

PUPPE - FOTOGRAFIE - GESCHLECHT: EINE VERBINDUNG DER UNHEIMLICHEN ART

Zitationen

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen bildet die Annahme, dass jede Form der Bedeutung aus einem Prozess performativer Wiederholungen hervorgeht. Hiermit berufe ich mich auf Jacques Derrida bzw. auf Judith Butlers Rezeption von Derridas kritischer Neuformulierung der Sprechakttheorie von Searl und Austin: „In der Sprechakttheorie ist eine performative Äußerung diejenige diskursive Praxis, die das vollzieht und produziert, was sie benennt.“¹ Laut Derrida liegt hierbei die Macht jedoch nicht in einem ursprungsgebenden Willen, der etwa bei der performativen Äußerung „Es werde Licht!“ sein Dasein erhält, vielmehr ist der vermeintliche Ursprung immer schon abgeleitet. Jede Benennung ist ihrerseits schon die Wiederholung einer codierten Äußerung, ist ihrerseits schon als Zitat identifizierbar.² Derridas Begriff der Wiederholbarkeit impliziert somit, dass jede Handlung selbst eine Rezitation einer vorhergehenden Kette von Handlungen ist, die in der gegenwärtigen Handlung enthalten ist und jeder gegenwärtigen Handlung andauernd ihre Gegenwartigkeit entzieht.³ Erst über das verdoppelnde Zitat wird somit eine Unterscheidung zwischen vermeintlichem Original einerseits und Wiederholung andererseits möglich. Die Metapher von der Spur dient Derrida dazu, dieses Prinzip zu erläutern. So ist der Ursprung nicht im Sinne einer Präsenz zu verstehen, sondern er besteht als Spur. Diese markiert „[...] nicht nur das Verschwinden des Ursprungs, sondern besagt [...], daß der Ursprung nicht einmal verschwunden ist, daß die Spur immer nur im Rückgang auf einen Nicht-Ursprung sich konstituiert und damit zum Ursprung des Ursprungs gerät.“⁴ Demnach ist „*die Spur [...] die Diffe-*

1 Judith Butler erläutert hier die Theorie Jacques Derridas. Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht, Frankfurt am Main 1997, S. 36 f., siehe dort auch Anmerkung 11.

2 Vgl. ebenda, S. 36.

3 Vgl. ebenda, S. 32, Anmerkung 9.

4 Jacques Derrida: Grammatologie, übers. v. Hans-Jörg Rheinberg u. Hanns Zischler, Frankfurt am Main, 7. Aufl. 1998, S. 107 ff.

renz, in welcher die Erscheinung und die Bedeutung ihren Anfang nehmen“⁵ [Hervorhebungen im Text]. An diese Überlegungen anknüpfend wird auch der Körper, der immer in seiner geschlechtlichen Markierung wahrgenommen wird, als Ergebnis einer permanenten Rezitation kultureller Codierungen verstanden. „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ sind somit nicht naturgegeben. Judith Butler stellt die Strukturen der Geschlechterdiskurse heraus: Sie versteht dabei „Natur“ [als, B.K.] das Produkt eines zeitlichen Prozesses, der mit einer Wiederholung von Normen operiert. In dieser rituellen Praxis erlangt das biologische Geschlecht einen Effekt der Naturalisierung.“⁶ Diese prozessuale Duplizierung von Geschlechter- und Körpernormen geht mit einer zeitgleichen In- und Exklusionsbewegung einher. Mit der Bestätigung der gängigen Normen werden zugleich die den Normen widersprechenden Elemente ausgeschlossen. Grenzen werden zeitweise manifest, und binäre Kategorien – wie männlich/weiblich, Subjekt/Objekt – werden vorübergehend materialisiert. Butler versteht den Begriff der Materie daher nicht als fixen Ort oder Oberfläche, sondern als einen „Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, die wir Materie nennen.“⁷ Materialität ist demnach nicht allein linguistischer Effekt⁸, vielmehr ist der Körper selbst „von Gewicht“⁹, der sich als potenziell veränderbar erweist. So ist in den performativen Prozessen immer ein Potenzial der Instabilität und Verschiebung der vertrauten Codes enthalten. Butler führt aus, dass die Notwendigkeit, die Norm permanent zu repetieren, zeigt, dass „die Materialisierung nie ganz vollendet ist, daß die Körper sich nie völlig den Normen fügen [...]“.¹⁰ Vielmehr kann durch das, was der Norm entgeht oder über sie hinauschießt, ein Riss in vertrauten Körpervorstellungen entstehen.¹¹ Denn mit der Wiederholung der Normen werden diese bestätigt, das Zitat gleicht den gängigen Geschlechtercodes, doch kann es der Vorlage niemals vollkommen entsprechen. Erst mit dieser Unterscheidung zwischen „Vorher“ und „Nachher“ geht das ver-

5 Ebenda, S. 114.

6 Judith Butler: Körper von Gewicht, a.a.O., S. 31.

7 Ebenda, S. 32.

8 Ebenda, S. 56, siehe dort auch Anmerkung 18.

9 Butler betont, dass die Materialität der Körper nicht allein auf eine Reihe von Signifikanten zurückzuführen ist. Eine solche Behauptung übersieht die Materialität der Signifikanten selbst. Denn es besteht eine Unablösbarkeit von Materialität und Signifikation. „Kann Sprache einfach auf Materialität referieren, oder ist die Sprache gerade auch die Bedingung, unter der Materialität auftritt?“ Vgl. Ebenda, S. 56 ff.

10 Ebenda, S. 21.

11 Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt am Main 1991, S. 206.

meintliche Original, in diesem Fall die Vorstellung natürlicher Geschlechtlichkeit, als Effekt hervor. Über die Ähnlichkeit von „Original“ und Wiederholung droht das binäre System der Differenz gleichzeitig zu scheitern. In diesem Wechselspiel aus Nähe und Abstand offenbart sich die Kategorie des Geschlechts als Produkt performativer Praxis. Grenzen, die scheinbar eindeutige Polarisierungen hervorbringen, geraten in Bewegung. Dies wird zum Motor einer unentwegten Sinnstiftung. Von den Kategorien des Körpers und des Geschlechts geht somit gleichsam eine eigene Aktivität in einer sinnstiftenden Praxis aus: Sie gehen dabei nicht ganz im Diskurs auf und können auch nicht als außerhalb des Diskurses stehend gedacht werden.¹² Butler spricht von „doing gender“¹³ und Haraway bezeichnet den Körper als generativ. Er selbst wird zum Bedeutungsproduzenten.¹⁴

