneinanderreihung der Kader unsichtbar bleibt. Ent-sprechend kann der Film eine fließende Bewegung ohne Unterbrechung suggerieren. Um diese Illusion aufrechtzuerhalten, wird im Hollywood-film das Bild der Frau als Suture¹⁰⁴ eingesetzt, um die Schnittstellen zu kaschieren. Doch als Bild des Mangels zugleich ist es immer auch Indi-kator für die Bruchstelle, die es verdecken soll. Molinier, der in seinem Film das fetischistisch in Szene gesetzte, weiblich konnotierte, netzbe-strumpfte Bein zum Hauptdarsteller macht, treibt dieses ambivalente Prinzip der Suture auf die Spitze. Denn der Fetisch hält hier immer zugleich seine Desillusionierung bereit, indem er die dem Medium Film immanente Kadrierung nicht überspielt, sondern sie sichtbar macht. So erfüllt der Moliniersche Film nicht unsere Erwartung einer fließenden Bewegung, sondern er scheint vielmehr zu springen, regelrecht von Foto-fragment zu Fotofragment bzw. von Körperbild zu Körperbild zu stol-pern. Der Beinfetisch, der eine Ganzheit verbürgen soll, wird in seinem Fragmentcharakter, der seine Wiederholung erzwingt, offensichtlich. Somit wird Moliniers fotografischen Serien entsprechend auch in seinem Film keine eindeutige Chronologie oder Narration vermittelt, weder ein definierter Anfangs-, noch Höhe- oder Endpunkt ist zu erkennen. Dage-gen wiederholen sich die einzelnen Szenen oder auch ähnliche Filmse-quenzen immer wieder aufs Neue. Der Film endet schließlich so unver-mittelt, wie er begann, so scheint es, als sei er für eine Endlosschleife produziert.¹⁰⁵

102 Roland Barthes: Die helle Kammer, a.a.O., S. 88.

103 Vgl. Katharina Sykora: „Die Muschel schnappt zu...Über surrealistische Prin-zipien in den Filmen von Germaine Dulac“. Vortrag im Atelierhaus - alte Schule, Essen, 14.02.2003.

104 Vgl. dazu das Kapitel „Warum sind viele Puppen ‚weiblich‘“, S. 37.

105 Aus diesem Grund wird meine Analyse nicht Filmszene für Filmszene erläu-tern, sondern ähnliche Sequenzen zusammenfassend betrachten. Dem Moli-nierschen Beinfetischismus vergleichbare Szenerien stellen die fotografi-schen Selbstbilder der Gräfin von Castilgione aus der Mitte des 19. Jahrhun-derts dar. Auch sie fotografiert in obsessiver Manier ihre Beine und insze-niert den Fetisch in seiner Ambivalenz: Laut Bronfen versteht Solomon-Godeau die Bilder der Gräfin als traurige Parabel von Weiblichkeit, da Sub-jektivität hier nur in der Anpassung an einen kulturellen Rahmen zum Aus-druck kommt. Sie spricht von der Schönheit als Maskerade, hinter der sich keine Substanz verbirgt. Laut Bronfen jedoch würde die Comtesse vielmehr

Nicht nur das „Stolpern“ des Films und die damit sichtbar gewordene Kadrierung thematisiert die Struktur des Mediums, darüber hinaus wird auch die filmische Membran selbst zur Anschauung gebracht. In seinen fotografischen Arbeiten scheinen sich die benetzten Körper und die graphischen Netzstrukturen der Bildhaut zu verbinden, um den Bildkörper selbst zu thematisieren. Mit den im Film präsentierten netzbestrumpften Beinen und den Schleiern, die die Körperteile teilweise umgeben, wiederholen sich diese Netzstrukturen ein weiteres Mal. Schließlich ist, der graphischen Überarbeitung der Fotografien vergleichbar, die Haut der filmischen Kader mit unzähligen Kratzern überzogen, die einer Krakeleestruktur ähneln.¹⁰⁶ Die Filmhaut selbst wird somit sichtbar gemacht und der illusionistische Blick gebrochen. Bild und dargestellter Körper bzw. die Netzstruktur der Beine und das Muster der Filmmembran assimilieren. Mit dem Abspielen des Films geraten daher nicht nur die Körperteile in Bewegung, auch die Kratzer auf der Filmhaut beginnen hin und her zu springen, um gleichfalls die Kadrierung des vermeintlich homogenen Mediums zu visualisieren.

