

Die Realisierung einer thematischen Ausstellung mit rund 400 Werken von 91 Künstlerinnen und Künstlern stellt ein couragiertes Unternehmen dar. Der Katalog nennt über 120 Institutionen und private Leihgeber – ein erheblicher Arbeits- und Kostenaufwand! Aber es war nicht die Menge an Exponaten, die mir die Sprache verschlug, sondern Aspekte in der Konzeption und Präsentation dieser Ausstellung.

Die Presseerklärung beginnt mit folgender Einführung: „In den historischen Avantgarden haben Künstler und Künstlerinnen eine Vielzahl menschenähnlicher Kunstfiguren hervorgebracht und sich in technoiden Doppelgängern gespiegelt. Schaufenster- und Schneiderpuppen, Marionetten und Gliederpuppen, Automaten- und Maschinenmenschen, Prothesenträger und Anatomiemodelle, Wachsbüsten und Perückenköpfe bevölkern die künstlerische Vorstellungswelt. Sie faszinierten die Maler, Bildhauer und Fotografen aufgrund ihrer schillernden Existenz zwischen täuschender Lebensnähe und ausgeprägter Künstlichkeit. Puppen und andere Kunstmenschen sind planvoll hergestellte Artefakte, die jedoch Lebendigkeit simulieren und ein unheimliches – durch Phantasie beflügeltes – Eigenleben entwickeln können. In dieser Ambivalenz haben sie die künstlerische Imagination im höchsten Maße inspiriert: Kritisch-destruktive, magische und erotisch-sexuelle Aufladungen der Puppen zeugen vom Fetischcharakter der künstlichen Ersatzmenschen.“

Daß bei einer solchen Ausstellung männliche und weibliche Konstrukte samt einer geschlechterspezifischen Sichtweise zum Thema werden, ist selbstverständlich. Den künstlerischen Positionen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts einen Raum samt Kommentaren, Hintergründen, Reibungsflächen und Widerständen zu bieten, stellt eine Notwendigkeit dar, die hier nur bedingt geleistet wurde. An wichtigen Punkten besaßen die Exponate in dieser Ausstellung keinen Kontext im Sinne von kritischen Stellungnahmen, Gegenüberstellungen und Gegenpositionen. Es gab statt dessen das Nebeneinander möglichst vieler Aspekte, die letztendlich zu einer Materialfülle führte, die zwar eine Vielfalt an Positionen enthielt, die aber – brav zu Gruppen geordnet – kaum einen Dialog miteinander aufzunehmen vermochten.

Den Künstlerinnen und Künstlern, einzelnen thematischen Schwerpunkten sowie in großem Umfang den Bereichen der Fotografie wurden in der Ausstellungsarchitektur eigene Räume zugedacht: Die BesucherInnen gelangten von Rudolf Wackers eigentümlich erotisierten Spielzeugpuppen über Oskar Kokoschkas Alma Mahler-Puppe weiter zu Herbert Lists fotografierten Wachs-Modellen, zu den Gliederpuppen Giorgio de Chiricos, Max Ernsts, Claude Cahuns und José Maria Serts, zu den Automatenmenschen der Dadaisten, den Marionetten Sophie Taeuber-Arps, Otto Morachs und Alexandra Exters, den Konstruktionen der

