

TRUE BODIES?

VON DER SUCHE NACH DEM ECHTEN KÖRPER UND DEM FINDEN DER KUNSTFIGUR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

die Puppenfotografien Hans Bellmers.⁹ Gute Ansätze liefern zudem die Untersuchungen Sigrid Schades. Sie stellt vor allem das dekonstruktive Potenzial der Bellmerschen Körperbilder in den Vordergrund. Die Thesen Schades werde ich Sinne des Butlerschen Performanzbegriffes erweitern.¹⁰ Interessante Interpretationsansätze liefern ferner die Untersuchungen Ivo Kranzfelders¹¹, Silvia Eiblmayrs¹² und Peter Gorsens. Bei Gorsen steht vor allem die Verknüpfung einer geschlechtertheoretischen und psychoanalytischen Herangehensweise im Vordergrund.¹³ In den letzten Jahren sind zudem drei Dissertationen zu den Arbeiten Hans Bellmers erschienen, die sich jedoch in der Herangehensweise grundlegend von der vorliegenden Arbeit unterscheiden. So lautet die Hauptthese Sue Taylors¹⁴, dass Bellmer die Puppe als Protestmodell gegen die Nazis baute. Des Weiteren versteht sie die Puppe als Alterego Bellmers. In ihrer an Theorien der Psychoanalyse angelehnten Interpretation schließt sie zudem von Bellmers Arbeiten auf seine Biographie und Psyche zurück. So

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

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

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

15 Vgl. ebenda, S. 5.

16 Vgl. ebenda, S. 18.

17 Vgl. ebenda, S. 18 ff.

18 Vgl. ebenda, S. 11.

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

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

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

22 Vgl. ebenda, S. 80.

23 Vgl. ebenda, S. 120.

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

25 Vgl. ebenda, S. 104.

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

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

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

Kravagna (Hg.): *Real Text*, Klagenfurt 1993, S. 239-248. Vgl. ders., *Pierre Molinier: Pierre Molinier, lui-même. Essay über den surrealistischen Hermaphroditen*, München 1972. Vgl. ders., Gerhard Fischer (Hg.): *Pierre Molinier. Die Fetische der Travestie, Fotografische Arbeiten 1965-1975*, Wien 1989. Vgl. ders.: *Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1969.

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

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

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

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

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

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

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

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

40 Vgl. ebenda, S. 245.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

