

HANS BELLMER

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Ebenda.

10 Ebenda, S. 17.

11 Ebenda.

12 Ebenda, S. 15.

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

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

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

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

13 Ebenda.

14 Ebenda, S. 19.

15 Ebenda.

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

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

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

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

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

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

18 Ebenda, S. 19.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 Ebenda, S. 16.

25 Ebenda, S. 21.

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

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

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

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

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

„Die Puppe“ (1934)

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

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

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

31 Vgl. dazu das Kapitel „Bauchkino“.

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

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

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

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

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

Die Fotografie der Puppe als Anagramm ad infinitum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

39 Ebenda, S. 157 ff.

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

41 Ebenda.

42 Ebenda, S. 61.

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

44 Ebenda, S. 14.

45 Ebenda.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 58 Edward Gordon Craig führt aus, dass die Marionette einer kultischen Funktion entstammt. Sie ist Abkömmling der Steinbilder in den alten Tempeln. Hier verkoppeln sich die formalästhetische und die magische Qualität der Marionette. So wie die Herrschereffigien als Stellvertreter verstorbener Könige funktionieren, stehen die Marionetten in kirchlichen Prozessionen für die Körper der Heiligen ein. So erläutert auch Tankred Dorst, dass sich das Wort Marionette von „Marie, Mariette, Marion, Marionette ab[leitet]“. Im mittelalterlichen Frankreich wie auch in anderen romanischen Ländern gab es zahlreiche bewegliche Plastiken der Mutter Maria. Wie Sykora ausführt, werden die Marionetten, im Gegensatz zu den Herrschereffigien, dabei jedoch gleichsam selbst zu Akteuren ihrer eigenen Metamorphosen. Vgl. Ada Raev im Anschluss an Edward Gordon Craig: „Über Marionetten“. In: *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, a.a.O., S. 364 ff., hier: S. 365 und Fußnote 4. Vgl. auch Tankred Dorst: *Das Geheimnis der Marionette*, München 1957, S. 11 und Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 40.
- 59 Der Bühnenraum steht oft repräsentativ für einen Weltentwurf. Vgl. dazu Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 40.
- 60 Wie Katharina Sykora im Anschluss an Tankred Dorst ausführt, unterstützt die Beliebtheit der Marionette bei der Aristokratie diesen Aspekt. Der absolutistische Staat wurde als „Fadenzieher“ gesehen, der die Untertanen tanzen ließ. Mit der nachauflärerischen Kritik am reinen Materialismus ging diese kritische Sicht ebenso auf die Automate über. Auch Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ (Heinrich von Kleist: „Über das Marionettentheater“, erstmals erschienen in vier Fortsetzungen in den Berliner Tageblättern vom 12. und 15. Dezember 1810. In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*, Stuttgart 1994, S. 331-339.) ist in diesem Sinne als subtile Satire zu lesen: Die Grazie der Marionette übertrifft den Tänzer. Die negative Metaphorik der Marionette hat sich hier bereits verselbständigt. Bei Kleist zielt sie nicht mehr gegen die Aristokratie, sondern gegen das steife Schauspieltheater seiner Zeit. Zugleich findet hier eine ironische Abgrenzung gegen la Mettrie sowie gegen die bürgerliche Anmutsvorstellung der Empfindsamkeit statt, die meist mit dem Weiblichen verknüpft war und die Kleist als „Ziererei“ vorstellt. Vgl. Ebenda, S. 40, 42 und Anmerkung 48.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

67 Vgl. Ebenda.

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

Inside out

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

79 Vgl. ebenda, S. 98.

80 Vgl. ebenda, S. 97.

81 Ebenda, S. 98 f.

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

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

84 Vgl. ebenda.

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

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

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

86 Vgl. ebenda.

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

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

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

dern performieren die BetrachterInnen diese Anagrammkonstruktion immer wieder aufs Neue.

Der anatomische Schnitt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

100 Vgl. ebenda, S. 50 ff.

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

102 Vgl. ebenda.

103 Vgl. ebenda, S. 115.

104 Vgl. ebenda, S. 121.

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

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

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

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

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

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

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

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

111 Vgl. ebenda, S. 51.

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

Fragment-Fetisch

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

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

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

114 Vgl. ebenda, S. 52.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

121 Vgl. ebenda, S. 351.

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

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

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

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

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

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

124 Ebenda, S. 664.

125 Vgl. ebenda, S. 310.

126 Vgl. ebenda, S. 664.

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

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

Der Rahmen als Bedeutungsproduzent

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

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

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

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

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

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

Serielles Genderbending

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

132 Vgl. ebenda, S. 179.

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

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

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

136 Vgl. ebenda.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bauchkino

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

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

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

145 Ebenda.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

150 Vgl. Ebenda, S. 15.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Les Jeux de la poupée“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

