

True Bodies? : Von der Suche nach dem echten Körper und dem Finden der Kunstfigur

Käufer, Birgit

2004

<https://doi.org/10.25595/587>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Käufer, Birgit: *True Bodies? : Von der Suche nach dem echten Körper und dem Finden der Kunstfigur*, in: *Querelles : Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung* (2004) Nr: 9, 128-147. DOI: <https://doi.org/10.25595/587>.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Wallstein Verlag.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung
2004

Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung
erscheint in Verbindung mit der Edition
Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung
an der Freien Universität Berlin

Beirat

Anke Bennholdt-Thomsen (Berlin), Renate Berger (Berlin),
Ulla Bock (Berlin), Angelika Ebrecht (Berlin), Susanne Kord
(Washington), Irmela von der Lühe (Göttingen), Anita Runge (Berlin),
Angelika Schaser (Hamburg), Margarete Zimmermann (Berlin)

Herausgeberinnen des Bandes

Gisela Febel, Cerstin Bauer-Funke

Redaktion

Anita Runge

Zentraleinrichtung zur Förderung
von Frauen- und Geschlechterforschung
Königin-Luise-Str. 34
14195 Berlin

QUERELLES

Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 2004

Band 9

Menschenkonstruktionen

*Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater
und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*



WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

<i>Gisela Febel</i> : Einleitung	7
--	---

Aufsätze

<i>Irmgard Scharold</i> : Der ›blinde Fleck‹ im Auge des Archäologen: Prosper Mérimées <i>La Vénus d'Ille</i> (1837)	19
<i>Anke Wortmann</i> : Die künstliche Frau als Glücksversprechen. Die zweifelhafte Machbarkeit des Ideals in Villiers de l'Isle-Adams <i>L'Eve future</i> (1886).	41
<i>Cerstin Bauer-Funke</i> : Die Dekonstruktion des Pygmalion-Mythos in <i>Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas</i> (1972) von Agustín Gómez-Arcos	60
<i>Gisela Febel</i> : Stimme und anamorphotischer Blick oder wie man sich in Romanen und Opern in virtuelle Wesen verliebt	72
<i>Claudia Peppel</i> : Warenkörper und Kunstfigur. Der Manichino als ästhetisches Phänomen	93
<i>Sigrid Adorf</i> : Blicke überleben. Die unheimliche Treffsicherheit ver- fehlter Blicke in Claude Cahuns (1894-1954) photographischen Selbstinszenierungen	107
<i>Birgit Käufer</i> : True Bodies? Von der Suche nach dem echten Körper und dem Finden der Kunstfigur	128
<i>Claudia Bahmer</i> : »Melancholische Darsteller in völliger Einsam- keit«. Rebecca Horns anthropomorphe Objekte als Kehrseite des künstlichen Menschen	148
<i>Julika Griem</i> : Puppe und Affe. Überlegungen zur phantasmatischen Funktion von Tieren und Maschinen anlässlich von Spike Jonzes Film <i>Being John Malkovich</i>	169
<i>Margot Brink</i> : Von Cyborgs, Monstern und der Hochkonjunktur des Hybriden in der Theorie	183
<i>Anja Bandau</i> : Lieber <i>Mestiza</i> als <i>Cyborg</i> ? Utopische Konzepte im Chicana/o-Diskurs	203

Fundstücke

<i>Cornelia Lund</i> : Rekreationen – <i>urlaub / ostsee. mit rosanne</i> . Installation und Photographien von Hilde Winkler (1996)	219
»Meine Arbeit war von Anfang an auf Vergänglichkeit angelegt«. Ein Gespräch zwischen Cornelia Lund und Hilde Winkler anlässlich ihrer Arbeit <i>urlaub/ostsee. mit rosanne</i>	233

Forum

<i>Alexander Glück</i> : Archäologin mit Biß. Lara Croft – das neue Frauenbild und die Reversibilität falscher Entscheidungen	235
<i>Insa Härtel</i> : Zur Evolution von Trainingsgeräten. Aspekte von Antal Lakners <i>INERS – The Power</i> (1998/99).	242
Neue Forschungsliteratur zum Thema »Menschenkonstruktionen«	249
Über die Autorinnen und Autoren	273
Editorial	277

True Bodies?

Von der Suche nach dem echten Körper und dem Finden der Kunstfigur

VON

BIRGIT KÄUFER

Das beste Spielzeug wäre [...] jenes, das nichts vom Sockel eines im voraus bestimmten weiß, das so reich an Zufällen wie die ärmste Lumpenpuppe und so herausfordernd wie eine Wünschelrute an die Umwelt herangeht, um hier und da die fieberhaften Antworten auf das immer Erwartete zu hören, die jeder nachsprechen kann: Die plötzlichen Bilder des ›Du‹.¹

In einem Raumwinkel lehnt der geschundene Puppentorso, so bei Hans Bellmer (Abb. 1), ein Spot rückt die prothetische Kunstfigur ins Rampenlicht, das Trägerhemd entblößt in verführerischer Geste mehr als es verdeckt, doch die Erwartung, zarte Mädchenhaut zu erblicken, geht nicht in Erfüllung. Lasziv taxiert uns die Puppe aus leeren Augenhöhlen – und schon ist die Blickfalle zugeschnappt.

Wahr oder falsch? Kunstfigur oder Wesen aus Fleisch und Blut? Bereits die Puppe allein kann unsere Wahrnehmung irritieren, doch mit der photographischen Abbildung des künstlichen Wesens potenziert sich die Verunsicherung

Die Konfusion des Betrachters entsteht jedoch nicht allein auf der Ebene der bildlichen Darstellung und der photographischen Mittel wie Licht und Schatten, vielmehr erzeugt bereits die performative Struktur, die der Kunstfigur, der Photographie und der Kategorie des Geschlechts gleichermaßen zugrunde liegt, eine Irritation gewohnter Wahrnehmungsmuster. Im folgenden sollen diese drei Elemente, die sich wechselseitig in ihrer unheimlichen Wirkung bestärken,² genauer in den Blick genommen werden.

