

**Der Fetisch und seine Kunstwege**  
**Fetischismusedarstellungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts**

Dissertation  
Zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie  
der Fakultät für Kulturwissenschaften  
der Eberhard-Karls-Universität Tübingen

vorgelegt von Konstadinos Maras

aus Athen

2003

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Der Fetisch in der Psychoanalyse	9
3. Der ethnologische Fetisch	14
4. Der marxistische Fetisch	17
4. 1. Benjamins Phantasmagorie und die Entgegnung Adornos	18
4. 2. Der Fetischbegriff in der Ästhetischen Theorie Adornos	22
5. Begriffsvermittlung der Fetischismusansätze	33
6. Die Fetische der Neuen Sachlichkeit	43
6. 1. Archäologie der Moderne	48
6. 2. Spuren von Fetischismus in der Neuen Sachlichkeit	52
6. 3. Naturbeherrschung und Geldfetisch	55
6. 4. Otto Dix und die Phantasmagorie der Großstadt	58
6. 5. Schlichter und das erotische Bild	66
6. 5. 1. Die Fantasien des Fetischisten und der Schuh	67
6. 5. 2. Die Zusammenkunft der Fetischisten	69
7. Der surrealistische Fetisch	78
7. 1. Man Rays fotografische Idolatrie	81
7. 1. 1. Das Primat der Materie und die Aushöhlung	82
7. 2. Die Verwandlung bei René Magritte	85
7. 2. 1. Der Fetisch als Vergewaltigung	85
7. 2. 2. Der Fetisch als Fragment	87
7. 3. André Kertész und die Körperverzerrungen	89
7. 3. 1. Die surrealistische Anamorphose	89
7. 3. 2. Der Kompromiss des Fetisches	92
7. 4. Dalís Fetischinszenierungen	93
7. 4. 1. Die Genese des Fetisches	93
7. 4. 2. Der männliche Fetisch	95
8. Die Sprache der Puppe: Hans Bellmer und der Wunschfetisch	98
8. 1. Bellmers Puppen	99
8. 1. Das gezeichnete Fetische	104
8. 3. Der polymorphe Fetisch	105

8. 4. Die Puppensprache	107
8. 5. Der Fetisch als Waffe	108
9. Der dekuvierte Fetischblick: Marcel Duchamp	113
9. 1. Der berührbare Fetisch	113
9. 2. Die (Selbst-)Negation des voyeuristischen Blickes	115
10. Exkurs: Phänomenologie des Blickes	125
11. Richard Lindners Fetischfrauen	137
11. 1. Der gepanzerte Engel	143
11. 2. Die abwesende Pop-Ikone	145
11. 3. Der Fetischblick	147
12. Fetischismus im Zeichen der Pop art	150
12. 1. Frohner und der popkulturelle Deformitätsfetischismus	167
12. 1. 1. Der phallische Fetisch	168
12. 2. Allen Jones: Die Fetische des Magiers	171
12. 2. 1. Der Popfetischist am Werk	172
12. 2. 2. Die Inszenierung der Fetischbildung	174
12. 2. 3. Das Fetischspiel der Enthüllung bzw. Verhüllung	179
12. 3. Wesselmanns amerikanische Fetische	182
12. 3. 1. Der reklametaugliche Fetisch	187
12. 3. 2. Das Fetischweib at home	189
12. 4. Lichtenstein und der Warenkonsumfetisch	193
12. 4. 1. Der ganz banale Haushaltswarenfetisch	199
15. Statt eines Nachworts: Der andere Blick	202
16. Bibliographie	212
17. Abbildungsverzeichnis	222

## 1. Einleitung

Der Frage nachzugehen, wie man diejenige Ära des Kultbildes, die derjenigen des Kunstbildes vorangegangen ist (H. Belting), geistes- und sozialgeschichtlich rekonstruieren kann, kommt zweifellos eine eminente Bedeutung zu. Dies um so mehr angesichts dessen, dass man infolge der nicht zuletzt von den neumедialen Bildherstellungstechnologien induzierten ikonischen Wendung (G. Boehm) von einer Geschichte des Bildes nach der Kunst sprechen muss. Vergleichbares ließe sich darüber feststellen, wie die Abkoppelung des Kunstbildes von seinen fetisch-kultischen Funktionen und die Durchsetzung einer autonomen Sphäre von Kunstproduktion und -distribution tiefgreifende Umwandlungen beim Begriff des Kunstwerkes selbst herbeigeführt haben. Man muss nicht unbedingt die Autonomisierung der Kunst in der Moderne auf der Folie all derjenigen Aufwertungsversuche verstehen, die von der Hegelschen Kunstreligion bis zu verschiedenen Ästhetizismen die Kunst zum Ort par excellence bedeutungssymbolischer Sinnstiftung und kulturorientierender Kompensationsleistung auserkoren haben, um feststellen zu können, dass die Kunst einiges von ihrem vorkunstgeschichtlichen festlich-kultischen, fetisch-autarischen Charakter in die Moderne hinübergerettet hat. Dies soll aber keineswegs dahin interpretiert werden, dass sich die Fetischismusuntersuchung dieser Arbeit zum Ziel setzen will, die mit der autonomen Wertkonstitution der Kunstsphäre einhergehenden Reauratisierungstendenzen, d. h. kultinitiiierenden und -verbreitenden Effekte auf ihren gesellschaftlichen Resonanzboden zu thematisieren.

Mein Interpretationsziel ist insofern bescheidener, als es darin besteht, das Phänomen des Kunstfetischismus unter einer kunstgeschichtlichen Perspektive zu erörtern. Diese wiederum möchte ich auf diejenigen Kunstströmungen in der postklassischen Moderne des 20. Jahrhunderts beschränken, deren Bildsprache sich für die Fetischismusproblematik eignet. Meinen Interpretationsversuchen schwebt eine theoriegeleitete kunstgeschichtliche Darstellung in der Form einer Phänomenologie der Fetischismusstalten vor, wie sie sich anhand repräsentativer Werke der Neuen Sachlichkeit, des Surrealismus und der Pop art der 60er Jahre herausarbeiten lässt. Will sich meine Arbeit unterhalb der Ebene kunstsoziologisch fundierter Reflexionen auf den Zusammenhang zwischen künstlerischem Autonomiestatus und gesellschaftlich bedingter Kunstfetischbildung bewegen, ist sie nicht minder darauf bedacht, einer Herangehensweise auf Distanz zu gehen, welche die fetischismusrelevanten Bezüge des Kunstwerkes ausschließlich unter subjektivitätspsychologischen Gesichtspunkten in den Blick bekommen will. Wie fruchtbar ein kunstpsychologischer Ansatz für die Entschlüsselung von Fetischstrukturen aufweisenden Bildinhalten auch immer sein mag, ist er in dem Maße in