Dieses Modell einer performativen Struktur der Geschlechter und der Prinzipien der Bedeutungsproduktion im Allgemeinen wird im Folgenden auf die strukturelle Beschaffenheit von Puppe und Fotografie übertragen, die beide ebenfalls aus einem Akt der Verdopplung hervorgehen. Die Puppe ist unser Doppelgänger, und das Foto verdoppelt „vorfotografische Szenerien“. In jede Verdopplung hat sich der performative Akt seiner Entstehung eingeschrieben. Jede Kopie besteht daher als Vexierbild: Sie kann dem „Original“ bis aufs Haar gleichen und doch bleibt eine Differenz bestehen. Puppe und Fotografie verfügen daher über ein besonderes Potenzial, gerade dieses Changement sichtbar zu machen. Denn die Puppe kann verblüffend echt und lebendig erscheinen, und die Fotografie suggeriert den Blick in die Wirklichkeit und ist doch nur Repräsentation. Puppe und fotografisches Bild evozieren einen permanenten Wechsel zwischen „Realität“ und Fiktion, „Original“ und Kopie und stellen damit ihre Struktur als Spur explizit zur Schau. Aufgrund dieser strukturellen Analogien sind Puppe, Fotografie und Geschlecht ideale Partner. Allen drei Komponenten wohnt das Potenzial inne, den Glauben an einen Ursprung in Frage zu stellen. Werden sie wie im fotografischen

12 Vgl. dazu auch Katharina Sykora: „Suture und Performanz. Über die Medialisierung der Geschlechtergrenzen“. In: Werner Scheel, Kunibert Bering (Hg.): Kunst und Ästhetik: Erkundungen in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1997, S. 14-158, hier: S. 152.

13 Wie Butler erläutert, erweist sich die Geschlechtsidentität als performativ, sie selbst konstituiert die Identität, die sie angeblich ist. In diesem Sinne ist die Geschlechtsidentität ein *TUN*, wenn auch nicht ein Tun eines Subjekts. Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, a.a.O., S. 49.

14 Vgl. Barbara Becker: „Cyborgs, Robots und ‚Transhumanisten‘ - Anmerkungen über die Widerständigkeit eigener und fremder Materialität“. In: Dies., Irme-la Schneider (Hg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit - Identität - Medien, Frankfurt am Main 2000, S. 41-70, hier: S. 49.

Porträt der geschlechtlich bestimmten Puppenanatomie kombiniert, potenziert sich ihr subversiver Gehalt.

Die Fotografie als Spur der „Wirklichkeit“

Im Anschluss an Rosalind Krauss geht es mir daher im Folgenden nicht um eine Theorie der Fotografie, sondern um die Fotografie als theoretisches Dispositiv: „Wie beeinflusst die Tatsache, daß es sich um eine Fotografie und nicht ein Gemälde handelt, die Bedeutung des Bildes? [...] Was ist, kurz gesagt, die besondere ‚Gabe‘ der Fotografie?“¹⁵

Während für eine malerische oder zeichnerische Darstellung die Präsenz des zu Porträtierenden nicht zwingend ist, so ist sie für eine fotografische Aufnahme notwendig. Licht, das vom zu fotografierenden Objekt reflektiert wird, fällt durch die Kameralinse und trifft auf den fotografischen Film. Die Fotografie ist die chemische und optische Spur des Porträtierten, durch die eine unmittelbare Berührung zwischen Referenten und Bild entsteht. Philippe Dubois und Rosalind Krauss bezeichnen dies als den Index der Fotografie.¹⁶ Barthes, der sich für das Prinzip des Index aus der Warte der BetrachterInnen interessiert, fragt: „Was weiß mein Körper von der Fotografie?“¹⁷ Die RezipientInnen erkennen ihre referentielle, körperliche Verbindung zum „Vorfotografischen“. Diese Allianz von BetrachterInnen und Bild fasst Barthes im Begriff des punctum. Der Index bzw. das punctum verbürgen die vermeintliche Wahrhaftigkeit der fotografischen Darstellung.¹⁸ Doch können wir den Index

15 Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch, übers. v. Henning Schmidgen, München 1998, S. 14-16.

16 Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden 1998, S. 49-57. Vgl. ebenso Rosalind Krauss: *Das Photographische*, a.a.O., S. 14 ff.

17 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie. Bemerkungen zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt am Main, 1985, S. 17.

18 Die der Fotografie gleichsam eingeschriebene Authentizität wird unter anderem von Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und André Bazin als signifikantes Merkmal herausgestellt: Kracauer führt aus, dass Fotografien seit Daguerres Zeiten „als Dokumente von unbezweifelbarer Echtheit gewertet“ werden. Benjamin erläutert, dass die Wirklichkeit den „Bildcharakter gleichsam durchsenkt“ hat. So ist die alte Fotografie eines „Fischweibes aus New Haven“ bis heute „wirklich“. Unweigerlich stellt sich die Frage nach dem Namen der dargestellten Frau, die damals gelebt hat. Diese wird nie „gänzlich in die ‚Kunst‘ eingehen“, wie es bei einem gemalten Porträt der Fall ist. Und Bazin betont, dass die Objektivität der Fotografie aus der Art der Bildentstehung resultiert, die Bazin als mechanischen Reproduktionsprozess beschreibt, in dem die menschliche Kreativität keine Rolle spielt. So wird schon die Linse

selbst nicht sehen, vielmehr erkennen wir ein fotografisches Bild nur deshalb als Repräsentation der „Wirklichkeit“, weil es unseren tradierten Wahrnehmungsmustern entspricht: Seit der Renaissance registrieren wir einen zentralperspektivisch konstruierten Raum als Mimesis der „Realität“ und begreifen einen dreidimensional wiedergegebenen Körper als authentische Repräsentation menschlicher Physis. Auch die ersten fotografischen Bilder wurden aufgrund dieser Sehtradition als mimetisches Abbild der „Wirklichkeit“ verstanden.¹⁹ Der Blick auf vermeintlich Authentisches, den wir mit dem Medium Fotografie verbinden, hat sich seinerseits als Wahrnehmungsnorm etabliert. Der Index kann somit nur über eine mimetische und symbolische Überformung wahrgenommen werden²⁰; erst der in dieser Form erkannte Index verleiht den Codierungen ihre vorgebliche Authentizität.