1 Bellmer, Hans: Die Spiele der Puppe. In: Ders.: Die Puppe. Berlin 1962, S. 49.

2 Das Unheimliche zeichnet sich durch seinen changierenden Status zwischen den Polen von »Realität« und Fiktion aus. Vgl. zum Begriff des Unheimlichen: Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Ders.: Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1917-1920. Frankfurt/M. 1940, Bd. XII, S. 228-268.

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen Gründen
nicht angezeigt werden

*Abb. 1: Hans Bellmer: Die Puppe. Schwarz-Weiß-
Photographie, 1934. © VG Bild-Kunst, Bonn 2004.*

Im Zentrum der Analyse wird dabei die Frage stehen, inwiefern die strukturellen Bedingungen der Photographie, die wir als Spur des »Wirklichen« wahrnehmen und der Puppe, die wir als unsere Doppelgängerin erkennen, besonders zur Subversion von Geschlechtercodierungen geeignet sind. Die Puppe, die sich im photographischen Porträt zu einem Wesen zwischen Kunst und Natur verwandelt und zudem unseren Blick zu erwidern scheint, kündigt in der Folge auch die polaren Zuschreibungen von blickendem, männlich konnotiertem Subjekt und erblicktem, weiblich konnotiertem Objekt auf. Im Rahmen dieser Untersuchung wird daher die Bedeutung solcher kultureller Codierungen nicht für sich betrachtet, sondern es wird vielmehr erläutert, wie sich die ikonographische Ebene mit der medialen Ebene verschränkt.

Anhand der Arbeiten Hans Bellmers, in denen die Instanzen von Puppe, Photographie und Geschlecht zusammengeführt werden, wird dem Facettenreichtum dieses Dreigespanns nachgegangen. Wie kein anderer Künstler zuvor, hat sich Hans Bellmer dem Spiel mit der Puppe ver-

schrieben. Um die Photographie des »weiblichen« Kunstgeschöpfs kreist sein Œuvre. Er baut seine eigenen Photomodelle, fächert die weibliche Anatomie in photographischen Serien auf und inszeniert damit ein Genderbending der besonderen Art. Mit dem Bau der ersten Puppe beginnt er im Jahr 1932/33. Ein lebensgroßes Holz-Metall-Skelett wird mit einer Haut aus Gips ummantelt. Von den insgesamt achtundzwanzig Schwarzweißaufnahmen, die von dem ersten Modell entstehen, werden zehn ausgewählt und in dem Buch *Die Puppe* aus dem Jahr 1934 zusammengefaßt.³ Die Photoserie zeigt den stetigen Wandel von Montage und Demontage (Abb. 1-3): Nicht das vollendete Geschöpf steht am Ende der Serie, sondern nur ein Fragment. Um die Bewegungsmöglichkeit der Puppenanatomie zu steigern, sucht Bellmer schließlich nach einer neuen Form der Konstruktion. Angeregt von einer Gliederpuppe aus der Dürerzeit, die mit einer Bauchkugel sowie mit weiteren Kugeln versehen ist, die die einzelnen Körperteile miteinander verbinden und damit eine optimale Beweglichkeit ermöglichen, stattet auch Bellmer sein zweites Puppenmodell sowohl mit einer zentralen Bauchkugel als auch mit weiteren Kugelgelenken für Arme und Beine aus. Diese zweite Kunstfigur entsteht im Jahr 1935. Die gesteigerte Vielfalt der Posen wird in weit über einhundert Photographien in Szene gesetzt (1935-37). Im Jahr 1949 erscheinen vierzehn Bilder zusammen mit einem einleitenden Text von Bellmer und mit Gedichten von Paul Eluard in dem Band *Les Jeux de la Poupée* (Abb. 5).⁴

*Puppe – Photographie – Geschlecht:
eine Verbindung der unheimlichen Art*

Judith Butler zufolge ist der vermeintlich natürliche Körper, der immer zugleich in seiner geschlechtlichen Markierung wahrgenommen wird, das Ergebnis einer permanenten Rezitation kultureller Codierungen.⁵ In diesem performativen Prozeß der Geschlechterproduktion ist jedoch immer zugleich ein Potential der Instabilität und Verschiebung der vertrau-

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

4 Bellmer, Hans: *Les Jeux de la Poupée*. Illustrés de textes par Paul Eluard. Paris 1949.

5 Judith Butler versteht »Natur« [als] das Produkt eines zeitlichen Prozesses, der mit einer Wiederholung von Normen operiert. In dieser rituellen Praxis erlangt das biologische Geschlecht einen Effekt der Naturalisierung.« Butler, Judith: *Körper von Gewicht*, 2. Aufl. Frankfurt/M. 1997, S. 31.

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen
Gründen nicht angezeigt werden

*Abb. 2: Hans Bellmer: Die Puppe. Schwarz-Weiß-
Photographie, 1934. © VG Bild-Kunst, Bonn 2004.*

ten Codes enthalten: Denn mit der Wiederholung der Normen werden diese bestätigt, das Zitat gleicht den gängigen Geschlechtercodes, doch kann es der Vorlage niemals vollkommen entsprechen.⁶ Erst mit dieser Unterscheidung zwischen »Vorher« und Nachher geht das vermeintliche Original, in diesem Fall die Vorstellung natürlicher Geschlechtlichkeit, als Effekt hervor. Über die gleichzeitige Ähnlichkeit von »Original« und Wiederholung, droht das binäre System der Differenz im selben Moment zu scheitern. In diesem Wechselspiel aus Nähe und Abstand offenbart sich die Kategorie des Geschlechts als Produkt performativer Praxis.

6 Wie Butler ausführt, zeigt die Notwendigkeit, die Norm permanent repetieren zu müssen, daß »die Materialisierung nie ganz vollendet ist, daß die Körper sich nie völlig den Normen fügen«. Butler 1997, S. 21.