Frage zu stellen, als er eine thematische Einengung des Forschungsinteresses erzwingen muss. Dies liegt aus meiner Sicht darin begründet, dass er sich von der Annahme einer ikonographischen Umsetzung von privaten bzw. idiosynkratischen Dispositionen des Kunstsubjekts leiten lässt. Auf diese Weise gleitet er leicht in einen monokausalen Interpretationsansatz hinein, der dem polyvalenten Phänomen des Fetischismus nicht gerecht werden kann. Denn sie folgt leichtgläubig der Interpretationserwartung, dass sich die psychologische Individualität des (fetischistisch disponierten) Kunstproduzenten in der Darstellung des intentionalen Lustobjekts auf lineare Art abbildet. Es kann zwar nicht bestritten werden, dass aus einem kunsthistorischen Gesichtspunkt heraus durchaus sinnvoll ist, die verschiedenen Bildstrategien zur Darstellung fetischistischer Inhalte auf die psychischen Impulse, Motivationslagen und triebdynamischen Entäußerungsenergien des kunstschaffenden Individuums zurückzuführen. Der Verfahrensweise des Kunstpsychologismus haftet demnach eine Verengung der Perspektivensicht auf die Fetischbildung an, weil sie der Frage nicht nachzugehen bereit ist, wie sich das Fetischismusphänomen aus einem komplexen Geflecht von Objekt- und Subjektbezügen herauskristallisiert bzw. es sich vermittels bestimmter Kunststrategien herausbildet. Statt dessen wird das positivistisch registrierte Vorhandensein von fetischistischen bzw. perversionsanfälligen Künstlerneigungen als Konstante und Ausgangspunkt genommen, um dann seine wie auch immer variationsreichen Manifestations- und Realisationsformen untersuchen zu können.

Die hier vorliegende Erörterung des Kunstfetischismus im 20. Jahrhundert will sich nicht mit einem bloßen Nachspüren von Fetischismuskonstellationen im jeweiligen Kunstmedium zufrieden geben. Der Werkinterpretation muss eine Begriffserörterung vorangehen, die dem zweifachen Zweck dient, nämlich sowohl den Begriff des Fetischismus auf befriedigende Weise einzugrenzen als auch das Feld der mit Hilfe dieses Begriffes erschließbaren Fetischismuskonstellationen aus Malerei (worin auch die Zeichnung mit inbegriffen ist), Fotografie, Plastik und Grafik abzustecken. Die begriffsgeleitete Erörterung versetzt uns in die Lage, eine Typologie von Fetischismusstrukturen herauszuarbeiten, die sich über die hier behandelten Kunstwerke hinaus für die Interpretation sämtlicher Fetischismusedarstellungen von einer nicht unerheblichen Wichtigkeit erweisen dürfte. Aus der Fülle des Bild- und Werkmaterials, das einer fetischismusinteressierten Untersuchung zugeführt werden kann, habe ich mich des begrenzten Umfangs dieser Arbeit wegen hauptsächlich auf diese drei Kunstrichtungen beschränkt und zudem das Werk von zwei Künstlern herangezogen, die sich im Umkreis von Surrealismus bzw. der Pop art bewegen: Hans Bellmer und Richard Lindner. Marcel Duchamp wird

eigens ein Kapitel gewidmet, weil sein hier zu behandelndes Werk Grundsätzliches über die Mechanismen des Fetischblickes bieten kann.

Begriffsgeleitete Fetischismuserörterung und Werkauswahl bestimmen auch die Gliederung dieser Arbeit. Im ersten Kapitel werden die verschiedenen Fetischismustheorien erörtert und ein Versuch unternommen, die Erklärungsansätze auf die Frage hin zu thematisieren, welche Strukturmerkmale sie am Prozess der Fetischbildung herausarbeiten. Weniger von der klinischen Praxis, als vielmehr von einer allgemeinen Theorie über die frühkindliche Entwicklung inspiriert, führt der psychoanalytische Ansatz die Mechanismen der Fetischbildung auf ihre Kompensationswirkungen zurück, dessen Kraft sich insofern als unentbehrlich erweist, als die Kastrationsangst das Individuum zwingt, auf symbolische Ersatzhandlungen zurückzugreifen. Für die Ethnologie stellt der Fetisch ein Stellvertretungsverhältnis dar, das sich nach den Schemata des pars-pro-toto und des Analogieschlüssels vollzieht. Die Kapitalismuskritik von Marx operiert mit einem Fetischbegriff, dessen Kern die Verselbständigungstendenz der Warenwelt gegenüber der menschlichen Produktionsarbeit ist. Da diese Theorieansätze auf den ersten Blick werkanalysefremd wirken, werden die kulturgeschichtlichen und geschichtsphilosophischen Gedanken Benjamins aus seinem *Passagen*-Werk und die kunsttheoretischen Beobachtungen Adornos aus der *Ästhetischen Theorie* herangezogen, um sowohl eine kulturtheoretische Grundierung des Marxschen Fetischismusansatzes zu gewinnen, als auch den Stellenwert des Begriffs des Fetisches innerhalb der philosophischen Ästhetik in den Blick zu bekommen.

In einem nächsten Schritt werden diese Strukturmerkmale der Fetischismusansätze in Beziehung zu einander gesetzt, um eine gewisse Begriffskompatibilität herzustellen, die zwar primär einer vereinheitlichten Sicht des Themas dient, für einzelne Werkanalysen aber doch vom Nutzen sein kann. Obwohl das Unternehmen, einen Zusammenhang zwischen den Fetischismusansätzen herzustellen, auf den ersten Blick gewaltsam anmutet, ist es doch meiner Meinung nach unerlässlich, wenn man der Interpretation der Werke ein zusammenstimmiges Begriffsgefüge unterlegen will. Es kann natürlich keine Rede davon sein, dass dieses begriffliche Gerüst der Schlüssel zu einer die Fetischismusinhalte erschöpfenden Interpretation wäre. Es liefert nur Blickrichtungen, die der Aufmerksamkeit des Interpreten bestimmte ikonographische Inszenierungen der Fetischbildung erschließt. Zudem habe ich die Zahl der leitenden Begriffe so klein wie möglich gehalten. Dies bringt natürlich eine Blickverengung mit sich, hat aber den Vorteil, dass der konkrete Interpretationszugang zu jedem einzelnen Werk nicht durch ein Begriffsschema erschwert wird, das zwar umfangreich sein mag, doch die besonde-

re Individualität der jeweiligen fetischistischen Bildkonstellation nicht zur Geltung bringen kann.