Bereits mit der Anfangsszene wird die strukturelle Gleichheit von Bildkörper und Körperbild offensichtlich. Eine schwarze vertikale Linie teilt die Leinwand und verläuft parallel zu der Naht der Netzstrümpfe, die sich auf den Waden deutlich abzeichnet. Ob es sich hierbei um ein künstliches oder ein „natürliches“ Bein handelt, lässt sich nicht eindeutig entscheiden, da das Bein selbst in fotografischer Starre verharret. Mit der in Szene gesetzten Naht, die das filmische Bild, ebenso wie die Wade, teilt, scheint das Prinzip der Suture beim Wort genommen und wird mit der nun einsetzenden irritierenden Kameraführung weiter vorangetrieben: Denn der Beinnaht folgend, fährt die Kamera kontinuierlich von den Füßen an den oberen Rand der Schenkel, hier bricht das Bild ab, um unten erneut anzusetzen, dieser Ablauf wiederholt sich mehrere Male. Der fragmentarische Charakter von Körperbild bzw. Bildkörper wird explizit. So endet das Bild nicht nahtlos in einer Totalen und präsentiert den ganzen Körper, ebenso wenig erreicht es die Höhe des erhofften weiblichen

eine doppeldeutige Aussage zur Schönheit machen, da ihre Beinporträts nicht vor der Versehrtheit schützen, sondern vielmehr den Tod mit ins Bild setzen. Vgl. Abigail Solomon-Godeau: „Die Beine der Gräfin“. In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main 1994, S. 90-147. Vgl. Elisabeth Bronfen: „Die Verknotung des Subjekts“. In: Marion Strunk (Hg.): *Subjekte, Stars und Chips*, a.a.O., insb. S. 24 ff. Vgl. dazu auch die unveröffentlichte Magistraalarbeit von Anja Hermann: *Maskerade im fotografischen Selbstporträt. Die Gräfin von Castiglione*, Ruhr-Universität Bochum 2002.

- 106 Die Kratzer könnten auch nur für die schlechte Qualität des Filmmaterials sprechen, doch die auffällige Ähnlichkeit zu den fotografischen Arbeiten hat mich dennoch zu dieser These veranlasst.

Geschlechts. Die Kamerafahrt, die unseren voyeuristischen Blick lenkt und unser Verlangen animiert, erfüllt unsere Erwartung nicht. In dem immer wieder abbrechenden sowie aufs Neue einsetzenden und somit für die BetrachterInnen frustrierenden Prozess erfahren sie die projektiven Bedingungen der Weiblichkeitsproduktion am eigenen Leib. In einer anderen Sequenz laufen die Molinierschen Beine von hinten nach vorne auf die Kamera zu. An dieser Stelle stoppt das Bild ebenfalls, um die Beine erneut in ihrer Ausgangsposition weiter hinten im Raum zu zeigen und sie wieder und wieder wankenden Schrittes nach vorne gehen zu lassen; erst mit der Aneinanderreihung der Kader lernt der Bildkörper das Laufen. Die Beine, die sich auf die BetrachterInnen zubewegen, ihr Ziel jedoch niemals erreichen, adressieren ihre RezipientInnen unmittelbar. Somit ist hier nicht nur der Cut von Bild zu Bild in der horizontalen Ersetzungsbewegung thematisiert, ferner wird die vordere Bildkante als interaktive Schnittstelle zwischen BetrachterInnen und filmischem Bild markiert. Entsprechend zeigt eines der Filmstandbilder (Abb. 104) von „Mes Jambes“ das Moliniersche Fußgelenk an der unteren Bildgrenze. Im Bellmerschen Sinne verkörpert das Gelenk den Punkt der gleichzeitigen Verbindung und Distanz, aus dem eine endlose Bewegungsvielfalt resultiert.¹⁰⁷

