GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Geschlecht als Maske? Cindy Shermans "Sex Pictures"

Ingelfinger, Antonia

1999

https://doi.org/10.25595/4062

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ingelfinger, Antonia: *Geschlecht als Maske? Cindy Shermans "Sex Pictures"*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 5 (1999) Nr: 1, 41–60. DOI: https://doi.org/10.25595/4062.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Antonia Ingelfinger

Geschlecht als Maske? Cindy Shermans *Sex Pictures*

Die amerikanische Fotokünstlerin Cindy Sherman, Jahrgang 1954, macht seit 1977 Fotografien, in denen sie sich vor allem mit dem Bild der Frau in den Medien, in Kunst und Alltagskultur auseinandersetzt. Ein wesentliches Merkmal ihrer Arbeit ist die nachahmende Inszenierung von *Vor-Bildern*, wobei sie für den größten Teil ihres Werkes selbst als 'Schauspielerin' vor sowie als 'Regisseurin' hinter der Kamera fungiert. Mit ihrer inszenierten Fotografie lotet sie die Möglichkeiten des Mediums aus und beschäftigt sich mit dem Phänomen der Bilderwirklichkeit.

In der 1992 entstandenen Serie der *Sex Pictures*[1] hat Sherman ihren eigenen Körper aus dem Bild verabschiedet, nachdem sie ihn schon in früheren Serien teilweise durch Prothesen und künstliche Extremitäten verdeckt und unterstützt hatte – besonders, wenn sie nacktes Fleisch zeigen wollte. Nun läßt sie ihn zugunsten von medizinischen Gliederpuppen, die dem menschlichen Körper naturgetreu und anatomisch korrekt nachgebildet sind, verschwinden.

Bei den *Sex Pictures* handelt es sich um sexuell konnotierte Arrangements mit besagten Puppen und Puppenfragmenten, deren Vorbilder zum Teil aus der Pornographie stammen. Die Szenen sind mit kostbar wirkenden, changierenden Stoffen ausgekleidet, die einen aus konkreten räumlichen Bezügen losgelösten, künstlichen Raum, eine Versuchsanordnung schaffen, die die Künstlichkeit der Puppen und ihrer Posen noch verstärkt. Auf dieser prätentiösen Folie entfaltet sich die eindringliche, obszöne Präsentation des nackten Plastikfleisches und seiner Öffnungen, teilweise unterstützt durch Accessoires zur Steigerung des sexuellen Gehalts und durch eine gezielte Lichtinszenierung, die Teile des Bildraumes in geheimnisvolles Dunkel hüllt.

Dieser Text stellt eine Auswahl aus Cindy Shermans *Sex Pictures* vor und erörtert deren Beitrag zu den Fragen um Geschlecht und Sexualität. Den Schwerpunkt bilden Shermans Fotografien, die ich nach einer eingehenden Beschreibung knapp mit Hans Bellmers Puppenfotografien aus den 30er Jahren kontrastiere, um trotz der formalen Ähnlichkeiten ihrer Bilder inhaltliche Unterschiede sichtbar zu machen. Neben der Untersuchung von Shermans Arbeitsweise, der Wirkung ihrer Bilder und einer Funktionsanalyse wird es darum gehen, inwiefern Sherman Erkenntnisse der konstruktivistischen Geschlechtertheorie[2] Judith Butlers in den vorgestellten Arbeiten fruchtbar macht.

Die *Sex Pictures*

Im folgenden werde ich fünf *Sex Pictures* exemplarisch beschreiben, um auf wesentliche Details aufmerksam zu machen und damit eine Basis für die weiterführende Interpretation zu schaffen.

Untitled, # 261 (Abb. 1)

Wir sehen hier ein Puppenkörperfragment auf einer glänzend roten, drapierten Satinunterlage, das die vertikale Bildfläche fast vollständig ausfüllt.

Auf dem Rücken liegend, den Oberkörper auf die Ellenbogen gestützt, hängt der Kopf der Puppe hintenüber in den Vordergrund des Bildes hinein, eine so unnatürliche Pose, daß sich ihr Kopf beinahe vom Rumpf ablöst. Ein Plastikbusen ruht, unverbunden mit dem Rest, auf ihrem Oberkörper; vom Unterkörper ist nur das weibliche Geschlecht und die Hüfte vorhanden und dort, wo normalerweise die Oberschenkel beginnen, ragen zwei leere Höhlen in die Luft. Aufgrund ihrer Haltung scheint die Puppe auf dem Kopf zu stehen, die Verhältnisse kehren sich um und die hell beleuchtete, leicht unscharfe Vulva nimmt die Rolle des Hauptes ein.

Der Bildaufbau ist streng symmetrisch, die Körperachse gleichzeitig die Symmetrieachse des Bildes. Nur das Licht schafft Bewegung.

Auffällig ist die Farbigkeit der Szene – einerseits das warme, leuchtende Rot des Grundes, das dem 'Tatort' Kostbarkeit verleiht, und andererseits das grüne Licht, das, komplementär zu dem Rot, den linken unteren Teil des Bildes beherrscht und für seine morbide Wirkung verantwortlich ist.

Der kahle Puppenkopf zeigt einen leeren, überraschten Gesichtsausdruck, aufgerissene Augen und einen leicht geöffneten Mund. Das Starre, Tote an ihm wird durch die grünliche Leichenfarbe noch unterstrichen und läßt an eine Totenmaske denken. Seltsamerweise wirkt er keineswegs weiblich, sondern eher männlich oder androgyn, was in eklatantem Widerspruch zu den weiblichen Geschlechtsmerkmalen zu stehen scheint. Allerdings sind die Genitalien offensichtlich austauschbar und die Brüste nur aufgelegt.

Die merkwürdig wahllose Kombination von Körperteilen bewirkt ein subtiles Abgleiten ins Lächerliche, weil hier 'natürliche Grenzen' überschritten werden. Das Ergebnis ist ein groteskes Wesen zwischen Mann und Frau, zwischen Lebendigem und Totem, zwischen Künstlichem und Echtem.

Durch die Präsentation der Geschlechtsteile der Puppe und ihrer Versehrtheit bzw. Unvollständigkeit in hellem Licht assoziiert die BetrachterIn Begriffe wie 'Sex' und 'Gewalt'. Andererseits sind keine Spuren von Gewalt zu entdecken; es ist alles säuberlich angeordnet, rein und *clean*. Nicht einmal dem erotischen Feinschmecker will die verstümmelte, auf ihr Geschlecht reduzierte, zum Verzehr angerichtete 'Frau' recht munden, denn sie ist offensichtlich aus Plastik und teilweise ein Mann.

Die Szene ist außerordentlich künstlich und scheint doch geeignet, Vorstellungen von realen Geschehnissen auszulösen. Die Pose der Puppenfragmente spielt auf

sexuelle Darbietung und Hingabe an, wobei die Illusion durch die fehlenden Beine und den beinahe schon abgerissenen Kopf empfindlich gestört wird. Doch auch die Lust auf Schauder und Horror wird nicht befriedigt, weil kein Blut und keine Gewaltspuren auf eine grausame Tat hinweisen.

Dunkle Partien, sowohl auf der Bildfläche als auch innerhalb der Auslegung, lassen sich nicht weiter aufhellen und verwehren einen letzten Einblick in ein Mehr, das man dahinter vermutet. Was bleibt, ist ein kunstvolles, geheimnisvoll beleuchtetes Arrangement aus Puppenteilen, das raffiniert mit unseren Sehgewohnheiten spielt und heterogenen Assoziationen Tür und Tor öffnet.

Untitled, # 253 (Abb. 3)

Ein unbekleideter Puppenkörper, dessen Hals in einem Stumpf endet, sitzt 'lässig' auf einem rot-grün changierenden Satinstoff, während er einen Kopf zwischen seine Beine geklemmt hält. Die linke Hand der Puppe ist im Begriff, nach diesem Kopf zu greifen, dessen Mund sich in unmittelbarer Nachbarschaft ihres weiblichen Geschlechts befindet.