161 Vgl. Ebenda S. 57, 62.

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

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

162 Vgl. ebenda, S. 57.

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

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

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

Die dritte Wirklichkeit

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

164 Vgl. ebenda, S. 62.

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

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

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

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

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

Oder:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

176 Ebenda.

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

Zentrität und Exzentrität als simultanes Prinzip

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

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

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

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

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

179 Ebenda, S. 57.

180 Ebenda, S. 55.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

189 Vgl. ebenda, insb. S. 54.

190 Vgl. ebenda, S. 23.

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

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

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

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

193 Vgl. ebenda, S. 88.

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

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

Spiegelexperimente

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

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

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

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

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

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

197 Vgl. dazu in diesem Kapitel, Anmerkung 95.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

207 Ebenda, S. 145 f.

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

Body in motion

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

214 Vgl. Ebenda, S. 71.

215 Ebenda, S. 34.

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

Der hysterische Körper

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das objet trouvé

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Exposition Internationale du Surréalisme, 1938

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

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

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

237 Vgl. ebenda, S. 50.

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

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

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

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

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

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

240 Vgl. Ebenda, S. 170.

241 Ebenda.

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

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

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

244 Ebenda, S. 174.

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

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

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

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

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

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

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

250 Ebenda.

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

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

To be *and* not to be

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

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

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

252 Ebenda, S. 179.

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

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

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

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

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

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

256 Vgl. ebenda, S. 24.

257 Vgl. ebenda, S. 23.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das Fotografische in Zeichnung und Malerei?

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

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

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

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

271 Zit. n.: ebenda.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

von Form und Formlosigkeit wird vertrauten Vorstellungen von Körperlichkeit entsprochen, um diese zugleich zu deformieren. Dem punctum strukturell vergleichbar animiert auch diese Paradoxie die BetrachterInnen, Abstände zu überbrücken. Mit dem Eintritt in das Spiel der Formen-suche werden wir immer neue Figurationen finden, die sich gleichzeitig in einem Prozess der Auflösung befinden. Dieses Prinzip fließender Bewegungen wird auch mit der zeichnerischen Darstellung von Körperflüssigkeiten und Ausscheidungen in Szene gesetzt. Die simultane Innen-wie Außenansicht, die sich mit dem Schnitt durch den Körper des ersten Puppenmodells bot, wandelt sich in Bellmers Zeichnungen zum Röntgenblick: Mit der transparenten Epidermis werden Eingeweide und Körperflüssigkeiten sichtbar, die nach außen drängen und die Körpergrenzen als permeabel kennzeichnen. Die wechselseitigen Produktionsbedingungen von Subjekt und Abject²⁷⁸ werden explizit. Somit entsteht auch in der Interaktion mit Bellmers Zeichnungen eine Handlungsfähigkeit, die normative Vorstellungen in Frage stellt. Wie Butler konstatiert, ist der Körper eine variable Grenze, deren Durchlässigkeit politisch reguliert wird. Wenn der Körper als Synekdoche für das Gesellschaftssystem per se gilt, dann stellt jede Art einer unregelmäßigen Durchlässigkeit einen Ort der Verunreinigung und Gefährdung dar.²⁷⁹ Dennoch wird letztlich die Bewegung, die hier zwischen BetrachterInnen und Bild entsteht, nicht durch das punctum animiert, sondern resultiert allein aus der mimesischen Qualität der Zeichnung und den Verwirrungen, die aus verschiedenen Darstellungsmodalitäten resultieren. Eine Verunsicherung, die unsere „Körperlichkeit“ unmittelbar besticht, kann jedoch nur im Dialog mit dem fotografischen Bild entstehen.

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

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

ABBILDUNGEN HANS BELLMER¹

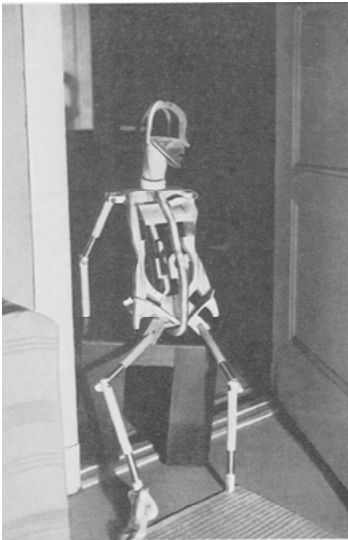


Abbildung 1: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 1. aus „Die Puppe“, 1934.