In der sich anschließenden Szene fährt die Kamera erneut an der Strumpfnahnt entlang wieder und wieder nach oben. Mit dem anschließenden Wechsel der Bilder setzt jedoch eine Orientierungslosigkeit ein: Unscharfe Körperpartien zeichnen sich ab, während die Kamera erneut beginnt, eine Bewegung von unten nach oben zu beschreiben. Nur langsam wird deutlich, dass wir uns nunmehr mit der Vorderseite der sich bewegenden Molinierschen Beinen konfrontiert sehen, die vom BetrachterInnenraum aus in einer liegenden Position in den Bildraum hinein ragen. Der Oberkörper Moliniers ist vom Kader abgetrennt. Während die Kamera somit eine Bewegung von der unteren Bildkante zur oberen vollzieht, werden die Beine in umgekehrter Richtung vom Oberschenkel zur Fußspitze gefilmt. Mit dieser Inversion von Unten und Oben, die aus der Kombination von dargestelltem Körper und Kameraführung resultiert, wird eine eindeutig orthogonale Orientierung der RezipientInnen vor dem Film irritiert. Ihr zeitweises Finale findet die Kamerafahrt in der Spitze des Molinierschen Schuhs, die gleichsam zum punctum, zum Punkt der permanenten Umkehrung wird, um den Cut immer wieder durch den Autorenkörper zu führen. Ebenso wie im fotografischen „Selbstporträt“ kastriert sich der Künstler auch in der filmischen „Selbst“-Darstellung.

107 Vgl. das Kapitel „Zentrität und Exzentrität als simultanes Prinzip“.

Traditionell wird im Film der direkte Blick in die Kamera vermieden, da dieser die Position der Kamera sichtbar macht und folglich die filmische Illusion stört.¹⁰⁸ Die Molinierschen Beine jedoch, die aus dem Off in das Bild ragen, verdeutlichen, dass sich die andere Hälfte des Autors bzw. die Kamera, die seine Position eingenommen hat, vor dem Bild befinden muss. Somit zerstört der vom unteren Bildkader kastrierte Autorenkörper die filmische Illusion auf eindringliche Weise und setzt stattdessen den vertikalen fotografischen Schnitt ins Bild. Denn während in einer herkömmlichen filmischen Sequenz etwas aus dem Bild laufen und jederzeit wiederkehren kann – in einem blinden Feld ist die Person weiter existent, das Off ist metaphorisch –, so ist das Off in der Fotografie buchstäblich.¹⁰⁹ Im Molinierschen Film jedoch bleibt der Körper Fragment und thematisiert das totale Off und damit die fotografische Grundlage des Mediums Film. Schließlich stehen die Molinierschen Beine auch stellvertretend für die der BetrachterInnen. Mit der Rezeption der verrückten Bildpräsentation sind diese selbst Teil des Spektakels. Halb im und halb vor dem Bild zu „sein“, ist auch ihr Verhängnis. In einer weiteren Einstellung bewegt Molinier seinen aus dem Off in das Bild ragenden Fuß und die Handkamera synchron, dabei setzt er die wechselseitige Abhängigkeit von Autor- bzw. Kamerablick und präsentiertem Bildobjekt in Szene. Wie Sykora ausführt, entwickelt sich im Film anders als in der Fotografie in der Sukzession der lichtprojizierten Bilder ein raumzeitliches Äquivalent zur Lebenszeit.¹¹⁰ In der Molinierschen Inszenierung wird mit dieser Gleichzeitigkeit der sich eigentlich ausschließenden Positionen die gespaltene „Identität“ des Autors, der zugleich Bildkörper ist, besonders anschaulich.