Diese indexikalische wie mimetische Verbindung zwischen dem Referenten und seinem Abbild impliziert jedoch gleichzeitig einen räumlichen wie zeitlichen Abstand zwischen Fotografiertem und Fotografie. Denn mit dem Druck auf den Auslöser wird aus Zeit und Raum ein Ausschnitt herausgelöst und im fotografischen Bild festgehalten. Im Moment der fotografischen Betrachtung nehmen wir somit etwas wahr, das in der Vergangenheit vor der Kamera gestanden hat. Barthes bezeichnet dies als „[...] neue Kategorie des Raum-Zeit-Verhältnis: Räumliche Präsenz bei zeitlicher Vergangenheit, eine unlogische Verbindung des Hier und Jetzt mit dem Da und Damals.“²¹ Diese sich kreuzenden Zeit- und Raumebenen fordern gleichsam eine Animation heraus, die Barthes ebenfalls im Begriff des *punctum fixiert*.²² Denn im Akt der fotografischen Rezeption

des Fotoapparates als „das Objektiv“ bezeichnet; dieses steht allein zwischen dem Modell und seiner Darstellung. Die Objektivität der fotografischen Abbildung wirkt durch ihr automatisches, scheinbar natürliches Entstehen und „verleiht ihr [der Fotografie, B.K.] Glaubhaftigkeit und Stärke, die jedem anderen Bild der Künste fehlt“. Vgl. Siegfried Kracauer: „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“. In: Ders.: Schriften, hg. v. Karsten Witte, Bd. 3, Frankfurt am Main 1964, S. 48. Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1977, S. 45-64, hier: S. 49 ff. André Bazin: „Ontologie des fotografischen Bildes“ (1945). In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie 1945-1980, Bd. III, München 1983, S. 58-64, hier: S. 62.

19 Philippe Dubois: Der fotografische Akt, a.a.O., S. 30.

20 Wie Dubois erläutert ist „Das Foto [...] in erster Linie ein Index. Erst in zweiter Linie kann es ähnlich werden (Ikon) und einen Sinn erhalten (Symbol)“. Ebenda, S. 57.

21 Roland Barthes: „Die Rhetorik des Bildes“ (1964). In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie 1945-1983, München 1983. Bd. III, S. 145-149, hier: S. 144.

22 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Sykora zur Theorie Barthes. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 66.

überbrücken wir die verschiedenen Zeit- und Raumgrenzen und vergegenwärtigen das Vergangene. Dieser stetige Prozess der Aktualisierung ist, wie Sykora erläutert, bereits im Prozess des Entwickelns des Positivs angelegt.²³ Aufgrund ihrer ambivalenten Struktur lädt die Fotografie zu einer Interaktion ein. Sie ist demnach aktive Instanz sowie passives Bildobjekt zugleich. Auch Barthes beschreibt den Verlebendigungsgestus, den das fotografische Bild heraufbeschwört, als interaktive Beziehung: Das punctum „[...] macht, daß ich ein bestimmtes Photo animiere und daß es mich animiert“.²⁴ Über die Betrachtung des fotografischen Bildes geraten wir selbst in den Chiasmus aus Zeit und Raum hinein. So beschreibt Donna Haraway die Interaktion selbst als einen performativen Prozess, in den die Aktivität der „Subjekte“ sowie der Objekte gleichermaßen eingeht. Hieraus resultiert eine Handlungsfähigkeit, die nicht von einem intentionalen Subjekt ausgeht, sondern aus dem interaktiven Prozess der Bedeutungsgenerierung selbst entsteht. Dabei materialisieren sich die Grenzen beider Seiten in einer gegenseitigen Abhängigkeit und halten sich wechselseitig in Bewegung.²⁵ Die Struktur des Mediums Fotografie selbst lese ich daher als Performanz, in deren Zentrum der fotografische Akt²⁶ steht. Denn ebenso wie im Prozess der performativen Geschlechterproduktion erst aus der Differenz zwischen „Vorher“ und Nachher die Vorstellung natürlicher Geschlechtlichkeit resultiert, so scheint auch mit der fotografischen Verdopplung eine Unterscheidung zwischen der „vorfotografischen, originalen“ Szene einerseits und ihrer fotografischen Repräsentation andererseits möglich. Mit dieser Differenz werden unsere Vorstellungen von Wirklichkeit erst produziert: Aufgrund unserer Seherfahrung glauben wir, etwas als vermeintlich originär und

23 Vgl. ebenda. S. 65.

24 Roland Barthes: *Die helle Kammer*, a.a.O., S. 68.

25 Vgl. zur Theorie Donna Haraways: Carmen Hammer, Immanuel Stief: „Einleitung“. In: Carmen Hammer, Immanuel Stief (Hg.): *Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main, New York 1995, S. 9-31, hier: S. 20.

26 In ihrem Vorwort zu Philippe Dubois „Der fotografische Akt“, erläutert Herta Wolf, dass Dubois folgend die Fotografie nicht nur als Bild begriffen werden kann, sondern als Resultat eines Aktes. Der Akt des Auslösens setzt das optische Instrument und den chemischen Bildträger in Gang. Im kurzen Moment der Belichtung, im Akt, in der Pragmatik, verdichtet sich das Spezifische der Fotografie – der Index. Der Akt der Bildproduktion wird dabei als bedeutungstiftender Akt oder auch als performativer Akt verstanden. Das Foto ist unauflöslich mit seiner referentiellen Erfahrung verbunden, d.h. es ist mit dem Akt verbunden, der es hervorbringt. Die Essenz der Fotografie liegt somit darin, ein Akt zu sein. „[...] die Performanz [bezeichnet] den tatsächlichen Gebrauch der Sprache [...]. Auch der Bild-Akt ist ein performativer Akt, [...], dessen Performanz sich darüber hinaus in die Fotografien selbst einschreibt.“ Herta Wolf: „Vorwort“. In: Philippe Dubois: *Der Fotografische Akt*, a.a.O., S. 7-14, hier: S. 8 ff.

vorher dagewesen zu erkennen, weil es als nachträgliche Repräsentation, als Spur im fotografischen Bild erscheint. Aus der Ähnlichkeit von Vorlage und fotografischer Kopie resultiert jedoch eine paradoxe Wahrnehmungsstruktur, die das System der Differenz gleichzeitig in Frage stellt. Denn über die indexikalische und mimetische Nähe zwischen dem Referenten und seinem fotografischen Abbild hebt sich die Fotografie als Medium auf. Einen fotografierten Gegenstand nehmen wir daher als den Gegenstand selbst wahr und erkennen zugleich, dass wir nur eine fotografische Darstellung des Gegenstandes betrachten. Die Verbindung zum „Vorfotografischen“ gelingt und scheitert im selben Moment, dies animiert die BetrachterInnen, den Überbrückungsversuch immer wieder von neuem zu starten.²⁷ Eine unaufhörliche Bewegung zwischen beiden Eindrücken beginnt, mit der die Grenze zwischen „Wirklichkeit“ und Repräsentation durchlässig wird. Im Akt der fotografischen Rezeption vollziehen wir das simultane Verhältnis von Abstand und Nähe nach.²⁸ Dabei registrieren wir, dass unsere Wahrnehmung selbst als performativer Prozess der Bedeutungsproduktion funktioniert: In beharrlicher Wiederholung suchen wir die Realität und finden nur das Supplement. Somit impliziert bereits die Struktur fotografischer Bilder ein subversives Potenzial, da die mit der fotografischen Darstellung transportierten Inhalte wie „Wirklichkeit“, „Identität“, „Körper“ und „Geschlecht“ ihre besonders nachdrückliche Bestätigung erfahren und dennoch unglaublich erscheinen können. Trotzdem birgt, wie Sykora ausführt, die einfache Überblendung von Medium und Ikonographie die Gefahr einer tautologischen Falle. Erst die „Randunschärfe“ bei der Überblendung von media-