In struktureller Analogie zu den Fabrikationsprozessen von Körper und Geschlecht, geht auch das photographische Bild aus einem Akt der Verdoppelung hervor. Die Photographie dupliziert Ausschnitte der »Wirklichkeit«. Während für eine malerische oder zeichnerische Darstellung die Präsenz des zu Porträtierenden nicht zwingend ist, so ist sie für eine photographische Aufnahme notwendig. Licht, das vom zu photographierenden Objekt reflektiert wird, fällt durch die Kameralinse und trifft auf den photographischen Film. Die Photographie ist die chemische und optische Spur des Porträtierten, durch die eine unmittelbare Berührung zwischen Referent und Bild entsteht. Philippe Dubois und Rosalind Krauss bezeichnen dies als den Index der Photographie.⁷ Roland Barthes, der sich für das Prinzip des Index aus der Warte der Betrachter und Betrachterinnen interessiert, fragt: »Was weiß mein Körper von der Photographie?«⁸ Die Rezipienten erkennen ihre referentielle, körperliche Verbindung zum »Vorphotographischen«. Diese Allianz von Betrachter und Bild faßt Barthes im Begriff des *punctum*.

Der Index verbürgt die vermeintliche Wahrhaftigkeit der photographischen Darstellung. Doch können wir den Index selbst nicht sehen, vielmehr erkennen wir ein photographisches Bild nur deshalb als Repräsentation von »Wirklichkeit«, weil dies 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 photographischen Bilder wurden aufgrund dieser Sehtradition als mimetisches Abbild von »Wirklichkeit« verstanden.⁹ Der Blick auf vermeintlich Authentisches, den wir mit dem Medium Photographie verbinden, hat sich seinerseits als Wahrnehmungsnorm etabliert. Der Index kann somit nur über eine mimetische und symbolische Überformung wahrgenommen werden;¹⁰

7 Vgl. Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam, Dresden 1998, S. 49-57. Vgl. ebenso Krauss, Rosalind: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch. Übersetzt von Henning Schmidgen. München 1998, S. 14 ff.

8 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt/M. 1985, S. 17.

9 Dubois 1998, S. 30.

10 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)«. Dubois 1998, S. 57.

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen
Gründen nicht angezeigt werden

*Abb. 3: Hans Bellmer: Die Puppe. Schwarz-Weiß-
Photographie, 1934. © VG Bild-Kunst, Bonn 2004.*

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 einen zeitlichen Abstand zwischen Photographiertem und Photographie. Denn mit dem Druck auf den Auslöser wird aus Zeit und Raum ein Ausschnitt herausgelöst und im photographischen Bild festgesetzt. Er ist damit über sein photographisches Abbild in der Gegenwart präsent, die tatsächliche Präsenz des Referenten liegt jedoch in der Vergangenheit. Barthes bezeichnet dies als » neue Kategorie des Raum-Zeit-

Verhältnisses: Räumliche Präsenz bei zeitlicher Vergangenheit, eine unlogische Verbindung des Hier und Jetzt mit dem Da und Damals«. ¹¹

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 photographischen Verdopplung eine Unterscheidung zwischen der »vorphotographischen« oder »originalen« Szene einerseits und ihrer photographischen Repräsentation andererseits möglich. Mit dieser Differenz werden unsere Vorstellungen von Wirklichkeit erst produziert, da wir aufgrund unserer Seherfahrung glauben, etwas als vermeintlich originär und vorher dageswesen zu erkennen, weil es als nachträgliche Repräsentation, als Spur im photographischen Bilde erscheint. Aus der gleichzeitigen Ähnlichkeit von Vorlage und photographischer Kopie resultiert jedoch eine paradoxe Wahrnehmungsstruktur, die das System der Differenz gleichzeitig in Frage stellt: Über die indexikalische und mimetische Nähe zwischen dem Referenten und seinem photographischen Abbild hebt sich die Photographie als Medium auf. Einen photographierten Gegenstand nehmen wir daher als den Gegenstand selbst wahr, gleichzeitig erkennen wir, daß wir nur eine photographische Darstellung des Gegenstandes betrachten, die mit dem Cut durch Zeit und Raum entstand. Eine unaufhörliche Bewegung zwischen beiden Eindrücken beginnt, die die Grenze zwischen »Wirklichkeit« und Repräsentation durchlässig macht. Im Akt der photographischen Rezeption vollziehen wir dieses simultane Verhältnis von Abstand und Nähe nach, dabei registrieren wir, daß unsere Wahrnehmung selbst als performativer Prozeß der Bedeutungsproduktion funktioniert: in beharrlicher Wiederholung suchen wir Realität und finden nur ein Supplement. Somit impliziert bereits die Struktur photographischer Bilder die Möglichkeit, vertraute Werte in Zweifel zu ziehen.

Mit dem photographischen Porträt der Puppe, die als unser Double ebenfalls aus einem Akt der Verdopplung hervorgeht und damit in struktureller Analogie zur Photographie und den performativen Prozessen der Bedeutungsproduktion funktioniert, erhöht sich dieses Potential. Darüberhinaus vereint die Kunstfigur wie die Photographie mimetische und »indexikalische« Qualität: Ausgehend von der Technik der Moulagen und Wachsmasken stellt Katharina Sykora die strukturelle Gleichheit zum Medium Photographie heraus. Mit der Wachsmaske wird ein Abdruck der menschlichen Physiognomie erstellt, ebenso wie das photo-

11 Barthes, Roland: Die Rhetorik des Bildes (1964). In: Theorie der Fotografie 1945-1983. Hrsg. von Wolfgang Kemp. München 1983, Bd. III, S. 145-149; hier S. 144.