Am unteren Kader ragt ein Bein Moliniers ins Bild. Es klappt von rechts nach links und wieder zurück und gleicht damit der mechanischen Bewegung einer Automate. Das „natürliche“ Bein Moliniers wird gleichsam zum Puppenbein, das erneut den paradoxen Autorenstatus visualisiert. In einer anderen Sequenz wird eine Puppenbüste gezeigt. Mit jedem Cut hat sich ihr Kopf ein wenig gedreht. Erst ist er nach links, dann frontal und schließlich nach rechts gewandt: Während der Autor zur Puppe wird, erhält die Kunstfigur ihr „Leben“ durch den Schnitt und die Montage der Kader in der Horizontalen. Die vermeintliche Mechanik

108 Vgl. das Kapitel „Der Rahmen als Bedeutungsproduzent“, S. 77.

109 Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt*, a.a.O., S. 176 f.

110 Katharina Sykora: „Yi Yi oder ein Bunny sieht rot. Verkörperte Serialität und das analoge Bild“. In: *Monets Vermächtnis. Serie. Ordnung. Obsession. Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg* (28.09.2001-06.01.2002), S. 53-58, hier: S. 55.

und Bewegung der Puppe fungiert dabei als Metapher auf die künstlich in Bewegung gesetzten Bilder.

Die Mechanisierung des Autors wird in der nächsten Sequenz weiter forciert: Der „Autor“ bewegt sich einer Tanzpuppe gleich. Die Beine Moliniers steuern frontal auf die Kamera zu, er beugt die Knie und positioniert seine Beine in unterschiedlichen Posen. Mal sind sie gekreuzt, dann gegrätscht, dann setzen sie zum leichten Sprung an. Ebenso beginnt das Bild selbst zu springen, um plötzlich die Beine Moliniers durch die der Puppe zu ersetzen und anschließend wieder die laufenden Beinen Moliniers zu zeigen. Auch hier scheint es, als seien die Puppenbeine „lebendig“ bzw. der Autor zur Puppe geworden. Immer schneller wechselt die Ansicht von den „natürlichen“ zu den Puppenbeinen und vice versa. Dabei entsteht das *Changement* zwischen Kunst und „Natur“ zum einen durch die Ähnlichkeit von Puppenbein und Molinierscher Anatomie und zum anderen durch den schnellen Austausch der Sequenzen. Im BetrachterInnenauge selbst vollzieht sich die unheimliche Paarung, die Überblendung von Kunst und „Natur“, die letztlich das Vexierbild generiert.

Eine Wade, die sich im Bild hin und her bewegt, um sich von allen Seiten zu präsentieren und sich schließlich vom voyeuristischen Blick gleichsam einverleiben zu lassen, ist die Protagonistin einer weiteren Szene. Durch ihre permanente Bewegung – wohingegen nun das Kamerabild selbst statisch ist – stellt sich jedoch kein einheitlicher Eindruck der Wade ein. Dagegen wird durch die Vielzahl der unterschiedlichen Ansichten ihr fragmentarischer Charakter deutlich, der wiederum auf die Kadrierung des Mediums selbst rekurriert. Im Anschluss daran ist erneut eine Puppenbüste zu sehen. Ebenso wie die Molinierschen Fotografien dazu verleiten, eine Verbindung zwischen den heterogenen Elementen herzustellen, um dabei immer wieder zu scheitern, animiert auch das filmische Stakkato der Körperteile dazu, Nähe und Abstand zwischen den einzelnen Partien zu erkennen. Indem wir versuchen, die sukzessiv präsentierten Bruchstücke, Bein- und Oberkörperfragmente zu einem Körper zu vervollständigen, erkennen wir jedoch ihre Inkompatibilität – das ganze Körperbild stellt sich auch hier nicht ein. Dafür springt das Bild erneut, eine Kniekehle erscheint am linken Bildrand und eine Kamera fährt von links nach rechts die dazugehörige Wade entlang. Stück für Stück scheint sich die Anatomie eines Beines zu komplettieren, um sich erneut im Fragmentarischen zu verlieren. Beschreibt die Kamera hier noch eine horizontale Bewegung, so wechselt diese mit dem nächsten Cut wieder zu einer vertikalen: Erst werden die Puppenbeine und dann die Puppenbüste von oben nach unten und vice versa gefilmt. Während dieser schnelle Wechsel der Blickrichtungen eine Orientierung vor den sich bewegenden Bildern erschwert, wird jedoch über die Netzstrukturen,

