

Die Spiele der Farbe.

Die Rollen der Farbe in Hans Bellmers fotografischer Serie »Die Spiele der Puppe«

Juliane Wenzl

j.wenzl@ingestalt.de

2013

Inhalt

1.	Einleitung	1
2.	Eine kurze Einordnung	2
2.1	Die Puppe. Konstruktion und Demontage	2
2.2	Fotografie. Zwischen Stilllegung und Verlebendigung	4
3.	Kolorationen der »Spiele der Puppe«	5
3.1	Die Spiele der Puppe	6
3.2	Die Spiele der Farbe	8
3.2.1	Verlebendigung und Natürlichkeit	8
3.2.2	Artefaktcharakter der Objekte	9
3.2.3	Nivellierungen	11
3.2.4	Narration und Zeitlichkeiten	12
3.3	Amalgamierungen und Emulsionen	14
4.	Jeux en abîme? Schlussbetrachtung	15
Anhang		18
Abbildungsverzeichnis		20
Literaturverzeichnis		22

Anlage: Abbildungen

1. Einleitung

Hans Bellmer¹ fotografierte in den Jahren 1933/34 und 1935 – 1937 einen von ihm konstruierten, in Teilen vorliegenden Puppenkörper; die nahezu lebensgroße Nachbildung einer jungen Frau². Die erste Serie von achtzehn Fotografien wurde 1934 in Auszügen von zehn Bildern mit dem von Bellmer verfassten Begleittext »Erinnerungen zum Thema Puppe« im Eigenverlag publiziert.³ Diese Fotografien blieben schwarzweiß [s. Abb. 01].⁴

Die zweite Serie, für die Hans Bellmer einen zweiten, auf dem Prinzip des Kugelgelenks basierenden Puppenkörper konstruierte und fotografierte, umfasst über 100 Aufnahmen, von denen etliche handkoloriert veröffentlicht wurden.⁵ 15 Fotografien dieser Serie erschienen erstmals 1949 unter dem Titel *Les Jeux de la Poupée* in Buchform, begleitet von 14 kurzen Prosagedichten Paul Eluards.⁶

Auf der Suche nach Verlebendigung durch Verfahren der Kolorierung unterzog ich diesen fotografischen Serien aus dem Buch *La Poupée* zum ersten Mal einer genaueren Betrachtung. Die Fotografien faszinierten mich, ich konnte meinen Blick nicht von ihnen lösen. Permanent überlagern sich die Bedeutungszuschreibungen, die sich aus den Bildern ableiten lassen. Verstärkt wird dieses Gefühl bei den eingefärbten Fotografien des zweiten Abschnittes »Les Jeux de la Poupée«. Gleichzeitig kann ich beim Anblick dieser Bilder der These, dass Kolorierung immer Verlebendigung bedeute, nur bedingt folgen. Die Farbschicht scheint den Fotografien eine weitere Bedeutungsschicht hinzuzufügen, die sich mit den anderen Inhalten vermengt und dennoch eine Eigenständigkeit behaupten kann.

Was ist es, das die Farbe den Fotografien dazugibt, und wie wirkt sie sich auf die Lesarten der Bilder aus?

Meine theoretische Auseinandersetzung mit Bellmers fotografischem Werk beleuchtet die Rolle der Puppe und ihre Bezugnahme auf den weiblichen Körper, die Funktion der Fotografie als indexikalisches Medium in ihrem Wechselspiel mit der Puppe, liest die Bilder vor dem Hintergrund psychoana-

1 Hans Bellmer, 13.03.1902 – 24.02.1975, war ein deutscher Zeichner, Maler, Bildhauer, Fotograf und Autor, dessen Werk dem Surrealismus zugerechnet wird.

2 Die Puppe war ca. 140 cm groß (56 inches) [Taylor 2000, 28].

3 Bellmer, Hans: *Die Puppe*. Karlsruhe (Oberschlesien), 1934, 12 x 8 cm, zehn Originalabzüge, betitelt »Zehn Konstruktions-Dokumente« im Format 8,6 x 5,8 cm, Text auf rosa Papier. 1935 wurden 18 Fotografien in der surrealistischen Zeitschrift »Minotaure« auf einer Doppelseite als Tableau abgebildet (»Poupée: variations sur le montage d'une mineure articulée«, Minotaure 6, Winter 1934 – 35).

4 Es existiert ein koloriertes Foto der ersten Serie, das entweder im Zuge der Kolorierung der zweiten Serie gefärbt wurde oder aber, wahrscheinlicher, als ein erstes singuläres Experiment zu betrachten ist [Bellmer 1983b, 11/ 81].

5 Abb. 02 und Abb. 03 zeigen schwarzweiße Abzüge dieser zweiten Serie.

6 Bellmer, Hans: *Les Jeux de la Poupée*, illustrés de textes par Paul Éluard, Paris : Les Editions Premières (Heinz Berggruen) 1949, die Auflage betrug 136 + 6 Exemplare [Miguel Abreu Gallery]. Spätere Ausgaben unter dem Titel *Die Puppe* setzen sich zusammen aus beiden Veröffentlichungen, ergänzt durch zwei Texte Bellmers, das »Kugelgelenk« und »Kleine Anatomie des körperlich Unbewussten oder Die Anatomie des Bildes«, französische Erstausgabe: *La Poupée*, Paris : Le Terrain Vague 1957, deutsch: *Die Puppe*, Berlin : Gerhardt Verlag 1962 [Bellmer 1962].

lytischer Untersuchungen und diskutiert ihren möglichen Fetischcharakter.⁷ Es fällt auf, dass die Analyse und Interpretation der Farbgebungen in den vielfältigen Betrachtungen der Bilder der zweiten Serie der Puppenfotografien kaum erwähnt wird. Im Fokus meiner Betrachtungen steht daher die Funktion der Farbe und ihre Beziehung zu diesen Auslegungen.

2. Eine kurze Einordnung

Das Dispositiv der Puppe und ihre Rolle in der Kunst- und Kulturgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts bildet gemeinsam mit einigen dem Medium der Fotografie zugeschriebenen Eigenschaften eine Grundlage für die Diskussion möglicher Bedeutungszuschreibungen durch die Kolorationen in Bellmers Fotografien. Ich will diese umreißen, um anschließend die Kolorierungen der Fotografien anhand einiger Beispiele konkret diskutieren zu können.

2.1 Die Puppe. Konstruktion und Demontage

Bellmers Puppe lehnt sich an an Spielzeugpuppen, Künstlermodelle aus Holz und die Mannequins der Schaufenster. Sie ist ein aus sich selbst heraus bewegungsloser, nur passiv beweglicher, künstlich hergestellter Gegenstand, der als Hohlkörper ein unsichtbares Inneres umschließt und ein menschliches Gegenüber verkörpert und befindet sich zwischen zwei Zuständen: Sie ist Spielzeug und Rollenmodell und bietet im jeweiligen Kontext ihrer Verwendung eine Projektionsfläche für denjenigen, der mit ihr umgeht oder sie betrachtet. Ihr Objektstatus ermöglicht es, sie als Ding zwischen Dingen und gleichzeitig als menschliche Figur wahrzunehmen, sie bietet sich als Objekt für Projektionen ebenso an wie als Subjekt der Ansprache.⁸

In diesem Changieren zwischen zwei Zuständen entspricht gerade die weibliche Puppe dem kulturgeschichtlichen Phantasma des Weiblichen: Puppe wie Frau werden erfahren als reale und gleichzeitig ideale Konfiguration – weiblicher Körper und seine Imago –, der die scheinbar unmögliche »Kongruenz des Natürlichen wie des Artifizialen« [Sykora 1999, 49] eingeschrieben ist und mit ihr zur Auf-führung kommt; der weibliche Körper und sein Bildstatus fallen in eins.

7 Auf weitere bedenkswerte Gesichtspunkte wie Bellmers biografischen Hintergrund, die geschichtlichen Umstände und die Verschränkung von Bellmers Text- mit seiner Bildproduktion sei hier nur hingewiesen. Die im Anhang genannte Literatur diskutiert all diese Sichtweisen ausführlicher.

8 Deutlich wird dieser Zustand in der Schwebe zwischen Objekt und Subjekt in Sykoras Betrachtungen zu André Bretons Roman *Nadja*: »Das heißt, das Abgelegte soll aus seiner alten Sinnhaftigkeit gelöst und zur – wenn auch banal gewordenen – Evidenz des Hier uns Jetzt verlebendigt werden. Nadja steht hier – Objekt neben Objekten – für diese leere Evidenz der Oberfläche. Erst in dieser Banalisierung aber, in dieser Rückführung auf nichts als ihre Oberfläche, können die Dinge plötzlich die Imagination des Betrachters animieren und andere Bedeutungen offenbaren. Weil Nadja den Dingen so nahe ist, wird sie sowohl zum Agens wie zum Objekt dieser verlebendigenden Erkenntnis.« [Sykora 1999, 151].