Ihr Körper ist anatomisch korrekt, aber sichtbar aus einzelnen auswechselbaren Teilen zusammengesteckt; ziemlich 'real' wirken dagegen die faltige, rötliche Scheide und die Busenpartie, die der Gestalt wie ein Latz um den Hals gehängt ist.

Die Szene ermöglicht durch den abgetrennten Kopf einen Blick ins Innere der Figur, auf eine Speiseröhre mit Schraubansatz und eine Luftröhre mit Bronchien, auf das keimfreie, blutleere, anatomisch-funktionelle Innenleben eines Menschenkörpersurrogats. Gleichzeitig suggeriert der zwischen den Beinen plazierte Kopf mit den phallisch aufgerichteten inneren Organen eine sexuelle Handlung. Die Puppe scheint sich mit ihrem eigenen abgeschraubten Kopf – ihr leerer Kopfansatz legt diese Vermutung nahe – selbst zu befriedigen, ein Umstand, der zum Schmunzeln reizt.

Der Gewaltaspekt, der sich angesichts des abgetrennten Kopfes auf den ersten Blick aufdrängt, wird durch die entspannte Haltung der Puppe und die Beteiligung ihrer linken Hand am Geschehen relativiert.

Die sexuelle Konnotation der Szene entsteht nur durch unseren wissenden Blick, der den Zweck der Plazierung des Kopfes zwischen den Beinen der Puppe ahnt, was eine Spannung zwischen dem an und für sich asexuellen Körper und der sexualisierten Handlung entstehen läßt. Man fragt sich unwillkürlich: Handelt es sich hier um den Selbstbefriedigungsakt eines Cyborgs?

Untitled, # 258 (Abb. 5)

Hier ist eine fast die gesamte vertikale Bildfläche ausfüllende, auf dem Bauch liegende Figur zu sehen, die sich selbst mit den Händen an das Gesäß greift, wie um es zu präsentieren oder zu schützen. Der Hinter- und Untergrund ist nahezu schwarz.

Die Figur ist von schräg hinten aufgenommen, so daß ihre schmutzigen Fußsohlen den Vordergrund beherrschen und das Gesäß mit der durch das fehlende

Geschlechtsmodul riesig wirkenden Öffnung zum Blickfang wird. Der Oberkörper wirkt stark verkürzt, und vom Kopf der Puppe ist nur ein winziger Teil ihres auf die rechte Seite gedrehten Gesichtes mit einem Auge zu erkennen; der Rest wird vom Bildrand abgeschnitten.

Ein blauer Gazeschleier bedeckt Kopf, linke Schulter und Oberarm der Figur und bildet einen komplementären Kontrast zum orange-farbenen Körper im Vordergrund.

Wir werden hier mitten in ein intimes Geschehen hineingezogen und bekommen eine unterwürfige, sexuelle Pose in warmem Licht präsentiert. Der Eindruck, die Puppe biete sich an, der durch die Hände am Gesäß noch verstärkt wird, erhält ein desillusionierendes Gegengewicht in dem stieren Ausdruck des sichtbaren Auges und dem dunklen, starrenden Loch im Unterleib, das dem Körper die sexuelle Identität raubt. Das erotische Versprechen erlischt angesichts der großen, bedrohlichen Leere der einzigen Körperöffnung. Ein kaum sichtbarer Morgenstern im Vordergrund nährt Gewaltassoziationen und den Verdacht, es könnte sich um einen toten Körper handeln, der Schleier ein Leichentuch sein. Irgendetwas Perverses scheint sich abgespielt zu haben, ein Nekrophiler könnte am Werk gewesen sein. Wie in anderen *Sex Pictures* sind es die dunklen Partien des Bildes, die Spannung schaffen und für die unergründliche Stimmung der Szene verantwortlich sind.

Man assoziiert Begriffe wie Prostitution, Pornographie und Gewalt und psychoanalytische Schlagworte wie Kastration oder die Bedrohung des Mannes durch ein riesenhaftes weibliches Geschlecht, um nur die plakativsten zu nennen. Die Darstellung spielt mit unseren Erwartungen. Sie scheint uns mit der Geste des weit geöffneten Hinterteils verhöhnen und verunsichern zu wollen.

Untitled, # 250 (Abb. 2)

Ein Frauenakt, dessen Beine in Hüfthöhe abgeschnitten sind, liegt bequem auf einer Unterlage aus Haaren. Die diagonal auf dem horizontalen Bildfeld angeordnete Erscheinung ist eine Ansammlung aus heterogenen Körperfragmenten sowohl was die Materialität und ihre Zusammensetzung anbelangt als auch das in ihnen dargestellte Alter und Geschlecht.

In ein bemaltes Hüftteil ist eine unverhältnismäßig große, rote, von Schamhaar umgebene Scheide eingearbeitet, die nur aus zwei dickwandigen, fleischigen Schamlippen zu bestehen scheint, ohne Anspruch auf anatomische Richtigkeit. Aus ihr quellen an einer Schnur aufgereihte, dunkle Würste, die Assoziationen an Kot, Gedärme oder Eßbares wecken und den falschen Aus- oder Eingang gewählt zu haben scheinen. Der schwanger wirkende, hohle Oberkörper ist an den Unterleib nur angelehnt und besticht durch seine großen, roten Brustwarzen, die mit dem Rot der Schamlippen korrespondieren. Bei den hinter dem Kopf verschränkten Armen handelt es sich um Puppenarme mit sichtbaren Gelenken, die eigentlich zu dünn für den übrigen massigen Leib sind. Der Kopf schließlich besteht aus einer geschlechtslosen Maske, die

im Gegensatz zum Rest total zerfurcht und zerknittert ist und uns stoisch und provozierend entgegenstarrt.

Die Gestalt scheint in entspannter Pose das Ungeheuerliche, das Absurde zu gebären. Ihr Bett aus Haaren, das wie eine Sammlung von Skalps wirkt, steigert die beunruhigende Wirkung des Bildes. Es deutet eine Geschichte an, über die allerdings nur spekuliert werden kann.

Aufgrund ihrer gegensätzlichen Bestandteile wirkt die Figur grotesk und lächerlich. Hier wird die Natur auf den Kopf gestellt. Die merkwürdigen Würste, die aus der Vagina quellen oder von ihr verschlungen werden – die Schamlippen könnten ebensogut Lippen eines Mundes sein – bringt man eher mit anderen Körperöffnungen in Verbindung. Handelt es sich um Würste, wäre der Mund die geeignete Öffnung, sind es Exkremente, kämen sie normalerweise aus dem After. Die Vagina ist der Ort der Geburt oder der Penetration, wobei eine Penetration mit Würsten oder eine Geburt von Exkrementen eine Perversion und gleichzeitig eine Provokation der BetrachterIn darstellen – einen 'Ekelangriff'. Schmutziges, Widerliches, Ekelhaftes wird hier mit einer Gelassenheit vorgeführt, die verunsichert.

Das sich präsentierende Wesen ist hybrid. Es scheint einen Menschenkörper zu besitzen, spottet dessen Funktionen aber offensichtlich und setzt sie außer Kraft. Vorstellungen von Weiblichkeit, Fruchtbarkeit, Schwangerschaft und Geburt, von Ausscheidung, Einverleibung, Penetration und Perversion, von Alter und Tod werden miteinander vermischt und gekreuzt. Unmögliche Kombinationen werden realisiert und dadurch die biologische Ordnung bzw. soziale Vorgaben in Frage gestellt. Daß sich Sherman gängigen Körperdarstellungen widersetzt, gerade solchen von männlichen Künstlern,[3] wird an dieser Darstellung besonders deutlich. Sie entkleidet den Körper der Frau von seinen Zuschreibungen bzw. bringt sie durcheinander, macht sie dadurch erst als solche sichtbar und stellt sie zur Debatte.

