

„Now this is a story for those who are not squeamish, for it is about a wicked wizard who liked to cut people up“.¹

Cindy Sherman, die seit ihrer Serie der *Sexpictures* im Jahr 1992 auf den Einsatz des natürlichen Körpers im Bild gänzlich verzichtet, setzt auch mit ihrem Buchprojekt aus dem gleichen Jahr *Fitcher's Bird* auf künstliche Menschen. Sie illustriert das Grimmsche Märchen auf die ihr ganz eigene Art.

Bislang fand dieses Buch in der Rezeption nur wenig Beachtung. Allein Elisabeth Bronfen widmet sich diesem Thema. Sie erläutert zwar die selbstreflexive Struktur dieser Arbeit sowie die Inszenierung der Umkehrung von Machtstrukturen², doch darüber hinaus läßt sich diese Arbeit Shermans auf vielfältigen Ebenen zum einen als Allegorie auf das darstellende Medium Fotografie lesen, zum anderen stehen die Exponierung der strukturellen Gleichheit von Kunstmensch und Fotografie im Vordergrund, der die Inversion der Blickstrukturen immanent ist und von deren Strudel der Betrachter schließlich selbst absorbiert wird: Mit dem Aufschlagen des Buches setzt dieser seine sichere Position aufs Spiel; er wird zur oszillierenden Gestalt zwischen Subjekt und Objekt, natürlichem und künstlichem Geschöpf. Der einführende Satz ins Märchenreich entpuppt sich als gegen den Rezipienten gerichtetes Programm.

Erzählt wird die Geschichte von Fitcher, dem Zauberer; seine Macht besteht in der Berührung. Als Bettler verkleidet, empfängt er Brot von jungen Mädchen, berühren sich ihre Hände, so müssen sie bedingungslos folgen. In einem Korb verschleppt er seine Opfer. Er bringt sie in sein Haus, das angefüllt ist mit seltsamen Bestien und Vögeln. Bevor das Mädchen seine Braut werden kann, muß dieses eine Probe bestehen: Während seiner Abwesenheit, darf das Mädchen das Haus erkunden, dafür erhält sie den Schlüsselbund, doch das Zimmer, auf das der kleinste Schlüssel paßt, darf sie nicht betreten. Zugleich soll sie ein Ei bei sich tragen. Von der Neugier getrieben betritt sie schließlich doch den verbotenen Raum. Sie erblickt einen Kessel gefüllt mit Blut und zerstückelten Körpern. Vor Schreck läßt sie das Ei in den Kessel fallen. Die Blutspuren auf dem Ei lassen sich nicht entfernen und werden für Fitcher zum Indiz für das Vergehen des Mädchens, das somit selbst im Kessel endet. Das gleiche wiederholt sich mit ihrer Schwester. Bis Fitcher die dritte und listigste Schwester entführt. Auch diese betritt den Kesselraum, zuvor bettet sie das Ei in einen Schrein mit Gänsefedern. Sie ordnet die Körperfragmente aus dem Kessel, setzt sie zusammen und läßt das Leben erneut entstehen. Dem Zauberer präsentiert sie das unversehrte Ei, dieser macht sie zu

seiner Braut; von nun an muß er erfüllen, was sie verlangt. In dem Korb soll er die Hälfte seines Goldes zu ihren Eltern bringen. Die beiden Schwestern versteckt unter den Münzen, läßt sie von ihm nach Hause tragen. Mit einer Warnung schickt sie Fitcher auf den Weg: eine Rast sei nicht erlaubt, durch ihr kleines Fenster könne sie ihn kontrollieren. Beim Versuch von der schweren Last auszuruhen, rufen die Schwestern im Wechsel aus dem Korb, er solle weitergehen; sie können ihn sehen durch ihr kleines Fenster. Die Braut schmückt derweil einen Totenkopf mit Blüten und Juwelen und stellt ihn in das oberste Fenster von Fitchers Haus. Ihren Körper trinkt sie mit Honig und wälzt sich in einem aufgeschnittenen Federbett. Als Vogel getarnt kommt sie Fitcher entgegen, der kann sie von seinen anderen Tieren nicht unterscheiden und fragt: Bist du des Fitchers Vogel und was macht meine Braut. Das Mädchen antwortet ja ich bin's und deine Braut sitzt am Fenster, sie wartet auf dich. Fitcher winkt dem Schädel zu und betritt sein Haus, das Mädchen verschließt die Türen und verbrennt es samt dem Zauberer.