27 Vgl. dazu auch die Ausführungen Sykoras zur Theorie Barthes. Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, S. 66. Sykora weiter folgend, ist dieser Wechsel zwischen Nähe und Abstand schon im fotografischen Apparat, der immer nur ein stereoskopisches Sehen zulässt, angelegt: ein Auge ist der Außenwelt verpflichtet, das andere dem Fokus der Kamera. Daraus resultiert ein gespaltenen Blick, der zugleich trennt und fusioniert - eine gesplattene Wirklichkeitsreferenz, die durch den Apparat in die fotografischen Akte eingeschrieben ist. Vgl. ebenda, S. 64.

28 Rosalind Krauss spricht daher von einer Theorie der Abstände. (Vgl. der gleichnamige Titel ihres Buches: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, a.a.O.) Krauss bezieht sich dabei auf Derridas These von der Veräumlichung. (Vgl. in die *Grammatologie*, a.a.O.) Hanne Loreck kritisiert an Krauss Ausführungen, dass sie die gleichsam phallische Funktion des Abstandes verschleierte. Nur der Phallus kann im symbolischen Akt ein- und zugleich ausschließen. (Vgl. Hanne Loreck: *Geschlechterfiguren und Körpermodell*, a.a.O., S. 118.) Dies wäre jedoch im Sinne Butlers zu relativieren, denn wie bereits dargelegt wurde, funktioniert die performative Körper- und Geschlechterproduktion über simultane Prozesse des Ein- und Ausschlusses, mit dem sich die flexible und potenziell subversive Grenze des gleichzeitigen Abstandes (der Differenz) und der Nähe herstellt. Vgl. dazu meine Ausführungen in diesem Kapitel.

lem und ikonographischem System verlässt den Bereich der Tautologie und ermöglicht sinnstiftende Handlungen.²⁹ Etwa dann, wenn die Fotografie Körper- oder Geschlechterbilder präsentiert, die unseren tradierten Auffassungen widersprechen. Der Ort der Grenze zwischen „Vorher“ und Nachher (sei es im Prozess der Körperproduktion oder im fotografischen Akt) wird dann zum Ort der Entgrenzung, zum Ort eines permanenten Umschlags, an dem sich der „modus of agency“ offenbart.

Das fotografische Bild, das aus dem Schnitt durch Zeit und Raum resultiert, entsteht somit immer als Fragment. So gilt es nicht mehr nur den Cut in der Vertikalen (zwischen „Hier und Jetzt“ und „Da und Damals“) immer wieder zu überbrücken, sondern gleichzeitig fordert das fotografische Bild seine serielle Fortsetzung bzw. eine horizontale Überbrückungsbewegung. Wie Butler erläutert, verläuft der Diskursivierungsprozess als simultane Inklusion und Exklusion: Mit jeder Wiederholung werden bestimmte Merkmale bestätigt und im Gegenzug andere Aspekte ausgegrenzt. Damit ist auch die Kategorie des Geschlechts „beschnittenes“ Fragment und drängt auf seine performative Wiederholung, um eine homogene Sinnproduktion voranzutreiben; ein letztlich aussichtsloses Unterfangen. In einer strukturellen Entsprechung entsteht mit dem fotografischen Cut die Trennlinie zwischen dem Bild und dem „vorfotografischen“ Raum. Auch der fotografische Ausschnitt fixiert nur eine bestimmte Sequenz und lässt dabei andere Elemente außen vor. Dieses Strukturprinzip der Fotografie wird zum Motor für eine serielle Bilderproduktion. Das Ausgeschlossene einzufangen, wird zum Antrieb, „sofort“, wieder und wieder ein Foto zu machen.³⁰ Die gleichzeitig Nähe sowie die Differenz von „Signifikat“ und Signifikant in der Tiefenstruktur der fotografischen Aufnahme beinhaltet die Möglichkeit der Grenzverschiebung und bildet darüber hinaus die Grundlage für die Fortsetzung dieses Prinzips in der Wiederholung von Bild zu Bild als potenziell endloser Prozess. Auch Siegfried Kracauer erläutert, dass die Fotografie „die Vorstellung von Endlosigkeit“ erweckt. Da ein fotografisches Abbild immer nur Fragmente und kein Ganzes präsentieren kann, markiert „sein Rahmen [...] eine vorläufige Grenze; sein Inhalt verweist auf andere Inhalte außerhalb des Rahmens“ und deutet somit auf die Unendlichkeit.³¹ Geschlecht und Fotografie sind auch aus diesem Grund ideale Partner. Die Geschlechterdarstellung in der fotografischen Serie bietet sich geradezu für ein Genderbending an.

29 Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 62.

30 Diesen Hinweis verdanke ich Katharina Sykora.

31 Siegfried Kracauer: *„Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“*, a.a.O., S. 46.

Die Puppe - unser Doppelgänger

Erscheint die Puppe im fotografischen Bild, so erhöht sich das Potenzial, unsere Vorstellungen von Wirklichkeit, Körper und Geschlecht zu irritieren. Als unser Doppelgänger funktioniert sie in struktureller Analogie zur Fotografie und den performativen Prozessen der Bedeutungs- und Geschlechterproduktion. Darüber hinaus vereinigt sie wie die Fotografie mimetische und „indexikalische“ Qualität: Ausgehend von der Technik der Moulagen und Wachsmasken stellt Sykora die strukturelle Gleichheit von Puppe und Fotografie heraus. Mit der Wachsmaske wird ein Abdruck der menschlichen Physiognomie erstellt, ebenso wie das fotografische Porträt erweist sie sich als Spur einer Person.³² Die Puppe, die wir als mimetisches Abbild unserer Physiognomie erkennen, steht in der Tradition der Moulagen und ist damit ebenfalls „indexikalisches“ Abziehbild. In der Fotografie hat die Puppe somit ihr strukturelles Pendant gefunden. Index und Mimesis steigern sich zu einer vermeintlichen Wahrhaftigkeit, die die Puppe natürlich erscheinen lässt, um sie im selben Moment als künstlich zu entlarven. Ovids Bemerkung zu Pygmalions Werk – „Das es nur Kunst war, verdeckte die Kunst“³³ – erhält angesichts fotografischer Puppenporträts eine Variation: Die Kunst verdeckt, dass es Kunst ist und exponiert diese gleichzeitig als Artefakt. Das fotografische Puppenbild evoziert somit eine Bewegung der permanenten Umkehrbarkeit; im Sinne Hans Bellmers könnte man von anagrammatischen Verhältnissen sprechen.