Die Werkinterpretation hebt mit Werken von drei repräsentativen Künstlern der Neuen Sachlichkeit, Otto Dix, Georg Scholz und Rudolf Schlichter, an. Die Erörterung des fetischistischen Bezuges bei Dix und Schlichter will die These herausarbeiten, dass sich die geschichtliche Umbruchsphase der Weimarer Republik, in der rasante gesellschaftliche und kulturelle Modernisierungsprozesse statt finden, im Werk der beiden Künstler unter anderem in der Form bildlicher Fetischbezüge niederschlägt. Da aus meiner Sicht die Neue Sachlichkeit das geistige und gesellschaftskulturelle Klima zwischen den beiden Weltkriegen bildlich reflektiert, nimmt meine Werkinterpretation Rekurs aus Benjamins Archäologie der kapitalistischen Modernität, denn der Begriffszusammenhang, die sie zwischen Ursprung, Naturgeschichte, Phantasmagorie und Fetischbildung herstellt, erweist sich als geeignetes Begriffsgerüst, um das Nachspüren vom Fetischismus zu erleichtern. Obwohl die gesellschaftliche Determiniertheit der neusachlichen Fetischbildungen gleichmäßig präsent ist, tritt bei Schlichter die individual-psychologische Komponente der fetischistischen Disposition stärker in den Vordergrund.

Das nächste Kapitel behandelt surrealistische Werke und streicht das enge Geflecht zwischen surrealistischer Kunstsprache einerseits, Psychoanalyse andererseits, heraus. In der Tat, man kann sich meiner Meinung nach nur durch den Rekurs auf die Freudsche Fetischismusauffassung einen produktiven Zugang zur Bildregie des surrealen Werkes versprechen. Die Auswahl der Werke (Man Rays und André Kertész' fotografische Experimente des fetischistisch deformierten weiblichen Körpers, Dalís Ursprungszene der Fetischbildung und Magrittes magisch-realistische Verwandlungen) mag auf den ersten Blick willkürlich erscheinen, ist aber nichtsdestotrotz für die Behandlung des Kunstfetisches besonders ergiebig. Denn an dieser Werkauswahl lässt sich auf eine sehr prägnante Weise zeigen, wie der kombinatorische Einfallreichtum surrealistischer Formspiele mit der fetischistischen Verformungs- bzw. Verzerungsfantasie einhergehen kann.

Bevor ich nun auf die Sprache des Fetischismus in den Kunstwerken der Pop art übergehe, behandle ich drei Künstler, die zum ersten nicht ohne weiteres ausschließlich einer der drei Kunstrichtungen zugeordnet werden können und zum zweiten in Bezug auf die Inszenierung der Fetischbildung eigene Wege gehen. Hans Bellmers Puppensprache entsteht zwar in geistiger Nachbarschaft zur surrealistischen Produktion, entwickelt aber doch einen eigenen Fetischtypus. Duchamp ein separates Kapitel zu widmen, bedarf keiner eingehenden Erläuterung, da die hier behandelten Werke reich, sowohl an fetischistischen Bezügen, als auch an kritischen, parodistischen Elementen, sind. Was Lindner anbelangt fällt zwar das Gros seiner

fetischistischen Darstellung in die 60er Jahre, eine gewisse Differenz zur Pop art ist aber doch unübersehbar. Über die Pop art als Zusammenschluss von Sexual- und Warenästhetik ist das Nötigste gesagt worden. Die Werkauswahl (Werke von Frohner, Jones, Wesselmann und Lichtstein) orientiert sich an Fetischismusedarstellungen, die eine Ambiguität aufweisen. Meine Interpretation verfolgt dabei eine doppelte Zielsetzung: Einerseits versuche ich, die Ausformungen der bildlichen Fetische zur Sprache zu bringen. Andererseits richtet sich meine Aufmerksamkeit auf eine Dimension der Fetischbildung, die meine Abweisung des psychologischen Ansatzes begründet. Denn ihrer affirmativen Haltung zum Trotz können die Werke der Pop art nicht ohne ein Sensorium für ihre unterschweligen kritischen Töne rezipiert werden. Der Fetischismus und insbesondere seine Deformitätsstrategien scheinen mir für Parodie- bzw. Persiflagestrategien besonders geeignet zu sein.

Im letzten Kapitel bringe ich den Gedanken der ästhetischen Differenz des Kunstfetischismus zu seinem individual-psychologischen Pendant zur Sprache. Die Differenz besteht darin, dass der ästhetische Fetischismus weder auf die Individualpsychologie des Künstlers zurückgeführt, noch mit den Zwängen der kapitalistischen Warenvergesellschaftung identifiziert werden kann. Wenn in jeder Fetischbildung ein Versprechen auf Wunscherfüllung enthalten ist, dann transzendiert jede Fetischdarstellung sowohl subjektive Idiosynkrasien als auch objektive Determinierungen. Die Sexualästhetik des Fetischismus stellt Differenzerfahrungen bereit und ist irreduzibel.