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen
Gründen nicht angezeigt werden

*Abb. 4: Hans Bellmer: Zeichnung des Bauchpanoramas,
1934. © VG Bild-Kunst, Bonn 2004.*

graphische Porträt erweist sie sich als Spur einer Person.¹² Die Puppe, die wir als mimetisches Abbild unserer Physiognomie erkennen, steht zugleich in der Tradition der Moulagen und ist damit ebenfalls »indexikalisches« Abziehbild. In der Photographie hat die Puppe ihr kongeniales 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. Das Bild der Puppe evoziert daher eine Bewegung der permanenten Umkehrbarkeit; im Sinne Hans Bellmers könnte man von anagrammatischen Verhältnissen sprechen.

¹² Vgl. Sykora, Katharina: Unheimliche Paarungen. Köln 1999, S. 18-19.

Schon den Körper der Puppe, welcher sich in mannigfachen montierten und demontierten Posen im photographischen Porträt darbietet, bezeichnet er als Anagramm.¹³ Bellmers Darstellungen sind Körper, Bild und Schrift zugleich, auch dies wird als anagrammatische Gleichung deutlich. Sie steht für die Untrennbarkeit des Körpers, respektive des weiblichen Körpers, von seinem Status als Bild¹⁴ und vom System der Sprache. Die anagrammatische Photogestalt ist jedoch nicht ausschließlich ein linguistischer Effekt,¹⁵ vielmehr ist der materialisierte Körper selbst »von Gewicht«¹⁶ und hält immer das Potential einer Verunsicherung bereit. Die Puppengestalt im photographischen Medium wiederholt das performative Prinzip der Photographie ein zweites Mal. Als Stellvertreterin zweiter Ordnung repräsentiert sie ein ambivalentes Körpermodell, in dem dieser sich einerseits als vermeintlich reale Physis zeigt und zum Greifen nah erscheint, um sich zugleich – durch die photographische Membran – einem tatsächlichen Zugriff zu entziehen. Mit ihrem zweifelhaften Status zwischen An- und Abwesenheit wird ein Gestus endgültiger Vergewisserung negiert.

Das erste Puppenmodell Hans Bellmers, das die Haut aus Gips als abnehmbare Schale vorzeigt (Abb. 1-3), erscheint tatsächlich wie ein Abguß weiblicher Anatomie und stellt damit explizit sein indexikalisches Potential zur Schau. Doch niemals gibt sich die Puppenhaut eindeutig als leere Hülle preis, immer bleibt der verunsichernde Eindruck zwischen »künstlicher« und »natürlicher« Weiblichkeit erhalten. 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.¹⁷ Dagegen werden mit der Präsentation changierender Verhältnisse im photographischen Puppenbild die Prozesse der Bedeutungserzeugung offenkundig.

13 Bellmer, Hans: Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes. In: Ders. 1934, S. 158.

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

15 Vgl. Butler 1997, S. 56.

16 Butler versteht den Begriff der Materie 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, den wir Materie nennen.« Ebd.

17 Vgl. Butler, Judith: Schmähere. In: Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart. Hrsg. von Barbara Vinken. München 1997, S. 92-113; hier S. 103.

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen
Gründen nicht angezeigt werden

*Abb. 5: Hans Bellmer: La Poupée.
Kolorierte Schwarz-Weiß-Photographie, 1935.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2004.*

Die Photographien der weiblichen Puppengestalt zitieren und beglaubigen normative Geschlechtervorstellungen, um sie zugleich als Effekt ritualisierter Praxis zu offenbaren. Das Puppenporträt bleibt somit nicht seinem passiven Status als Bild verhaftet, vielmehr schließt das Anagramm auch seine Betrachter und Betrachterinnen mit ein. Angesichts der irritierenden Darstellung treten wir in eine Interaktion mit der Puppenscheinung ein: *Les Jeux de la Poupée* – die Puppe spielt mit ihren Betrachtern. Auf der Suche nach Echtheit und Eindeutigkeit sind wir immer Teil des Spektakels.

»Das lebendige Bild von etwas Totem«

Das von Hans Bellmer photographierte Puppenmodell erscheint jedoch nicht nur als Gestalt zwischen Kunst und Natur, zugleich tritt es uns als morbid-lebendiges Geschöpf gegenüber. Auch hier trägt die Struktur des photographischen Bildes selbst dazu bei, einen verstörenden Eindruck hervorzurufen, denn das Changieren zwischen »Leben« und »Tod« ist bereits der Struktur des Mediums inhärent. Der im photographischen Bild stillgelegte, gleichsam mortifizierte Referent ruft gleichzeitig zu seiner Animation auf: Im Akt der photographischen Betrachtung nehmen wir im Hier und Jetzt etwas wahr, das im Da und Damals vor der Kamera gestanden haben muß. Damit überbrücken wir die verschiedenen Zeit- und Raumgrenzen. Das Vergangene wird vergegenwärtigt, das »lebendige Bild von etwas Totem«¹⁸ wird produziert. Die Photographie ist somit das geeignete Medium zur Verlebendigung einer künstlichen und leblosen Figur. Wie Sykora konstatiert, hat Barthes diesen Brückenschlag ebenfalls im Begriff des *punctum* fixiert.¹⁹ Barthes beschreibt die Animation jedoch als interaktive Beziehung: Das *punctum* »[...] macht, daß ich ein bestimmtes Photo animiere und daß es mich animiert.«²⁰ In der Puppenerscheinung wird diese wechselseitige Beziehung besonders eindringlich. Als Pygmalions zweiter Ordnung²¹ verlebendigen wir, die Betrachter, die Puppengestalt, die ihrerseits aufgrund ihres zweifelhaften »Wesens« unsere Überbrückungsbewegung immer wieder aufs neue provoziert. Im Sinne Bellmers funktioniert die Puppe als »Poesieerreger«²² par excellence.