Untitled, # 263 (Abb. 4)

Wieder einmal ist die Szene mit kostbaren Stoffen ausgekleidet und die darauf präsentierten Körperfragmente sind sorgfältig arrangiert.

Das Bild wird dominiert von einem zusammengesetzten Gebilde, an dessen Verbindungsstelle ein gemustertes Band mit Schleife sitzt. Die untere Hälfte besteht aus einem weiblichen Unterleib, der vom Bauchnabel bis zu den Oberschenkeln reicht und mit gespreizten Beinstümpfen eine Sitzposition einnimmt. Aus dem behaarten, relativ 'echt' wirkenden Schambereich hängt eine Schnur heraus.

Die Verlängerung des Frauenunterleibs bildet ein entsprechender männlicher Körperabschnitt, dessen Beinstümpfe aber in die entgegengesetzte Richtung zeigen. Auch dieser Teil wirkt mit seiner Behaarung und dem leicht errigierten Penis mit Penisring ziemlich lebensecht. Halb aufgerichtet lehnt er sich gegen den Stoff im Hintergrund und fungiert quasi als 'Oberkörper' des hybriden Gebildes.

Rechts und links davon liegt ein Kopf, wodurch ein symmetrischer Bildaufbau und eine Betonung der Diagonalen entsteht.

Insgesamt ergibt sich eine seltsame Szene, die Unvereinbares verbindet. Die beiden Köpfe wirken angesichts der merkwürdigen Körperkonstruktion überflüssig und sind gleichzeitig durch das Konstrukt voneinander isoliert. Männliches und weibliches Geschlecht sind so angeordnet, daß sie sich nie vereinigen können; sie erstrecken sich in zwei verschiedene Richtungen, streben auseinander, sind eigentlich zusammen, können aber nicht zusammenkommen. Fortpflanzung wird dadurch unmöglich gemacht.

Daß die Genitalien mit Utensilien ausgestattet sind, mit Penisring und einem in der Vagina versteckten Accessoire, betont ihre Unabhängigkeit voneinander. Sollte das ein Hinweis auf Selbstbefriedigung sein?

Daß der Männerkörper das Oberteil und der Penis den Kopf des Mischwesens bildet, erinnert unwillkürlich an eine humorvolle Abbildung der Geschlechterhierarchie. Überhaupt wirkt die ganze Inszenierung wie ein Kommentar auf die Beziehung der Geschlechter.

Sherman löst hier die Geschlechterdichotomie ironisch auf und führt sie ad absurdum. Man könnte auch eine Anspielung auf die gegenseitige Abhängigkeit der Geschlechter sehen, auf ihr Aneinander-Gekettet-Sein. Durch diese ungewöhnliche Verbindung der Geschlechter scheint Platons Ganzheitsidee des Menschen, den die Götter einst zur Strafe in Mann und Frau geteilt haben und der jetzt immer auf der Suche nach seiner Ergänzung ist, verhöhnt zu werden.

Darstellung von Körper und Sexualität

Sherman arbeitet in den *Sex Pictures* meist mit Einzelfiguren in der Art der 'Playmate'-Aufnahmen in Herrenmagazinen, in denen Nacktheit und Bereitschaft zum Sex ausgedrückt werden, also eine Art Exhibitionismus, eine zur Schau gestellte Geschlechtlichkeit. Das Thema Sexualität klingt in Shermans Bildern nur an durch einschlägige Posen, explizite Nacktheit und präsentierte Genitalien sowie verstreute Accessoires. Man sieht keine praktizierte Sexualität, sondern eine sexuell aufgeladene Atmosphäre, das Versprechen von Sex bzw. die Überreste sexueller Ausschweifung. Ähnlich verhält es sich mit den Motiven Gewalt und Tod im Zusammenhang mit Sexualität. Beide Themen sind in ihren Fotos präsent, werden doch zerstückelte Körper und klägliche Überreste 'menschlicher' Leiber präsentiert, wobei oft nicht klar ist, ob diese 'leben' oder tot sind. Durch die Konzentration auf einzelne Gestalten werden weniger Fakten als vielmehr Andeutungen gezeigt. Die starr blickenden Augen, das geheimnisvolle Dunkel und die suggerierte Narration, die die Fotos transportieren, regen unsere Phantasie an, scheinen sie sich doch um die Kehrseiten von Sexualität und Geschlecht zu drehen. Sherman wirft damit visuelle Köder aus, die Aufmerksamkeit erregen und Fragen rund um Sexualität und Geschlechtlichkeit aufwerfen.

Hans Bellmers Puppeninszenierungen

Im Zusammenhang mit Shermans *Sex Pictures* wird in der Forschung[4] mehrfach auf die Vorbildfunktion von Bellmers Puppeninszenierungen aus den 30er Jahren hingewiesen, obwohl Sherman sich zu diesem möglichen Einfluß selbst nie geäußert hat. Da beide ein ähnliches Thema behandeln, beide sexuell konnotierte, voyeuristische Szenen mit künstlichen Körpern visualisieren, bietet sich ein Vergleich geradezu an. Um so mehr, als sich Shermans Vorgehensweise im Kontrast zu der von Bellmer besonders gut verdeutlichen läßt. Hans Bellmers Kunstschaffen berühre ich dabei nur am Rande, weil eine breitere Auseinandersetzung den Rahmen der Untersuchung sprengen und kaum mehr zum Verständnis der *Sex Pictures* beitragen würde.[5] Ich beschränke mich also auf wenige Aspekte, die für die Funktionsweise von Shermans *Sex Pictures* aufschlußreich sind. Die folgende exemplarische Beschreibung zweier Puppenbilder Bellmers versteht sich als repräsentative Auswahl und geht einem generellen Vergleich von Shermans und Bellmers Puppeninszenierungen voraus.

La Poupée (Puppe im Vorratskeller) (Abb. 6)

Eine bis auf weiße Söckchen und schwarze Lackschuhe unbekleidete weibliche Gliederpuppe steht in einem dunklen Vorratsschuppen 'lässig' auf eine Kartoffelkiste gestützt. Um die Hüfte hat sie ein weich fallendes Tuch geschlungen, das ihre Scham aber nur ansatzweise bedeckt und in Kaskaden zwischen ihren leicht gespreizten Beinen auf den Boden fällt, wo es üppige Falten wirft. Der Kopf der Puppe ist auf die BetrachterIn gerichtet; ein Auge scheint das Gegenüber mit halb geschlossenem Lid – einer Art 'Schlafzimmerblick' - zu fixieren, das andere liegt im Schatten, und der vollippige Mund ist leicht geöffnet. Dunkle Haarfransen fallen ihr unregelmäßig in die Stirn.

Der Körper der Puppe ist schmal und mädchenhaft, ihre Scham unbehaart. Alle Körperteile scheinen durch sichtbare Kugelgelenke beweglich zu sein; sogar die Brüste, deren Brustwarzen aufgerichtet sind, wirken wie drehbare Kugeln.

Die offensichtliche Künstlichkeit der Puppe steht in starkem Kontrast zu ihrer Umgebung, einem düsteren Vorratsschuppen mit Spinnweben am blinden Fenster. Auffällig ist die sorgfältige Komposition des Bildes, d.h. die gewählte Raumeinteilung, die starken Hell-Dunkel-Kontraste und der Gegensatz zwischen den runden Puppengliedern und der eckigen Umgebung.

Insgesamt entsteht eine voyeuristische Situation, der wir aus nächster Nähe beiwohnen. Eine 'junge', weibliche Puppe präsentiert sich in aufreizender Weise an ungewöhnlichem Ort. Ihre Körperhaltung und die Accessoires unterstützen den sexuell auffordernden und exhibitionistischen Charakter der Aufnahme. Man denkt etwa an heimlichen Sex mit Minderjährigen oder an die Aufnahme eines Pädophilen. Die Puppe ist hier eindeutig ein sexueller Fetisch, der, in einer realen Kulisse agierend, die Stelle einer menschlichen Person eingenommen zu haben scheint.