## 2. Der Fetisch in der Psychoanalyse

Für die Psychoanalyse hat der Fetischismus weniger als Gegenstandsphänomen empirischer Forschung fungiert, als vielmehr als theoriegeleitetes Interpretationsschema, mit Hilfe dessen bestimmte abweichende Sexualverhaltensweisen thematisiert bzw. erörtert worden sind. Wenn man sich den Grundlagenforschungsarbeiten von Freud zuwendet, dann sieht man leicht, dass es nicht primär Befunde klinischer Forschungspraxis gewesen sind, die zu den ersten Theoretisierungsversuchen geführt haben, sondern die Interpretation der psychopathologischen Bedeutung der Fetischbildung wurde von grundlegenden Vorannahmen über die kindliche Sexualpsychologie gesteuert. Im allgemeinen unterscheidet man vier Abschnitte in Freuds Beschäftigung mit dem Fetischismus: In den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) setzt Freud das Phänomen des Fetischismus in Bezug auf das normale Sexualleben und fragt nach der Natur des Fetischobjekts. Fünf Jahre später fügt er dieser Schrift einige Fußnoten sowie den kleinen Text *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* bei, in dem er das Fetischobjekt als Ersatz für den abwesenden Phallus der Frau auffasst. In seinem Hauptaufsatz *Fetischismus* (1927) sieht er wiederum das Phänomen in enger Verbindung zur Kastrationsangst, woraus er dann die Notwendigkeit ableitet, die Fetischbildung als Abwehrreaktionshandlung aufzufassen. Die vierte Etappe markiert der Fragment gebliebene Text die *Ichspaltung im Abwehrvorgang* (1938), in dem Freud das Pathologische des Fetischismus in den Zusammenhang der neurotischen bzw. psychotischen Krankheitsgebilde stellt.<sup>1</sup> Seines einschlägigen Status in der Literatur wegen muss man sich zunächst auf den Fetischismus-Aufsatz konzentrieren.

In *Fetischismus* bettet Freud die Fetischbildung in seine Theorie frühkindlicher Sexualität ein und attestiert dem Fetisch eine Verleugnungs- und Ersatzfunktion, nämlich den anwesenden Phallus der Mutter zu substituieren.<sup>2</sup> Der Fetisch entsteht gleichsam aus einer Panikerfahrung heraus, denn das Fehlen des Penis ruft in der Kinderseele die Angst hervor, selbst einer Kastrationsgefahr ausgesetzt zu sein. Zwischen der unerwünschten Wahrnehmung des abwesenden Penis' einerseits, der psychischen Intensität des Gegenwunsches, diese Tatsache leugnen zu müssen, andererseits, zerrieben, schlägt die Psyche (d. h. freilich nur die, die sich zu einer fetischistischen heranwächst) den Weg eines Kompromisses ein: Das Weib hat im Psychischen einen Penis, aber dieser Penis ist nicht mehr dasselbe, das es früher war.<sup>3</sup> Auf diese Weise eignet sich der Fetisch eine Vermittlungsrolle an und zwar insofern als er einerseits die Kastrationsdrohung abwendet, es aber andererseits dem Fetischisten erspart, ein Homosexueller zu werden, indem er der Frau einen Charakter verleiht, durch den sie als Sexuallob-

jekt erträglich wird. Phänomene wie der Schuh-, Fuß- oder Wäschefetischismus können nach Freud einer Erklärung zugeführt werden, wenn man zwei Umstände in Betracht zieht: Zum einen richtet sich die Neugierde des Kindes auf die weiblichen Genitalien von unten her und zum zweiten eignen sich die Wäschestücke zum Fetisch, weil sie den Moment der Entkleidung festhalten, den letzten, in dem man die Frau noch für phallisch halten darf.<sup>4</sup>

Für Freud entbehrt der Balanceakt der Fetischbildung nicht einer gewissen schöpferischen Kraft, denn der Fetischist wählt den einzigen möglichen Kompromiss zwischen vollständiger Triebunterdrückung (Neurose) und vollständiger Triebenthemmung (Psychose): die wunschgerechte und die realitätsgerechte Einstellung können nebeneinander bestehen. Dies führt Freud zu jenen in seinen Augen raffinierten Fällen der Fetischbildung, in denen der Aufbau des Fetteses solcher Art ist, dass darin sowohl die Verleugnung, aber gleichzeitig auch die Behauptung der Kastration Eingang gefunden haben. Am Beispiel eines Schamgürtels erläutert, kann der Fetisch die Frage der Kastration ins Unendliche aufschieben, d. h. ob die Frau kastriert sei oder nicht, bleibt in der Schweben. Im Lichte dieses Schwebezustandes können auch die ambivalenten Gefühlshaltungen des Fetischisten zum Fetisch thematisiert werden. Freud bezieht sich auf diejenigen Fälle, in denen sich Zärtlichkeit und Feindseligkeit des Fetischisten zu seinem Liebesobjekt auf eine Weise vermengen, dass seine Handlungen zwei miteinander unvereinbare Behauptungen unter einen Hut bringen: Die Frau hat zwar ihren Penis beibehalten, der Vater hat sie aber kastriert.<sup>5</sup> Dies geschieht durch den Fetischismus der Deformität als eines Vollzugs (sadistischer) Verformung und Verselbständigung des Verformten. Diesen sieht Freud im alten chinesischen Brauch am Werk, den weiblichen Fuß zuerst zu verstümmeln, um ihn dann wie einen Fetisch verehren zu können.

Im Grunde jeder Fetischbildung liegt nach Freud eine Verschiebungstätigkeit. Im Rahmen der Ich-Entwicklung, die ja durch einen Konflikt zwischen Triebbefriedigung und realitätsgerechtem Handeln gekennzeichnet ist, nimmt Fetischismus die Form eines Ausweichmanövers an. Denn mit dem Fetischismus versucht das sich heranbildende Selbst beidem, d. h. dem Anspruch des Triebes und dem Einspruch der Realität, gerecht zu werden.<sup>6</sup> Einerseits weist es mit Hilfe bestimmter Mechanismen die Realität ab, andererseits aber erkennt es die Gefahr an, die der Realitätsbezug für seine Wunscherfüllung bedeutet. Der Kompromisslösung gemäß hilft ihm die Fetischbildung dabei, dieser Gefahr (bzw. Kastrationsgefahr) auszuweichen, ohne auf die Befriedigung des Triebes ganz zu verzichten. Nun, den Kern dieses Balanceaktes sieht Freud eben darin, dass mit der phallischen Besetzung des weiblichen Körpers das Selbst keineswegs bloß seiner Wahrnehmung (d. h. dass das Genitale des Mäd-

chens keinen Penis zeigt) widersprochen hat. Die Kompromisslösung fußt wesentlich auf einem Prozess der Verleugnung: der Fetisch als Objekt verhilft dem Subjekt dazu, die Verleugnung zu verteidigen, indem er ihre Ambiguität konkretisiert und zwar sowohl als Mahnmal, das den Kastrationsschreck in Erinnerung ruft, als auch als Zeichen des Triumphs über die Kastrationsgefahr.