die Puppenbrüste, Puppenbein und das Autorenbein gleichermaßen überziehen, erneut eine Zusammengehörigkeit der Körperteile suggeriert.

Im weiteren Verlauf des Filmes steigert sich das Tempo der aufeinander folgenden Bilder sukzessive. Darüber hinaus fährt nun die Kamera auch noch vor und zurück. Aus diesen wechselhaften Eindrücken formt sich das vielfach facettierte Körperbild, das sich nicht wie auf den Molinierschen Fotografien auf einen Blick erfassen lässt, sondern sich erst in der verwirrenden Abfolge der Bilder einstellt, die die Möglichkeit des ganzen Körpers verheißt, um sie gleichzeitig zu verneinen.

In der Schlusssequenz des Filmes greift Molinier auf eine aus seinen Fotos bekannte Ansicht und Pose zurück, um so erneut die fotografische Grundlage des Mediums Film zu exponieren: Aus der Vogelperspektive blicken wir auf sein Bett, der rechte Bildrand trennt seinen Oberkörper ab, nur das Gesäß und die Beine sind zu sehen und beschreiben eine horizontale Linie. Die Beine drehen sich, mal präsentieren sie sich von vorne, mal von hinten. Auf den ersten Blick scheint diese Bewegung kontinuierlich zu verlaufen, doch schließlich sind auch hier die Sprünge im Bewegungsablauf deutlich. Der Film endet mit den trippelnden Bewegungen der Molinierschen Beine. Wie auf einigen seiner Fotos ist auch hier das Kabel des Selbstauslösers zu sehen, das als selbstreflexive Geste auf den ambivalenten Status des im Medium Film animierten Puppen-Künstlers fungiert, der dazu verdammt zu sein scheint, sich in der Schleife des Films endlos zu drehen.

ABBILDUNGEN PIERRE MOLINIER¹



Abbildung 55: Mohror, Portrait de Pierre Molinier au Masque, Carte postale, August 1973.



Abbildung 56: Pierre Molinier, „Der Schamane,“ Schwarzweißfotografie, 1968, 17,5 x 12 cm.

¹ Zu den Fotografien Pierre Moliniers werden unterschiedliche Titel angegeben. Die Angaben zu den Jahreszahlen und Größen der Abbildungen werden kaum genannt oder sind widersprüchlich, da Abzüge in unterschiedlichen Größen existieren. Grundsätzlich hat Molinier kleinformatige Abzüge gewählt, im Durchschnitt etwa 15 x 10 cm. Die hier vorgestellten Fotografien sind in den Jahren zwischen 1965 und 1976 entstanden. Die von mir angegebenen Bildunterschriften habe ich den entsprechenden Publikationen entnommen, vgl. dazu das Abbildungsverzeichnis.

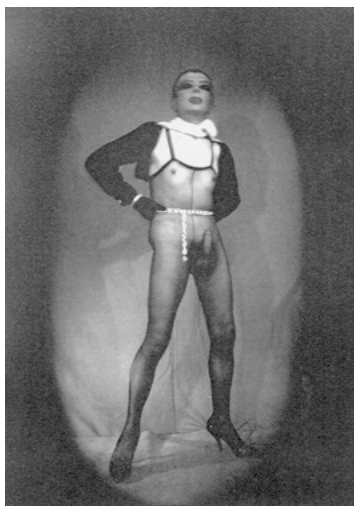


Abbildung 57: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie, 1971.