Zur fiktiven Märchenerzählung entwirft Sherman eine Bildergeschichte. Als Pendant zum Text erscheint auf der gegenüberliegenden Seite jeweils eine Fotografie Shermans.³ Die vorliegende Untersuchung wird den Text sowie die Bilder betrachten, die zwar in Beziehung zueinander stehen, dennoch erfüllt das Bild nicht immer was der Text verspricht. Gerade aus diesem Bruch mit der vorgeblichen Narration ergeben sich interessante Rückschlüsse.

Im Vergleich zur deutschen Originalversion wird das Grimmsche Märchen von Sherman in einer konzentrierten schriftlichen Version wiedergegeben. Einige entscheidende Sätze – wie der Einleitungssatz – werden von Sherman selbst hinzugefügt. Die wichtigsten Fakten werden bereits zu Beginn benannt: „His power was so great that all he had to do was touch someone, and that person could not move away from him and had to do what he wanted. The spell would only be broken by a woman who proved to be obedient to his will and agree to marry him, because, of course, then no spell would be needed“.⁴

Aus diesen Eingriffen Shermans ergibt sich eine Akzentuierung der von ihr an zentraler Stelle positionierten Momente. Diese „Hervorhebungen“ korrespondieren mit den Fotografien: In starker Fokussierung präsentieren diese nur einzelne Details, die wiederum erst im Zusammenhang mit der Textpassage ihre Dechiffrierung erfahren. Rosalind Krauss erläutert das fotografische Prinzip als einen Vorgang des Findens, des anschließenden Herauslösen und der Übertragung in einen anderen Kontext, mit der die Bezeichnung einhergeht: In der vorfotografischen Wirklichkeit findet man mit der Kamera ein Motiv, mit dem Druck auf den Auslöser erfolgt die Herauslösung und Übertragung in das fotografische Bild, in eine Welt aus Zeichen.⁵ Der erste Blick des Rezipienten von *Fitcher's Bird* wird auf die irritierende Fotoseite fallen und dort nicht zu entschlüsselnde Details vorfinden. Der Betrachter, der immer zugleich auch Leser ist, setzt das Fundstück mit dem Inhalt der Textseite zusammen, erst in diesem wechselseitigen Verfahren erfährt das objet trouvé seine Bezeichnung. Das Betrachterauge wird zur Kamera, der Rezipient läßt selbst eine „Metafotografie“ entstehen.

Analog zur Fiktion der Erzählung erscheinen auf den Fotografien artifizielle Geschöpfe. Doch Sherman belässt es nicht bei einer beruhigenden Künstlichkeit: Die Figuren werden mit der Fotografie zur Chimäre zwischen Artefakt und „natürlichem“ Wesen. Die erste Fotografie zeigt den Zauberer. Die großen Poren der Haut, die Falten, die verfaulten Zähne, die feuchten Lippen und das viele Haar suggerieren Natürlichkeit, gleichzeitig wird mit dieser Übertreibung die Künstlichkeit deutlich. Die grotesken Inszenierungen prononcieren das Match zwischen den Realitäten. In ihrer komplexen Strategie geht Sherman noch weiter, sie entwirft die Fiktion der Fiktion der Fiktion – die sich aus dem Zusammenspiel von Text und Bild ergibt, gleichzeitig jedoch wird diese virtuelle Welt im fotografischen Akt in die „Realität“ zurückgeführt.

Roland Barthes folgend, ist das Vexieren zwischen „Leben“ und „Tod“ dem Medium Fotografie inhärent: Mit dem Druck auf den Auslöser wird aus der Realität und dem Realraum ein Ausschnitt herausgelöst und im fotografischen Bild festgesetzt, der Referent wird „mortifiziert“. Dieser Moment ist im nächsten Augenblick bereits Vergangenheit: Mit der Betrachtung eines fotografischen Porträts blickt man in den eigenen Tod.⁶ Im Akt der Rezeption kommt es gleichzeitig zur Animation der Fotografie, die Barthes im Begriff des Punktum zu fassen sucht. Mit der Fotografie verknüpft sich ein paradoxes Zeit- und Raumverhältnis: Das „Es ist so gewesen“, korrespondiert mit dem „Hier und jetzt“, dem Zeitpunkt der Betrachtung. Mit der Vergewärtigung der Vergangenheit im Akt der Rezeption vollzieht sich die „Verlebendigung“.⁷ Die Fotografie – das „lebendige Bild von etwas Totem“⁸ – ist das kongeniale Medium zur „Animation“ der künstlichen und leblosen Figur. Im Zusammenspiel von Puppe und Fotografie forciert Cindy Sherman das Spiel zwischen „Leben“ und „Tod“, zwischen Kunst und „Natur“. Durch den Einsatz hyperrealer Kunstmenschen und fotografischer Mittel wird das Artefakt zu unserem Gegenüber. Damit nicht genug lässt Sherman Rezipient und Puppe die Plätze tauschen sowie den Betrachter die fotografische Bühne „betreten“.