Die Puppe dient als Spielzeug dazu, intime Räume zu schaffen, in denen soziale Interaktion geübt und erfahren wird. Sie bestärkt dabei in ihrer Passivität die Machtposition dessen, der mit ihr umgeht und leistet gleichzeitig schon allein aufgrund ihrer anthropomorphen Form und den damit einhergehenden moralischen Konnotationen dieser Verfügbarkeit Widerstand. Sie erlaubt auch einen destruktiven Umgang, erlaubt, sie in ihre Teile zu zerlegen, ein sezierendes Blicken. In der Dekonstruktion der Puppe aber wird ihr Bauplan sichtbar, wir sehen, was unter ihrer Oberfläche verborgen ist und was sie im Innersten zusammenhält.⁹ So trägt der Moment der Zerlegung die Rekonstruktion bereits in sich.¹⁰

Mit der Verwendung von Puppen im Kontext künstlerischer Werke wird dieser Zwischen- und Doppelstatus ebenso wie die der Puppe innewohnenden Möglichkeiten, repariert und reproduziert werden zu können, genutzt und verstärkt. Der zusammengesetzte Puppenkörper setzt Leben als Konstrukt ins Bild, und mit dem Einsatz der Puppe distanziert sich die Kunst als Artifizielles von der Realität.¹¹

In der Darstellung der dislozierten Kinderpuppe, die in Bellmers Fotografien zumindest anklingt, offenbart sich ein weiteres ›Dazwischen‹: Die Puppe ist ein vertrautes Objekt, das in seiner Umgebung fremd wirkt und wird; indem sie ins Bild gesetzt wird, erlaubt sie dem unschuldigen Blick, das Phantasma des kindlichen Spiels zu imaginieren, in dem alles möglich scheint, und zeigt gleichzeitig den zusammengesetzten, verletzlichen Körper, der in der natürlichen Welt nur halb zu Hause ist.

Der Puppenkörper ist mimetisch, er ahmt die Natur nach, und verweist zugleich auf ein ›Anderes‹, er ist Spiegel und Projektionsfläche, Ich und Gegenbild, und kann so als Auslöser einer projizierten Selbstreflektion dienen.¹² Verstärkt wird diese Eigenschaft der Puppe, Spiegelbild des Bekannten ebenso wie Verweis auf ein Anderes zu sein, dadurch, dass die Form in ihre Teile zerlegt und diese neu anordnet werden können.¹³ Bellmer reizt diese Möglichkeiten im Umgang mit der ersten Puppe

9 Sykora schreibt, durch eine Entkleidung der Andreide von ihren weiblichen Attributen und der damit einhergehenden Enterotisierung werde der männliche Blick wieder stabilisiert. Sie sieht die Epidermis als »Versprechen erotischer Berührung« und diese werde durch die Entkleidung zerstört – aber, und das ist entscheidend, die Andreide trägt die Möglichkeit einer Reparatur, einer »Reproduktion« immer in sich; um so mehr, als ihr Konstruktionsplan sichtbar, wenn die Haut geöffnet wird [Sykora 1999, 55].

10 »Dekonstruktion bedeutet im Gegensatz zur Destruktion – ein Begriff, der immer schon moralisch besetzt ist – nicht die gewalttätige Verletzung oder Zerstörung eines ›Ganzen‹, sondern macht dieses sozusagen rückgängig, indem sie die Bedingungen seiner Herstellung thematisiert und die Verdrängungen offenlegt, die sich in ihnen verbergen.« [Schade 1987, 249 f.]

11 »Das verstärkte Auftreten dieser Phalanx künstlich-künstlerischer Ersatzmenschen ist symptomatisch in einer Zeit der Krise und der Ablösung des naturalistischen Bildes, in der Kunst nicht mehr als Nachahmung von Realität, sondern dezidiert als künstliche Gegenwart in Erscheinung tritt.« [Müller-Tamm 1999, 21].

12 Die Puppe als Projektionsfläche von Begehren und Platzhalter gesellschaftlicher Interaktion, Strukturen und Funktionen hat in der Literatur und Kunst der letzten Jahrhundertwende Konjunktur: E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann, 1815; Mary Shelley: Frankenstein, 1818; Comte Villiers de L'Isle-Adam: Die Eva der Zukunft, 1886; Gustav Meyrink: Der Golem, 1915; Thea von Harbou / Fritz Lang: Metropolis, 1926; in den Bildern von Giorgio de Chirico; George Grosz; John Heartfield u.v.a.m.

13 »Ein wesentlicher Zug fragmentarischer Bilder [...] ist, daß sie den Spiegelbezug verweigern und Identifikationswünsche zumindest stören, wenn nicht ignorieren.« [Schade 1987, 242]

aus: Der Puppenkörper ist von außen wie innen zu sehen, die Schnitte durch und die dadurch möglichen Blicke in den Körper beflügeln und dekonstruieren die Phantasmen vom ganzen wie zerstückelten weiblichen Körper zugleich. Die Art, wie in den Fotografien die Einzelteile zu einem Neuen, doch nicht Ganzen verbunden werden, zeigt die Konstruktion des Körpers in seiner Dekonstruktion. Bellmer gibt der Puppe individuelle Züge – und doch bleibt sie als Allgemeines wie Gemachtes kenntlich; ihre Teile können nahezu beliebig miteinander kombiniert werden – ohne dass die Grundfigur der Puppe gänzlich zum Verschwinden käme. Die Puppe ist Objektsubjekt zwischen Individualisierung und Austauschbarkeit.

Entsprechend dieser Zuschreibungen findet Bellmers Spiel der Puppe und mit der Puppe statt im »als ob« der Verdopplung: Künstler und Betrachter spielen mit der Puppe und ebenso spielt diese mit ihnen. Sie simuliert den menschlichen Körper, ist ihrer Anmutung nach ein Lebendiges und dient als ein der (Kind)Frau nachempfundenes Modell dem Gegenüber zur Erregung sexueller und Machtfantasien¹⁴. Sie bietet sich als Projektionsfläche dar und verweigert im selben Moment die Erfüllung der durch sie hervorgerufenen Wünsche. Hier darf Begehren ausgelebt werden, ohne dass die Gefahr einer realen Verletzung von Körpern oder Gefühlen bestünde.¹⁵ In der Figur der Puppe werden die Begegnungen der Gegensatzpaare tot-lebendig und künstlich-natürlich ebenso diskursiviert wie die Frage nach Sichtbarkeit und Verfügbarkeit, und in diesen Austausch werden neben Objekt und Medium der Darstellung auch der Künstler und die Betrachtenden hineingezogen.

2.2 Fotografie. Zwischen Stilllegung und Verlebendigung

Die Präsentationsform der Puppe wird maßgeblich bestimmt durch das Medium Fotografie. Bellmer setzte seine Puppenfigur nicht als Ausstellungsmodelle ein, es gibt kein Objekt mit einer festen Form, sondern die Puppe findet sich als Fotomodell-Baukasten in immer anderen Posen und Zusammensetzungen auf den Bildern. Die Abfolge der Abbildungen in den Büchern folgt keiner Teleologie, sondern verweist auch in ihrer Anordnung auf die stetig veränderbaren, immer neu deklinierbaren Formen der Puppe.

Im Dispositiv der Fotografie spiegelt sich die doppelte Rolle der Puppe. Ihr Verweischarakter wird wiederaufgeführt und pendelt zwischen Stilllegung des Lebendigen und Verlebendigung des Gewesenen. Sie bildet etwas ab, das dagewesen ist, und der Moment der Anwesenheit wird im Bild fixiert und durch den Blick des Betrachters wiederum vergegenwärtigt.¹⁶ Wie die Puppe bietet die Fotografie

14 Bellmer selbst spricht von ihr als »Poesie-Erreger« [Bellmer 1962, 49 f.].

15 Zugespitzt formuliert dies Verena Kuni, wenn sie von einer »Ver-Puppung des Weiblichen« spricht [Kuni in: Müller-Tamm 1999, 190].

16 »Im Akt der Rezeption kreuzen sich zwei Zeitebenen, was im engeren Sinn der Animation gleichkommt: Dem Moment der Nachträglichkeit des ›Es ist so gewesen‹ korrespondiert ein ›Hier und Jetzt‹, das erst im Moment der Bildbetrachtung seine Konstituie-

Präsenz und Repräsentation eines Objektes oder Ereignisses zugleich. Sie löst damit die Grenzen zwischen der körperlicher Anwesenheit der Dinge und ihrer medial vermittelten Abbildung und verlebendigt das Gewesene, indem sie es ins Jetzt holt, und stellt es zugleich still, da es seine Position bis in die Ewigkeit halten muss.

In ihrem Buch *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie* beleuchtet Katharina Sykora die Bedeutung der Fotografie im Zusammenspiel mit künstlichen Menschen, mit denen sie die Eigenschaften teilt, zwischen tot und lebendig, zwischen öffentlichem und privatem Raum, zwischen Aufklärung und Schaulust verortet zu sein.¹⁷ Dieses Zusammenspiel von Fotografie und Puppe, die gegenseitige Steigerung bei gleichzeitiger Enthüllung der Mechanismen betont auch Birgit Käufer: »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.« [Käufer 2004, 135].

Die Verschränkung von Puppe und Fotografie findet ihre Fortsetzung im Bildproduzenten als auch im -rezipienten¹⁸, diese reihen sich in den Reigen der Zuschreibungen von Wirklichkeit und Künstlichkeit ein und lassen, indem sie die Puppe und ihre Teile arrangieren und festhalten und sie in der Wahrnehmung rearrangieren, die Fragmente und Begriffe stärker oszillieren.

3. Kolorationen der »Spiele der Puppe«

Bellmers Fotografien der Puppe werden seit ihrer Entstehung in Publikationen sowie in Gruppen- und Einzelausstellungen und den dazugehörigen Katalogen präsentiert.¹⁹ Im kunstwissenschaftlichen Kontext betrachten die Autorinnen und Autoren die Fotografien je nach übergeordnetem Thema unter unterschiedlichen Aspekten; wiederkehrende Fragestellungen sind dabei die gesellschaftliche Rolle der Puppe, das Verhältnis von Künstler und Puppe, das Arrangement der Puppenteile in den Bildern und mögliche Zusammenhänge mit Bellmers Texten und sprachspielerischen Mustern wie Anagramm und Palindrom.²⁰ In fast allen Fällen gehen die Autor_innen auf psychosoziale und biografi-

rung erfährt.« Barthes, sagt Sykora, habe erkannt, dass die Fotografie »in der Rezeption zur aktualisierten ›Emanation‹ des Gegenstandes im Bild« werde [Sykora 1999, 66].