Abbildung 58: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie, „Reitpeitsche“, 1968, 17,2 x 10,2 cm.



Abbildung 59: Pierre Molinier, „Mon fétiche des jambes“, Schwarzweißfotografie, 1966, 17,8 x 10,8 cm.



Abbildung 60: Pierre Molinier, „Selbstpenetration“, Schwarzweißfotografie, ca. 1965, 8,6 x 11,7 cm.



Abbildung 61: Pierre Molinier, „Hanel et Pierre – les ambigus I“, Schwarzweißfotografie, 1971, 17,8 x 11,4 cm.



Abbildung 62: Pierre Molinier, „Hanel et Pierre – les ambigus II“, Schwarzweißfotografie, 1971.

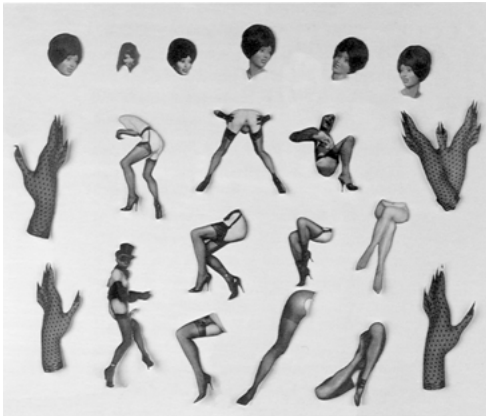


Abbildung 63: Pierre Molinier, fotografische Versatzstücke.



Abbildung 64: Pierre Molinier, „Die Hannels 1“, Schwarz-weißfotografie, ca. 1970, 15,4 x 21,3 cm.



Abbildung 65: Pierre Molinier, „Atelier du Grenier St. Pierre“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 66: Pierre Molinier, „Der Podex der Liebe“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 67: Pierre Molinier, „Autoexcitation“ (Fetischistisches Objekt vor dem Bild „Le grand combat no 2“, Öl auf Leinwand 1965), Schwarzweißfotografie.



Abbildung 68: Pierre Molinier, „Bildnis 2“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 69: Jürgen Klauke, „Rot“, siebenteilige Fotosequenz, 1973/74, 40 x 210 cm

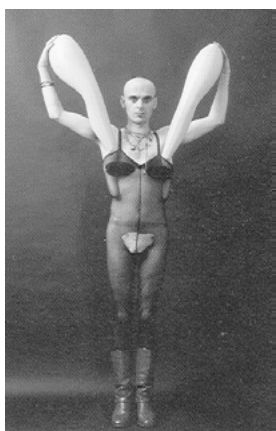


Abbildung 70: Jürgen Klauke, Aus der Serie „Gebaute Figuren“, Fotografien fünfteilig, 1974, je 40 x 30 cm.



Abbildung 71: Pierre Molinier, „Mes Jambes“, Schwarzweißfotografie, ca. 1966.



Abbildung 72: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 73: Pierre Molinier, „Atelier du Grenier St. Pierre“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 74: Pierre Molinier, „Tombe fictive de Pierre Molinier“, Schwarzweißfotografie, ca. 1950, 10,2 x 7,6 cm



Abbildung 75: Pierre Molinier, „Sur mon lit du mort“, Schwarzweißfotografie, 1968, 7,6 x 10 cm.



Abbildung 76: Pierre Molinier:
„Poupée violée“, 1967,
17,8 x 15,3 cm.

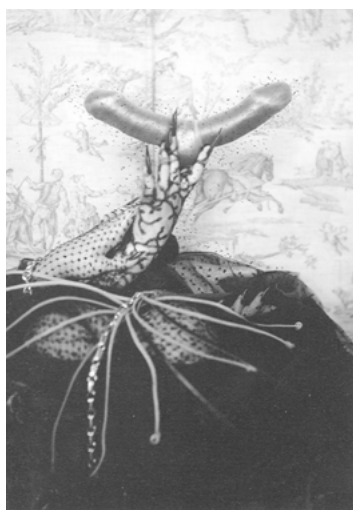


Abbildung 77: Pierre Molinier,
„Radar amoureux“, 17 x 12 cm.