Inside-Out

Mit seinem Porträt der ersten Puppe bietet Bellmer die Innen- und Außenansicht des Kunstgeschöpfs simultan dar. Die Außenhaut nährt die Erwartung, einen natürlichen Körper zu sehen, doch der Blick in das Innere, auf die Konstruktionselemente, offenbart dessen hoffnungslose Künstlichkeit (Abb. 1-3). Mit seiner Demonstration der mechanischen Konstruktion des Kunstgeschöpfs rekurriert Bellmer auf die Automaten des 18. Jahrhunderts. Die Bellmersche Kunstfigur, die sich als eine Mi-

18 Barthes 1985, S. 88 ff.

19 Vgl. Sykora 1999, S. 66.

20 Barthes 1985, S. 68.

21 Vgl. dazu auch Anmerkung 42.

22 Bellmer 1962, S. 49.

schung aus Puppe und Automate präsentiert, vereinigt mit diesem Zitat zweier verschiedener kulturhistorischer Figuren zwei stetig wechselnde Blickrichtungen: die Puppe lenkt den Blick auf ihr Äußeres, auf ihre Puppenhaut, die Automate dagegen auf ihr mechanisches Innenleben.²³ Das Puppeninkarnat fungiert in diesem Sinne als Pendant zur Photomembran, als trennende und verbindende Grenze zwischen innerbildlichem und außerbildlichem Betrachtungsraum: Durch den photographischen Cut sind wir abgetrennt, doch überbrückt unsere Wahrnehmung die Bildgrenze permanent. Auch damit gerät die klare Trennung zwischen Innen und Außen ins Wanken. Für die Subjektdefinition ist diese Differenzierung jedoch existentiell. Wie Butler erläutert, entsteht der Effekt des Innen erst durch die Bezeichnung des Körpers als eingezäuntem Gebiet.²⁴ Ex negativo entsteht damit im selben Moment die Instanz des Außen. Die Puppe, die ihr Inneres und Äußeres gleichzeitig präsentiert, demonstriert die wechselseitigen Produktionsbedingungen beider Kategorien: die Grenze, mittels derer sich das Subjekt definiert, wird im Bild visualisiert und zugleich in Bewegung versetzt. Das Auge der Betrachter oder Betrachterinnen wandert zwischen den widersprüchlichen Ansichten des Körpers hin und her, um dabei die Abläufe der Genese des Subjekts nachzuempfinden.

Neben dem Zitat der Automatenkonstruktion ist bei Bellmer eine Ablehnung an Darstellungen anatomischer Sektionen unverkennbar (Abb. 2). Wie Butler in ihren Ausführungen zur Subjektproduktion stellt auch Claudia Benthien in ihrer kulturhistorischen Betrachtung des sezierenden Schnitts heraus, daß die Vorstellung von der Haut als abgrenzender Schicht gegen ein Außen erst mit der durch die Sektion möglichen Entdeckung des Innen entstehen konnte. Gleichzeitig versuchte man von nun an, den Geheimnissen des Körpers durch dessen Zerteilung auf die Spur zu kommen. Über die Zerstückelung der Leiche wurde ein ganzer Körper imaginiert.²⁵

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

24 Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1. Aufl. Frankfurt/M. 1991, S. 199.

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

Wie Sigrid Schade erläutert, findet sich eine vergleichbar paradoxe Konstellation im Bereich der bildenden Kunst. Auch hier läßt erst der Schnitt das Phantasma vom ganzen und insbesondere vom idealen weiblichen Körper entstehen, der immer auch als Bestätigungsinstanz eines über die Natur herrschenden Subjekts funktioniert. So stammt bereits aus der Antike die Methode, nur die schönsten Körperteile auszuwählen, um aus den Segmenten einen idealen Körper entstehen zu lassen.²⁶

Die von Hans Bellmer photographisch in Szene gesetzte und »sezierte« Puppe (Abb. 2) rekurriert auf die traditionellen Diskurse der Wissenschaft sowie der Kunst gleichermaßen. Da sich die ausgebreiteten Körperteile jedoch nicht zum Bild idealer Weiblichkeit fügen, wird das Phantasma vom ganzen Körper dekonstruiert. Dabei ruft jedoch die Unvollständigkeit der Puppengestalt immer zugleich zu ihrer Vervollständigung auf und erzwingt gleichsam ihre serielle Fortsetzung. Entsprechend wird die Kunstfigur in den unterschiedlichsten Posen photographiert. Da sich jedoch auch mit dem letzten Bild der Photoserie kein ganzer Körper einstellt, setzt sich nunmehr auf Seiten der Betrachter der Versuch einer imaginären Komplettierung der Bildgestalt potentiell unendlich fort: Die Rezipienten werden dazu animiert, Verknüpfungen zwischen den Teilen der Puppenanatomie zu finden. So scheint sich etwa mit den schwarzen Schleiern, die die Körperteile umfassen und die Schnittstellen verhüllen, ein holistisches Körpermodell zu reinstallieren. Wie Monika Steinhauser erläutert, stand in der Zeit um 1800 ein Teil des Körpers für den ganzen Körper ein. Entsprechend wurden die Schnittstellen anatomischer Wachspräparate – als Zeichen des Künstlichen und des Fragmentarischen – mit Tüchern drapiert, um das Ideal der Unversehrtheit zu erhalten.²⁷ In der Bellmerschen Inszenierung verdecken die Tücher zwar den Schnitt, doch gleichzeitig weist die Unordnung der Puppenanatomie – die Brustwarze scheint uns wie ein Auge anzublicken, darunter schmiegen sich der Kopf, Kugelelemente und die Hülle des Oberschenkels aneinander – auf die Konstruktion von Weiblichkeit

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

27 Vgl. Steinhauser, Monika: Die Anatomie Selbdrift. Das Bild des zergliederten Körpers zwischen Wissenschaft und Kunst. In: Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausstellungskatalog der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf. Hg. von Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora. 24. Juli bis 1. November 1999, S. 106-124; hier S. 108 ff.

zurück. Das fetischistische Ensemble funktioniert demnach nur als zweifelhaftes Vergnügen: Dem Versprechen auf Ganzheit ist zugleich sein Scheitern immanent.