17 »So spiegelt sich gerade in der Ikonografie der Kunstmenschen das doppelte Vermögen der Fotografie, die Grenze zwischen der Darstellung des physischen Körpers und der medialen Körperkonstruktion zu akzentuieren, aber auch zu negieren. Gleichzeitig wird der Fotografie seit ihrer Entstehung in unterschiedlicher Weise die Fähigkeit der Verlebendigung und Mortifizierung zugesprochen: Eigenschaften, die sich auf verblüffende Weise mit denen der Androiden verschränken.« [Sykora 1999, 9].

18 Der Bildproduzent ist in der Regel zugleich sein erster Betrachter.

19 Bei Käufer findet sich eine konzentrierte Zusammenfassung der wichtigsten Lektüren zu Bellmers Puppenfotografien [Käufer 2006, 13 f.]. Der Bildband *Hans Bellmer. Photographien* [Bellmer 1983b] zeigt das fotografische Werk Bellmers nahezu vollständig; die farbigen Abbildungen werden im Anhang durch ein ausführliches Verzeichnis ergänzt, das Datierungen – wo möglich –, Maße der Negative, Formate der Abzüge, Veröffentlichungen und Ausstellungsorte aufführt.

20 Die erste detaillierte Biografie über Hans Bellmer erscheint 1985 [Webb 1985], seitdem und verstärkt seit der Jahrtausendwende werden Bellmers Fotografien reflektiert. Eine gleichzeitig knappe und umfassende Darstellung der Puppenfotografien findet sich

sche Aspekte ein, die Entstehungsmythen der Puppe sowie Bellmers symbiotisches Verhältnis zu ihr werden als prägende Faktoren für die Kunstwerke herausgestellt. Immer wieder rücken so Psychologisierungen und Pathologisierungen des Künstlers oder zumindest seiner Werke in den Vordergrund der Betrachtung.²¹

Die Erwähnung der Handkolorierungen der zweiten Fotoserie bleiben bis auf vereinzelte Bemerkungen sehr allgemein und flüchtig²², keiner der mir bekannten Texte geht einer umfassenderen Betrachtung in Hinblick auf die Farbgebung der Fotografien nach. Hinweise auf die Koloration werden unterstützend angeführt, um die jeweiligen Argumentationen zu untermauern.²³ Eine gründliche Betrachtung der gewählten Farbigkeiten – d.h. der unterschiedlichen Farbgebung bei unterschiedlichen Motiven – und ihre Gegenüberstellung bleiben aus.

3.1 Die Spiele der Puppe

Während die erste Serie der Puppenfotografien an sorgfältig komponierte und inszenierte Stillleben erinnert, ist die zweite Serie erzählerischer angelegt. Bellmer dramatisiert die Bildinhalte durch die Lichtsetzung und betont ihre Inszeniertheit nicht zuletzt durch die ungewöhnlichen Kameraperspektiven. In Abgrenzung zu der eher deklinatorischen Darstellung der ersten Puppe liegt eine Besonderheit der zweiten Serie darin, dass die Puppe »von Fotografie zu Fotografie in narrative Bühnen-Bilder arrangiert« ist [Kuni in: Müller-Tamm 1999, 190]. Die Präsentation erfährt eine inhaltliche Erweiterung durch die Einbettung der Puppe in oder ihre Kontrastierung mit einer häuslichen oder natürlichen Umgebung. Damit erfährt die kombinatorische Deklination der Möglichkeiten, Körper aus den Teilen

in Katharina Sykoras *Unheimliche Paarungen* [Sykora 1999]. Die Dissertationen von Sue Taylor (2000), Therese Lichtenstein (2001), Marvin Altner (2005) und Birgit Käufer (2006) hinterfragen psychoanalytische und sexuelle Implikationen (Taylor), untersuchen das Bild als soziales Objekt und betrachten seine Rolle im Licht des aufkommenden Nationalsozialismus (Lichtenstein), sehen die Fotografien als Ergebnis komplexer Synthesen (Altner) und setzen sich mit dem Wechselspiel zwischen Puppe und Fotografie auseinander (Käufer). Otto Karl Werckmeisters liest in *Die Demontage von Hans Bellmers Puppe* die Fotografien mit Unica Zürns Arbeiten ebenso gegen wie mit Oshis *Ghost in the Shell 2* und den Objekttheaterinszenierungen Antje Töpfers [Werckmeister 2011].

21 Etliche der Fährten für diese Bezüge und Interpretationen hat Bellmer mit seinen Texten selbst gelegt. So vergleicht er den weiblichen Körper mit einem Satz, der sich endlos umordnen lässt und immer neue Facetten seines Inhalts offenbart. (»The female body« says Bellmer »is like an endless sentence that invites us to rearrange it, so that its real meaning becomes clear through a series of endless anagrams.« [Webb 1985,177]) Es liegt nahe, Parallelen zwischen Bellmers Anagrammgedichten und seinem Umgang mit den Montagen, Demontagen, (Re)Kombinationen und Konjunktionen des Puppenkörpers zu ziehen [zB. Gendolla 1992, Altner 2006].

22 Sogar Marvin Altner, der eine detaillierte Analyse der ersten fotografischen Serie vorlegt, beschränkt sich in der Betrachtung der zweiten Serie darauf, das Anagrammatische der Puppenarrangements herauszuarbeiten.

23 Bellmer vollführt mit seinen Texten, was Werckmeister ihm knapp 80 Jahre später vorwerfen wird: Er nimmt eine Interpretation seiner Werke vorweg, indem er mit der theoretisch-literarischen Einbettung seiner Fotografien aktiv Selbstdiskursivierung betreibt. Viele Interpretationen sehen entsprechend in Bellmers poetologischen Texten eine bildhafte Reflexion der Puppe. Im Gegenzug instrumentalisierte die feministische Kritik das Bild der weiblichen fragmentierten Puppe und nutzte es, um eigene Theorien zu stützen. Altner schafft es in einem »close reading« immerhin der ersten Serie einen Blick auf die Werke zu werfen, der sich seiner Bedingtheit bewusst ist und diese auch formuliert.

der Puppe zu generieren, eine erzählerische Erweiterung im Bildraum. Die Koloration tritt als kongenialer Partner hinzu, verstärkt die Dramatisierung und erweitert die Interpretationsansätze.²⁴

Für die Entscheidung Bellmers, eine Auswahl von Fotografien farbig zu bearbeiten, finden sich in der Literatur die immer selben zwei Hinweise, denen nicht weiter nachgegangen wird: Die Koloration sei auf eine Anregung Paul Eluards zurückzuführen, beziehungsweise sie gehe auf das Interesse Bellmers an handkolorierten Postkarten mit erotischen Motiven zurück [s. auch Anm. 22]. Die Fragestellung, warum Bellmer ausgerechnet das Mittel der Handkolorierung wählt, war bisher nicht Gegenstand der Forschung und ist weder für die frühen Veröffentlichungen noch für die Werke, die später in Ausstellungen gezeigt wurden, abschließend zu klären.²⁵

Bellmer selbst beschränkt sich in seinen Texten im Hinblick auf die zweite Serie der Puppenfotografien auf Beschreibungen der technischen Konstruktion sowie auf Überlegungen zu psychischen Zusammenhänge von Körperbild, Körpergefühl und Betrachter. Farbe erscheint in seinen Texten lediglich als Desiderat in den »Erinnerungen zum Thema Puppe«, dem Text, der die erste, schwarz-weiß gebliebene Serie von Fotografien begleitet. Hier heißt es:

»Beute war in weiten Grenzen alles Bunte und Gefährliche, das durch irgendwelche Analogien versprochen hatte, in der Erregung gemeinsamen Diebstahls Medizin zu werden. Ihr Besitz hieß verfügbare Gefahr und Lust, war Macht über das erträumte Gebiet ihrer Herkunft; es lag mit dieser Symbolik nicht sehr weit weg von den Genüssen des Abbildens, die sich den Zauberbüchern, zuletzt aber auch dem Photoapparat abgewinnen ließen.[...]

Doch war eine farbige Glasmurmeln – sah man vom Barock der Zuckerbäckereien ab – allein im Stande, die Vorstellungen nach einer offenbar beunruhigenden Seite zu erweitern. Sie war weniger vertraulich, obgleich sie dem Blick ihr Inneres anbot, das in erstarrter Ekstase seine Spiralen betrachten ließ. Sie fesselte einen, an ihrer Spannung belebten sich die Gedanken und verliehen der Kugel übernatürliche Kraft, bis sie glasig im Raum schwebte.«

[Bellmer 1962, 14 f.]

Die Farbe ist Bellmer Medizin, ist Heilung und Macht gleichermaßen. Das »Bunte und Gefährliche«, Gefahr und Lust, setzt er mit den Bildern des Fotoapparates gleich. An dieser Stelle wird deutlich, warum die Fotografie das folgerichtige Medium, ihre Kolorierung der konsequente nächste Schritt seines Umgangs mit der Puppe gewesen sein müssen: »Zuckerbäckereien« und »farbige Glasmurmeln« halten das Magische »in erstarrter Ekstase« in sich eingeschlossen und haben die Fähigkeit, es in der Fantasie des Betrachters freizusetzen. Entsprechend unterstützt die Kolorierung der Foto-

24 »In addition, Bellmer hand-colored a number of photographs in the latter group, heightening both the emotive possibilities and the apparent artifice in many instances, and referencing nineteenth-century picture postcards and erotica that he and Eluard each collected.« [Taylor 2000, 74].