Abbildung 78: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 79: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie, 1968.



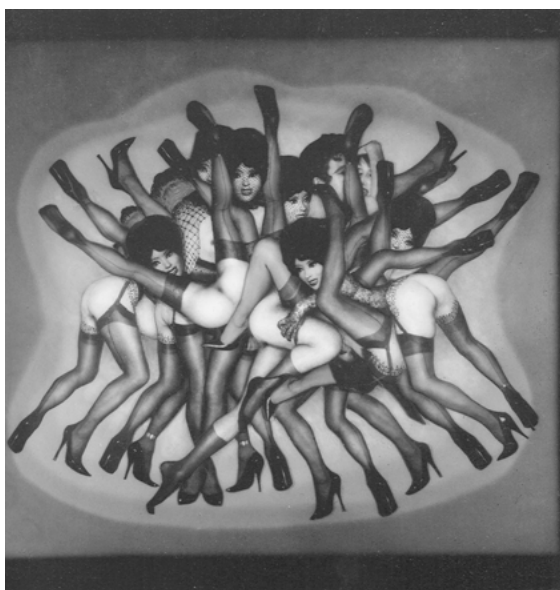
Abbildung 80: Pierre Molinier, „Himmlische Pantomime“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 81 und 82: Pierre Molinier, „Fille magique“, Schwarzweißfotografie, 1955. Augustine, At-taque: Crucifiement. Fotografie aus D.-M. Bourneville/P. Régnard (Hg.): Iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris 1878.



*Abbildung 83: Pierre Molinier:
„Oh!...Marie, Mère de Dieu“,
Öl auf Leinwand, 1965,
80 x 100 cm.*



*Abbildung 84: Pierre Molinier, „Grande Mélée“,
Schwarzweißfotografie, 1968, 15,2 x 17,5 cm.*



Abbildung 85: Pierre Molinier, „Das Doppel“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 86: Pierre Molinier, „Die Miezzen“, Schwarzweißfotografie



Abbildung 87: Pierre Molinier: „Ich bin zufrieden“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 88: Pierre Molinier, „Die Stiefel“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 89: Pierre Molinier, Schwarzweißfotografie, 1966



Abbildung 90: Pierre Molinier, „Offertorium“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 91: Pierre Molinier, „Neugierig“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 92: Pierre Molinier, „Die verliebten Füße“, Schwarzweißfotografie, 13 x 18 cm.



Abbildung 93: Pierre Molinier, „Poupée“, Schwarzweißfotografie, 1963, 13 x 9,2 cm.



Abbildung 94: Pierre Molinier, „Ich krieche nach Gehman“, Schwarzweißfotografie.

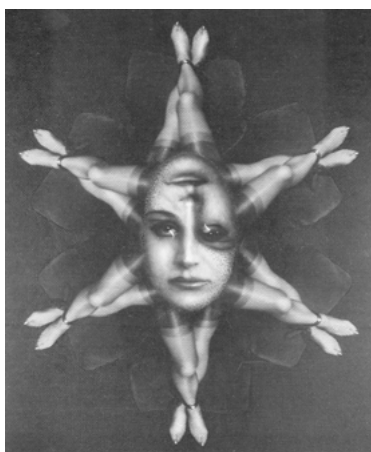


Abbildung 95: Pierre Molinier, „Der sechseckige Stern“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 96: Pierre Molinier, „Introit“, Schwarzweißfotografie, ca. 1970, 12,2 x 14,4 cm.



Abbildung 97: Pierre Molinier, „Die Hannels 2“, Schwarzweißfotografie.



Abbildung 98: Pierre Molinier, „Die Hannels 2“, Fotocollage.