Die Cuts zwischen den einzelnen Bildern der Serie wiederholen strukturell die Schnitte, die das Puppenmodell zerteilen. Auch diese Abstände werden die Betrachter zu schließen versuchen, indem sie Verbindungen zwischen den einzelnen Bildsegmenten imaginieren. Doch kann das Bemühen, das virtuelle Bilderpuzzle abschließend zu vervollständigen, worin sich unser Begehren, den ganzen Körper zu finden, offenbart, wieder nur in einem Mißerfolg enden.

Bereits die Struktur des Mediums Photographie treibt die Serienbildung voran. Das photographische Bild besteht immer als Fragment, es kann stets nur einen Ausschnitt der »Wirklichkeit« fixieren. Daraus resultiert der Antrieb, »sofort« und wieder und wieder ein neues Photo zu machen, um das Ausgeschlossene doch noch einzufangen.²⁸ Jeder Druck auf den Auslöser bringt einen neuen Photokader hervor. Der Versuch, das »Ganze« zu erfassen, muß auch hier mißlingen und führt unabdingbar zu einer seriellen Bilderproduktion.

Dieses Prinzip der Serie bzw. der Wiederholung stellt Butler auch für die Prozesse der Geschlechterproduktion heraus. Mit jedem Zitat kultureller Codes wie etwa der Geschlechternormen geht eine gleichzeitige In- und Exklusionsbewegung einher: Mit der Wiederholung der gängigen Normen werden diese bestätigt und zugleich andere Bereiche ausgeschlossen, das sogenannte Verworfenen²⁹ ist das Ergebnis einer differentiellen Operation. Jedes Zitat ist zugleich ein Fragment, das seine Repetition fordert. Der zerlegte weibliche Puppenleib erzwingt daher, im photographischen Kader präsentiert, das serielle Prinzip in potenziertem Maße und bietet sich geradezu für ein Genderbending an, in dem sich Weiblichkeit als Effekt einer seriellen Wiederholung erweist.

Für sein erstes Puppenmodell hatte Bellmer eine besondere Konstruktion vorgesehen: Im Inneren der Kunstfigur befindet sich das sogenannte Bauchpanorama (Abb. 4), das man durch den Nabel betrachten kann. Das Spiel zwischen Innen und Außen sowie zwischen Ganzheit und Fragment spiegelt sich auch in dieser Apparatur. Auf einer Holzscheibe sind Kästen montiert, die wie Tortenstücke die Segmente eines Kreises bilden.³⁰ Sie enthalten sogenannte »Miniaturpanoramen«, bestehend

28 Diesen Hinweis verdanke ich Katharina Sykora.

29 Vgl. Butler 1997, S. 23.

30 Vgl. Bellmer, Hans: Erinnerungen zum Thema Puppe. In: Ders. 1934, S. 20.

»aus kleinen Objekten, Materien und farbigen Bildern schlechten Geschmacks«. ³¹ Jedes Panorama wird von einer Taschenlampenbirne beleuchtet. Ein kleiner Spiegel ist im Winkel von 45 Grad dem Bauchnabel gegenüber angebracht. Mit dem Druck auf die linke Brustwarze setzt man das Panorama in Gang. Pro Knopfdruck bekommt man ein Segment zu sehen. Elisabeth Bronfen beschreibt den Nabel als Schnittstelle zwischen einer Öffnung und einem abgeschlossenen Hohlraum. Der Nabel inszeniert damit die Grenzen der Visualisierung. Er läßt sich zwar ertasten, doch kann man an die intimste Stelle nicht vordringen. ³² Diese Ambivalenz treibt Bellmer mit seiner Konstruktion auf die Spitze. Die Zeichnung verdeutlicht eine Blickbewegung, die dem photographischen Sehen entspricht: Der Bauchnabel ist geöffnet und ermöglicht den Durchblick, das Auge überbrückt die materielle Grenze und dennoch bleiben die Betrachter außen vor. ³³ Das Prinzip des *punctum* erfährt mit dem Bauchpanorama seine eindrücklichste Visualisierung. Der vermeintlich erkennende Blick in die Tiefe der weiblichen Anatomie wird in sein Gegenteil verkehrt, durch das Peep-hole hindurch erschließen sich nur surreale Szenerien, die Voyeure erblicken ihre eigenen Phantasmen.

Tatsächlich jedoch wird das Bauchpanorama nicht plastisch realisiert, es bietet sich nur als Idee dar und ist auf einigen Photographien als Rohentwurf zu erahnen. Darüber hinaus wird die Puppe nur im Medium der Photographie präsentiert, der unmittelbare Einblick in den Puppenleib bleibt verwehrt. Dagegen funktioniert der Blickmechanismus, den das Bauchpanorama heraufbeschwört, zwischen Betrachter und Bild. So wie sich die einzelnen Segmente des Bauchpanoramas per Druck auf den Brustknopf nur sukzessive erschließen, so können auch wir nur von einem Photo zum anderen blicken. Beide Gesten wiederholen den Druck auf den Auslöser – explizit ist hier die pygmalionische Kraft der Betrachter thematisiert. ³⁴ In ihrer Analyse des Bellmerschen Bauchpanoramas konstatiert Katharina Sykora eine Referenz an die Kaiser- oder Landschaftspanoramen. Im Landschaftspanorama befindet sich der Betrachter im Zentrum der Bilderwelt, dies entspricht der zentralen Position des Auges in Bellmers Konstruktion. Im Kaiserpanorama dagegen muß der Betrachter von Guckloch zu Guckloch wandern, die Bilder waren nie auf einen Blick zu erfassen. Bellmer kombiniert beide Prinzipien, das der

31 Ebd.

32 Vgl. Bronfen, Elisabeth: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Berlin 1998, S. 25.

33 Vgl. Sykora 1999, S. 221 ff.

34 Ebd.

Umsicht und das des Einblicks.³⁵ Die Kreisform, die eine Ganzheit zu verheißen scheint, funktioniert jedoch als endloser Zirkel. Puppenporträt sowie das Bauchsegment präsentieren ausschließlich fragmentarische und absurde Szenerien, sie motivieren uns den »Brustknopf« immer wieder zu betätigen, doch ein einheitlicher oder endgültiger Sinn stellt sich nicht ein. A doll, is a doll, is a doll ... Ihre Metamorphosen kennen weder Start- noch Zielmarkierung.