25 Meine ersten spekulativen Überlegungen dazu finden sich im Anhang dieser Arbeit.

grafien deren Potenz, den Betrachter in den Prozess der Bildlichwerdung zu involvieren; sie bewahrt den Schwebezustand und ermöglicht, die von Bellmer geforderte ›höhere Wirklichkeit‹ zu bilden:

»Kurz, es muß sich ein Amalgam bilden: aus der objektiven Wirklichkeit, dem Stuhl, und der subjektiven Wirklichkeit der Puppe; ein Amalgam, von eindeutig höherer Wirklichkeit, weil es zugleich subjektiv und objektiv ist.« [Bellmer 1962, 49 f.]

3.2 Die Spiele der Farbe

Die Koloration übernimmt bei Bellmer im Bild bzw. je nach Variante der Kolorierung unterschiedliche Rollen und Aufgaben, die sich teilweise wiederholen, unterschiedliche Schwerpunkte setzen und auch in ganz verschiedene Richtungen weisen können. Ihre Funktionen sind zahlreich²⁶: Über die Farbe werden einzelne Objekte definiert oder mit ihrem Hintergrund verschmolzen, sie kann Umgebungsobjekt und künstliches Subjekt miteinander verbinden und ebenso Foto- und Objekt Oberfläche nivellieren. Farbe verbindet die Körperteile der Puppe miteinander oder setzt sie voneinander ab, in einigen Fotografien befreit sie sich vom Objekt, wird atmosphärisch und beginnt zu vagabundieren, sie wird zum Muster und löst körperliche Reize im Betrachter aus. Die Farbe fügt den Bildern eine je eigene Erzählebene hinzu.

Im Folgenden habe ich sechs Fotografien genauer betrachtet und die jeweiligen Funktionen der Farbe herausgearbeitet. Bei den vorgestellten Bildern handelt es sich um Bromsilbergelatineabzüge, die mit Anilinfarben handkoloriert wurden.

3.2.1 Verlebendigung und Natürlichkeit

In vielen der Fotografien Bellmers ist der Puppenkörper hell oder rosa getönt und bekommt so eine hautähnliche Farbe zugewiesen. Die eingesetzten Lokalfarben, beispielsweise in Abb. 04, im Himmel, auf dem Puppenkörper und bei den Blättern fördern die Naturalisierung des artifiziellen Puppenkörpers, die einhergeht mit einer Verlebendigung der Puppe, die menschlich und verletzlich erscheint. Durch die offensichtliche Versehrtheit des Körpers an den Beinstümpfen wird dieser Eindruck noch gesteigert.

Die Farbgebung verschiebt das Künstliche der Schwarzweißfotografien in den Bereich des Natürlichen, dabei wirken die Farben klärend in Hinblick auf die Komposition und die Erkennbarkeit der einzelnen Gegenstände der Darstellung. Der Einsatz von Lokal- bzw. Erscheinungsfarben unterstützt die Wahrnehmung eines ganzheitlichen und natürlichen Bildes und dient dazu, eine natürliche Lebendigkeit zu erzeugen – die allerdings an der Grenze zu einer artifiziellen Verlebendigung anzusiedeln ist.

26 *»In Bellmer's hand-colored photographs, the suggestion of violence and devastation is emphasized by aestheticized, artificial, and theatrical color effects. In fact, many versions of the same photograph are color-tinted in a variety of hues, creating remarkably different effects.« [Lichtenstein 2001, 79].*

In Abb. 06 sind Kiste und umgebender Raum im selben Braunton gehalten, verschmelzen so zu einer Einheit und bilden einen homogenen Bildraum. Der Puppenkörper ist auch hier weißlich-blassrosa gefärbt, an menschliche Haut erinnernd. Die geringe Farbintensität/ Sättigung unterstützt die natürliche Wirkung von Körper und Umgebung. Die Farbigkeiten werden hier vordergründig eingesetzt, um die jeweiligen Materialitäten hervorzuheben: braungrau für das Holz der Kiste, weiß bzw. helle Töne für den Gips der Körperoberfläche.

Die Naturalisierung des Körpers geht mit einer Akzentuierung einher, wenn ein etwas dunklerer Rosaton wiederholt eingesetzt wird, um bestimmte Partien zu betonen und zu erotisieren, beispielsweise Wangen, Backen oder Genitalien. So ist in Abb. 05 die Wange des Puppenkopfes deutlich dunkler getönt als der Rest des Körpers, trägt so zur Verlebendigung bei und ruft ein Gefühl der Innigkeit im Betrachter hervor. Auch das Geschlecht wird auf diesem Bild, ebenso wie auf Abb. 06, durch einen zarten Rotton hervorgehoben.

Ein heller, fleischfarbener Körper findet sich auch in Abb. 08. Das Fleisch der Puppe erwächst aus der Wärme des Bettes, bis zu seinem Kulminationspunkt, der Kopfschale, die am intensivsten gefärbt ist und mit der dunklen Rosafärbung die Farbe trägt, die Bellmer sonst oftmals benutzt, um sexuell konnotierte Körperstellen zu betonen.²⁷ Der betrachtende Blick wandert in den Bildern zwischen den intensiver getönten Körperpartien hin und her, die gleichermaßen betont sind und um Aufmerksamkeit konkurrieren.

3.2.2 Artefaktcharakter der Objekte

Die Bereiche außerhalb des Puppenkörpers sind in Abb. 04 größtenteils mit Lokalfarben versehen: Die Blätter des Baumes sind dunkelgrün, der Himmel ist rechts von der Puppe und über ihr in einem Hellblau mit einem leichten Farbverlauf von hell nach dunkel von der unteren zur oberen Bildkante versehen. Links von der Puppe ist der Himmel gelb getönt; da das Bild im Freien aufgenommen ist, erscheint dieser Gelbton als Sonnenschein. Gelb und Hellblau des Himmels bleiben aber nicht auf die Natur und die Lichtatmosphäre beschränkt, sondern greifen auf den Puppenkörper über und färben Schulterkugel und linke Brust gelb, die rechte Brust und den Kopf hellblau. Die Farbe führt so zu einer Teilung der Puppe über die Körperfragmente hinaus. Während der untere Teil durch die naturalisti-

27 Wahrscheinlich hat Verena Kuni diese Art der Kolorierung im Sinn gehabt, als sie feststellte, dass die Koloration der Fotografien ein weiteres Mittel sei, das ohnehin Deutliche noch einmal zu betonen: »Darüber hinaus will sich Bellmer offenbar nicht länger auf die dramaturgische Kraft seiner Kamera allein verlassen: zum Einsatz kommt statt dessen eine Kolorierung, die das Bildgeschehen farblich – oftmals allzu einschlägig – akzentuiert.« [Kuni in: Müller-Tamm 1999, 190]. In den Verfahrensweisen der Malerei sieht Kuni die »Rekonstruktion einer traditionellen Autorschaft« und kontrastiert diese mit der Puppe als gemachtem Objekt. Sie stellt fest, dass in den Puppenfotografien die »Sexualisierung bzw. Prostituiierung des jungfräulich-kindlichen Mädchens auf die Spitze gebracht« werde. Dies kann nur gelingen, so ihre Schlussfolgerung, wenn die notwendige Distanz über die Inszenierung sowie über die Distanz des apparativen Mediums hergestellt werde [Kuni in: Müller-Tamm 1999, 190].

sche Farbgebung menschenähnlich wirkt und sich so eine Distanz zu der Umgebung erhält, löst der obere Körperteil sich durch die hier eingesetzten Farben von seiner unteren Hälfte und nimmt – wie die Farbe an dieser Stelle – einen höheren Abstraktionsgrad an. Diese Trennung des Puppenkörpers wird durch die Dunkelheiten im Bild noch hervorgehoben, sie ziehen sich wie ein Band von links, der Schulterkugel, über den Körper, die Brüste, nach rechts und bilden so eine Grenze zwischen Unterleib und oberer Puppenhälfte. Hinzu kommt die im Puppenoberkörper augenfällige Textur, die die Haptik der Gipsoberfläche spürbar macht und auf sein Gemacht-Sein verweist, während die glatt anmutende untere Hälfte den Eindruck einer hautähnlichen Oberflächenbeschaffenheit gibt.

In Abb. 06 wird durch die helle Färbung des Puppenkörpers eine ähnliche Doppelfunktion hervorgerufen: Verweist sie einerseits auf menschliche Haut, lässt sie andererseits durch die erkennbare Textur den Körper als recht rohen Gipsabguss einer Skulptur wirken, der in der Transportkiste zum Versand bereit liegt. Derart wird die künstliche Beschaffenheit des Puppentorsos betont, während die zarten Färbungen ihn andererseits zumindest partiell menschlich und lebendig erscheinen lassen. Farbe wird in diesen Bildern eingesetzt, um Naturalisierung und künstliches Objekt gegeneinander auszuspielen.