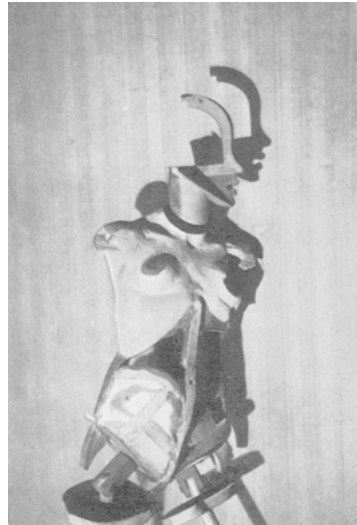


Abbildung 2: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 2 aus „Die Puppe“, 1934.

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



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

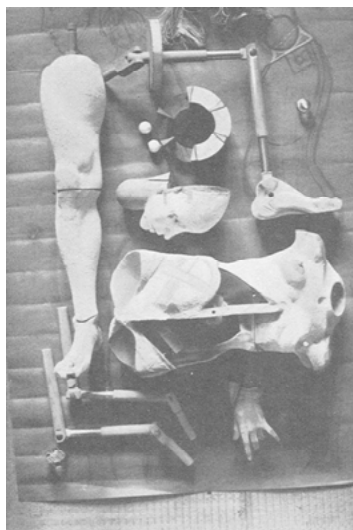


Abbildung 4: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 4 aus „Die Puppe“, 1934.



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



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



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

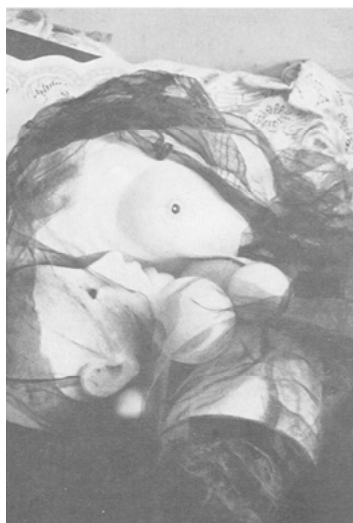


Abbildung 8: Hans Bellmer, Schwarzweißfotografie Nr. 8 aus „Die Puppe“, 1934.



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



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



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

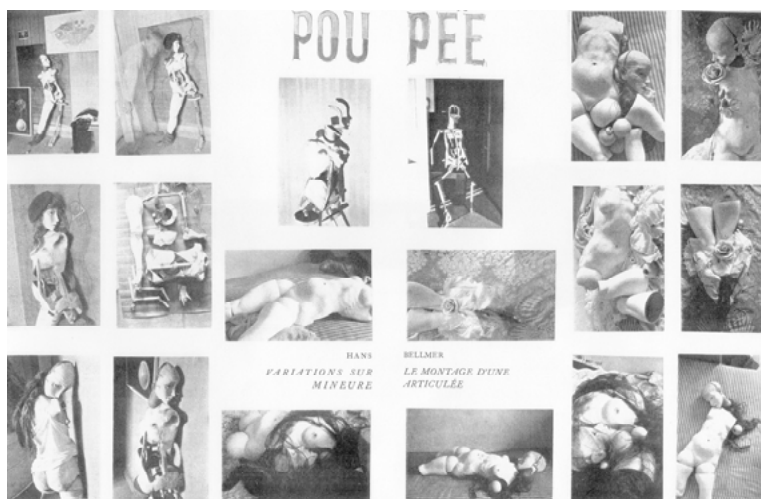


Abbildung 12: Hans Bellmer: „Poupée: Variations sur le montage d'une mineure articulée.“ Schwarzweißfotografien der ersten Puppe, publiziert in Minotaure Nr. 6, 1935.



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

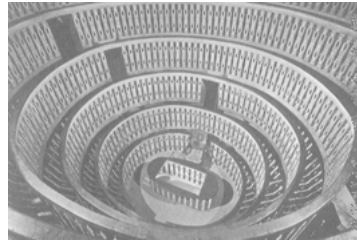


Abbildung 14: Zeichnung des Sektionssaals in Padua (1594). Die Ansicht zeigt den heutigen Zustand.

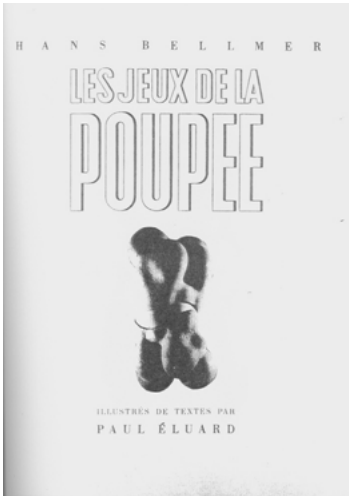


Abbildung 15: Hans Bellmer, Titelblatt zu „Les Jeux de la Poupée“, 1949.