Upside-Down

Die grotesken »Innereien« der ersten Puppe manifestieren sich schließlich als phantastische »Außenwelt« für das zweite Modell.³⁶ An seidnem Faden hängt die Puppe an einem Baum, windet sich um ein Treppengeländer oder scheint in einem Türrahmen zu schweben. Die Photographien sind mit gebrochenen Pastelltönen koloriert, die ihre surreale Erscheinung unterstreichen. Puppenmodell und Baumgabel werden nebeneinander gestellt (Abb. 5) und können wechselseitig als Doppelgänger funktionieren. Sie entsprechen einander in der Form, der Größe und biegen sich in die gleiche Richtung, ein Lichtspot betont zusätzlich die Analogien. Im photographischen Bild sind Puppe und Baum oder, wie Bellmer es nennt, »subjektive und objektive Wirklichkeit«³⁷ zusammengeführt. Wechselseitig halten sich ihre Erscheinungen zwischen »Realität« und Virtualität in der Schweben. Im Sinne Bellmers evoziert das photographische Puppenbild eine »dritte Wirklichkeit«,³⁸ Diese bezeichnet kein utopisches Ideal, in dem sich die Gegensätze vereinen, sondern das anagrammatische Prinzip, das sich nunmehr im zweiten Puppenmodell materialisiert. Der performative Prozeß der Verdopplung ist mit der Anatomie der zweiten Puppe Bild geworden: die Idee des Bauchpanoramas wird durch das zentrale Bauchkugelgelenk ersetzt, hier stehen sich die Puppenschöße gegenüber. Die beiden Pole der Kunstfigur eröffnen eine binäre Struktur und negieren sie zugleich, denn mit ihrer spiegelbild-

35 Ebd.

36 Wie Sigrid Schade ausführt, wird die Puppe mittels des Panoramas zum »Guckkastenkinno«. Obwohl dieser Effekt für den Betrachter durch die Distanzierung mittels der Fotografie aufgehoben ist, wird in der Serie der Fotografien der »Kino-Effekt« nach außen gestülpt. Vgl. Schade, Sigrid: Hans Bellmer – Die Posen der Puppe. In: Kairos, 4. Jg., 1989, Nr. 1 u. 2, S. 20.

37 Vgl. Bellmer 1962, S. 49 ff.

38 Bellmer, Hans: Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten. In: Ders. 1934, S. 140.

lichen Anatomie ist die Puppe ihr eigener Doppelgänger, »Original« und Kopie im selben Moment. Eine Referenz auf einen Ursprung bzw. – angesichts der »weiblichen« Erscheinung der Puppe – auf eine vermeintlich natürliche Geschlechtlichkeit wird ad absurdum geführt. Als entscheidendes Merkmal für das Gelenk beschreibt Bellmer daher das Paradox aus Symmetrie und Bewegung: Die Bauchkugel ist der fokussierte Ort, der zugleich eine Defokussierung auslöst. Bellmer spricht vom Brennpunkt³⁹, mit Barthes könnte man die Bauchkugel als »punctum« bezeichnen. Nicht nur läßt sich zwischen oben und unten, »Realität« und Fiktion, keine Unterscheidung mehr treffen, es sind darüber hinaus die Bewegungsmöglichkeiten des zweiten Puppenmodells nahezu unendlich geworden. Die einzelnen Körperteile können um den Mittelpunkt kreisen, und zudem sind alle Körperteile mit Kugelgelenken verbunden, die eine schier endlose Vielfalt der Posen möglich machen. Das serielle Prinzip des ersten Puppenmodells, findet mit der Anatomie der zweiten Puppe eine intensivierete Fortsetzung.

Gleich mehrfach wird die Bauchkugel der Puppe als Brennpunkt thematisiert. Sie ist im Zentrum und im Vordergrund des Bildes fixiert. Ein Lichtspot betont ihre Bedeutung zusätzlich. Es ist der Ort der größten Tiefenschärfe, der zugleich die Bedeutungen zerstreut. Die Oberfläche der Bauchkugel scheint sich mit der Photohaut zu verbinden; die strukturelle Gleichheit beider Instanzen wird in Szene gesetzt: Bauchkugel wie Photomembran sind die verdoppelnden Achsen der Realitäts- wie Körperproduktion. Die Bauchkugel als Metapher für den photographischen Schnitt scheint die mediale Grenze beinahe zu durchstoßen, damit adressiert sie ihre Betrachter unmittelbar. Erst über das Zusammentreffen von Blick und Puppenphotographie entsteht der Bezugsrahmen der »dritten Wirklichkeit«, mit dem vorgeblich naturgegebene Wahrheiten fragwürdig werden.

In between: Puppe und Autor im Dialog

Die Begegnung mit dem künstlichen Doppelgänger des Menschen bleibt auch für den Künstler nicht ohne Folgen. Die Automaten des 18. Jahrhunderts werden häufig mit aufgeklappten Rückenteil präsentiert. Mit der Entblößung der diffizilen Konstruktion wird die Kunstfertigkeit des Automatenkonstruktors in den Mittelpunkt gerückt. Präsentiert sich