Barthes bezeichnet die Referenz⁹ – Rosalind Krauss und darauf fußend Phillippe Dubois, benennen den Index¹⁰ – als das Spezifische der Fotografie. Die Fotografie ist die chemische und optische Spur des Referenten. Sie funktioniert indexikalisch, vermittelt über das Licht entsteht die Berührung: Der Referent schreibt sich ein in das fotografische Bild, umgekehrt weist die Fotografie auf den Referenten zurück. Im Gegensatz zur Malerei verleiht der Index dem Medium Fotografie seine Glaubhaftigkeit. Die Puppe, unser Doppelgänger, funktioniert zwar mimetisch, dennoch ist sie auch eine „Spur“, ein „Abdruck“ des Menschen und verfügt demnach über „indexikalisches Potential“.¹¹ Mit der Fotografie der Puppe doppelt sich dieses Prinzip, das Tableau vivant zwischen Realität und Fiktion entsteht.

Dabei wird auch die Märchenerzählung zum „Index“, zur „Lebensspur“ der chimärischen Protagonisten. Darüber hinaus lassen sich einzelne ikonographische Elemente innerhalb der Narration ebenfalls „indexikalisch“ lesen: Das Ei als Überwachungsorgan des Gehorsams, wird zum „Lügendetektor“ oder auch zur

„Dokumentarfotografie“. Vermittelt über das Blut zeichnet das Ei die Spur des Vergehens auf. Das Blut lässt sich nicht entfernen – wie der Referent in das Foto, so schreibt sich das Blut ein in die Membran des Eis. Doch auf die Authentizität, auf die Macht der „Bilder“ allein zu vertrauen, lässt den Zauberer schließlich selbst in die Falle gehen. Das dritte listige Mädchen kehrt die Machtverhältnisse um, dabei wendet sie das Potential des Zauberers gegen ihn selbst. Sie schaltet das Ei aus, umgeht das Überwachungsorgan. Dieses zeigt nunmehr die manipulierte „Wahrheit“ an, ebenso präsentieren die fotografischen Arbeiten Shermans die „authentische Spur“ inszenierter „Realität“.

Die Erzählung von der Macht des Zauberers, der die von ihm begehrten jungen Frauen durch Berührung in seinen Bann zieht, wird zum Sinnbild für den Index des fotografischen Akts. Fitcher „fotografiert“. Die „Frau als Bild“¹² oder besser die „Frau im Korb“ ist das Ergebnis des männlichen „fotografischen Blicks“. Das zweite Foto des Buches zeigt die sich berührenden künstlichen Hände (Abb. 1), oder genauer die „männliche“ Hand, die nach der des Mädchens greift: „[...] he



1

touches the maiden's hand, and she was then in his power and had to get into the basket and be carried off.“¹³ Erst im „fotografierten“ Zustand kann Fitcher über sein Objekt der Begierde verfügen. Der „Fotografische Akt“ selbst ist Gegenstand des fotografischen Bildes sowie der Erzählung.

Die Hände werden zum Leitmotiv für Sherman, auf vielen Fotografien erscheinen sie als Protagonisten oder als Zitat im Bild, auch dies läßt sich als Rekurs auf das Medium Fotografie verstehen: Mit der Fotografie schreibt sich die vorfotografische Wirklichkeit in das fotografische Bild ein, die Fotografie ist die Verdoppelung von Realität, das Supplement, laut Krauss.¹⁴ In Shermans Buchprojekt wird dieser Rekurs als „Bild“ im „Bild“ im Bild deutlich: Die Fotografie – das Supplement der Realität – präsentiert die Hand, den Stellvertreter der Puppe, die wiederum als Stellvertreter des Menschen fungiert. Die Hand verweist zudem immer auf das Gemachte, das künstlich Hergestellte und ist auch auf dieser vordergründigen Ebene als Reflexion auf Shermans manipulative Arbeitsweise, der Kreation des Simulakrums zu verstehen.

In der Erzählung erliegt das Mädchen der Berührung des Zauberers. Der Betrachter ist zwar mit der Macht der Berührung ausgestattet – er blättert die Seiten des Buches – doch zugleich tritt er an die Stelle des von Fitcher begehrten Objekts. Stellvertretend für die Hand Fitchers tangiert den Rezipienten dessen „fotografischer Blick“ und läßt ihn vom Subjekt zum „Objekt“ werden. Die Kongruenz von Blick und Hand ist ostentativ, als drohendes Zeichen ragt sie von rechts unten aus dem „Off“ ins Bild (Fotografie Nr. 1). Die Hand wird zum Scharnier zwischen fotografischem und Betrachter-Raum. Als Suture¹⁵ überbrückt sie die Schnittstelle und betont diese zugleich. Auch der Kopf des Zauberers überschreitet das Bildformat und scheint in den Betrachterraum hineinzuragen, gleichzeitig wird er vom Bildkader beschnitten und damit als Illusionsraum markiert.