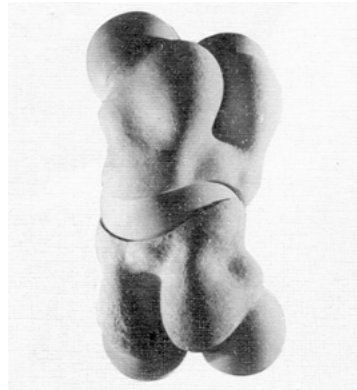


Abbildung 16: Hans Bellmer, Titelblatt, kolorierte Schwarz-weißfotografie, 1935, „Les Jeux. de la Poupée“, 1949.

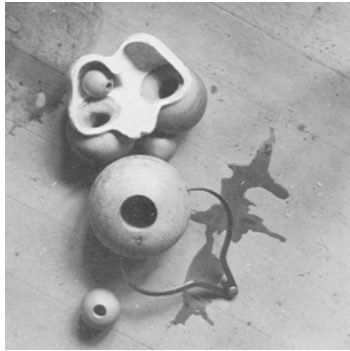


Abbildung 17: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1935, Nr. 1 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.²



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

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

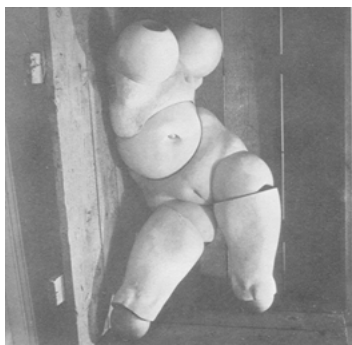


Abbildung 19: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1935, Nr. 3 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.



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

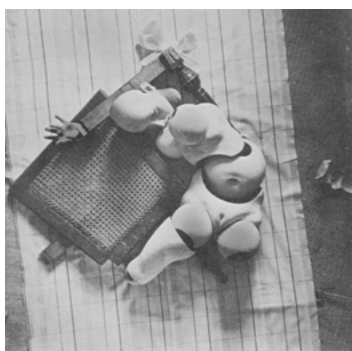


Abbildung 21: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1935, Nr. 5 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.



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



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



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

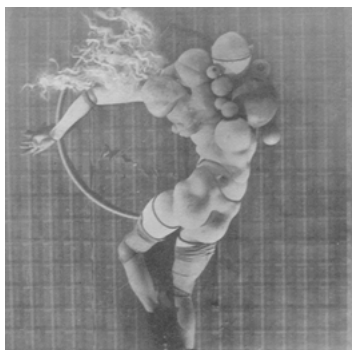


Abbildung 25: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 9 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.



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



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



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

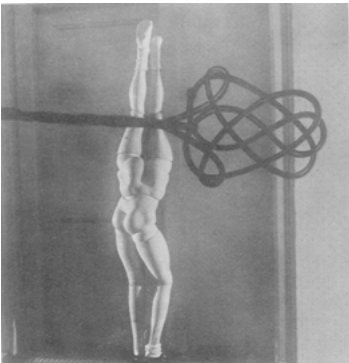


Abbildung 29: Hans Bellmer, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1936, Nr. 13 aus „Les Jeux de la Poupée“, 1949.



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



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

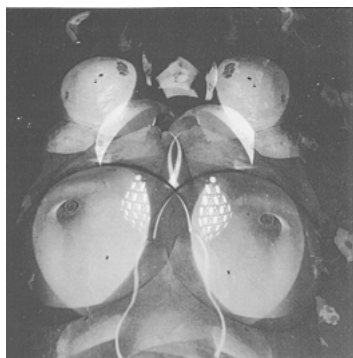


Abbildung 32: Hans Bellmer, „La Poupée“, kolorierte Schwarzweißfotografie, 1938, 14,6 x 14,4 cm.



Abbildung 33: Hans Bellmer, „La Poupée“, Schwarzweißfotografie, 1935.



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



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

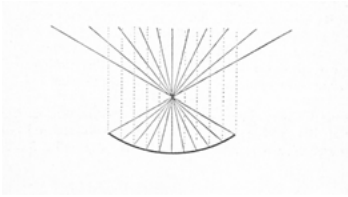


Abbildung 37: Hans Bellmer, Zeichnung aus seinem Text „Das Kugelgelenk“.