La Poupée (Gedoppelter Unterleib) (Abb. 7)

Durch eine zur Hälfte geöffnete Tür blickt man auf den Dielenboden eines Zimmers, auf dem sich ein kopfloses Konstrukt mit vier Beinen wälzt. Im Hintergrund sind Teile von Möbeln zu erkennen.

Das Körperkonstrukt besteht aus zwei identischen weiblichen Unterleibern mit Kugelgelenkbeinen in anatomischen Proportionen. Als Verbindungsstück dient ein Kugelbauchgelenk. Die vier Füße stecken in weißen Söckchen und Lackschuhen mit Riemchen. Während die Gesäße den Boden berühren, stehen die Beine, leicht gespreizt, in verschiedene Richtungen ab, was Bewegung ins Bild bringt, scheinen sie doch auseinanderzustreben oder sich zumindest in hilfloser Unruhe zu befinden. Die Blickführung durch die geöffnete Tür macht uns erneut zu VoyeurInnen einer intimen Situation. Das kopflose Körperkonstrukt wirkt hilflos und lebensunfähig, dem Blick wie der willkürlichen Tat ausgeliefert, blind und taub. Das nackte, haarlose Geschlecht präsentiert sich ungeschützt und scheint geradezu eine sexuelle Aufforderung zu beinhalten, ein Eindruck, den die neckischen Schühchen noch verstärken.

Vergleich von Shermans und Bellmers Puppeninszenierungen

Sherman und Bellmer arbeiten beide mit Puppenkörpern und Körperfragmenten, die sie in sexualisierender Weise inszenieren. Während Sherman jedoch Versatzstücke beiderlei Geschlechts in ihre Arbeit integriert, wodurch geschlechtlich schwer identifizierbare oder zwitterhafte Wesen entstehen, benutzt Bellmer ausschließlich weibliche Körperteile.

Bellmers Puppen wurden nach seinen eigenen Vorstellungen mit der Hilfe seines Bruders hergestellt und haben darüberhinaus einen direkten Bezug zu seiner Biographie.[6] Shermans Ausgangsmaterial ist vielfältiger, bedient sie sich doch einerseits anatomischer Puppen aus medizinischem Fachbedarf, falscher Körperteile aus dem Theater- und Halloweenfundus und schließlich selbstgefertigter Einzelteile. Durch die Verwendung von hauptsächlich vorgefertigtem Material entsteht eine größere Distanz zwischen Künstlerin und Werk, was dadurch noch verstärkt wird, daß sie sich auf Bellmers Werk bezieht, wohingegen Bellmer seine Inszenierungen frei erfindet. Shermans Bilder können als Kommentar zu Bellmers Werk gelesen werden.[7]

Beide zeigen sorgfältig inszenierte Arrangements, legen Wert auf Komposition und Bildaufbau, auf Ästhetik und Lichtdramaturgie. Doch während Bellmer seine Puppen fast immer in konkreter häuslicher Umgebung oder in freier Natur ablichtet, schafft Sherman mit Stoffen, Perücken oder einfachen Dielenböden einen künstlichen, nicht lokalisierbaren Raum, eine Art Versuchsanordnung, die jeglichen direkten Bezug zur Wirklichkeit abschneidet. Dadurch erhalten Shermans Arbeiten einen experimentellen Charakter, wogegen Bellmers Inszenierungen eher wie Ersatzhandlungen wirken, in denen er sein reales Begehren als Mann künstlerisch sublimiert. Bellmer scheint in seinen Puppeninszenierungen eine sexuelle Verdoppelungsobsession visualisiert zu haben. Aus einem Ersatzteillager weiblicher Körperteile schafft er sexualisierte Phantasieobjekte mit Hilfe von Spiegelungen und dem Ersetzen von Körperteilen durch andere.[8] Außerdem sind seine Puppen nie völlig nackt, sondern

behalten aufreizende Accessoires an, meist weiße Söckchen und Lackschuhe, manchmal auch Haarschleifen oder halb ausgezogene Wäsche. Diese Beigaben erhöhen die sexuelle Wirkung und betonen den Stellvertreteraspekt der Puppen, obwohl sie generell viel künstlicher erscheinen als Shermans stellenweise verblüffend 'echt' wirkende medizinische Körper.

Sherman zwängt die Körper viel stärker in den Bildausschnitt ein und unterdrückt durch das reduzierte Umfeld erzählerische Aspekte. Der Eindruck, den das Abgebildete hinterläßt, bleibt viel vager als bei Bellmer, was mehr Mitarbeit der BetrachterIn erfordert. Bellmers Objekte lassen sich mit Hilfe der dargestellten Situation leichter inhaltlich einordnen. Ersetzte man die Puppen durch nackte, weibliche Körper, würden die Szenen zu banalen pornographischen Männerphantasien. Trotz seiner 'unnatürlichen' Körperteilanhäufungen wirken Bellmers Inszenierungen weniger beunruhigend als die von Sherman, da Bellmer Muster weiblicher Verfügbarkeit ungebrochen reproduziert und die BetrachterIn somit die volle Kontrolle über das Dargestellte behält. Zieht man Bellmers übriges Werk zum Vergleich heran, in dem Erotik, Pornographie und Gewalt sowie der weibliche Körper durchweg eine Rolle spielen, verdichtet sich die Vermutung einer persönlichen sexuellen Obsession des Künstlers.

Shermans Arbeiten sind weitaus heterogener und zeugen von größerer Distanz der Künstlerin, eine Tendenz, die sich durch ihr gesamtes Werk hindurch verfolgen läßt. Im Gegensatz zu Bellmer hinterfragt und ironisiert sie vorgefundenes Bildmaterial, sieht sie sich doch mit einem bereits existierenden, von Künstlern instrumentalisierten Bild der Frau innerhalb der abendländischen Kultur konfrontiert, mit dem sie sich auseinandersetzen muß. Gerade durch die Uneindeutigkeit ihrer Bilder, die Assoziationen verschiedener Vorstellungen und Diskurse zulassen, läßt sie Gefühle und Meinungen aufeinanderprallen und setzt eine Diskussion um den Körper und seine Darstellung in Gang.

In einer Gegenüberstellung von Shermans unmittelbarstem Kommentar zu Bellmer, *Untitled, # 263*, und Bellmers Puppenmonster läßt sich die unterschiedliche Arbeits- und Wirkungsweise abschließend noch einmal verdeutlichen. Am auffälligsten ist Shermans Humor, der Bellmer völlig abgeht.

Sie schafft hier ein Zwitterwesen besonderer Art, das nicht, wie Bellmers Doppelgeschöpf, einseitig Männerphantasien bedient, sondern sich über diese lustig macht. Sie überwindet ironisch die Dichotomie Mann – Frau und parodiert gleichzeitig den geistigen Führungsanspruch des Mannes in der abendländischen Kultur, indem sie den Kopf des Gebildes durch einen halb erigierten Penis ersetzt. Damit läßt sie die alte Trennung zwischen Körper und Geist, die der Frau den Körper und die Materie, dem Mann aber Geist und Verstand zuschreibt, zur Lachnummer werden.

Während also der moderne Künstler Bellmer mit seinen Doppelgeschöpfen lustvoll persönliche erotische Visionen realisiert, wendet sich die postmoderne Künstlerin Sherman allgemein verbreiteten Vorstellungen vom Menschen als geschlechtlichem Wesen zu und stellt sie spielerisch zur Diskussion.