Doch hält bereits der Puppenkörper weitere Verunsicherungen bereit. Er scheint echt zu sein, um zugleich als lebloser Balg eine Abwesenheit zu demonstrieren. Wird die Puppengestalt im fotografischen Medium fixiert, wiederholt sich das performative Prinzip der Fotografie ein weiteres Mal. Als Stellvertreter des Stellvertreters repräsentiert die fotografierte Puppe ein ambivalentes Körpermodell, das sich einerseits als vermeintlich reale Physis zeigt und zum Greifen nah erscheint, um sich zugleich – durch die fotografische Membran – einem tatsächlichen Zugriff zu entziehen. Darüber hinaus ist im fotografischen Kader die Bewegung als Kennzeichen des Lebens ausgeschlossen und kann nicht mehr als Unterscheidungsmerkmal für ein künstliches oder „natürliches“ Geschöpf, für Leben oder Tod herangezogen werden. Dies wird zum Surplus für die Kunstfigur. Dagegen findet nun die Bewegung zwischen

32 Vgl. Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, a.a.O., S. 18 f.

33 Ovid: „Pygmalion“. In: Metamorphosen, hg. und übers. v. Hermann Breitenbach, Zürich 1964. Zit. n.: Klaus Völker (Hg.): Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, lebende Statuen und Androiden, München 1971, S. 253.

RezipientInnen und Bild statt. Erst durch den „Sprung“ über das punctum beginnen die BetrachterInnen, das Vergangene zu vergegenwärtigen, das Vexierbild zwischen „Leben“ und „Tod“ wird produziert. Die Fotografie – das „lebendige Bild von etwas Totem“³⁴ – ist das kongeniale Medium zur „Animation“ der künstlichen und leblosen Figur. Als Pygmalion zweiter Ordnung³⁵ verlebendigen wir die Puppengestalt, die ihrerseits als „Poesieerreger“³⁶ das Spiel immer wieder aufs Neue initiiert. Wie Butler erläutert, funktioniert der Wiederholungsprozess solange als affirmativer Akt, wie die konstitutiven Konventionen, durch die er mobilisiert wird, in Anspruch genommen und Kontingenzen verdeckt werden.³⁷ Dagegen werden mit der Präsentation changierender Verhältnisse über das Medium Fotografie und in besonderem Maße im fotografischen Puppenbild die Prozesse der Bedeutungserzeugung sichtbar. Die Puppe erweist sich im Bild als zwiespältige Instanz, die auf die Struktur des Mediums Fotografie rekurriert und Realität sowie Identität als Effekt performativer Prozesse vor Augen führt; der fotografierte Puppenkörper ist „von Gewicht“. Die fotografischen Puppenporträts Bellmers, Moliniers und Shermans bleiben somit nicht einem passiven Bildstatus verhaftet. Vielmehr motivieren uns die irritierenden Puppengestalten einen Dialog mit ihnen zu führen. Dabei bestätigt uns das fotografierte Puppdouble als vermeintliches Original und natürliche Gestalt, doch wenn man die Frage „echt oder unecht“ für den künstlichen Doppelgänger nicht eindeutig beantworten kann, so steht auch der eigene Natur- und Subjektstatus zur Disposition. Darüber hinaus gibt die Puppe in den meisten Fällen ihr Geschlecht zu erkennen oder zumindest erwarten wir eine geschlechtliche Kennzeichnung. Widerspricht jedoch das Körperbild unseren Erwartungen – erscheint es vertraut und fremd zugleich – so entstehen Zweifel an einer vorgeblich natürlichen Geschlechtlichkeit. Dieser geschlechtlich markierte und dennoch unbestimmte Puppenkörper, der sich in den Arbeiten von Bellmer, Molinier und Sherman zudem immer als fragmentierte Gestalt präsentiert, fordert eine serielle, fotografische Fortsetzung in potenziertem Maße heraus. Das fotografische Porträt der Puppe, das das Prinzip obsessiver Wiederholung in sich trägt, stellen alle drei aus-

34 Roland Barthes: *Die helle Kammer*, S. 88 ff.

35 Sykora führt aus, dass der einst lebendige Blick durch die Kamera seine Reaktivierung durch den lebendigen Blick der BetrachterInnen erfährt. Es kommt zu einer Verdichtung des Verlebendigungsgestus der beiden Schöpferfiguren über den Zeitschnitt hinweg. Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 73.

36 Hans Bellmer: *Die Spiele der Puppe*, a.a.O., S. 49.

37 Vgl. Judith Butler: „Schmährede“. In: Barbara Vinken (Hg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 92-113; hier: S. 103.

schließlich in fotografischen Serien dar. Die prozessuale Geschlechter- und Körperproduktion bietet sich zum performativen Nachvollzug an. Als BetrachterInnen versuchen wir, eine eindeutige Chronologie und Verbindungen zwischen den einzelnen Puppenbildern der Serie zu finden, doch die fotografische Sequenz lässt kein finales Denken zu. Auch der vermeintlich referentielle Bezug der Aufnahmen untereinander lässt weder einen ursprünglichen noch einen kohärenten Sinn entstehen. Der Vorgang der Bedeutungsstiftung und -findung setzt sich unendlich fort.