Noch deutlicher tritt der Artefaktcharakter der Puppe in Abb. 05 zutage. Die einzelnen Körperteile sind gelb, orange, hellblau, rot und rosa gefärbt und wirken wie bunt angemalt. Die farbenfrohe Komposition verweist auf die Puppe als Kinderspielzeug, als künstliches und zusammengesetztes Objekt.²⁸ In der Kolorierung der Puppe wechseln sich bunte Farben und hautähnlicher Weißton von Körperteil zu Körperteil ab, wobei die kugelförmigen Elemente die kräftigen Farbigkeiten tragen. Gelb- und Orangetöne alternieren, das hellblaue Gelenk bleibt solitär; ganz blass wird seine Farbigkeit durch die Schleife am Bildzenit wieder aufgenommen.

Die Farben gehen nicht über die Bestandteile der Puppe hinaus und so bleibt ununterscheidbar, ob es sich um Objektfarben oder Koloration auf der fotografischen Oberfläche handelt. Durch die klaren Farbigkeiten der kugelförmigen Fragmente im Zusammenspiel mit der zartrosa Tönung der restlichen Teile tritt die Puppe als Form in den Vordergrund. Am Stuhl ausgerichtet liegt sie da, wie an ihn geschmiegt, in einer anmutigen Linksbeugung. Diese Körperhaltung trägt zum Eindruck der Verlebung bei und arbeitet so gegen die Künstlichkeit der einzelnen Fragmente, deren abwechselnde Kolorierung und bunte Farbigkeit das Zusammengesetzte des Puppenkörpers betont. Die Teile werden als Teile herausgestellt, eine Austauschbarkeit der bunten Kugeln suggeriert. Nichts liegt zufällig dort, wo es liegt, die Komposition ist präzise durchdacht, und dennoch wird derart darauf hingewiesen, dass die Bestandteile der Puppe auch anders angeordnet sein könnten, dass mit ihnen gespielt werden kann und sie benutzt werden können, um ganz andere Formen zu bilden.

28 »The aniline colors applied to the image – lime green for the background; red, bright orange, yellow, pink, and light blue for the doll's various parts – seem festive; it is as if a children's party has been murderously interrupted.« [Taylor 2000, 81].

3.2.3 Nivellierungen

Durch die transparente und über das Objekt hinausgehende Farbgebung in einigen der Fotografien werden Puppe und Umgebung auf eine Ebene gebracht. In Abb. 04 diffundieren Puppe und Himmel farblich ineinander, während sie durch die Kontraste, die sich innerhalb des Puppenkörpers zeigen, getrennt bleiben. Baumstamm und Blätter erhalten durch ihre Farbigkeiten einen deutlichen Objektcharakter und sind weder ganz Teil der Puppe, die sich als Objekt deutlich in den Bildvordergrund schiebt, noch der Umgebung; statt dessen vermischt sich in ihnen der natürliche Umgebungsraum mit dem artifiziellen Objekt.

Hinzu tritt eine Nivellierung von Puppenkörper und fotografischer Oberfläche durch die Koloration. Käufer weist darauf hin, dass die verwendete Farbe eben sowenig Faltungen aufweist, wie die Oberfläche der Fotografie, und das fotografische Bild nicht verdeckt, sondern das Vorhandene auf eine Weise tönt, die offen lässt, ob der fotografierte Gegenstand oder die Fotografie gefärbt wurde.²⁹ Die Farben dienen dazu, fotografische Oberfläche, Bildraum und Puppenobjekt miteinander zu verschmelzen und verstärken gleichzeitig die Schnitte durch den Puppenkörper und bilden sogar neue Schnitte aus.

Oft changiert die Kolorierung zwischen der Einebnung von Objekt und Hintergrund beziehungsweise Bildinhalt und Fotografie und der Abgrenzung der dargestellten Inhalte zueinander. Der einheitlich grün kolorierte Unter- bzw. Hintergrund in Abb. 05 bildet einen Raum um den Puppenkörper. Durch die gleichartige Färbung von Tuch und darunterliegendem Teppich bekommt der Grund keinen eigenen Tiefenraum, er wirkt als Präsentationsfläche, auf der etwas dargeboten wird: jene Gegenstände, die gleichsam aus ihm herauswachsen, vom grünen Stuhlteil übergehend in die hellere Puppe. Die Stücke des Stuhls, die grün gefärbt sind, werden durch die Farbe mit dem Umraum vereinigt und heben sich dennoch durch ihren Objektcharakter von diesem ab. Stuhl und Umgebung oszillieren zwischen Einebnung und Eigenständigkeit.

Die Hand der Puppe ist als einziges Element auf der Fotografie dunkelrot gefärbt und verbindet sich so mit dem Rahmen des Stuhls, auf dem sie liegt, und mit dem Stuhlbein, an das sie anschließt. Der Grauwert der Hand entspricht ungefähr dem des Stuhles, die Hand tritt an dieser Stelle in den Hinter- bzw. Untergrund ein und bindet derart den Puppenkörper an ihn zurück. Gleichzeitig wird ihre rote Farbe im Stuhlbein fortgesetzt, das so organisch als Arm an die Hand anzuschließen scheint. Auf diese Weise bleibt die Grenze zwischen Körpernachbau und Objekt in der Schwebe.

29 »Mit der Kolorierung der Fotografie wird diese Verbindung von Puppen- und Fotohaut besonders eindringlich: Es kann nicht unterschieden werden, ob die Puppe selbst oder nur die fotografische Membran mit einer farbigen Schicht versehen ist. Die Farbe verdeckt somit nicht Passagen der Fotografie, sondern die speziell für das Einfärben von Fotografien verwendete Eiweißblausurfarbe hat wie die fotografische Membran die Eigenschaft, ihre Stofflichkeit zu leugnen. Sie legt sich über das Körperbild, verleiht ihm Farbe und ist dabei jedoch ebenso transparent wie die fotografische Membran selbst. Auch damit wird die Untrennbarkeit von Bild und weiblichem Körper explizit. Zugleich wird die Fotohaut sichtbar und als performative Instanz der Geschlechterproduktion ausgewiesen.« [Käufer 2006, 94].

Auch in Abb. 07 bringt die Farbgebung Teile des Bildes auf eine Ebene, während sie andererseits dazu dient, Bereiche zu differenzieren. Während der Hintergrund des Fotos nahezu realistisch gefärbt ist, heben sich Puppenteile und Baum blassbunt von ihm ab. Die unteren drei Viertel der Puppenbeine sind rosa getönt, um dann in einem Farbverlauf in gelb überzugehen. Auf der Höhe der oberen Schuhe wird das Gelb grünlich; dieser Farbton – ein helles Grüngelb – zieht sich über die Äste des Baumes und tönt auch die dort hängenden Brüste, die als Augen der Gesamtform gelesen werden können. Die Kolorierung dient zum einen dazu, Hintergrund und Objekt(e) voneinander abzusetzen und hilft gleichzeitig, Puppenteile und Umgebungsobjekt (Baum) miteinander zu verschmelzen.

3.2.4 Narration und Zeitlichkeiten

Die Farbe lenkt das Augenmerk auf bestimmte Teile der aus den Fotografien herauszulesenden Erzählung. So wird die in Abb. 08 am rechten Oberschenkel der Puppe ruhende Hand durch die leuchtend grüne Färbung zu einem Fremdkörper im Bild, der vom Puppenkörper abgespalten ist. Sie scheint aus dem Faltenwurf des Bettes herausgestreckt zu sein. Auch wenn die Berührung des Oberschenkels durch den kleinen Finger eine Verbindung zwischen Hand und Körper herstellt, scheint diese Berührung doch von außen zu kommen. Die Fremdartigkeit des Kontrastes – grün zu rosa – trennt Körper und Hand und lässt letztere künstlich und nicht zugehörig erscheinen, so dass sie als Hand des Künstlers oder des Betrachters interpretiert werden mag. Das Andere, dem Bild Äußerliche, wird ins Bild geholt und bleibt doch außen vor: Die Hand im Bild berührt die Puppe in Stellvertreterfunktion, eine Berührung, die der Betrachter vor dem Bild gedanklich mitvollzieht und die ihm doch verwehrt bleibt.

Noch deutlichere Eigenständigkeit gewinnt die Farbe in Abb. 09. Die atmosphärisch-natürliche Koloration des Bildes wird auf der Körperoberfläche gestört zugunsten eines neuen, eigenständigen Akzents der Farbe: Der Körper der Puppe ist mit rot auslaufenden Tupfen bedeckt, die weiß gehöht sind³⁰, so dass sie plastisch wie Pickel wirken. Der Einsatz der Farbe ist hier einerseits dekorativ im Muster des Allovers der Punkte, andererseits unterstreicht er durch die Darstellung von Merkmalen von Krankheit die Schwäche und Passivität, die vom hängenden Puppenkörper ausgeht. Über den Körper der Puppe ziehen sich die Flecken wie Geschwüre und lösen beim Betrachter einen Juckreiz aus. Farbe wird hier körperlich, sie aktiviert geradezu die Körpererfahrung des Betrachters: Die gemalten Eiterpickeln veranlassen uns, uns zu kratzen.

Das Muster der Punkte zieht die Aufmerksamkeit auf sich, der Blick wandert im Bildraum. Alain Sayag sieht den Einsatz der Farbe als verstärkend für die Intention, die er Bellmer unterstellt: die Fotografien von der Realität zu entfernen und so den voyeuristischen Blick ungehemmter zuzulas-

30 Möglicherweise ist auch das Weiß der Fotografie stehengelassen worden, das ist auf der Reproduktion nicht auszumachen.

sen.³¹ Die Farbe dient dazu, das Fantastische mit den Bildinhalten zu verschmelzen, diese Distanzierung von der Wirklichkeit beeinflusst die Wahrnehmung der Bilder und eröffnet neue Räume. Der voyeuristische Blick bedient eine Lust am Schauen, die nicht zwangsläufig sexuell konnotiert sein muss, und in diesem Sinne lassen uns die Farben die Bilder intensiver und lustvoller betrachten³².