Arbeitsmethode und Wirkungsweise

Das Material und seine Inszenierung

Die von Sherman verwendeten anatomisch korrekten Körperpuppen sind für medizinische Übungszwecke gefertigte, überindividuelle Typen, die den Menschen auf seine bloße Materialität und seine körperlichen Funktionen reduzieren. Diese Körper, die den medizinischen Blick auf den Menschen reproduzieren, benutzt Sherman, um pornographische Szenen nachzustellen.
Die Spannung zwischen asexuellen, klinischen Körpern ohne menschliche Regung, ihrer künstlichen Maschinenhaftigkeit und den sexuellen Situationen, in denen sie sich befinden und die gemeinhin mit starken Gefühlen, mit Begehren und Lust assoziiert werden, macht diese Aufnahmen so ungeheuer grotesk und erzeugt in uns eine Bandbreite von Gefühlen zwischen Erheiterung und Entsetzen. Sherman verbindet hier zwei unterschiedliche Sichtweisen auf den menschlichen Körper – den voyeuristischen Peep-Show-Blick auf einen sexuell verdinglichten Körper und den medizinischen, analysierenden Blick, der den Körper als eine aus Einzelteilen zusammengesetzte 'Maschine' betrachtet. Sie schaut durch ihre Kamera wie eine VoyeurIn durch den Sehschlitz. Was sich ihr und der BetrachterIn der Szene anbietet, ist ein auf den medizinischen Blick ausgerichteter nackter Körper in einem mit 'erotisierenden' Attributen und Requisiten aufgeladenen Umfeld. Dadurch entsteht eine offensichtliche Diskrepanz zwischen dem Dargestellten und den Darstellungsmitteln. Die erotisierende, stimulierende Wirkung wird verfehlt, weil die Körper sich als resistent gegen eine gefühlsmäßige Aufladung erweisen; sie 'spielen' ihre Rolle als verführerische Sexobjekte schlecht.[9] Es zeigt sich, daß Pornographie auf einer Art Schauspielerei basiert, die Regeln unterworfen ist, ohne deren Einhaltung sich der erwünschte Effekt nicht einstellt. Denn es gibt kein 'natürliches' Verhalten; Sexualität und Erotik sind als Bestandteile der menschlichen Kultur streng codierte Bereiche, sie beruhen auf Konventionen, also Vereinbarungen darüber, was 'abturnt', was stimuliert, was erlaubt und was verboten ist.

Sherman gibt durch die fehlende Kohärenz von Sujet und Darstellungsmitteln Einblick in die Funktionsweise sexueller 'Anmache'. Durch die Unterbrechung der Reizwirkung entsteht ein grotesk-komischer Effekt. Die komische Wirkung der *Sex Pictures* speist sich aber auch aus der offensichtlichen Modularität der Genitalien. Sherman präsentiert einen fragmentierten, zerlegbaren Körper, eine Arbeitsweise, die der pornographischen Betonung einzelner Körperteile entspricht. Daß hier eine pornographische Praxis beim Wort genommen wird, Körperteile wirklich abnehmbar und sogar austauschbar sind, treibt die pornographische Zerstückelung auf die Spitze und parodiert sie auf diese Weise. Vor allem die Beliebigkeit der Geschlechtsorgane und die teilweise zwitterhaften Körperkonstruktionen sprechen der peniblen Rollenaufteilung und der Eindeutigkeit der Szenen in der Pornographie Hohn.

Was dabei entsteht, ist komisch und beunruhigend zugleich, riskiert Sherman doch einen Blick hinter die Kulissen des Geschäfts mit der Sexualität, wobei sich die Nacktheit als Prothese, die Erotik als ein Geflecht von Konventionen, als ein Theater der künstlich erzeugten Gefühle, eine Inszenierung stereotyper Rollen und bedeu-

tungsaufgeladener Posen erweist. Sherman zeigt die andere Seite der Pornographie, das Verborgene und Verdrängte, die Mechanismen, die hinter dem Mythos der Pornographie versteckt sind.

Indem sie diese sexualisierten Szenen im öffentlichen Raum ausstellt, macht sie den heimlichen Akt des Schauens auf Pornographie zu einer kollektiven Angelegenheit, d.h. die BetrachterIn ist der Öffentlichkeit ausgesetzt, während sie schaut, und wird sich dadurch ihres eigenen Schauens bewußt. Darüberhinaus überschreitet Sherman mit diesen Arbeiten weibliche Schamgrenzen, durchbricht das Blickverbot für Frauen und bricht damit jahrhundertealte Tabus. Sie beobachtet aus der Distanz mit kaltem Blick kulturelle Codierungen, reinszeniert leidenschaftslos, bar aller sentimentalen Verbrämungen, zerschlägt die männliche Optik und verweigert den männlichen Transzendenzanspruch der gehobenen Pornographie.

Verweigerung der Illusion einer 'freien' Sexualität

Bei Sherman werden keine KonsumentInnen bedient, die sich an verdinglichten, fetischisierten Körpern in aufreizenden Posen sexuell stimulieren und ihre Sicht auf eine Welt in ihrer 'natürlichen' Ordnung bestätigt wissen wollen. Auch eine quasi-religiöse, erlösende Qualität der Sexualität und des Eros als eine grenzüberschreitende Gewalt, die gesellschaftliche Schranken niederreißt, wie sie männliche Dichter und Künstler mit Vorliebe beschwören, zeigt Sherman mitnichten.[10] Anstatt an der Verklärung und Vergeistigung der Sexualität zu arbeiten und damit den status quo weiter zu mystifizieren, zeigt Sherman die Kehrseite des Prozesses. Frauen waren immer nur Hilfsmittel für Männer, die ihnen dabei halfen, das Gefühl der Entgrenzung und Überschreitung durch Sexualität zu erlangen.[11] Pornographische Entwürfe waren und sind für Männer gedacht und an sie gerichtet. Aus ihnen können Frauen höchstens lernen, was Männer von ihnen halten und erwarten.

Sherman antwortet auf die Glorifizierung und auf das Absolutsetzen einer männlichen Sexualität mit Hohn und mit der Ungerührtheit künstlicher Körper. Sie negiert eine männliche Sicht auf die Dinge und stellt ihr eine weibliche entgegen,[12] aber nicht, indem sie gänzlich neue Bilder von Weiblichkeit und einen neuen, positiven Umgang mit Sexualität entwirft, sondern indem sie den männlichen Blick verweigert, ihn spiegelt und die an die Bilder herangetragenen Erwartungen auf ihre ProduzentInnen zurückwirft.

Einen Rückgriff auf den 'unbefleckten', authentischen weiblichen Körper vermeidet Sherman ebenso wie einen positiven, 'bereinigten' Pornographiebegriff, der sich als problematisch und illusionär erwiesen hat.[13] Es gibt also in den *Sex Pictures* keine Rückkehr zur Unschuld. Daß die Frau immer schon Projektionsfläche ist, wird hier noch übertrieben, wodurch der Mythos 'Frau' zerstört wird. Die Frau ist bei Sherman keine Frau, sondern das Abbild einer Nachahmung, die Weiblichkeit ein Konstrukt.

Bildkritik

Shermans Arbeitsweise ist geprägt vom kritischen Umgang mit medialen Bildern und ihrer Bildsprache, setzt sie sich doch mit Bildmaterial auseinander, das in der Öffentlichkeit kursiert und durch seinen Vorbildcharakter Einfluß auf die Wirklichkeit ausübt. Sie inszeniert Sexualität, indem sie sich in ihrer Darstellung auf vorgefundenes Material wie pornographische Entwürfe und Repräsentationen nackter sexualisierter Körper aus Kunst und Literatur, aus der Alltags- und Trivialkultur bezieht. Auf diese Weise wird Sexualität nicht isoliert thematisiert, sondern eingebettet in andere gesellschaftliche und kulturelle Diskurse. Sherman eignet sich diese Vor-Bilder an und wandelt sie so ab, daß sie als Analyse der Vorlage und als Kommentar gelesen werden können. Durch die Veränderung der ihrer Arbeit zugrundeliegenden Muster ist das Ergebnis nicht mehr auf derselben Ebene anzusiedeln wie das Vor-Bild, sondern auf einer Metaebene. Sie schafft also eine Wirklichkeit dritten Grades, eine noch künstlichere Welt als die der Medien, mit deren offensichtlicher Falschheit sie uns konfrontiert.[14]

Die Vor-Bilder werden in Form von Zitaten oder Anspielungen so inszeniert, daß sie sich gegenseitig angreifen und ad absurdum führen. Durch die Konfrontation verschiedener Klischees und Zuschreibungen wird an deren Absolutheitsanspruch gerüttelt, werden Mythen zerstört und ihre Konstruiertheit nachvollziehbar gemacht. Indem Sherman den eigenen Manipulationsvorgang offenlegt, verschafft sie uns die Erfahrung, daß mediale Bilder generell manipulierbar sind, diese Tatsache jedoch verschleiern und Authentizität für sich in Anspruch nehmen, daß die Vor-Bilder ebenso 'falsch' und konstruiert sind wie Shermans Kunst, die sich ihrer bedient.