Im Rückgriff auf Theoreme Judith Butlers und Donna Haraways, bezieht Katharina Sykora den Begriff der Performanz auf die Androidenfotografie: Damit steht ein Instrumentarium zur Verfügung, „das die fotografierten Androidenkörper nicht nur als Materie verstehen läßt, in die bestimmte Geschlechtscharaktere eingeschrieben werden, sondern [sie sind] als imagines agentes in einem komplexen medialen Spiel um männlich und/ oder weiblich“¹⁶ zu sehen. Auch die Kunstmenschen in Shermans Arbeit werden zu „aktiven Teilnehmern“ im Zuge der Rollenzuschreibung zwischen Subjekt und Objekt.

Die Inversion der Blick- und Machtstrukturen wird durch die Unteransicht nochmals exponiert. Die Augen des Zauberers stehen an der höchsten Stelle im Bild, der Betrachter scheint diesen Blick nicht erwidern zu können, statt dessen sieht er sich der Bartmasse gegenüber und schaut in die bedrohlichen Öffnungen der Nasenlöcher. Im Hintergrund scheinen die Strukturen des Korbes auf, in dem auch der Betrachter zu landen droht. Als hätte sich der Zauberer auf den Betrachter zubewegt, steht er nun so nah, daß er das Blickfeld des Betrachters sprengt. Seine Form ist nicht zu fassen und wächst über alle Bildkanten hinaus. Das Auge, so Lacan, sei das Sehen, als dessen Ausgangspunkt sich das souverän glaubende Subjekt versteht, es glaubt das Blickfeld beherrschen zu können.¹⁷ In einem zwei-

ten Modell kehrt Lacan die Verhältnisse um: Der Betrachter wird zum Betrachteten, er kann weder seinen Betrachter sehen noch kann er seine eigene Gestalt im Bild erkennen. Sherman exemplifiziert diesen zweiten Fall; das Blickfeld ist außer Kontrolle geraten und der Rezipient selbst wird zum Erblickten. Wir können nur existieren, wenn wir gesehen werden, wir posieren vor einer imaginären „Kamera“ und werden damit zum Objekt, soweit der Lacansche Begriff des Blickregimes.¹⁸ Auch Roland Barthes erläutert diesen Prozeß: sobald – in diesem Fall eine reelle Kamera auf ihn gerichtet ist – erstarrt er zur Pose: „Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine posierende Haltung an, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild. Diese Umformung ist eine aktive: ich spüre, daß die Photographie meinen Körper erschafft oder ihn abtötet, ganz nach ihrem Belieben.“¹⁹

Unter dem „Blickregime“ des Zauberers werden auch wir zum Bild. Laut Lacan bestimmt sich die Art und Weise der Pose durch den „Bildschirm“: Schon seit der Höhlenmalerei sehen wir durch Bilder und werden durch Bilder gespiegelt. Die Gesamtheit diese Bilder formt den „Bildschirm“. Dieser schiebt sich zwischen uns und die Welt, er ist das kulturelle Bildrepertoire.²⁰ Sherman nimmt mit ihren Arbeiten seit jeher bezug auf dieses Phänomen und führt es zu einer radikalen Schlußfolgerung: in den „Film stills“ korrespondierten die Verkleidungen mit den von ihr eingenommenen Posen, in den „History Porträts“ stattet sie sich zudem mit künstlichen Körperteilen aus, seit den „Sexpictures“ stellt sie nur noch künstliche Körper zur Schau als Resultat des Blickregimes sowie der Kodierung der Posen durch den „Bildschirm“. Gleichzeitig dekonstruiert sie alle Normierungen: Die Puppe als Pose in reinsten Ausprägung, als „Foto“ im Foto, ist nicht nach dem Ideal der Kodes geformt, sondern enttäuscht schon auf dieser ersten Ebene. Sherman wendet das Blatt mehrere Male: Mit der „Verlebendigung“ des Artefakts wendet sie die Macht des Blickregimes ins Gegenteil, jetzt wird der Zauberer – die Chimäre aus Puppe und Mensch – selbst zum Statthalter des Blicks, der sich nunmehr gegen das „männliche“ Betrachtersubjekt richtet. Wie im Märchen wird dieser mit seinen eigenen Mitteln geschlagen.