Die Koloration greift in die Narration der Bilder ein, sie wirkt teilweise verlebendigend und zieht die Aufmerksamkeit auf sich; sie versüßt den Anblick der weiblichen Puppe und lässt zumindest unsere Blicke nach ihr greifen. Andererseits erinnert die Art der Kolorierung, dadurch, dass ein lebloser Gegenstand gefärbt wurde, zuweilen an Totenfotografien und evoziert einen Widerwillen in den Momenten, wo sie etwas Übersüßes und Krankhaftes erlangt. Beide Anmutungen können innerhalb eines Bildes zum Wirken gebracht werden. So wird der Blick des Betrachters im Bild zum Wandern gebracht, verführt zum Hinschauen und abgestoßen von einigen Bildstellen oder den Gefühlen, die sie provozieren, ohne sich von ihm lösen zu können.³³

Die zeitlichen Ebenen von Fotografie und Farbe verstärken diese Blickbewegung auf der Oberfläche: Wie der Fotografie als Schnitt in der Zeit keine Dauer innewohnt, gibt es keine Zeitlichkeit des Farbauftrags, keine Gesten, mit denen die Farbe auf die Fotografie gekommen ist. Sie bildet wie die Emulsion der Fotografie eine weitere chemische Schicht auf dem Trägermaterial, wie die Fotografie erzeugt die Farbe keinen malerischen Tiefenraum, sondern legt sich als transparente, kaum spürbare Fläche auf das flache Bild. Farbhaut wird auf Puppenhaut und Fotohaut geschichtet.

Das, was wir sehen, scheint der Zeit enthoben. Es wurde in der Vergangenheit arrangiert und koloriert und wird im Rahmen der Fotografie hier und jetzt (re)präsentiert und so fortlaufend aktualisiert. Die Blicke wandern auf der Oberfläche des Körpers und der Fotografie, die Farbschicht versiegelt das Bild.

31 »Die Einführung der Farbe kann die Wirkung diese bewusst herbeigeführten Distanzierung von der Wirklichkeit im Übrigen nur steigern. Die zarten Pastelltöne, die mit Sorgfalt in großen Farbflächen oder in dicht aufeinander gesetzten Strichen aufgebracht werden, tragen zur Entstehung dieser ambivalenten Atmosphäre einer Erzählung für voyeuristische Erwachsene bei, der sich Bellmer verpflichtet fühlte.« [Sayag, in: Beaumelle 2006, 37]. Dass Sayag von »zarten Pastelltönen« spricht, deutet darauf hin, dass er sich bewusst einer Auswahl von Fotografien zugewandt haben muss, da diese Art der Farbgebung eben sowenig auf alle Kolorationen zutrifft, wie die Behauptung, die Farbe schaffe eine »Distanzierung von der Wirklichkeit«.

32 »Die kindlich organisierten Partialtriebe, die noch nicht auf die kulturell zielgerichtete genitale Fixierung festgelegt sind und dieser Fixierung immer wieder entgleiten, orientieren sich an Partialobjekten, Fetischen, Übergangsobjekten, Formen und Figuren, die die erotische Neugier wecken.« [Schade 1987, 253]

33 »The colorful aniline dyes applied by hand to the surface of many of the photographs are evocative of candy as well as bruises – the pinks are like the blush applied to a cadaver; the greens make the bodies seem putrefied. This deliberate artificiality, re-creating the psychological brutality rather than the physical gore of reality, is typical of the way Bellmer simultaneously repulses and seduces the viewer.« [Lichtenstein 2001, 97].

3.3 Amalgamierungen und Emulsionen

In Laufe der Bildbetrachtung zeigt sich, wie schwierig es ist, Position und Zusammensetzung des Puppenkörpers sprachlich zu fassen. Puppenteile und Deutungsmöglichkeiten sind so stark ineinander verschränkt, dass eine lineare Beschreibung kaum möglich ist; die Fragmente des Körpers bilden ein ganzheitliches Bild, sind aber als konkrete Teile schwer zu beschreiben. Erst Körperneologismen erfassen, was im Bild zu sehen ist (Brustkugeln, Gelenkbrüste, Beinkörper usw.). Farbe ist dabei für Bellmer, auch wenn ihr ein Rest Eigensinn bleibt, ähnlich der Teile der Puppe ein weiteres Mittel, das vor allem im Zusammenhang Sinn generiert.

Die Verschränkung von Objekt, Bild und Bildlichkeit lässt sich an Abb. 05 aufzeigen. Bellmer nutzt in diesem Bild die Koloration, um sowohl Umgebung und Objekte als auch Stuhl und Puppe ineinander zu blenden³⁴, während er sie gleichzeitig einsetzt, um die Konjunktionen des Puppenkörpers, die Kugelgelenke, zu betonen und ihre spielerische Zusammensetzung in den Fokus zu bringen. Die Verschmelzungen gehen mit einem Sichtbarmachen der beteiligten Komponenten einher.

Auch in Abb. 07 findet eine Vereinigung von künstlich erschaffenem Puppenkörper und natürlich Gegebenem statt, wenn Baum und Puppenteile gemeinsam einen Körper bilden, dessen Einheiten erkenn- und teilbar bleiben. Die Fotografie unterstützt diese Verschmelzung von Körpern, die auf eine Fläche gebracht und auf derselben Filmschicht ineinander verschränkt werden, die Färbung wiederum unterstützt diese Funktion des Fotografischen und erhöht zugleich die Sichtbarkeit des fantas-tischen Potential des Bildes, beispielsweise des ›Monsterschädels‹ aus Puppenbeinen, Baum und Brustaugen.

Die Puppe ist weder nüchternes Objekt noch hilfloser Mensch, sondern verschmilzt, durch die Koloration bestärkt, diese beiden möglichen Zustände mit einem dritten, surrealen, der jenseits der Wirklichkeit im Bereich des Bunten, Karnevalesken liegt. Sie scheint, diese Empfindung stützt ihr koketter Blick nach unten auf den Betrachter [Abb. 04] ebenso wie ihre provozierende Körperhaltung [Abb. 05, 06, 08], mit uns zu spielen. Es verbinden sich nicht nur fotografierte Objekte und Fotografie und Objekte, sondern hier amalgamieren »reale und virtuelle Komponenten, ohne ihre Differenzen aufzukündigen.« [Sykora 1999, 228].

Entsprechend unterstützt die Kolorierung der Fotografien deren Potenz, den Betrachter in den Prozess der Bildlichwerdung zu involvieren; sie bewahrt den Schwebezustand und ermöglicht die von Bellmer geforderte ›höhere Wirklichkeit‹, die

» [...] entsteht durch die Sehbewegung während der Interaktion zwischen Bild und Betrachter und beruht auf den Analogien zwischen den Bildgegenständen, deren Spannung vor allem daraus resultiert, dass das Bild als ein Zusammengesetztes erscheint, dessen Teile, und hierin liegt

34 »Bellmer depicted the body as an amalgamation of the organic and inorganic, transgressing its normative limits to incorporate aspects of its environment.« [Taylor 2001].

eine wesentliche Übereinstimmung mit der Puppe, auch innerhalb der kompositorischen Einheit ihren Objekt-Charakter als Einzelteile nicht verlieren. Dem entspricht das Nacheinander der heterogenen Arbeitsschritte: Der Bau der einzelnen Puppenteile, die Erstellung eines räumlichen Ensembles und das Kolorieren der Photographie bilden ein additives Herstellungsverfahren, das dennoch medial und im Blick des Betrachters synthetisiert wird.« [Altner 2005, 103]

Die Farbe spielt mit dem Betrachter, wie es auch der Puppenkörper aufgrund seiner Anordnungen und Zurschaustellungen und die Fotografie als Medium des projizierten Begehrens tun. Sie lässt den Leib der Puppe begehrenswert erscheinen, zeigt ihn als Opfer, was durch ihre Haltung oder die willkürlich scheinende Verteilung von Komponenten [Abb. 08] noch unterstrichen wird. Wird uns der Puppenkörper dargeboten, oder bietet er sich dar? Wird mit uns gespielt oder spielen wir?

Wir werden in einem Schwebezustand gehalten darüber, welche Rolle wir einnehmen wollen und können: die des Voyeurs, der der Puppe dabei zusieht, wie sie spielt, wie sie mit sich selbst spielt, wie der Künstler mit ihr spielt – oder sind wir in das Geschehen eingetreten und Teil des Spiels geworden? Die Positionen sind immer wieder neu verhandelbar.

4. Jeux en abîme? Schlussbetrachtung

Bellmer verknüpft in seinen Fotografien suggestiv Objekte, Medium und Bildinhalte und nutzt die Potenz der Farbe zur Steigerung der Gemengelage. Die im Bild vagabundierenden Körperteile treffen auf gleichermaßen vagabundierenden Farben, vereinigen sich mit ihnen, treten in Konkurrenz und verbinden sich zu einem »Amalgam höherer Wirklichkeit« [Bellmer 1962, 49 f.].