Eine weitere Form ihres Umgangs mit Vorgefundenem ist die Veränderung und Verfremdung. So gestaltet Sherman stereotype Weiblichkeits- und Männlichkeitsklischees sowie Vorstellungen von sexueller Erregung, von Lust und Befriedigung in ihren Arbeiten zu Begegnungen der fremden Art, läßt durch Kontextveränderungen und durch Verzerrung befremdliche Szenerien entstehen, in denen groteske Körper agieren. Das Allzubekannte erscheint auf diese Weise lächerlich oder beängstigend und monströs; Vertrautes wird durch die Verfremdung erst wahrnehmbar und dadurch hinterfragbar. So wird auch die Konsumierbarkeit des Dargestellten vereitelt – es wirkt obszön statt pornographisch. Indem sie nicht 'aufgeilt', sondern aufklärt, schafft sie Anti-Pornographie. Anti-Pornographie nicht zwangsläufig, weil die *Sex Pictures* sich auf einer Metaebene mit Pornographie auseinandersetzen, sondern weil sie Repräsentationstechniken der Pornographie ebenso wie Motive und Requisiten parodierend nachahmen, um damit deren Arbeitsweise zu dekonstruieren.

Angriff auf etablierte Sehgewohnheiten

Sherman spielt in den *Sex Pictures* nicht nur mit Puppen, sondern auch mit unseren Sehgewohnheiten. Der Blick spielt dabei eine wesentliche Rolle, ist er doch auch für die Pornographie konstitutiv. Das Auge wird als Instrument phallischer Inbesitznahme vorausgesetzt. Sherman inszeniert pornographisches Sehen, einen Blick aus

nächster Nähe auf ein intimes Geschehnis, eine Art Schlüssellochszene. Dieser Blick wird gestört, weil er Bekanntes erwartet, das er jedoch nur in verzerrter Form präsentiert bekommt. Die Szenen verschließen sich einer konkreten inhaltlichen Deutung, und die Figuren im Bild wirken undefiniert und geprägt von einer Ausdrucksleere, was besonders die starren Augen betonen. So kann der Blick von außen nicht weiter eindringen und Aufschluß über das Gesehene erhalten. Der voyeuristische Blick findet nichts Konsumierbares, keine fertigen Angebote, er wird vereitelt und zurückgespiegelt auf die RezipientIn, die auf sich selbst verwiesen wird. Der Subjekt-Objekt-Bezug wird dadurch in Frage gestellt, umgekehrt und aufgehoben; die BetrachterIn beobachtet sich selbst bei der Wahrnehmung. So wird der Blick dekonstruiert und führt zur Desillusionierung.

Durch die gestörte eindeutige Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen RezipientIn und Bild wird auch das Abgebildete in Frage gestellt. Die Darstellung der Frau als Objekt und die Inszenierung des Blickes auf dieses Objekt stellen gleichzeitig eine Kritik an der Funktionsweise der Frau als Projektionsfläche dar. Hier werden Verdrängungsprozesse rückgängig gemacht, indem ausgestellt wird, was sonst automatisch und unbewußt beim Blick auf präsentierte nackte Körper passiert und sowohl die Art der Darstellung als auch die Rezeptionsweise bewußt gemacht und zur Debatte gestellt.

Sherman enttäuscht unsere Erwartungen und Sehgewohnheiten und konfrontiert uns mit unseren eigenen Gefühlen. Die BetrachterIn wird an der Sinnkonstitution beteiligt und so zum Teil des Kunstwerks. Durch die gestörte Identifikation und die daraus resultierende Distanz zum Dargestellten wird sie zur kritischen RezipientIn. Sherman macht dadurch die Rezeption, den 'Blick' selbst zum Thema und inszeniert einen Wahrnehmungsprozeß. Bei der Teilnahme am Spiel mit bestehenden Sichtweisen erhalten wir einen Vorgeschmack auf einen anderen Umgang mit der Wirklichkeit und erleben das Bestehende als grundsätzlich veränderbar.

Sherman dekonstruiert in ihren *Sex Pictures* aber nicht nur den gierigen Konsumier-Blick auf Pornographie, sondern auch den erwartungsvollen, kulturstabilisierenden Blick, der nach Bestätigung der herrschenden Weltsicht heischt.

Die dargestellten Szenen als sexuelle Handlungen einzustufen, beruht nämlich auf Vorkenntnissen. Reproduzierte Kulturmuster sowie binäre Merkmale der Geschlechtsidentität werden lediglich 'wiedererkannt'.[15] Dies bringt die Einsicht mit sich, daß der Blick nicht 'unschuldig' ist, daß man nur sieht, was man schon weiß. Sherman experimentiert mit unserem Bedürfnis, klare Trennungen zwischen männlichen und weiblichen Gestalten auszumachen, und macht damit bewußt, wie wichtig die Geschlechterdualität in unserer Gesellschaft ist. Durch das Spiel mit unserer Wahrnehmung wird deutlich, daß ein anderer, weniger auf die Unterscheidung von männlich und weiblich fixierter Blick ein anderes Verständnis vom Menschen ermöglichen könnte. Offenbar sind unsere Denkgewohnheiten so sehr von einer Dualität geprägt, daß eine Geschlechterverwirrung einen Sinnverlust hervorruft. Sherman zeigt auf den ersten Blick Klischeesituationen, in die wir unsere Vorstellungen von den Geschlechtern einbringen und gespiegelt oder verwirrt finden. Gerade durch die ambisexuelle Ausstrahlung der Puppen erhalten wir die Möglichkeit, eigene Sichtweisen zu hinterfragen. Die Zuordnung von Geschlecht und Verhaltensweise oder

Darstellungsform spielt sich in unserem Kopf ab, nicht im Bild, da dieses unterschiedliche, sich teilweise widersprechende Sinnangebote macht, aus denen wir auswählen müssen.

Wenn Sherman also die Geschlechtszugehörigkeit ihrer Puppen in der Schwebe hält oder die Willkür der Zuordnung durch ihre offensichtliche Modularität betont und die BetrachterInnen dadurch in ihrer Wahrnehmung verunsichert bzw. sie zu waghalsigen Interpretationsversuchen verleitet, gelingt es ihr, auf den hohen Stellenwert der Geschlechtlichkeit innerhalb der westlichen Gesellschaft aufmerksam zu machen.

Shermans Bezug zu Judith Butler

An diesem Punkt der Analyse angekommen, lohnt es sich, Shermans *Sex Pictures* in Bezug zu Judith Butlers konstruktivistischer Geschlechtertheorie[16] zu setzen, wie sie diese in ihrer Studie *Gender Trouble* entwickelt, um vor diesem Hintergrund das im vorigen Kapitel bereits angedeutete kritische Potential der *Sex Pictures* noch genauer zu beleuchten.

An Shermans Arbeitsweise lassen sich verschiedene Parallelen zu Butlers theoretischem Ansatz herausarbeiten, woraus sich ein Einblick in tiefere Bedeutungszusammenhänge der *Sex Pictures* ergibt. Die vielleicht auffälligste Parallele ist die Visualisierung von Butlers Erkenntnis, daß der Körper nichts Natürliches sei, die Sherman dadurch erreicht, daß sie künstliche Körperteile verwendet.