Die fünfte Fotografie zeigt den Kessel, von dem es heißt, daß die zerstückelten Mädchenleiber im Blut schwimmen. Im Hintergrund befindet sich ein Holzblock mit einer Axt, Eisenkugeln an einer Eisenkette und eiserne Handschellen hängen über dem Kessel, ein Totenkopf ist auf den roten Vorhang im Hintergrund appliziert. Bronfen bezeichnet diesen Kessel als Kunstdisplay.²¹ Genauer könnte man sagen, es handele sich wiederum um das „fotografische Bild“, in das sich die Körper eingeschrieben haben, fragmentiert und mortifiziert durch den fotografischen Kader; der Kessel als „Foto“ im Foto. Die Axt, die Eisenkugeln und bezeichnender Weise die Handschellen werden als fotografische Instrumente zitiert. Der fotografische Raum außerhalb des Kessels ist das „Off“ der Fotografie in der Fotografie, der Raum der fotografischen Präsentation, den – so die Erzählung – das Mädchen betritt und später selbst im Kessel landet. Am linken Bildrand führt ein Wandsegment in den Raum hinein. Ein goldener Lichtstreifen fällt von der unteren Bildkante in einer Diagonale auf den Kessel. Der Betrachter selbst steht an der



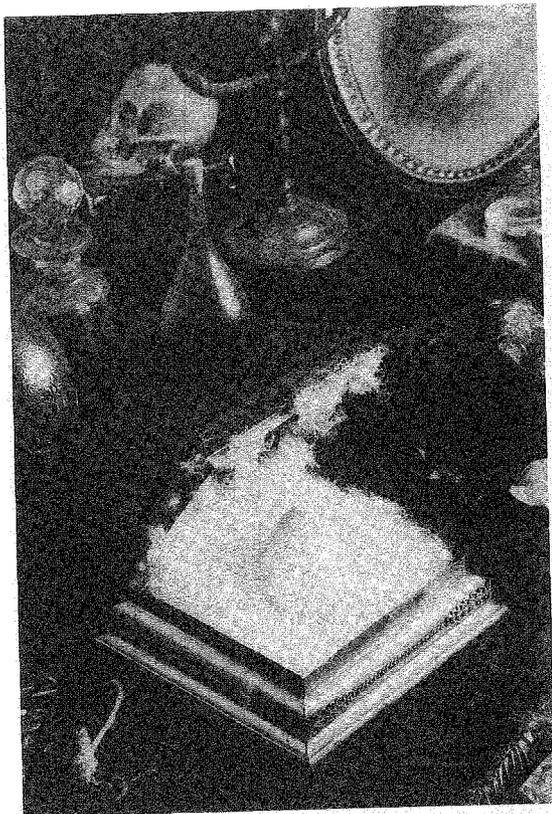
2

„Türschwelle“, der untere Kader wird abermals zum „Sprungbrett“ zwischen fotografischem Illusionsraum und Betrachtersphäre. Der Lichtstreifen als Index weist auf den Voyeur zurück, umgekehrt trifft der Lichtstrahl den Kessel: Licht läßt erst das fotografische Bild entstehen und Projektionen führen zur „Frau als Bild.“ Denn tatsächlich sind die Körperfragmente nicht zu sehen, sie entstehen erst in der Rezeption und Phantasie des Betrachters; dieser wird zum imaginären Fotografen. Die grobe Hand des Zauberers (Fotografie Nr. 3) hält den Schlüsselbund dem Betrachter entgegen – im Zentrum der kleinsten Schlüssel für den Kesselraum. Die Hand im Zeigegestus, als Index, als „Foto“ im Bild bietet den Schlüssel dar. Dieser ermöglicht den „Einlaß“ in den sonst abgeschlossenen fotografischen Raum – der Schlüssel wird zum „Auslöser“, bildet die Brücke zwischen Realität und Fiktion. Im Märchen wird der Raum als das „Verbotene Zimmer“ benannt: Beim „Eintritt“ setzt der Betrachter den sicheren Status als Subjekt aufs Spiel, er wird Teil der Inszenierung, der „Tod“ im Kessel droht.

Der Erzählung folgend setzt das listige Mädchen die Körper erneut zusammen – auf dieser inhaltlichen Ebene ist sie nun im Besitz der fotografischen Verlebendigungsmacht. Doch die Fotografie zeigt weiterhin fragmentierte Geschöpfe, das Vexierbild bleibt bestehen (Fotografie Nr. 8) (Abb. 2). Wie geklonte Wesen liegen sich die beiden Gesichter gegenüber, in der Symmetrie der Körperteile erinnert dieses Foto an Arbeiten Hans Bellmers. Die Verdopplungen der Körper im Bild können bei ihm sowie bei Sherman immer auch als Rekurs auf das Medium Fotografie, auf die Verdopplung einer vorfotografischen Wirklichkeit gelesen werden. Der fotografische Kader selbst trägt zur Zerteilung der Körper bei und wird als selbstreflexives Moment im Bild zitiert.