Abbildung 36: Gliederweibchen, süddeutsch, Buchsbaumholz, Höhe 21,6 cm, um 1520/30.



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



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



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

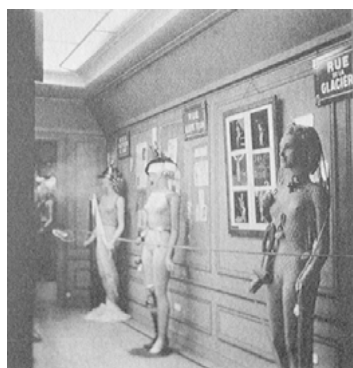


Abbildung 41: Josef Breitenbach, Fotografie der „Exposition Internationale du Surréalisme“ (1938). „Les plus belles rues de Paris“.



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

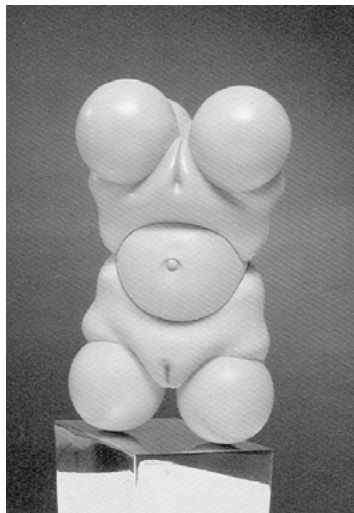


Abbildung 43: Hans Bellmer,
„La Poupée“, bemaltes
Aluminium auf Messingsockel,
1936/65, 63,5 x 30,7 x 30,5 cm.

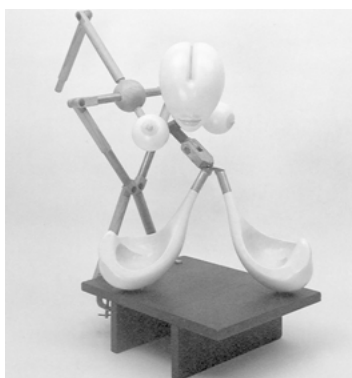


Abbildung 44: Hans Bellmer,
„La Mitrailleur en état de
grâce“, 1937, Holz und Metall,
78,5 x 75,5 x 34,5 cm.



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



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

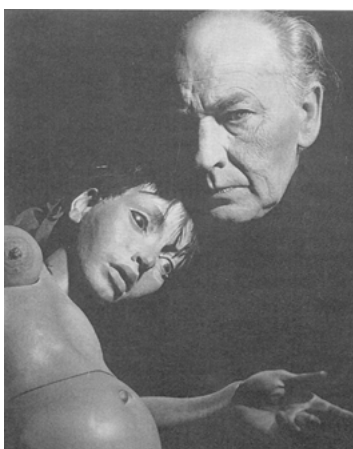


Abbildung 47: Hans Bellmer, Selbstporträt mit Puppe, Schwarzweißfotografie, 1958.



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



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



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



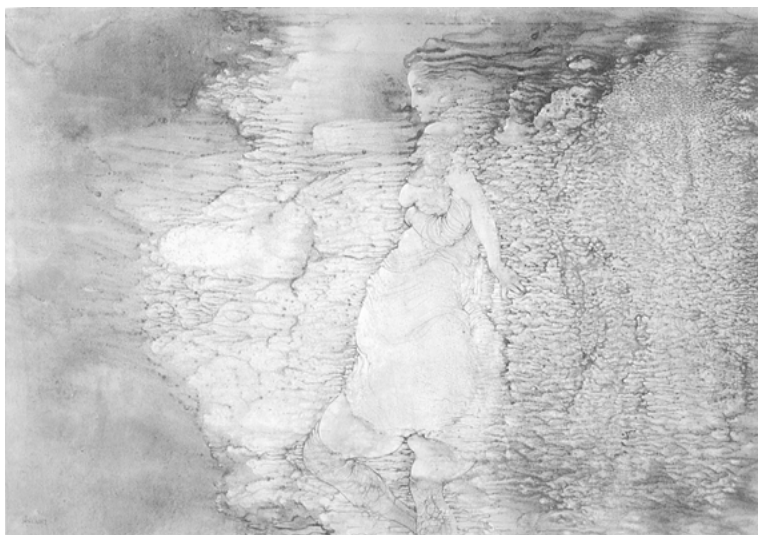
Abbildung 51: Hans Bellmer, Zwei-Farben-Radierung, Blatt 7 der „Petit Traité de morale“, 1968.



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



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



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

Pierre Molinier