Im Ambivalenzcharakter des Fetisches sieht man in der Forschung seine transaktionelle Dimension begründet. Der dank dem Fetisch ‚gerettete‘ Penis ist nicht mehr dasselbe, was er früher war. Es hat vielmehr eine Wertverschiebung<sup>7</sup> stattgefunden, d. h. die Penisbedeutung einem anderen Körperteil übertragen. Dieser für die Fetischbildung fundamentale Mechanismus der Wertverschiebung liegt allen Formen des Fetischismus (z. B. Bein-, Fuß-, Schuhfetischismus) zu Grunde.<sup>8</sup> Sie alle sind Ausformungen desselben Vorgangs einer Verehrung der weiblichen Körperteile als Objekte der Substitution des einst verehrten, seither aber vermissenden Gliedes der Frau. Fetischismus bedeutet für Freud auch eine Form der Abwehr der Ichspaltung, die das penislose weibliche Geschlecht in der Psyche des männlichen Selbst in Gang setzt.<sup>9</sup>

Will man eine zusammenfassende Darstellung der Funktionen, die das Fetischobjekt wahrnehmen muss, versuchen, dann lassen sich folgende Punkte feststellen: **a)** das Fetischobjekt muss zunächst in der Lage sein, Wiedergutmachungsleistungen zu erbringen. Die Wiedergutmachung resultiert natürlich aus der Notwendigkeit der Abwehr der Kastrationsangst bzw. der Verleugnung der weiblichen Kastration. Wiedergutmacht wird die Erkenntnis der ‚weiblichen Kastration‘ durch ihre fetischistische Annullierung. **b)** Zum zweiten kommt der Fetisch dem Wunsch nach, die Identität des Selbst zu gewährleisten. In diesem Sinne muss es Wiederherstellungsfunktionen übernehmen können. Wiederhergestellt werden soll eine Kontinuität, die den Bruch in der Erfahrung des Subjekts, der sich aus Geburt, Entwöhnung, analen Konflikten, Kastrationsängsten etc. zusammensetzt, außer Kraft setzen muss. Das Fetischobjekt sucht diese Brucherfahrungen zu überbrücken und zwar dadurch, dass es den illusionären Beweis einer friktionsfreien Fortdauer zu erbringen trachtet. **c)** Wo sich die Wiedergutmachung mit der Wiederherstellung kreuzt, ergibt sich eine dritte, vielleicht die wichtigste Funktion, nämlich des Erkennens, das dem Subjekt eine sexuelle Ortung zuweist. Im Bezugssystem des Subjekts fungiert der Fetisch als eine Art Bürgschaft für seinen ambivalenten sexuellen Status. Zwischen weiblichem Phallizismus und männlicher Kastration erbringt sich das Subjekt ein unbewusstes Wissen seines sexuellen Status, d. h. es versucht im Fetischobjekt sein eigenes, nachprüfbares Erkennen zu verankern.<sup>10</sup>

Dem Ansatz Freuds, jeden Fetisch als Penisersatz, insbesondere als Ersatz für den vermuteten mütterlichen Penis zu begreifen, kann man sicherlich eine gewisse Blickverengung attestieren. Zunächst lässt sich feststellen, dass in der *Fetischismus*-Arbeit sowohl Fetischwahl als auch zeitlicher Verortung der Fetischbildung bestimmte Zweideutigkeiten anhaften. In der Fetischismusforschung wurde in den 60er Jahren darauf aufmerksam gemacht, dass *a*) das Fetischobjekt nicht notwendig den Phallus symbolisieren und *b*) man die sukzessiven Phasen der Entstehung des Fetisches untersuchen muss, und zwar in erster Linie das, was in der einschlägigen Literatur als prätraumatisches Stadium genannt wird.<sup>11</sup> Dieser Ansatz bei den der Kastrationserfahrung vorverlagerten Angstsituationen, Objektbeziehungen und Veränderungen der Ich-Körper-Entwicklung hat entschieden dazu beigetragen, den Wert, den Freud der Kastrationsdrohung beimisst, zu relativieren. In Fallstudien wurde nachgewiesen, dass bestimmte frühe Angst- und Erregungszustände die Kastrationsdrohung beim Fetischisten verstärken.<sup>12</sup> Weit davon entfernt eine simple Penissubstitution zu sein, scheint der Fetisch wie eine Collage konstruiert zu sein: in ihn fließen sowohl archaische Affekte, wie psychische Prozesse und Beziehungen zu inneren Partialobjekten ein. Darüber hinaus drängt sich die Frage auf, ob selbst jede Affektperspektive, die das Genitale als eminenten Gegenstand libidinösen Interesses und Liebesziels bestimmt, nicht von fetischistischen Voreingenommenheiten frei wäre. In der medizinischen Anthropologie wird ein anderer Weg eingeschlagen: eine Theorie des Fetischismus kann man nur aus der Analyse des Fetisches heraus entwerfen.<sup>13</sup>

Dem Fetischobjekt lässt sich unschwer eine sexuelle Teilanziehung attestieren. Setzt man eine Liebeswirklichkeit, in der die Du-Gestalt als ganzheitlich auftritt, als Vergleichsmaßstab voraus, dann stellt die Fetischbildung eine reduktive Abirrung dar. Durch einen Transfer libidinöser Energien schrumpft in diesem Fall der affektive Liebesbezug zum ganzheitlich Anderen zu einer Verlebendigung eines Objekts. Die fetischkonstituierende Projektion wird von einer Anblicknahme auf das Objekt getragen, die es aus dem Zusammenhang seiner üblichen Verweisungsbezüge auf andere Objekte herausreißt und auf die Ebene eines lebendigen Gegenübers erhebt.<sup>14</sup> Im Allgemeinen besteht der charakteristische Zug des Fetischismus darin, erotische Energien ausschließlich einem Teil des begehrten Anderen bzw. einem diesen Anderen substituierenden Objekt zuzuführen. Diese reduktive Teilsetzung weist aber eine komplementäre Seite auf: erst durch den (Teil-)Fetisch wird die sexuelle Anziehungskraft des Anderen als Ganzes wiederhergestellt. In der Fetischbildung wird der gesetzte Teil zum Status des Ganzen erhoben. Dem Fetisch kommt auf diese Weise eine Vermittlungsfunktion zwischen Teil- und Ganzheitssetzung zu. Nun, es kann kaum davon die Rede sein, dass diese