Das obere Viertel des fotografischen Raumes ist von einem gelben, der untere Bereich von einem blauen Licht erfüllt. Das Gelb schreibt sich ins Gesicht der unteren Puppe ein, ebenso wie das Blau in das obere Pendant. Das Licht – von Sherman mit Farbe sichtbar gemacht – ist die Voraussetzung des fotografischen Bildes. Die Haut der Puppengesichter wird zur „fotografischen Membran“. Die sich gegenüberstehenden und gegenseitig „fotografierenden“ Blicke der Puppenaugen bilden das Analogon zur Betrachter-Bild Konstellation – der Betrachterblick „fotografiert“ und wird selbst zum „Fotografierten.“

Im Hintergrund der siebten Fotografie (Abb. 3) erscheint eine diffuse Hand in einem kleinen Spiegel, als Bild im Bild. Ist es die Hand der Puppe, die aus der Betrachtersphäre heraus sich spiegelt und die aus dem „Off“ das Ei in den Schrein gebettet hat oder ist es die Betrachterhand selbst? Der Spiegel als Metapher für Projektionen auf das Bild kehrt die Verhältnisse um: Der Betrachter ist nunmehr selbst „fotografiert“ bzw. fragmentiert und wird Teil der Inszenierung. Der Dolch als Zeichen für den fotografischen Schnitt durch Zeit und Raum liegt an der unteren rechten Bildecke. Ebenso liegt der Schlüssel, der „Auslöser“, auf der gegenüberliegenden Seite zum Greifen nah. Das Ei steht im Fokus des Bildes als Sinnbild der Fotografie: Im Schrein ist es aus dem beweglichen und fragilen Status in einen fixierten, mortifizierten Zustand überführt und korrespondiert mit dem Vanitasstilleben ringsherum. Doch das die Fotografie auszeichnende Kippmo-



3

ment von Bewegung zum Stillstand und vice versa bleibt als Potenz erhalten. Nicht zuletzt fungiert das Ei als Allegorie auf den Ursprung des Lebens und der „Verlebendigung“ durch den fotografischen Akt.

In der Grimmschen Erzählung wird das Mädchen vorerst zum Objekt des Zauberers, im fotografischen Bild Shermans dagegen erscheint im Breitwandformat das neugierige und zugleich vor Angst weit aufgerissene Augenpaar der weiblichen Puppe, Schweiß und Glanz auf der Haut suggerieren Natürlichkeit (Fotografie Nr. 4). Die „verlebendigte“ Puppe als „Subjekt“, als Gegen-Ich, wird zur unheimlichen Erscheinung für den Betrachter, der seine eigene Rolle im Angesicht oszillierender Realitäten in Frage stellt. Der Blick des Puppenwesens ist jedoch nicht direkt auf den Rezipienten gerichtet. Vom Bildausschnitt eng umfaßt – einem Briefschlitz gleich – schauen die voyeuristischen Augen auf ein imaginäres entsetzliches Anderes. Mit der Anspielung auf den sich im Verborgenen haltenden Voyeur im Kinosaal²², gibt auch das Medium Buch das verlockende Versprechen auf eine fetischisierende Betrachtung. Stattdessen sieht sich der Betrachter

nun im Spiegel des eigenen voyeuristischen Blicks, im Augenpüppchen²³ der Puppe sieht er seinen eigenen Projektionen entgegen. Dort kann er sein Entsetzen über die Entdeckung des triebhaften Begehrens erkennen, das schließlich den eigenen Subjektstatus bedroht. Unbehagen verursacht auch ein weiteres Moment: Das Mädchen als Voyeurin des Kessels erblickt ihr eigenes „fotografisches“ Porträt, sie blickt in den eigenen „Tod“. Soweit die Erzählung. Die Fotografie zeigt allerdings kein entsprechendes Pendant, stattdessen schaut der Betrachter auf die Puppe, auf den Stellvertreter seiner eigenen Abwesenheit, genauer auf die Fotografie der Puppe, auf den Stellvertreter des Stellvertreters.

Nah an die Fotomembran gerückt, scheint die Puppenepidermis mit dieser am linken Bildrand zu „amalgamieren“. Wie der Blick des Betrachters auf die Oberfläche, auf das Außen der Puppe gerichtet ist, so gleitet sein Blick entlang der fotografischen Membran. Puppenkörper und Fotohaut fallen in eins. In dieser strukturellen Gleichheit weisen sich beide als Projektionsflächen aus. Der Körper ist nicht außerhalb des Mediums denkbar, sondern er wird im Medium oder, um mit Foucault zu sprechen innerhalb des Diskurses produziert. Mit der Fotografie der Puppe wird dieser Prozeß der „Materialisierung“ zugleich zweimal vorgeführt.