Die Auslegungsmöglichkeiten der Puppenfotografien Hans Bellmers sind dementsprechend breit gefächert, beginnend mit dem Zusammenspiel von Puppenfigur und fotografischem Medium setzen sie sich fort in den Fragen nach den abgebildeten Machtverhältnissen und Geschlechterzuschreibungen, begleitet von Mutmaßungen über zeitgeschichtliche, psychopathologische, erotische, pornografische, fetischisierende und tabuisierende Konnotationen.³⁵ Der Künstler sowie der Betrachter sind Teile dieses Konglomerats.³⁶

35 Werckmeister begreift die Puppe bei Bellmer als »Inspirationsfigur, die jedem Werkbegriff vorgeordnet ist« [Werckmeister 2011, 14]; sie bilde die Matrix, aus der sich das Denken, die künstlerischen Versuche und Arrangements entfalten können.

36 »Dasselbe gilt für den künstlerischen Schöpfungsakt. Ebenso nämlich, wie der Kurzschluß von weiblicher Puppe und männlichem Künstler das erotische Versprechen zwischen Erfüllung und Versagung in der Schwebeläuft, ebenso geht der Pygmalionmythos, der dieser Konstellation zugrunde liegt, ins Leere. Dem modernen Künstler ist damit die sichere auktoriale Geste geraubt, mit der er als vom göttlichen Geist Inspirierter sein Geschöpf ins Leben rief. Wenn nämlich die Frage offen bleibt, ob die weibliche Figur Mensch oder Artefakt ist, verharrt die Verlebendigungsgeste in einem Zwischenstadium, das ihr Gelingen ebenso wie ihr Scheitern birgt. Damit aber stehen zwei Hauptpfeiler des kunsthistorischen Mythos zur Disposition: der kreative Akt und das Künstlergenie.« [Sykora in: Müller-Tamm 1999, 435].

»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.« [Käufer 2004, 137].

Die Fotografie besitzt als Ausschnitt eines Moments der Wirklichkeit und als Teil einer Serie ebenso wie die Puppe, deren Teile und Konstruiertheiten fortlaufend betont werden, einen fragmentarischen Charakter, der die serielle Fortsetzung des Spiels der Dinge und Wahrnehmungen einfordert. In ihrem Verweischarakter potenzieren sich die eingesetzten Medien – Puppe, Fotografie und Farbe; sie deuten auf immer das Nächste, das Andere, so dass keine Ruhe in das Bild kommen kann, es keinen Anfang gibt und kein Ende. Gemeinsam bilden sie eine Mischung, deren Bestandteile sicht- und wahrnehmbar bleiben und sich im »To be *and* not to be« [Käufer 2006, 114] darbieten. Die abgebildete Wirklichkeit oszilliert und mit ihr der Autorenstatus von Künstler, Objekt und Betrachter. Im Gespinnst der Dinge ist keine »einfache«, keine »leichte« Zuordnung des Wahrgenommenen mehr möglich.³⁷ Die Bilder zeigen uns, was wir bereits wissen und ebenso dasjenige, was wir nur ahnen und das, was wir nie wissen wollten.³⁸ Es entsteht »ein suggestives Bild, das den Betrachter provoziert, den Mangel an Sichtbarkeit auszugleichen, indem er Vorstellungsbilder produziert. Bellmer schafft eine *defizitäre Bildökonomie*, die das Bild/ Betrachter-Verhältnis in Bewegung bringt und deren komplexes Zusammenwirken mehrere *Bildlichkeiten* erzeugt.« [Altner 2005, 63]. Wie in einem Vexierbild changiert die Wahrnehmung, die Prozessualität der Bildwahrnehmung setzt sich in dem Wahrzunehmenden fort.

Wenn in Kapitel 3.1 festgestellt wurde, dass die zweite Serie der Puppenfotografien dramatischer und narrativer inszeniert sind als die eher deklinatorisch zu nennende erste Serie, so setzt sich diese Ausrichtung in der Verwendung der Farben fort. Sie dienen der Verlebendigung der Puppe bzw. der gesamten Fotografie, nehmen aber gleichzeitig einen artifiziellen Charakter an und verweisen das Abgebildete so in den Bereich des Fantastischen. Mit ihnen lässt sich die Aufmerksamkeit lenken, indem bestimmte Körperpartien oder Fotopartien markiert werden. Sie fügen der ohnehin komplexen Konstellation von Puppenteilen, Fotografie, Aktivem und Passivem eine weitere Ebene hinzu, die die vorhandenen Möglichkeiten und Spiele verstärkt, konterkariert und erweitert – meist alles zugleich.

Das auf den Fotografien Festgehaltene kennt keinen eindeutigen Raum mehr, kein Geschlecht, kein Innen und Außen, kein Agieren und Reagieren. Wenn in Bellmers Texten anklingt, dass Sprache Körperbilder nicht fassen kann, so führt er dies anhand seiner Bilder vor. Während des Versuchs, Bellmers Bild- und Körperarrangements sprachlich zu fassen, macht die anagrammatische Umstellung, die während der Betrachtung fortlaufend geschieht, eine lineare, dh. textliche Beschreibung nahezu

37 »Wahr oder falsch? Kunstfigur oder Wesen aus Fleisch und Blut? Bereits die Puppe kann unsere Wahrnehmung irritieren, doch mit der Fotografie des künstlichen Wesens potenziert sich die Verunsicherung. Das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion wird zum endlosen Verwirrspiel. Die Konfusion entsteht jedoch nicht allein auf der Ebene der bildlichen Darstellung und der fotografischen Mittel wie Licht und Schatten, vielmehr evoziert bereits die performative Struktur, die der Kunstfigur, der Fotografie sowie der Kategorie des Geschlechts gleichermaßen zugrunde liegt, eine Irritation gewohnter Wahrnehmungsmuster.« [Käufer 2006, 9].

38 Dies gilt für viele Bilder, wird hier aber besonders eindringlich spürbar: Bellmers Fotografien interagieren mit dem Phantasma des Betrachters auf besonders perfide Weise, weil sie nicht nur an unseren Intellekt appellieren, sondern ebenso an unsere Ängste, unser Begehren und gesellschaftliche Tabus rühren.

unmöglich. Bellmer baut ›Körperspielpläne‹ mit variablen Zeichen und Zuschreibungen, die Regeln werden während des Spiels fortgeschrieben und die Rollen wechseln.

»Fast ließe sich vermuten: war etwa diese sagenhafte Distanz, ganz wie bei den Puppen, ein nötiger Bestandteil dieses Über-Süßen, das verfiel, wenn die Unerreichbarkeit fiel? War nicht die Puppe, die nur von dem lebte, was man in sie hineindachte, die trotz ihrer grenzenlosen Gefügigkeit zum Verzweifeln reserviert zu sein wußte, war nicht ob der Gestaltung gerade solcher Puppenhaftigkeit das zu finden, was die Einbildung an Lust und Steigerung suchte?«

[Bellmer 1962, 18]

»Das beste Spiel will weniger auf etwas hinauslaufen, als sich an dem Gedanken seiner eigenen, unbekannteren Fortsetzungen wie an einer Verheißung erhitzen.« [Bellmer 1962, 49]

»In answer to ›What do you want?‹ Bellmer can only answer ›More‹.« [Argyle 2004]

Farbe ist eine weitere Komponente dieses ›Mehr‹. Das Spiel der Puppe, das Spiel der Fotografie, die Regeln des Seriellen lassen sich ins Unendliche treiben und setzen sich in der Farbgebung fort. Permutationen ad infinitum.

Anhang

Überlegungen zur Handkoloration

Bei den ersten Kolorationen von Schwarzweißfotografien der Serie »Die Spiele der Puppe« von 1949 handelt es sich um 15 handkolorierten Fotografien je Buch. Warum hat sich Bellmer dafür entschieden, die Bilder mit der Hand zu kolorieren? Zum Zeitpunkt der Publikationen standen verschiedene druckgrafische Vervielfältigungsmöglichkeiten zur Verfügung, die einen sensiblen Umgang mit Farben hätten garantieren können. Möglicherweise haben finanzielle Gründe eine Rolle gespielt, laut Literatur färbte Bellmer die über 1000 Fotos der 1949er Publikation gemeinsam mit sechs künstlerischen Helfern. Lichtenstein schreibt, dass es sich dabei um Eluard, Hausmann, Christian d'Orgeix u.a. handelte [Lichtenstein 2001, 165]. Da diese Künstlerfreunde Bellmers waren, steht zu vermuten, dass sie unentgeltlich aushalfen.

Die Ausführung durch verschiedene Personen hat in der händischen Koloration Unterschiede in Farbton und Intensität der Farbgebungen hervorgebracht. Es existieren unterschiedliche Kolorierungen für Abzüge desselben Negativs, das betrifft sowohl Farbintensitäten als auch die Größe von Farbflächen, Muster von Hintergründen bis zu der Verwendung ganz unterschiedlicher Farbtöne [Bellmer 1983b, Anhang]. Weiter finden sich in finden sich detaillierte Angaben zu den einzelnen Fotografien, denen sich entnehmen lässt, dass diese in unterschiedlichen Größen abgezogen und veröffentlicht wurden, sowohl in Publikationen als auch in Ausstellungen. Alle farbigen Fotografien sind, soweit mir bekannt, mit Hand koloriert worden, auch wenn sie mittlerweile in den Büchern im gängigen Vierfarboffsetdruckverfahren reproduziert werden [Bellmer 1983b].

Wenn also einerseits die Färbung der Fotografien eine bewusste Entscheidung Bellmers gewesen ist, so scheint doch andererseits die konkrete Ausführung variabel gewesen.