(fetischistische) Ganzheitssetzung die unverfügbare Selbständigkeit des Anderen zur Geltung bringen will. Im Gegenteil, es ist nur auf Grund und Dank dem Fetisch als einem mehr oder weniger ablösbaren Teil der fremden Persönlichkeit, dass Liebe und Sexualität ins Spiel kommen. Dies rührt daher, dass der Fetischist zwar im Anderen ein Nicht-Ich erlebt, jedoch nicht ein Du im wahrsten Sinne des Wortes. Vielmehr handelt es sich dabei um ein Schein-Du, das nur einen Pol im Ich-Kreis der fetischistischen Erfahrung bildet.<sup>15</sup> Auf diese Weise treten das Ich und das Andere (Ego und Alter-Ego) nicht auseinander, sondern verharren noch im Stadium der Indifferenz. Es wäre an dieser Stelle allerdings kritisch anzumerken, dass im Hintergrund einer authentischen Liebeswirklichkeit des Wir, wie sie von der medizinischen Anthropologie vertreten wird<sup>16</sup>, die Fetisch- als bloße Surrogatbildung abgestempelt werden muss. Nicht auszuschließen wäre nichtsdestotrotz, dass der Fetischbildung positive Effekte abgewonnen werden können.<sup>17</sup>

Dieser kurze Abriss der Freudschen Auseinandersetzung mit dem Fetischismus lässt meines Erachtens deutlich erkennen, dass es dem Gründer der Psychoanalyse nicht gelungen ist, eine schlüssige Theoriebildung zu liefern bzw. das Phänomen einer begriffsdefinitorischen Festlegung zuzuführen. Die Freudinspirierte Fetischismusforschung hat ihrerseits den Ansatz weiterzuführen versucht, die nötigen Differenzierungen jedoch, die man sowohl am Begriff des Fetisches, aber auch an seinen sexuell-psychologischen Bedingungen vornehmen musste, haben nicht ein unbedingt klares Bild entstehen lassen.

### 3. Der ethnologische Fetisch

Der Gebrauch des Begriffs Fetisch ist in der neueren ethnologischen Forschung nicht unumstritten bzw. er genießt nicht den Erklärungsstatus, den er im Frühstadium dieses Wissenschaftszweigs innehatte. Manche Ethnologen sind sogar so weit gegangen, zu behaupten, dass der Begriff von der ethnologischen Forschung verbannt gehört.<sup>18</sup> Der Begriff, vom portugiesischen *feitiço* herkommend, bezeichnete ursprünglich die geschnitzten Figuren, die manche afrikanischen Stämme in ihren religiös-magischen Kulturen benutzten. Da in diesen Praktiken der Fetisch als mit Einwirkungskräften ausgestattet gesehen wird, kommt es bald zu einer terminologischen Verschiebung, denn man spricht fortan weniger von Fetischismus als von Animismus<sup>19</sup> und ordnet den Fetisch ausschließlich magischen Praktiken zu. Nicht selten wird der Fetisch in eine Begriffsnachbarschaft zum Totem gebracht, wobei man den Unterschied nicht aus den Augen verlieren soll, denn der Totem bezeichnet immer eine Gruppe von Objekten, der Fetisch dagegen nur ein einziges.<sup>20</sup> Einer der Gründe, warum dem Fetischismus die Trennschärfe fehlt, die ihn forschungstauglich machen würde, liegt darin, dass es an den angebeteten Fetischen schwer festzumachen ist, ob sie symbolhaft ideale Vertreter von Gottheiten, oder ob sie nicht vielmehr mit diesen Gottheiten physisch verbunden sind in dem Sinne, dass diese in den Fetischen nisten bzw. durch sie hindurch wirken. Für die ethnologische Forschung ist zwar theoretisch möglich, eine Unterscheidung zu treffen zwischen dem Begriff eines Objektes, das kraft eigenen Willens oder Seelenvermögens in der Lage ist, Kausalwirkungen ausüben zu können, einerseits, dem Begriff von einem fremden Geist, der in die Materie des Objekts eindringt bzw. dieses Objekt zum Instrument seiner Kraftäußerung macht, andererseits. Allerdings erweist sich in der Praxis der Feldforschung diese Unterscheidung als unbrauchbar.<sup>21</sup> Die Theorie des Animismus vermeidet diese Schwierigkeit, indem sie beide Erklärungsansätze als Entwicklungslinien einer einzigen und ursprünglichen Idee, nämlich der menschlichen Seele, betrachtet.

Die Vorstellung, dass der Fetisch an einer numinosen Macht teilhat, die je nach magisch-religiösem Kontext positiv bzw. negativ besetzt ist, stellt den Boden dar, auf dem eine Erörterung der Funktionsweise des Fetisches erfolgen kann. Dreh- und Angelpunkt einer solchen Erörterung ist sicherlich der Modus dieser Teilhabe, zumal es sich dabei um etwas handelt, das an das Seele-Leib-Problem erinnert. Der Fetisch ist zwar gewissermaßen die Verkörperung der geistigen Macht, diese Materialisierung ist jedoch nicht der Art, dass sie nicht auch andere Formen annehmen könnte. In Bezug auf diejenigen magischen Praktiken, die eine schützende bzw. gefahrabbauende Funktion haben, tritt die Notwendigkeit, dass sich der

Fetisch jedes Mal auf die Wandlungsfähigkeit der als bedrohlich empfundenen Geistesmacht einstellen muss, klar zu Tage. Dadurch bildet sich der charakteristische Zug des Fetisches heraus, d. h. seine bild- oder materialähnliche Nachahmungsfunktion.