Die Verkehrung der Blickpositionen ist auch Thema der elften Fotografie, es zeigt in engem Ausschnitt ein Loch im Korb, der Rand des Lochs wiederum bildet den Rahmen eines geöffneten Mundes mit großen Zähnen. In der dazugehörigen Textpassage wird berichtet, wie Fitcher den Korb voller Gold zum Haus der Eltern trägt, während die Stimmen der Schwestern ihm eine Rast untersagen. Das „Blickregime“ ist nun auf den Zauberer – den Betrachter – gerichtet, doch entzieht sich die Instanz des Blicks unserer Wahrnehmung. Der Mund wird zur „bezahlten Vulva“, das Foto fungiert nicht als Fetisch, sondern droht nunmehr ihrem Betrachter mit „Kastration“. Die Öffnung im Korb ist der Ort der optischen Durchlässigkeit, zugleich wird ein Einblick durch die Gitterstruktur negiert. Thematisiert wird die Fotografie selbst, die Transparenz verspricht und dennoch unzugänglich bleibt.

Die sich anschließende Fotografie Nr. 12 zeigt Fitcher mit geschlossenen Augen, sein Kopf füllt die untere Diagonale des Bildes, der obere Part wird von der Korbstruktur ausgefüllt. Die Falten der Puppe und das Geflecht rangieren gleichwertig nebeneinander, als reine Oberflächen korrespondieren sie mit der fotografischen Membran. Diesmal erscheint die „männliche“ Kunstfigur als Opfer des voyeuristischen Blicks.

Sherman fügt dem Märchen einen weiteren entscheidenden Satz hinzu, der dem Original fehlt: Der Zauberer lebt in einem Haus „[...] filled with strange beasts that Fitcher had enchanted.“ Die fiktive Gestalt lebt in einer Welt bevölkert mit phantastischen Wesen, in einer Welt aus „Fotografien“. Mit Fitcher als Orpheus der Märchenwelt wird der Künstlerstatus zudem ironisch kommentiert. In der Erzählung vollzieht das Mädchen die Verwandlung in einen seiner Vögel. Fitcher kann nicht zwischen ihr und den anderen „Fotografien“ differenzieren. Innerhalb der Narration entsteht ein Vexierbild als Pendant zum Changement der Realitäten, dem sich der Betrachter gegenüber sieht.



4

Das Ergebnis der Verwandlung stellt Sherman fotografisch dar (Fotografie Nr. 14): Kopf und Füße sind vom Kader abgetrennt, nur der mittlere Bereich des Puppengeschöpfs füllt das Bild. Die Hände fungieren als Erkennungszeichen, allein die Fingerkuppen sind nicht von Federn bedeckt. Die Puppe, das künstliche Double, die „Mimikry“, die „Fotografie“ des Menschen, vollzieht ihre nochmalige Verkleidung. Darüber hinaus vollzieht sich die Mimikry ein weiteres Mal: Nur von der Rückseite her ist die Figur beleuchtet, das Licht verleiht ihr einen Strahlenkranz, die Grenzen des Körpers, vom Federkleid bereits gelockert, scheinen durch das Licht weiter aufgelöst, der Körper schreibt sich ein in den ihn umgebenden Raum.

Eine andere Irritation wird im Bild- und Textteil (Fotografie Nr. 13) inszeniert. Die Fotografie zeigt den Totenschädel. Der Erzählung nach schmückt das Mädchen den Totenkopf und plaziert ihn als ihren Stellvertreter. Wohingegen der Zauberer den Totenkopf für lebendig und natürlich hält, bietet es sich dem Betrachter eindeutig als Ding, als Schädel dar, erst im Zusammenhang mit der Erzählung erfährt man von der Täuschung. Auf der ikonographischen Ebene erscheint der Totenkopf als memento mori oder auch als „Vexierbild“ zwischen Leben und Tod, die Juwelen werden zum Blick des Schädels. Doch für den Rezipienten besteht die Irritation vielmehr auf der medialen Ebene. Für ihn bleibt unklar: handelt es sich um die Reproduktion eines Gemäldes oder doch um die Fotografie eines Totenkopfs?

Das Märchen erzählt von Fitcher, der aus der Distanz den Schädel als seine Braut erkennt. Rosalind Krauss stellt die Fotografie als ein Medium der Abstände vor. Erst aus dem Abstand, der Distanz von vorfotografischer Wirklichkeit und Fotografie ergibt sich das vielfältig irisierende Bild zwischen Realität und Fiktion – Text und Bild geben sich beide als selbstreflexive Momente der Arbeit Shermans zu erkennen.