Vielfältige Varianten künstlicher Doppelgänger des Menschen werden seit der Antike geschaffen: Automaten, Marionetten, Spielzeug-, Schaufensterpuppen etc. Dabei hat die Puppe in ihrer Stellvertreterfunktion eine lange Tradition. So fungiert sie etwa im 14. Jahrhundert an den englischen und französischen Königshöfen als Platzhalter verstorbener Könige.³⁸ Die so genannte Effigie leugnet die Abwesenheit des Herrschers sowie die Herrschaftsunterbrechung. Sie zeichnet sich somit durch die gleiche Kippstellung aus wie die Fotografie, die eine Anwesenheit bei gleichzeitiger Abwesenheit verkörpert. Auf die einzelnen Ausdifferenzierungen der unterschiedlichen Figurationen kann hier jedoch nicht weiter eingegangen werden, dagegen wird in erster Linie die Puppe betrachtet, die Bellmer, Molinier und Sherman für ihre Arbeiten als Referenzfigur gewählt haben.³⁹ Doch auch hier gibt es Grenzbereiche. So erinnert Bellmers erste Puppe an eine Automate, die ihr mechanisches Innengerüst präsentiert. Auf einigen Bildern ist jedoch nur ihr Holzskelett zu sehen, damit lässt sie entfernt an eine Marionette denken. Zur Konstruktion seiner zweiten Puppe hat sich Bellmer von einer Gliederpuppe aus der Dürerzeit (Abb. 36) inspirieren lassen. Diese Puppen dienten als Hilfswerkzeuge für Proportionsstudien und als teure erotische Spielzeuge.⁴⁰ Jedes Körperteil, jeder Finger, jeder Zeh dieser Puppen ist mit Kugelgelenken befestigt, um so eine optimale Beweglichkeit zu ermöglichen. Den Mittelpunkt bildet die Bauchkugel, um die sich die Körperglieder frei drehen können. Entsprechend ist auch Bellmers Puppe mit einem zentralen Bauchkugelgelenk und weiteren Kugelgelenken für die Arme und Beine ausgestattet. Dieses zweite Kunstgeschöpf kombiniert darüber hinaus verschiedene Assoziationen miteinander: Sie ist Künstler-

38 Vgl. dazu Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 17-24. Vgl. auch Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora: „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, a.a.O., S. 69.

39 Vgl. dazu auch Anmerkung 41. Einen Überblick über die Vielfalt künstlicher Menschen bietet: Klaus Völker (Hg.): *Der künstliche Mensch. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, lebende Statuen und Androiden*, München 1971. Vgl. auch Rudolf Drux (Hg.): *Die Geschöpfe des Prometheus: Der künstliche Mensch von der Antike bis zur Gegenwart*, Gütersloh 1994.

40 Vgl. Peter Webb, Robert Short: *Hans Bellmer*, London 1985, S. 57.

Puppe und erinnert an ein Kinderspielzeug⁴¹. Ferner vereint sie die kindlichen Züge eines Mädchengesichts mit den weiblichen Rundungen einer erwachsenen Frau. Molinier benutzt für seine Arbeiten Puppenfragmente: Köpfe, Brüste, Beine, Unterleiber sowie die so genannten *Godemichés* – selbstgefertigte Kunstphalli aus gepressten Seidenstrümpfen, – um diese mit dem „eigenen“ maskierten und zur Puppe stilisierten Körper zu kombinieren. Cindy Sherman inszeniert Puppenteile vor der Kamera, die vornehmlich aus dem medizinischen oder dem Pornobedarf stammen und die sie in immer neuen Zusammenstellungen variiert.

Eine hervorzuhebende Eigenschaft der Puppen und Automaten ist nicht zuletzt ihre kulturhistorisch bedingte Kippstellung im gesellschaftlichen System. Wie Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora ausführen, gilt zwar das 18. Jahrhundert als das Zeitalter der Mechaniker und Androiden. Dennoch besetzen die artifiziellen Geschöpfe seit jeher eine Übergangszone zwischen Kunst und Kulturgeschichte, sie können keinem System eindeutig zugeschrieben werden.⁴² So verfügen sie zum einen über das Potenzial, ihren Konstruktionscharakter offen zu legen, was das System der Hochkunst unterläuft, und zum anderen halten sie trotzdem, wie etwa die medizinischen Wachfiguren, den künstlerischen Anspruch auf Verlebendigung aufrecht, was dem System der Wissenschaft widerspricht. Im 19. Jahrhundert – mit der Aufteilung der Gesellschaft in private und öffentliche Bereiche – werden diese Kippfiguren in entsprechende Randzonen gedrängt: Auf Jahrmärkten oder in Panoptiken werden sie zur Schau gestellt. Für viele Künstler und Künstlerinnen der

41 Die Entwicklung der Spielzeugpuppe wird im Folgenden kurz skizziert: Die erste Puppe, die, wie Max von Boehn ausführt, bereits als Kinderspielzeug dient, ist die frühgriechische Gliederpuppe. Die Spielzeugpuppe imitiert oftmals die Gestalt eines kleinen Mädchens. Puppen, die schließlich auch die Proportionen eines Kinder- oder Babykörpers nachahmen, entstehen jedoch erst, wie Susanne Regener erläutert, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts. Zuvor jedoch durchläuft die Entwicklung der Puppe ab dem 18. Jahrhundert verschiedene Stadien: von der einfachsten Konstruktion – der Körper besteht aus einem geschnitztem Holzblock – über Leder- und Stoffkörper, die nur eingeschränkte Bewegungen der Puppe ermöglichen, bis hin zum Kugelgelenkkörper, der im Jahr 1861 von Casimir Bru für die Spielzeugpuppe patentiert wird. Kugelgelenke bilden die Verbindung von Unter- und Oberschenkel, vom Oberschenkel zum Torso sowie von Unter- und Oberarm und zum Schultergelenk. Vgl. Max von Boehn: *Puppen und Puppenspiele*, München 1929, S. 94. Vgl. Susanne Regener: *Das verzeichnete Mädchen*, Marburg 1988, S. 49. Weiterführende Literatur zur Figur der Puppe: Gabrielle Wittkop-Ménardeau: *Von Puppen und Marionetten. Kleine Kulturgeschichte für Sammler und Liebhaber*, Stuttgart 1962. *Traumwelt der Puppen. Ausst.-Kat. Kunsthalle Hypo-Kulturstiftung*, München (06.12.1991-03.1992).

42 Vgl. Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora: „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, a.a.O., insb. S. 76. Vgl. auch Petra Löffler: „Ein Interview mit Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora“. In: *Texte zur Kunst*, 9, H. 36 (1999), S. 206-213, hier: S. 209.