Für Evans-Pritchard stellt der Fetisch eine eigentümliche Vergeistigung des Objekts dar, indem der ‚Geist‘ das Objekt zu seiner Wohnstätte macht, wobei für den ritualisierten Fetischgebrauch keinen Sinn machen würde, die Verkörperungshandlung bzw. Teilhabe des Geistes am Objekt als willkürlich anzusehen. D. h. in Bezug auf die Religion der Nuer stellt er fest, dass die Fetischwahrnehmung nicht derart ist, dass das Objekt etwas ist, das an sich besteht und einen eigenen Sinn hat, aber doch darüber hinaus Geist ist. Im Gegenteil, das Objekt als Wohnstätte des Geistes anzusehen, bedeutet, dass der Fetisch Geist ist.<sup>22</sup> Paradoxerweise kann man vom Fetisch, seiner stofflichen Beschaffenheit zum Trotz, einzig in Termini von Geist sprechen. Die Paradoxie steigert sich jedoch erheblich in dem Maße, wie auf Grund ethnologischer Forschungen eine gewisse Entwicklungsreihe von Vergeistigungen festgestellt worden ist. D. h. das Band des Geistes mit der stofflichen Realität, die ihm zugeordnet wird, wird in dem Maße enger, in dem man die Leiter hinabsteigt und dem Geist eine immer materiellere Realität zuordnet. Auf den niedrigsten Stufen der Vergeistigung, z. B. im Pflanzenreich, wäre das symbolische Band zwischen Materie und Geist in der Nähe einer Identitätsbeziehung anzusiedeln.<sup>23</sup> Dies wiederum lässt einen breiten Bogen zwischen dieser Identität und dem anderen Pol, dem der größtmöglichen Dissoziation, spannen: Das Band zwischen Materie und Geist kann sich so weit vergrößern, dass die Immaterialitätskomponente des materiellen Trägers zu einem bloßen Zeichen bzw. Wort gerinnt. Beim anderen Pol, demjenigen der fast vollständigen Materialisierung des Geistes fallen Bedeutung und materieller Träger ins eins - der Fetisch ist Bedeutung, ist nur Bedeutung. Somit lässt sich beobachten, wie das Wort oder das Zeichen ähnliche Funktionen erfüllen: wie man durch und mit den Zeichen einer ‚Sache‘ habhaft wird, so sind die Fetische eine Art ‚Götterfälle‘.<sup>24</sup>

Aber von einer gewissen Analogie kann man auch in einem anderen Sinn sprechen: Die Vollzugsweise des magischen Fetisches ist die eines Analogiezaubers: Der Fetisch stellt einen mimetischen Bezug zur feindlichen Erscheinung (Verkörperung) des ‚bösen‘ Geistes her, indem er die Form eines seiner sichtbaren Attribute annimmt. Zur Bekämpfung wirksam kann ein Fetisch in dieser Weise werden, wenn er sich als materiales Objekt zwar der bösen Gestalt mimetisch angleicht, aber doch eine gewisse Distanz zu ihr bewahrt. Er muss mit anderen Worten weder Teil noch Erzeugnis des zu bekämpfenden Körpers sein, sondern es genügt, wenn er ein Zubehör seiner Erscheinung ist.<sup>25</sup> Dem Fetisch wird in solcher Weise die Macht zugesprochen, durch seinen (materiellen) Teil- oder Peripherstatus in Bezug auf den

magisch zu beeinflussenden Ganzkörper auf diesen in der gewünschten Art einzuwirken. Der Fetischteil steht sozusagen für das Ganze: Der Teil wird jener Beeinflussung ausgesetzt, die man dem unerreichbaren (Körper-)Ganzen wünscht. Folglich besteht die Funktion des Fetisches in der Stellvertretung des abwesenden Ganzen durch den anwesenden Teil – eine Art pars-pro-toto-Prinzip. Die magische Qualität des Fetisches besteht dann wohl darin, dass er seinem Surrogatcharakter zum Trotz für voll und wirklich wie das Original genommen wird, weil Fetisch und Original eine unzertrennliche Einheit bilden.<sup>26</sup> Diese Einheit sollte man nicht wiederum mit einer Zeichenrelation verwechseln, denn der Fetisch ist kein Zeichen bzw. Symbol, das auf das Ganze hindeutet, sondern er ist in seinem Teilsein das Ganze.

#### 4. Der marxistische Fetisch

Im theoretischen Rahmen des *Kapitals* wird die Warenanalyse mit einem Analogieschluss zur Fetischkonstitution eingeleitet. Wie dem Fetisch Eigenschaften einer ontologischen Wesenheit zugesprochen werden, nimmt der unter Bedingungen vergesellschafteter Produktion organisierte Arbeitsprozess die Form der Wesenheit des Tauschwertes an. In der Verdoppelung der Gebrauchswert- als Tauschwertproduktion vollzieht sich eine Umkehrung des gesellschaftlichen Charakters der Arbeit, denn das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der vergesellschafteten Produzenten verkehrt sich in die Eigenwelt der Waren(werte), die sich mit sich selbst durch den Mechanismus der Tauschäquivalenz wertgleich setzen.<sup>27</sup> Zu fetischistischer Mystifikation mutiert die Verdoppelung der Arbeitsprodukte in abstrakte, d. h. durch Wertverhältnisse sich konstituierende Waren in dem Maße, wie der Wert eine Eigengesetzlichkeit entwickelt und sich in der Geldform in einer Selbstverwertungsbewegung zuspitzt.

Nun, die Fetischform haftet nicht nur der Wertproduktion bzw. der selbstbezüglichen Verwertung des Geldes an, sondern sie unterwirft sich als totales gesellschaftliches Verhältnis alle Gesellschaftsmitglieder. Die Art, wie die Warensubjekte den gesellschaftlichen Charakter ihres Handelns erfahren, wird von einem naturgesetzmäßig anmutenden Vollzug der selbstbezüglichen Wertakkumulation vorgeschrieben. Denn das eigendynamische, ja zwanghafte Strukturgesetz der Warenproduktion als Selbstverwertung des Geldes vollzieht sich im gesamtgesellschaftlichen Rahmen in der Form subjektloser Herrschaft. Die Warensubjekte wähnen sich in der Verfolgung individuell selbstgesetzter Zwecke, dies ist jedoch die bloße Erscheinungsform von etwas anderem, nämlich vom subjektlosen Fetisch, das sich durch die, oder besser an den handelnden Subjekten zur Geltung bringt. Indem die Warensubjekte ihr Handeln auf die Verwirklichung eigener Zwecke auszurichten scheinen, exekutieren sie dabei lediglich an sich selbst den subjektlosen Zweck der Selbstbewegung (bzw. -verwertung) des Geldes. Daraus erhellt sich, in welchem Maße sich die Marxsche Fetischismuskritik vom ethnologischen bzw. psychoanalytischen Fetischismusansatz unterscheidet. An die Stelle des primär innerpsychischen Projektionsfetischismus tritt für die Analyse des *Kapitals* die subjektlose gesellschaftliche Warenform. Die Fetischkonstitution kapitalistischer Vergesellschaftung könnte nur durch die Aufhebung der Warenform (der Subjekte bzw. Objekte) selbst möglich sein.<sup>28</sup>