Den von Butler festgestellten Zusammenhang von Geschlecht und Theater, nämlich daß man seine geschlechtliche Identität immer wieder 'spielen' muß, führt Sherman am Körper selbst vor, indem sie einen Körper zeigt, der sich erst als geschlechtlich verkleiden muß, weil er nicht von sich aus als ein bestimmtes Geschlecht gekennzeichnet ist. Dadurch, daß sie zusätzlich die eindeutige Lesbarkeit des Geschlechts vereitelt, weil sie die Körper mit widersprüchlichen Geschlechtsmerkmalen ausstattet, werden die penible Aufteilung in Mann und Frau und die damit verbundenen Verhaltenszuschreibungen fragwürdig.

Wenn Sherman also mit den frei austauschbaren Geschlechtsmerkmalen spielt, inszeniert sie Sex, bei dem das Geschlecht als Maske fungiert, die dem asexuellen Körper eingegliedert oder vorgeblendet wird. Dahinter befindet sich nichts Natürliches, sondern eine Leerstelle. Alles ist künstlich. Sherman zeigt damit einen Transvestismus des Körpers selbst.

Ihre Puppenkörper haben kein Inneres, keine Innerlichkeit und sind ohne innere Bedeutung. Alles an den Prothesenkörpern liegt an der Oberfläche. Sie korrespondieren auf diese Weise mit Butlers Verständnis der Geschlechtsidentität, deren scheinbare innere Substanz erst durch performative Akte an der Oberfläche des Körpers erzeugt wird.[17] Weil ihr Spiel mit der Oberfläche keine Tiefe oder innere Wahrheit hinter der Maskerade aufscheinen läßt, stellen ihre *Sex Pictures* eine Herausforderung des Verständnisses von Innen und Außen, Echt und Künstlich, von Männlich und

Weiblich dar. Was wie selbstverständlich als natürlich galt, wird als Effekt einer Performanz erfahrbar.
Eine weitere Parallele zu Butler ist Shermans Verschiebung der pornographischen Repräsentation. Ähnlich wie die performativen Akte bei der Inszenierung von Geschlechtsidentität ist Pornographie ein öffentliches Schauspiel, das einer kulturell codierten Choreographie folgt. Indem Sherman mit ihrer parodistischen Art der Wiederinszenierung die Norm verfehlt, macht sie auf die Funktionsweise von Pornographie aufmerksam, ohne deren Wirkung zu wiederholen. Sie parodiert pornographische Repräsentationsmuster und sprengt damit deren normierenden Prozeß. Auf der einen Seite zeigt sie die künstlichen Körper, auf der anderen Seite die kulturellen Konventionen von Nacktheit und Sexualität bzw. den codierten Bereich der pornographischen Repräsentation. Indem sie das Auseinanderfallen der beiden Bereiche sichtbar werden läßt, bleibt nur der sowohl lächerliche als auch beunruhigende Eindruck von Künstlichkeit zurück.

Butler stellt in *Gender Trouble* die Frage, wie die Konstruktionen von Körper und Sexualität aufgebrochen werden können:

> Da es keine radikale Zurückweisung einer kulturell konstruierten Sexualität geben kann, bleibt die Frage, wie man die 'Konstruktion', in der wir unweigerlich gefangen sind, erkennen und inszenieren kann. Gibt es Formen der Wiederholung, die keine einfache Imitation, Reproduktion und damit Festigung des Gesetzes bedeuten (...)?[18]

Sherman hat mit ihren medizinischen Puppen eine Antwort auf Butlers Frage und einen Weg gefunden, die existierenden 'Reden' über Körper und Sexualität zu verrücken. Sie thematisiert in ihren *Sex Pictures* die Konstruktion des Körpers, die gesellschaftlichen Konventionen, die Bilder vom Körper und die Vorstellungen davon. Die Künstlichkeit der von ihr verwendeten Körper hat ihre Entsprechung in der Konstruiertheit des menschlichen Körpers, seiner definitorischen und interpretatorischen Vereinnahmung durch die Gesellschaft. Gleichzeitig beginnt Sherman spielerisch mit der Auflösung der Geschlechtsbinarität, indem sie geschlechtlich uneindeutige Figuren schafft, wobei sie damit weit mehr, als ein neues Körper- und Menschenbild zu entwerfen, alte Bilder in Frage stellt. Gerade durch die ambisexuelle Qualität ihrer Puppen, die durch den subtil parodistischen Einsatz der austauschbaren Genitalien noch verstärkt wird, scheint Sherman die Aufforderung Butlers zur 'Geschlechter-Verwirrung'[19] zu visualisieren. Indem sie über Körper- und Geschlechtsgrenzen hinweggeht und die Austauschbarkeit der Geschlechtsteile sichtbar inszeniert, bringt sie Bewegung in die Bilder und läßt die Möglichkeit einer Veränderung der Zustände aufscheinen.

Anmerkungen:

1 Bis auf sog. Arbeitstitel für ihre Serien verzichtet Sherman auf Titel für die einzelnen Fotos und numeriert sie stattdessen durch.

2 Butlers v.a. in *Gender Trouble* dargelegter theoretischer Ansatz wird in diesem Zeitschriftenband immer wieder erwähnt, weil er einen wichtigen Beitrag zur Diskussion um die repressive Zweigeschlechtlichkeit in unserer Kultur und um die Möglichkeiten ihrer Überwindung geleistet hat.

3 Vgl. Andrew Menard: „Cindy Sherman. The cyborg disrobes", in: *Art criticism* 9,2 (1993), S. 41.

4 Vgl. z.B. ebd., S. 39; Rosalind Krauss: „Die Sex Pictures", in: Zdenek Felix (Hrsg.): *Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995*, Deichtorhallen Hamburg 25.5.-30.6.1995, München 1995, S. 208; und Margrit Brehm: „Sex Pictures. Der Körper und seine Stellvertreter", in: *Cindy Sherman*, Rotterdam 1996, S. 112.

5 Es würde zu weit führen, auf ästhetische Errungenschaften und erste Schritte in Richtung auf eine Bildkritik einzugehen, die den SurrealistInnen, zu denen Bellmer zählt, mit ihren gesellschaftskritisch gedachten Weiblichkeitsinszenierungen gelangen, geschweige denn sie kontrovers zu diskutieren; vgl. dazu Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993, S. 84-89. Daß damit der Künstler Bellmer nicht in vollem Umfang gewürdigt werden kann, brauche ich nicht eigens zu betonen.

6 Vgl. Hans Bellmer: *Photographien*, 17. Februar bis 11. März 1984. Hannover 1984, S. 11.

7 Vgl. Andrew Menard: „Cindy Sherman", S. 39; und Rosalind Krauss: „Die Sex Pictures", in: *Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995*, hrsg. von Zdenek Felix, Deichtorhallen Hamburg 25.5.-30.6.1995, München 1995, S. 208.

8 Sigrid Schades Vergleich von Bellmers Arbeitsweise mit Anagrammen läßt sich, meines Erachtens, nicht halten, da Körperteile an sich nicht arbiträr sind und Bellmer Vorlieben für bestimmte Körperteile hat; vgl. Sigrid Schade: „Text und Körperalphabet bei Hans Bellmer", in: *Texte – image, Bild – Text*, Berlin 1990, S. 279.

9 Vgl. *Cindy Sherman. Im Gespräch mit Wilfried Dickhoff*, Köln 1995, S. 64-66.

10 Vgl. Andrew Menard: „Cindy Sherman", S. 46/47.

11 Vgl. z.B. die pornographischen Schriften von Donatien Alphonse Francois de Sade: *Justine oder das Unglück der Tugend*, Hamburg 1979; und Geoges Bataille: *Das obszöne Werk*, Reinbek bei Hamburg 1995.