Avantgarde, wie auch für Bellmer und Molinier, werden sie damit zum geeigneten Motiv ihrer Arbeiten. Damit richtet sich der Blick jedoch nicht auf die große Linie der Moderne, die auf die Autonomie des Kunstwerks als Spiegel eines mit sich selbst identischen Subjekts setzt. Sykora und Müller-Tamm sprechen hier von einer rhetorischen Strategie der Selbstreferenz, nach der das Kunstwerk gleichsam an die Stelle des Referenten tritt.⁴³ Vielmehr wird das Augenmerk auf einen anderen Strang der Moderne gerichtet: Die Gestalt der Puppe, die strukturell mit dem Kunstwerk verwandt ist – künstlerisches Bild und Puppe können jeweils ein illusionistisches Spiel initiieren⁴⁴ – funktioniert als allegorischer Verweis auf das Medium der Darstellung selbst. Es gelingt eine Selbstreferenz des Kunstwerks mittels der Fremdreferenz auf die Puppe.⁴⁵ Angesichts der Puppe im künstlerischen Bild geht es daher in der Regel nicht um eine Zerstörung des Bildes als symbolische Form, wie Silvia Eiblmayr es für einen Teil der Moderne herausarbeitet.⁴⁶ Dagegen entsteht mit dem Bild der Puppe eine irisierende Erscheinung, die die Prozesse der Bild- und Bedeutungsproduktion selbst zum Thema hat. Müller-Tamm und Sykora verweisen darauf, dass das allegorische Prinzip, das in den Avantgarden in der Figur der Puppe seinen Ausdruck erlangt und das seit dem Bestreben nach der Autonomie der Kunst als unkünstlerisch galt, seine Rehabilitierung durch Benjamins Untersuchung zur allegorischen Verweisstruktur im barocken Trauerspiel erhielt. In der Postmoderne-Debatte der 80er Jahre wird diese Rehabilitierung wieder aufgegriffen und der Blick auf diesen anderen Part der Avantgarde gerichtet. Der allegorische Modus wurde schließlich von Craig Owens Anfang der 80er Jahre als Impuls für die zeitgenössische Kunst ins Zentrum der Diskussion gerückt.⁴⁷ Die Arbeiten Cindy Shermans stehen in dieser

43 Vgl. ebenda.

44 Monika Schmitz-Emans bezeichnet Kunstmenschen als Chiffren des Kunstwerks selbst. Vgl. Monika Schmitz-Emans: „Eine schöne Kunstfigur? Androiden, Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes“. In: Maria Moog-Grünwald, Jürgen Wertheimer (Hg.): *Arkadia*, Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 30 (1995), S. 1-30.

45 Müller-Tamm und Sykora stellen diesen anderen Teil der Moderne ins Zentrum ihres Ausstellungskonzeptes. Vgl. Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora: „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, a.a.O., insb. S. 76. Die Puppenfotografien von Hans Bellmer und Pierre Molinier wurden jeweils in einem eigenen Ausstellungsraum präsentiert.

46 Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1993, S. 9 ff.

47 Vgl. Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora: „Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“, a.a.O., S. 77, Fußnote 23 und 25. Vgl. ebenso Craig Owens: „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“. In: Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillmann, Jane Weinstock (Hg.): *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992, Teil I: S. 52-69, Teil 2: S. 70-87.

Tradition. Das fotografische Puppenbild Shermans erscheint hier in seiner Funktion als endloses Zitat, das unendliche Referenzen eröffnet unter anderem auch auf seine kunsthistorischen Vorgänger Bellmer und Molinier, ohne sich in eine eindeutige Genealogie zu stellen. Die Puppe funktioniert als „Abbild, Vorbild und Nachbild, doch eines ist sie nie: Urbild. Sie ist immer ein Imitat ohne Original. Puppe in der Puppe in der Puppe. Ihr Logos ist Analogie, ihr Eidos ist ohne Identität.“⁴⁸

Warum sind viele Puppen „weiblich“?

Im Zentrum meiner Arbeit steht die Analyse der Geschlechterrelation. Die von mir besprochenen Beispiele lassen die vermeintliche Essenz des Geschlechts sowie seine duale Fixierung in „männlich“ und „weiblich“ fraglich werden. Dennoch sind traditionell viele Puppen „weiblich“⁴⁹ und auch die von mir im Folgenden besprochenen Arbeiten spielen mit den vertrauten Wiedererkennungsmustern von Weiblichkeit, um sie zugleich zu dekonstruieren. Deshalb die Frage: Warum sind viele Puppen „weiblich“? Und warum bietet sich gerade die Puppe in weiblicher Gestalt für eine bildliche Darstellung an?⁵⁰

Den Ausführungen Sigmund Freuds folgend ist der weibliche Körper Effekt des projektiven Blickes⁵¹ und kann daher als Fetisch fungieren: Das „männliche Subjekt“ imaginiert das weibliche Andere als vollkom-

48 Gerburg Treusch-Dieter: „Das Rätsel der Puppe“. In: Christina Lammer: Die Puppe - eine Anatomie des Blicks, Wien 1999, S. 9-10, hier: S. 10.

49 Gabrielle Wittkop-Ménardeau erläutert, dass sich der Begriff „Puppe“ vom lateinischen „pupa“ herleitet, was soviel wie „kleines Mädchen“ bedeutet. Neugeborene Töchter der Römerinnen, die noch keinen Namen erhalten hatten, wurden so bezeichnet. Auch Max von Boehn führt aus, dass bereits prähistorische Figuren fast ausschließlich weiblicher Gestalt waren. Die Geschlechtsmerkmale wurden mittels vorgewölbter Formen herausgestellt, Gesichtszüge und Gliedmaßen jedoch vernachlässigt. Hier ist vor allem auf eine Ähnlichkeit zur zweiten Puppe Bellmers zu verweisen, die sich durch vorquellende Körperformen und die vorgewölbte Vulva auszeichnet. Vgl. Gabrielle Wittkop-Ménardeau: Von Puppen und Marionetten. Kleine Kulturgeschichte für Sammler und Liebhaber, Stuttgart 1962, S. 22 sowie Max von Boehn: Puppen und Puppenspiele, München 1929, S. 14 ff.

50 Während die meisten Puppen „weiblich“ sind, so sind ihre Fotografen in der Regel „männlich“. Welche Folgen diese Struktur auf das Verhältnis Künstler und Modell hat und wie es sich verändert, wenn der Künstler zusammen mit der Puppe im Bild erscheint oder wenn eine Künstlerin sich gleichzeitig vor der Kamera inszeniert, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit näher betrachtet. Vgl. dazu insb. die Kapitel „To be and not to be“, „Die fotomontierte Künstler-Puppe“ sowie das Kapitel „Schichtwechsel“.

51 Vgl. dazu auch folgenden Tagungsband: Annegret Friedrich, Birgit Haehnel, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Christina Threuter (Hg.): Projektionen. Rassismus, Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg 1997.

men. Es leugnet die Penislosigkeit der Frau, um der eignen Kastrationsangst zu entgehen.⁵² Darüber hinaus schützt der Fetisch vor einer Trennung im globaleren Sinne, vor dem Anblick des „durch den Tod kastrierten Körpers“ und dient somit zur Verleugnung des Todes einer geliebten Person sowie der eigenen Sterblichkeit.⁵³ Das künstlerische Bild des Weiblichen stellt damit eine Art Überblendung, eine gleichsam zweifache Fetischisierung dar. Die Fotografie der weiblichen Puppengestalt gibt sich schließlich als dreifache Ineinanderblendung projektiver Wünsche zu erkennen. Das Vollkommenheitsparadigma des „primären Körpers“ des Weiblichen bzw. des weiblich konnotierten Puppenkörpers verleiht damit dem Medium seiner Darstellung selbst die Legitimation der Vollkommenheit.⁵⁴ Der geschlechtsspezifische Aspekt hat somit immer auch eine mediale Bedeutung. Wird im Gegensatz dazu die Vorstellung vollkommener Weiblichkeit irritiert, so wird das Holismusversprechen des Bildes ebenfalls fragwürdig. Diese Gefahr hält das Bild des weiblichen Körpers immer schon bereit. Denn die Absenz des männlichen Geschlechts weist auf die drohende Kastration hin. Als unheimlich bezeichnet Freud daher das weibliche Geschlecht: Das Unheimliche ist das Altvertraute, für die Verdrängung des Vertrauten steht das „un-“.⁵⁵ Das, was im Verborgenen bleiben sollte, tritt hervor.⁵⁶ Das weibliche Genital ist der ehemals heimische Ort der Geburt, der nun zum Sinnbild einer Todesbedrohung wird.