39 Bellmer 1962, S. 55.

Bellmer dagegen im photographischen Porträt zusammen mit seinem Kunstgeschöpf (Abb. 3), wird dies als ambivalenter Gestus deutlich. Nur wenige Male inszeniert er sich mit dem Puppenmodell in einem Bild, dies reicht jedoch aus, um seinen Autorstatus nachhaltig zu sabotieren. Das Ziel des ›wahren‹ Künstlers ist nicht nur, eine »Frau aus bloßem Holz«⁴⁰ hervorzubringen, erst durch die Schöpfung einer oszillierenden Gestalt beweist sich sein Genie. So erläutert auch Monika Schmitz-Emans, daß der Schöpfer des Kunstmenschen auf das Unkontrollierbare hofft und dies zugleich seine Angst schürt.⁴¹ Pygmalion bestätigt seine Autorposition über die Kreation der Kunstfigur und muß sie zugleich gefährdet sehen. Im Konstrukteursanzug inszeniert sich Bellmer zusammen mit seinem ersten Puppenmodell. Bereits als Autor vor und zugleich als Modell im Bild zu sein, kann den Künstler in eine paradoxe Situation bringen, doch mit der Puppe vis à vis erfährt der sich selbst porträtierende Autor eine besondere Verunsicherung: »Natürlichkeit« und Künstlichkeit der beiden Protagonisten im Bild färben wechselseitig aufeinander ab. Puppenleben und Schöpferod halten sich gegenseitig die Waage. Künstler und Modell können nicht unabhängig voneinander existieren, daher sind beide von der Konstruktion und Dekonstruktion gleichermaßen betroffen. Bellmers transparentes »Sein« verbürgt seine unsichere Position. Sein Körper wird vom Bildrand, der zugleich auch Türrahmen ist, angeschnitten, so als könne er jeden Moment aus dem Bild entweichen. Die Scharniere der Tür markieren zugleich die Bildgrenze als vexierendes Gelenk zwischen Bildraum und Raum des Betrachters. Nicht nur Bellmer als Puppenkonstrukteur, sondern die Betrachter selbst werden beim Anblick von Künstler und Modell in ihrer Subjektposition irritiert: Während die Puppe zur Seite schaut, den Blick von ihrem Schöpfer wendet und ihre »Selbständigkeit« demonstriert, blicken Bellmers schwache Augen direkt in die Kamera und amalgamieren mit dem Blick des Betrachters. Puppe und Autor erscheinen in einem Status *in between*, damit können auch die Rezipienten keine Eindeutigkeit erlangen; ihr Animationsversuch zweiter Instanz⁴² muß ebenso unentschieden bleiben.

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

41 Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Eine schöne Kunstfigur? Androiden, Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes. In: Moog-Grünwald, Maria/Wertheimer, Jürgen (Hg.): Arkadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft, 1995, Bd. 30, S. 1-30; hier S. 6.

42 Katharina Sykora führt aus, daß der einst lebendige Blick durch die Kamera seine Reaktivierung durch den lebendigen Blick der Betrachters erfährt. Es kommt zu einer Verdichtung des Gestus der Verlebendigung. Vgl. Sykora 1999, S. 73.

Von Cyborgs und Photoautomaten

Wie Butler so erläutert auch Donna Haraway, daß Körper und Geschlecht erst als Effekt performativer Praxis entstehen. Mit ihren Ausführungen zur Cyborg beschreibt Haraway eine metaphorische Figur, die keine Unterscheidung zwischen Maschine und »Organismus«, Kunst und »Natur« zulasse.⁴³ Nicht nur mit ihrer automatenähnlichen Erscheinung erfüllt das erste Bellmersche Puppenmodell die Vorstellung der Cyborg. Darüber hinaus entspricht die Struktur der Puppenphotographie dem mit der Cyborg einhergehenden Prinzip der Regeneration, welches Haraway der Reproduktion des ewig Alten gegenüberstellt.⁴⁴ Regeneration umschreibt einen Prozeß der gleichzeitigen Dekonstruktion und Konstruktion. Dies funktioniert innerhalb des Puppenkörpers oder zwischen Betrachter und Bild. »Wir sind Cyborgs«⁴⁵ lautet die provokative These Haraways. Erst in der Interaktion mit dem Puppenporträt materialisiert sich die gespaltene »Identität« von Puppe, Autor und Betrachter oder Betrachterin. Mit der unendlich variablen und sich scheinbar selbständig vervielfachenden Anatomie der zweiten Puppe – ein Körperteil scheint bei ihr aus dem nächsten zu wachsen – hat die Gleichung Körperproduktion = Bedeutungsproduktion ihren unmittelbaren Ausdruck gefunden. Beim ersten wie beim zweiten Modell sind die einzelnen Körperteile zudem nicht auf eine Stelle fixiert. Sie können an die unterschiedlichsten Positionen wandern und kündigen so den Glauben an eine essentielle Körperlichkeit auf.

Das Medium Photographie, das die endlose Reproduzierbarkeit des photographischen Bildes impliziert, hat daher vor allem in der zweiten Puppe eine Entsprechung gefunden. Dem Prinzip der Reproduktion, das traditionell dem Weiblichen als Gebärfähigkeit zugeschrieben wurde, wird das »männliche« Prinzip der aktiven Neuschöpfung der Materie entgegengestellt.⁴⁶ So vergleicht etwa René Crevel den weiblichen Körper mit einem Photoautomat: »[...] zwei Groschen in einen Schlitz und in

43 Haraway, Donna: Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technologieschaften. In: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt/M., New York 1995, S. 73-98; hier S. 35.

44 Haraway 1995, S. 71.

45 Haraway 1995, S. 34.

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

neun Monaten ein Resümee meines Porträts«.47 Das zentrale Kugelgelenk der Puppe, das an den Bauch einer Schwangeren erinnert, könnte diese konventionellen Assoziation von Weiblichkeit weitertragen. Jedoch birgt diese ›Schwangerschaft‹ das technische Potential einer endlosen Bedeutungsproduktion. Als Photomaschine nach Cyborgart werden die traditionellen Konnotationen von Weiblichkeit vor Augen geführt, dekonstruiert und zugleich die Positionen aller am Prozeß der Bedeutungsproduktion Beteiligten in einen vagen Status zwischen aktiv und passiv überführt. Kunstwesen oder natürliches Geschöpf? Beides und keines.

47 Zit. nach Eiblmayer 1993, S. 107.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2004

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

Druck: Hubert & Co, Göttingen

gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier

ISBN 3-89244-762-4