Es könnte Bellmer bei der Handkolorierung darum gegangen sein, die Detailgenauigkeit des fotografischen Abzugs zu erhalten oder ihn als »Original« auszuweisen; sie mag als autografischer Eintrag des Künstlers in das Bild gelten. Üblich scheinen Handkolorierungen zu dieser Zeit im künstlerischen Kontext nicht gewesen zu sein. Sayag weist darauf hin, dass nur sehr wenig Zeitgenossen Bellmers (Wols, Walter Peterhans) sich dieser Technik bedient hätten [Bellmer 1983b, 10].

Dass die Handkoloration bei Postkarten gebräuchlich war, einem populärem Medium, das auf eine größere Verbreitung ausgerichtet ist, mag ein weiterer Grund für eine Entscheidung für diese Technik gewesen sein. Es lässt sich vermuten, dass Bellmer durch die Art der Koloration auf die Postkarte als allgemein verfügbares Medium verweisen und so seine Bilder aus dem Status künstlerischer Werke zumindest teilweise herauslösen wollte. Er spielt mit der Referenzen auf erotische Postkarten (auf die in der Literatur über ihn immer wieder verwiesen wird, ohne das Medium und seinen Einsatz weiter zu reflektieren), die als weit verbreitete Druckerzeugnisse einerseits öffentlich erhältlich waren, andererseits aufgrund ihres Inhaltes einen intimen Rahmen der Betrachtung fordern. Sie sind

somit zwischen Sicht- und Verfügbarkeit und Heimlichkeit angeordnet und – eine weiterer Moment des Changierens zwischen zwei Polen, der uns bei der Betrachtung von Bellmers Bildwelten immer wieder begegnet.

Abbildungsverzeichnis

Abbildungen bis auf Abb. 01 entnommen aus: *Hans Bellmer. Photographien*, München : Schirmer/Mosel 1983 [Bellmer 1983 b]. Bei den abgebildeten Fotografien handelt es sich um handkolorierte Bromsilbergelantine-Originalabzüge. Sie sind datiert nach ihrem Erstabzug, soweit bekannt, sowie ihrem Veröffentlichungsjahr, meist 1949. Alle Fotografien liegen in Varianten vor und wurden mehrfach publiziert in Büchern wie Ausstellungen.

Die Abbildungen sind aus urheberrechtlichen Gründen nur durch Links auf online verfügbares Bildmaterial beigefügt. Bitte beachten Sie, dass die Kolorierung von den angegebenen Abbildungen aus dem Buch abweichen kann. Für die Inhalte externer Links wird keine Verantwortung oder Haftung übernommen. Der Zugriff auf u.g. Websites erfolgte am 07.04.2015.

Abb. 01 »Hans Bellmer. Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée (Doll: Variations on the Montage of an Articulated Minor)«, in: *Minotaure*, no. 6. December 1934
https://nihilsentimentalqiao9.files.wordpress.com/2013/01/foster_armor_fou2.jpg?w=869

Abb. 02 Bellmer 1983 b, S. 42
Die Puppe, 1935 , 66 x 63 cm/ 19,1 x 18,2 cm/ 14,2 x 14,2 cm
http://berinson.de/wp-content/uploads/2011/03/bellmer-253_72dpi-633x681.jpg

Abb. 03 Bellmer 1983 b, S. 43
Die Puppe, 1935 (nachträglicher Abzug nach Originalnegativ 6 x 6 cm)
http://berinson.de/wp-content/uploads/2011/03/bellmer-250_72dpi-667x681.jpg

Abb. 04 Bellmer 1983 b, S. 84 rechts unten
Die Puppe, 1937/ 1949, 14 x 14 cm
Varianten in Größe und s/w
http://berinson.de/wp-content/uploads/2011/03/bellmer-23_72dpi-669x681.jpg

Abb. 05 Bellmer 1983 b, S. 86
Die Puppe, 1949, 14 x 14 cm
kolorierte und s/w-Varianten, in unterschiedlichen Größen bis 100 x 100 cm
<http://artpages.org.ua/images/pict/bellmer/m1982189400065bs.jpg>

Abb. 06 Bellmer 1983 b, S. 87
Die Puppe, 1949, 14 x 14 cm
Varianten in Koloration und Bildausschnitt

<http://artpages.org.ua/images/pict/bellmer/hansoo3.jpg>

- Abb. 07 Bellmer 1983 b, S. 93
Die Puppe, 1936/ 1949, »Latentes Warten«, 14 x 14 cm
Varianten in der Größe
https://d1ycxz9plii3tb.cloudfront.net/additional_images/52fcc87275b2475f20005c7/large.jpg
- Abb. 08 Bellmer 1983 b, S. 95
Die Puppe, 1938, 5,3 x 5,4 cm
Varianten, unterschiedliche Arrangements von Körperteilen und Gelenkkugeln, leichte Varianten in der Kolorierung
<http://www.photo-araqo.fr/Archive/Les-Jeux-de-la-Poup%C3%A9e--2C6NUoVoPYOC.html>
https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-736f49b35755226d47ddf8fedda9ff7¶m.idSource=FR_O-b31e7b2c54328facd3e86aa8b8d1dba
- Abb. 09 Bellmer 1983 b, S. 99
Die Puppe, 1938, 18 x 18,1 cm
Varianten mit unterschiedlicher Farbwahl für Koloration, unterschiedliche Bildausschnitte
kein identisches Bild gefunden ... -Abbildung ähnlich wie
http://ic.pics.livejournal.com/el_gerund/10614480/86763/86763_900.jpg, **allerdings sind im**
Buch die Punkte rot, farblich eher wie
<http://xlapetitemortx.tumblr.com/image/75388480055>)

Literaturverzeichnis

- [Bellmer 1962] Bellmer, Hans: *Die Puppe*, Berlin : Gerhardt Verlag 1962 (200 Exemplare)
(identischer Inhalt, aber eine andere Aufbereitung in Seitenaufteilung und Druckfarben: Bellmer, Hans: *Die Puppe*, Frankfurt a. M./ Berlin/ Wien : Ullstein 1983)
- [Bellmer 1983a] Hans Bellmer : *Photographien*, Hannover : Kestner-Gesellschaft 1983
- [Bellmer 1983b] Hans Bellmer : *Photographien/ Hans Bellmer*, mit einem Text von Alain Sayag, München : Schirmer/Mosel 1983
- [Altner 2005] Altner, Marvin: *Hans Bellmer: Die Spiele der Puppe. Zu den Puppendarstellungen in der Bildenden Kunst von 1914 - 1938*, Weimar : VDG. Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2005
- [Beaumelle 2006] de La Beaumelle, Agnès: *Hans Bellmer*, Ausstellungskatalog Centre Pompidou, Ostfil- dern : Hatje Cantz 2006
- [Foster 1993] Foster, Hal: *Compulsive Beauty*, An October Book : MIT 1993
- [Gendolla 1992] Gendolla, Peter: *Anatomien der Puppe : zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam und Hans Bellmer*, Heidelberg : Winter 1992
- [Käufer 2006] Käufer, Birgit: *Die Obsession der Puppe in der Fotografie. Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman*, Bielefeld : transcript 2006
- [Kittelmann 2010] Kittelmann, Udo / Krohn, Silke (Hg.): *Hans Bellmer - Louise Bourgeois: Double Sexus*, Berlin : Distanz 2010
- [Lichtenstein 2001] Lichtenstein, Therese: *Behind closed doors. The art of Hans Bellmer*, New York : Univ. of California Press 2001
- [Müller-Tamm 1999] Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina (Hg.): *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausstellungskatalog, Köln : Oktagon 1999
- [Sykora 1999] Sykora, Katharina: *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*, Köln : König 1999
- [Taylor 2000] Taylor, Sue: *Hans Bellmer. The anatomy of anxiety*, Cambridge, Mass. / London : MIT Press 2000
- [Webb 1985] Webb, Peter (/Short, Robert): *Hans Bellmer*, London / Melbourne / New York : Quartet Books 1985
- [Werckmeister 2011] Werckmeister, Otto Karl: *Die Demontage von Hans Bellmers Puppe*, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, PASERELLES 13, Berlin / München : Deutscher Kunstverlag 2011
- [Käufer 2004] Käufer, Birgit, »True Bodies? Von der Suche nach dem echten Körper und dem Finden der Kunstfigur«, in: MENSCHENKONSTRUKTIONEN. Künstliche Menschen in Literatur, Film,

Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herausgegeben von Gisela Febel und Cerstin Bauer-Funke, Wallstein Verlag : Göttingen 2004, Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 2004 , S. 128 – 147

[Schade 1987] Schade, Sigrid, »Der Mythos des ›Ganzen Körpers«. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte«, in: Barta, Isebill u.a. (Hg.): *Frauen Bilder Männer Mythen*. Reimer : Berlin 1987, S. 239 – 260

[Argyle 2004] Argyle, Miranda: *Hans Bellmer and The Games of the Doll*, 2004

<http://www.mirandaargyle.com/Hans%20Bellmer%20and%20The%20Games%20of%20the%20Doll.pdf> [02.12.2012]

[Miguel Abreu Gallery]

http://www.miguelabreugallery.com/images/_HBellmer/IMAGES-for-exhibitions.pdf [02.12.2012]

[Spiegel 1966] Der Spiegel Nr. 21/1966, S. 145,

http://wissen.spiegel.de_wissen_image_show.html_did=46407312&aref=image036_2006_03_22_cqs_p196621145-P2P-145 [02.12.2012; über die (Wieder-)Entdeckung von Bellmers Fotografien]

[Taylor 2001] Taylor, Sue: *Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago: The Wandering Libido and the Hysterical Body*, 2001

<http://www.artic.edu/reynolds/essays/taylor.php> [30.11.2012]