In dieser strukturellen Ambivalenz entspricht Weiblichkeit dem Prinzip der Suture. Ein Begriff, der in der Psychologie von dem Lacan-Schüler Jacques-Alain Miller entwickelt wurde. Als Suture wird der Moment verstanden, in dem das „Subjekt“ durch einen Signifikanten (ein Pronomen, Eigenname etc.) in der symbolischen Ordnung in Erscheinung tritt. Der Signifikant wird damit zum Stellvertreter „[...] des abwesenden Subjekts (d.h. abwesend im Sinne von Sein), dessen Mangel zu bezeichnen er nicht aufhören kann.“⁵⁷ Die Suture, die eine Stellvertreter-

52 Vgl. Sigmund Freud: „Abriß der Psychoanalyse“. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. XVII, Schriften aus dem Nachlaß 1892-1938, Frankfurt am Main 1941, S. 67-138, hier: S. 133.

53 Vgl. Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1996, S. 143.

54 Vgl. dazu unter anderem Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, a.a.O. und Katharina Sykora: „Suture und Performanz. Über die Medialisierung der Geschlechtergrenzen“, a.a.O., hier: S. 154.

55 Sigmund Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 259.

56 Vgl. ebenda, S. 235.

57 Kaja Silverman: „Das Subjekt des Semiotischen“. In: Suture - Phantasmen der Vollkommenheit. Ausst.-Kat. Salzburger Kunstverein (20.04.-29.05.1994), S. 40-47, hier: S. 40.

funktion ermöglicht, markiert damit immer zugleich eine Abwesenheit. Vor allem in der Filmwissenschaft wurde der Begriff der Suture aufgegriffen und zum erkenntnistheoretischen Instrument, um die Funktion von Weiblichkeit im Medium Film zu untersuchen⁵⁸. Der Hollywood-Film, der sich selbst als hermetisches System präsentiert, benötigt das Bild der Frau als Suture, um die Kontingenz der aneinander gestückelten Kader zu überspielen. Sein ästhetisches Vollkommenheitsparadigma wird zur Garantie der Überdeckung der Schnittstellen des Mediums Film selbst. Doch das Bild der Frau, als Bild des Mangels zugleich, ist immer auch Indikator für die Bruchstelle, die sie verdecken soll. Silvia Eiblmayr transferiert diese Überlegungen aus der Filmtheorie auf den Bereich der bildenden Kunst und prägt den Begriff von der „Frau als Bild“, die in ihrer strukturellen Eigenschaft als Naht einerseits Brüche schließen kann, um ein Holismusphantasma zu evozieren, andererseits hat die Suture „als reale Naht auch etwas mit dem Materiellen, mit den Körpern und mit der Technik zu tun, sie schließt Wunden und Risse, fügt Getrenntes zusammen, sie verziert und verstärkt.“⁵⁹

Die Puppe als Wechselbalg zwischen „Kunst“ und Natur, „Leben und Tod“ trägt ihre Unheimlichkeit⁶⁰, ihre Struktur als Naht immer schon zur Schau. Das Unheimliche des Kunstmenschen wird dabei zum Synonym für das Unheimliche des weiblichen Geschlechts.⁶¹ Schließlich gilt es nicht nur im Medium Film Schnittstellen zu schließen, vielmehr stellt Barthes mit dem Begriff des punctum das Prinzip der Suture auch für das ver-rückte Raum-Zeit-Verhältnis der Fotografie heraus: Die verschiedenen Zeit- und Raumgrenzen müssen immer wieder aufs Neue überbrückt werden. Doch mit jedem Versuch bestätigt sich die Bruchstelle als offene Wunde.⁶² Erscheint die Puppe weiblichen Geschlechts im fotografischen

58 Kaja Silverman (vgl. ebenda) schließt mit ihrer Untersuchung an die Analysen von Laura Mulvey und Jacqueline Rose an. Vgl. Laura Mulvey: „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen (Hg.): *Frauen in der Kunst*, Bd. I, Frankfurt am Main, 1980, S. 30-46. Jacqueline Rose: „Woman as Symptom“. In: *Sexuality in the field of vision*, Thetford, Norfolk 1986, S. 215-223.

59 Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, a.a.O., S. 4.

60 Im Rückgriff auf Ernst Jentsch bezeichnet Freud die Puppe angesichts ihres zweifelhaften Status zwischen belebt und unbelebt als unheimlich. Vgl. Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, a.a.O., S. 237. Auch die Erfahrung des Doubles wird von Freud als unheimlich beschrieben. Freud bezieht sich hier auf Otto Ranks Studie „Doppelgänger“. Der Doppelgänger ist die erste narzisstische Projektion als Versicherung gegen den Tod. Mit der Überwindung dieser narzisstischen Phase wird der Doppelgänger zum unheimlichen Vorboten des Todes. Ebenda, S. 247. Siehe auch Otto Rank: „Der Doppelgänger“. In: *Imago*, 3 (2) (1914), S. 97-164.

61 Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a.a.O., S. 9.

62 Vgl. ebenda, S. 80.

Bild und sind womöglich ihre Körpernähte zu sehen, die ihre Figur als vollkommen und zugleich als aus Teilen zusammengesetzt vorzeigen, dann tritt mit ihrem Körperbild der Suture-Charakter des Mediums Fotografie sowie die Prozesse der Bild- und Geschlechterproduktion selbst an die Oberfläche.⁶³

63 Auch Sykora stellt das Prinzip der Suture als erkenntnistheoretisches Instrumentarium für ihre Untersuchung der Androidenfotografie vor. In diesem Zusammenhang geht sie auch auf die Figur der Androide im Medium Film ein, deren eckige Bewegungen und Nähte die Bruchstellen des filmischen Systems selbst visualisieren. Vgl. ebenda. S. 58-62.

Hans Bellmer