12 Vgl. Andrew Menard: „Cindy Sherman", S. 46.

13 Sherman trägt hier der Erkenntnis Rechnung, daß eine authentische Körperlichkeit und Weiblichkeit jenseits der gesellschaftlichen Repression eine Illusion ist, denn es existiert keine 'natürliche' Sexualität außerhalb des Diskurses. Die Vorstellung einer vordiskursiven Weiblichkeit unterstützt letztlich die patriarchale Zuordnung des Weiblichen zur Natur und ihre Stellung außerhalb der symbolischen Ordnung, auf die sich die Geschlechterhierarchie und damit die Unterdrückung der Frau beruft; vgl. Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild*, S. 18/19.

14 Sherman betätigt sich auf diese Weise als „Mythologin" im Sinne Barthes, weil sie die im Bild erstarrte, entpolitisierte Welt der Mythen potenziert und damit zerstört; vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. 1985, S. 121-122.

15 In der Rezeption ist ein allgemeiner Hang zum Zurechtlegen von Erklärungen zu beobachten, um eine Homogenität der Bildinhalte zu erhalten. Das Gesehene wird dabei den eigenen Vorstellungen angepaßt und Widersprüche ausgeräumt, was darin gipfelt, jeder Puppe ein eindeutiges Geschlecht zuzuordnen. Selbst bei *Untitled, # 258*, wo das Geschlechtsmodul gänzlich fehlt, ist man versucht, aufgrund der Körperhaltung der Puppe auf ihr Geschlecht zu schließen. Solche Interpretationsversuche ignorieren die ambisexuelle Wirkung einiger Puppen, die sich der binären Geschlechtszuordnung widersetzen und die eindeutige Lesbarkeit der Szenen zunichte machen.

16 Auf eine Zusammenfassung der wichtigsten Punkte aus Butlers *Gender Trouble* wird hier verzichtet, da sie bereits an anderer Stelle dieses Zeitschriftenbandes geleistet wurde.

17 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1995, S. 200.

18 Ebd. S. 57.

19 Ebd. S. 61.

Literatur:

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M.1985.

Bataille, Georges: *Das obszöne Werk*, Reinbek bei Hamburg 1995.

Bellmer, Hans: *Photographien*, 17. Februar bis 11. März 1984, Hannover 1984.

Brehm, Margrit: „Sex Pictures. Der Körper und seine Stellvertreter", in: *Cindy Sherman*, Rotterdam 1996, S. 98-125.

Bremme, Bettina: *Sexualität im Zerrspiegel. Die Debatte um Pornographie*, Münster 1990.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankurt/M. 1995.

Cindy Sherman. 1975-1993, mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson, München 1993.

Cindy Sherman. Im Gespräch mit Wilfried Dickhoff, Köln 1995.

Cindy Sherman. Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam 10.3.-19.5.96, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 19.1.-23.3.97. Rotterdam 1996.

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

Krauss, Rosalind: „Die Sex Pictures", in: Zdenek, Felix (Hrsg.): *Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995*, Deichtorhallen Hamburg 25.5.-30.6.1995, München 1995, S. 207-212.

Menard, Andrew: „Cindy Sherman. The cyborg disrobes", in: *Art criticism* 9,2 (1993), S. 38-48.

Rick, Karin (Hrsg.): *Frauen, Gewalt, Pornographie. Dokumentation zum Symposion*, Wien 1989.

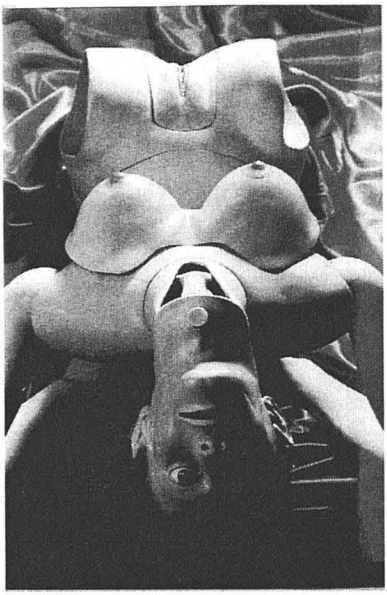
Sade, Donatien Alphonse Francois de: *Justine oder das Unglück der Tugend*, Hamburg 1979.

Schade, Sigrid: „Text und Körperalphabet bei Hans Bellmer", in: Dünchen, Sybil (Hrsg.): *Texte – image, Bild – Text*, Berlin 1990, S. 275-285.

Snitow, Ann (Hrsg.): *Die Politik des Begehrens. Sexualität, Pornographie und neuer Puritanismus in den USA*, Berlin 1985.

Zdenek, Felix (Hrsg.): *Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995*, Deichtorhallen Hamburg 25.5.-30.6.1995, München 1995.

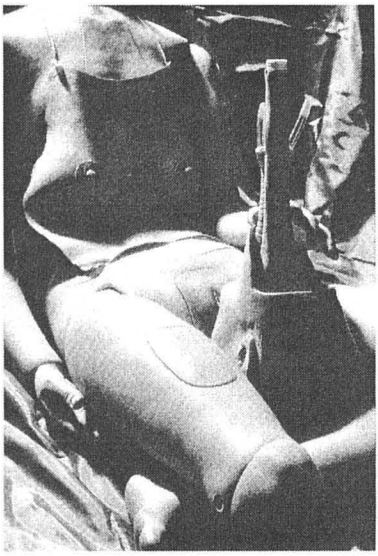
Abbildungen:



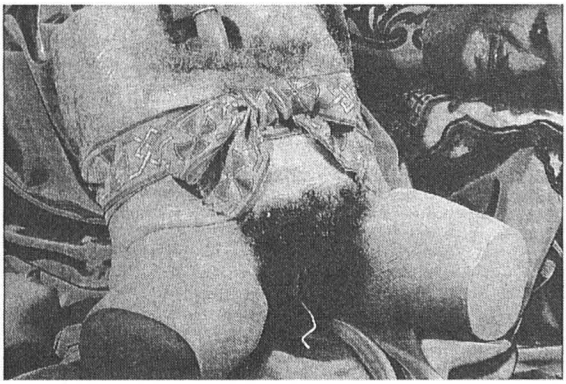
1) Sherman: *Untitled, # 261*, 1992
Farbfoto, 172,7 x 114,3 cm



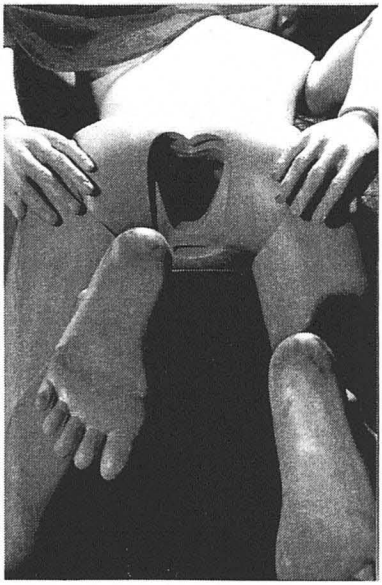
2) Sherman: *Untitled, # 250*, 1992. Farbfoto, 127 x 190,5 cm



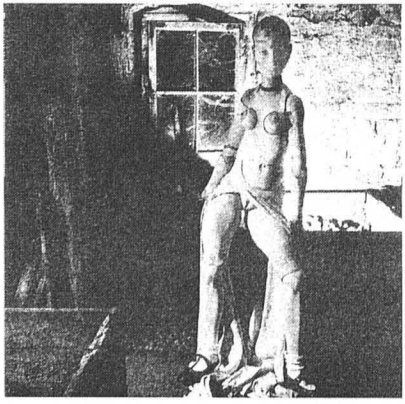
3) Sherman: *Untitled, # 253*, 1992
Farbfoto, 190,5 x 127 cm



4) Sherman: *Untitled, # 263*, 1992. Farbfoto, 102 x 152,4 cm



5) Sherman: *Untitled, # 258*, 1992
Farbfoto, 172,7 x 114,3 cm



6) Bellmer: *La Poupée*, 1936. S/W-Foto



7) Bellmer: *La Poupée*, 1936. S/W-Foto