Die letzte Fotografie bildet den Brückenschlag zum Anfangsbild: Fitcher mit entblößter Brust starrt mit weit aufgerissenen Augen seiner eigenen Vernichtung entgegen (Abb. 4). Der Brennpunkt wird gegen ihn selbst zurückgespiegelt. So verabschieden die Schlußworte Cindy Shermans das Szenario mit Ironie: „They locked the doors of the house and burned it down with Fitcher in it, and so he troubled no one ever again. The three sisters lived on with their parents and, in time, all married happily and lived in joy with their husbands.“²⁴

Ein ernstzunehmendes Happy End des „Gendertrouble“?

1 Fitcher's Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, New York 1992, o.S.

2 Bronfen liest die Arbeit Shermans als Performanz der Künstlerin, die „das Überleben des Selbst als Zertrümmerung des unversehrten Körpers und als seine Transformation thematisieren“. Elisabeth Bronfen: *Das andere Selbst*

der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz. In: Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975 – 1995 (Ausst.-Kat.), Deichtorhallen, Hamburg/Kunsthalle, Malmö/Kunstmuseum, Luzern. Hrsg. von Zdenek Felix und Martin Schwandner, München, Paris, London, S. 13-26, hier S. 18. Dies.: *Jenseits der Hysterie: Cindy Shermans*

- Privattheater des Grauens*. In: Dies.: *Das Verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, Berlin 1998, S. 749-769, hier S. 757.
- 3 Insgesamt sind es fünfzehn Fotografien. Die vorliegende Analyse beschränkt sich auf 12 Bilder, um die für die Interpretation signifikantesten Aspekte herauszuarbeiten. Das Buch hat keine Seitenangaben, die Numerierung wurde von mir vorgenommen, um innerhalb meiner Untersuchung eine Orientierung zu erleichtern. Im Rahmen der Analyse wird von der im Buch abgebildeten Reihenfolge abgewichen.
- 4 Fitcher's Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, a. a. O., o.S.
- 5 Vgl. Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch. Übersetzt von Henning Schmidgen, München 1998, hier S. 106 ff.
- 6 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 1985, hier S. 103.
- 7 Vgl. ebenda, hier S. 87. Vgl. dazu auch Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, Köln 1999, hier S. 65-66.
- 8 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, a. a. O., hier S. 88, 89.
- 9 Vgl. ebenda, hier S. 87.
- 10 Vgl. Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, a. a. O., hier S 14 ff. und vgl. Philippe Dubois: *Der Fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Hrsg. und mit einem Vorwort von Herta Wolf, Amsterdam, Dresden 1998, hier S. 49-57.
- 11 Katharina Sykora stellt die strukturelle Gleichheit von Moulagen, Wachsmasken etc. und dem Medium Fotografie heraus. Vgl. Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a. a. O., hier S. 18-19.
- 12 Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993.
- 13 Fitcher's Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, a. a. O., o.S.
- 14 Vgl. Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, a. a. O., hier S. 104-106.
- 15 Zusammenfassend zum Begriff der Suture: Vgl. Katharina Sykora: *Selbst-Verortungen. Oder was haben der institutionelle Status der Kunsthistorikerin und ihre feministischen Körperdiskurse miteinander zu tun?* In: *kritische berichte*, Jg. 26, 1990, H. 3, S. 43-50, hier S. 46-47.
- 16 Katharina Sykora: *Unheimliche Paarungen*, a. a. O., S. 59.
- 17 Vgl. Jaques Lacan: *Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Hrsg. und übersetzt von Norbert Haas, Olten/ Freiburg im Breisgau 1978, hier S. 79 ff.
- 18 Ebenda, hier S. 91.
- 19 Roland Barthes: *Die helle Kammer*, a. a. O., hier S. 22.
- 20 Vgl. Kaja Silverman: *Dem Blickregime begegnen*. In: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Hrsg. von Christian Kravagna, Berlin 1997, S. 41-64, hier Fußnote 5, S. 62.
- 21 Vgl. Elisabeth Bronfen: *Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz*. In: *Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975 - 1995*, a. a. O., S. 13-26, hier S. 17.
- 22 Vgl. Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: *Frauen in der Kunst*. Hrsg. von Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen, Bd. I, Frankfurt am Main, 1980, hier S. 30-46.
- 23 Vgl. Barbara Krafft: *Traumwelt der Puppen*. Die Seele sammelt, was der Blick verleiht. In: *Traumwelt der Puppen* (Ausst.-Kat), Kunsthalle Hypo-Kulturstiftung, München 1991, S. XI-XX, hier S. XI.
- 24 Fitcher's Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm, a. a. O., o.S.