*Abbildung 99: Pierre Molinier,
„Traum“, Schwarzweißfotografie.*



*Abbildung 100: Pierre Molinier,
„Gog und Magog“, Schwarz-
weißfotografie, 1966,
15,5 x 11,3 cm.*



*Abbildung 101: Pierre Molinier,
„Vision“, Schwarzweißfotografie.*



*Abbildung 102: Pierre Molinier,
„La Stylite“, Schwarz-
weißfotografie, 1968-70,
21,6 x 14,6 cm.*



*Abbildung 103: Pierre Moli-
nier, „L'enfant homme“,
Schwarzweißfotografie,
1968-70, 21,6 x 16,2 cm.*

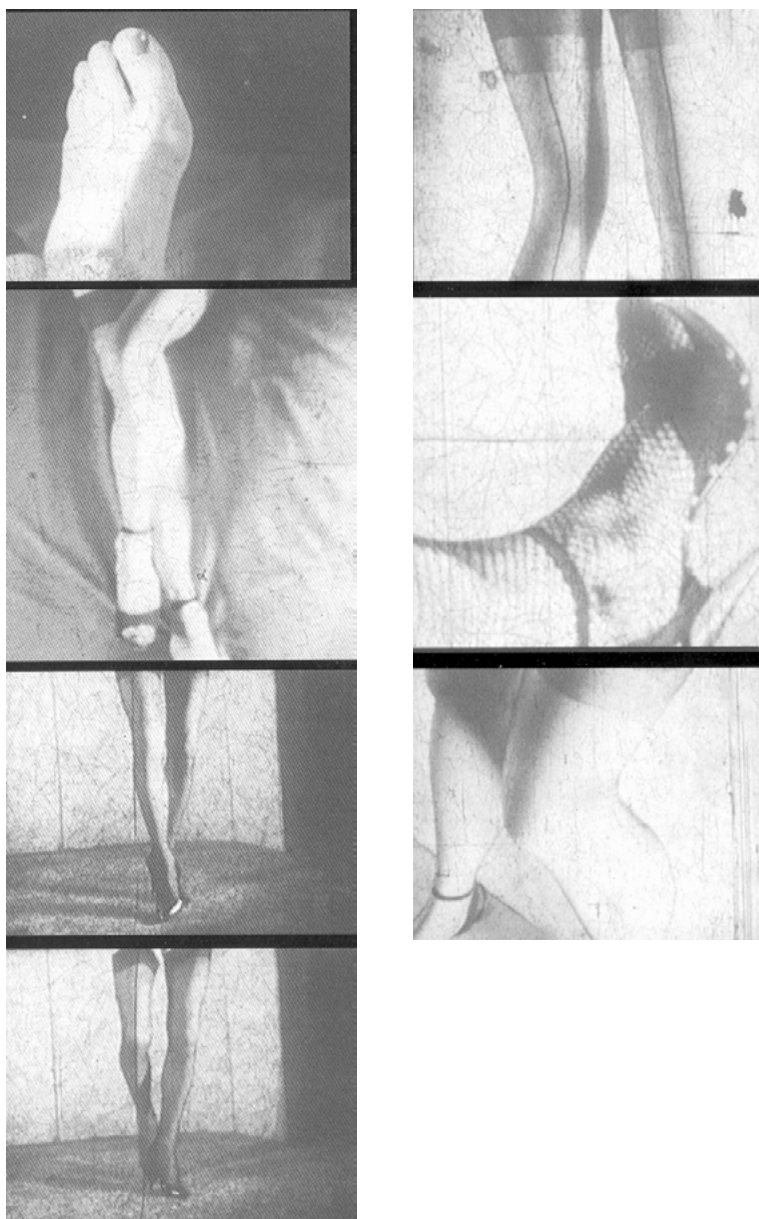


Abbildung 104: Pierre Molinier: Filmstills aus „Mes Jambes“, 1965.

Cindy Sherman