Russischen Avantgarde, den mechanisierten Menschen Oskar Schlemmers, Fernand Legers, der Kölner Progressiven sowie der Futuristen, bis hin zu den Schaufensterpuppen der Surrealisten... (Dies ist nur ein grober Überblick!) Der Vielfalt folgte am Ende eine Zentrierung, die bestimmend war (die Ausstellungsarchitektur sah keinen Rundgang, sondern nur eine bestimmte Richtung im Ablauf vor): Dem wie ein Höhepunkt präsentierten Raum Hans Bellmers folgten die im verdunkelten Erotikkabinett präsentierten Fotografien Pierre Moliniers; als Schlußakkord schließlich diente Richard Basquiés postmoderne Neuschöpfung von Duchamps *Etant Donnés* – drei Räume also, in denen es um die sexuellen Phantasien dreier Künstler mit der weiblichen Puppe bzw. der zur Puppe reduzierten Frau als Fetisch, Gespielin oder Gewaltopfer ging. Dem Mann dagegen kam hier die Rolle des Produzenten, Regisseurs und Arrangeurs zu – eine allzu bekannte Konstellation, um immer wieder darauf hinzuweisen, allzu bekannt aber auch, um es immer wieder zu repetieren. Warum bildeten nicht die Automatenmenschen oder die durch Krieg geschundenen und nicht mehr intakten Körper einen Abschluß und damit einen Ausblick auf die Gegenwart? Welche Position der Ausstellungsmacherinnen zum ja zunächst allgemeinen Thema *Puppen Körper Automaten* hinter einem solchen am Ende verengten Konzept steht, wurde mir nicht klar. Ich befürchte fast, die Wirkung sollte attraktiv und ansprechend sein – ähnlich dem Plakat- und Einladungsmotiv: hier wirbt das Foto der von Hans Bellmer 1935 gebauten Puppe, vor dem Betrachter sich aufrichtend und ihn doch – wie voller Scham – nicht anblickend, mit einem geöffneten und einem überkreuzten Beinpaar nett in Position gelegt, angeleuchtet und doch ort-los in einem diffusen grünen Raum. (Handelt es sich hierbei um eine Fotografie Bellmers oder die eines namenlosen Museumsfotografen, der das Objekt Bellmers abzulichten hatte? Es finden sich keine Angaben dazu.)

Der Raum Hans Bellmers zeigte über 30 Fotografien, drei Puppenobjekte sowie drei Bücher. Kein anderer Künstler, keine andere Künstlerin wurde mit einem vergleichbaren Gewicht präsentiert. Die zusätzlich auf die Wände fixierten Zitate des Künstlers feierten sich selbst. Wie bereichernd hätte hier ein Satz Unica Zürns, erfrischend ein Zitat Annelise Hagers zur schaurigen und tragischen Existenz der Puppen-Frau gewirkt. Dieser sakralen Schau hätte ein intelligenter Kommentar und eine interessante Gegenposition vielleicht noch einen Sinn geben können.

Was in der Präsentation ausgespart blieb, hätte in einer Audioführung nachgeholt werden können. Aber auch hier wurde darauf verzichtet. Originalton zu der aus Kugelgelenken montierten nackten Puppe Bellmers: „Auch unabhängig vom Medium Fotografie entfaltet das künstliche Geschöpf seinen Charme. Die lavierende, zum Teil aufgesprungene Haut betont die Zerbrechlichkeit und den morbiden Charakter der Puppe. Die Lichtreflexe machen sie auf unheimliche Weise lebendig. Mit ängstlichem Blick präsentiert sie ihren geschundenen Körper in verdrehter Pose. Doch erst mit der Fotografie gestaltet Bellmer ihre vielgestaltigen Varianten. Das Medium rückt die Puppe selbst in unerreichbare Ferne und stachelt die Phantasie des Betrachters (sic!) an. Damit hat er seinem Kunstgeschöpf,

der Auslöserin der Phantasien ein Denkmal gesetzt.“ Da wäre dann doch kein Kommentar die bessere Lösung gewesen.

Die Chance zu Vergleichen und Dialogen wurde in dieser Ausstellung nicht genutzt. Anstatt der Travestien Moliniers brav und heimlichtuerisch in den Guckkästen zu präsentieren, hätte ihnen möglicherweise Licht gutgetan, um sie herauszureißen aus gängigen Betrachterklischees. Anstatt der Gegenüberstellung der rekonstruierten Mannequin-Puppen zahlreicher Surrealisten mit den Fotografien dieser Objekte von 1938 hätten diese Fotografien in der Begegnung mit zum Beispiel den zur gleichen Zeit entstandenen Arbeiten Madame Yevondes Erstaunliches offenbart. Jeder von uns fallen natürlich viele andere Möglichkeiten ein, es geht mir nicht um Lücken, sondern um versäumte aufschlußreiche, erfrischende, zurechtweisende, auch heitere Konfrontationen.

Eine Konstruktionszeichnung Hans Bellmers von 1934 dient im einführenden Katalogbeitrag als wiederkehrende Vignette. Dabei fungiert der Bauch eines weiblichen Rumpfes ohne Arme und Beine als Guckloch für das nahe Auge. Ein auf die Brustwarze drückender Finger scheint eine Bildabfolge in Gang zu setzen, laut Text und laut Bellmer verbildlichte „Mädchenphantasien“. Weiter heißt es zu diesem amüsanten Detail im Katalog: „Auch den Betrachter bezieht er in dieses Spiel ein.“ Und die Betrachterin auch? Sehr witzig!