Auf dem Boden dieser in groben Umrissen skizzierten Fetischismusauffassung muss nun der Frage nachgegangen werden, ob sich, vom strukturellen Ansatz der Analyse warenförmiger bzw. subjektloser Vergesellschaftung einmal abgesehen, doch Elemente einer subjektbezoge-

nen Fetischkonzeption herausarbeiten lassen. Zur Erörterung dieser Frage empfiehlt es sich, die Strukturbegrifflichkeit des Universums des *Kapitals* in den Hintergrund treten zu lassen und einen Bezug zu Ansätzen herzustellen, die sich zwar aus dem Marxschen Paradigma herleiten, die Fetischproblematik jedoch in eine eher sozialpsychologische Interpretationsperspektive rücken. Den prominentesten Fall solcher Ansätze stellt meines Erachtens die Fetischkonzeption W. Benjamins dar, wie sie sich aus den Fragmenten seines *Passagen*-Werkes rekonstruieren lässt. Da sich Benjamins historisch-materialistisch motivierte, auf der Darstellungsebene aber kulturphänomenologisch verfahrenende Behandlung des Fetischismus den Marxschen Begriff der Phantasmagorie zu Grunde legt, gruppieren sich meine Ausführungen um diesen Begriff.

#### **4. 1. Benjamins Phantasmagorie und die Entgegnung Adornos**

Das Paris des 19. Jh. stellt sich für die sozialpsychologische Theorie der Moderne eine Traumwelt (der Massenkultur) dar, die sich für Benjamin als Warenphantasmagorie dechiffrieren lässt. Die Warenwelt der Moderne ist von einer mythischen Zeitlichkeit gekennzeichnet, denn nach Benjamin vollzieht sich die Warenproduktion zeitlich nach dem Kreislaufmodell ewiger Wiederholung. An der Mode exemplarisch herausgearbeitet, besteht die Dialektik des Kapitalismus in der unablässigen Wiederholung des Schocks des Neuen.<sup>29</sup> Die Umkehrung, die Marx an der Verdinglichung der Gesellschaftlichkeit der Produktion in der Gegenständlichkeit der Ware diagnostiziert, spürt Benjamin am modischen Warengegenstand nach. Tritt die Phantasmagorie der wechselnden Moden mit dem Versprechen von Erfüllung auf, usurpiert sie zugleich die genuin menschliche Fähigkeit zur Veränderung und unendlichen Variation, denn sie stellt sie dar als Eigenschaft der Warengegenstände. In ihrer Phantasmagorie bilden diese eine zweite, erstarrte Natur, welche die Menschheitsgeschichte stilllegt als wäre sie durch einen mythischen Zauber gebannt. Der Fetisch entspricht eben dieser verdinglichten Gestalt der neuen Natur, in der das Neue zum Immergleichen verdammt ist.

Welche Bewandnis es nun mit dieser fetischistischen, d. h. unter dem Bann des Immergleichen stehenden Erfahrung des Neuen hat, veranschaulicht am besten das Beispiel des Flaneurs. Zum sozialen Brennpunkttypus wird er in einer geschichtlichen Konstellation, in der die Warenproduktion die Form einer Glitzerwelt phantasmagorischer Scheinhaftigkeiten angenommen hat, die als Schaufensterkultur zur reinen Schaulust einlädt. Dieser Scheinwelt optischer Verführungen und erfüllungsverheissender Traumbilder entspricht ein menschl-

cher Blick, der sich unaufhörlich in den Abgrund willkürlicher bzw. kurzlebiger Bedeutungen stürzt. Der Flaneur ist für Benjamin diejenige Gestalt, die sich in die Warensseele, die nach Marx voll von metaphysischen Spitzfindigkeiten ist, einfühlen kann. Von den unerforschlichen Wegen der Preisgestaltung gebannt erkennt er am Preisetikett, mit dem die Ware auf dem Markt auftritt, den Gegenstand seiner Grübeleien, die Bedeutung, wieder.<sup>30</sup> Dem Fetischcharakter der (Waren-)Welt der Moderne gewinnt aber Benjamin in der Gestalt des Wunschbildes ein positives, d. h. im sozialistischen Potential der industriellen Natur durchscheinendes Moment ab. Das Wunschbild ist die vergängliche Traumgestalt dieses Potentials, wogegen der Fetisch die phantasmagorische, scheinhafte Gestalt des Wunschbildes ist. Benjamin will der Dialektik der fetischisierten Dingwelt auf die Spur kommen. Es gilt nicht nur den Trug zu entlarven, sondern auch den Wunsch zu befreien, d. h. im Schein des Fetisches das Moment der Versöhnung, in dem der vorgeschichtlich-präödpale Wunsch überlebt, freizusetzen (bzw. für eine Emanzipationsperspektive fruchtbar zu machen).

Auf einen kunstgeschichtlichen Theoriekontext bezogen lässt sich nach Benjamin diese Dialektik auch am Phänomen des auratischen Kunstwerks bzw. im allgemeinen des ästhetischen Scheins nachzeichnen. In *„Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“* gibt Benjamin eine etwas kryptische Formulierung über die Aura als ein eigenartiges Geflecht aus Raum und Zeit, in der eine einmalige Erscheinung einer Ferne, die ganz nah sein mag, zum Tragen kommt.<sup>31</sup> Versucht man diesen für die Kunsttheorie Benjamins wohl zentralen, aber leider in eine orakelhafte Sprache gehüllten Begriff zu erläutern, dann bietet sich als Verständlichkeitsmittel die Einschreibung von Ferne und Nähe in verschiedene Matrizen an: bei der Erscheinung der Ferne kann es sich nur um eine zeitliche handeln, die Nähe dagegen muss als etwas Räumliches verstanden werden. Der räumlich nahe Gegenstand wäre demzufolge das, an dem die zeitliche Ferne erscheinen kann. M. a. W. wir haben es mit einer Erscheinung zu tun, an der ein zeitlich Anderes gegenwärtig wird: Zeitlich Fernes erscheint als räumlich Nahes.

Zudem hebt Benjamin darauf ab, dass es bei dieser auratischen Erscheinung streng genommen um eine (ästhetische) Erfahrung geht. Aura wäre kein äußerlich Erscheinendes, sondern nur als Vorstellungsinhalt möglich. Die Erscheinung einer zeitlichen Ferne an einem empirischen Gegenstand oder die Erscheinung des Gegenstandes als entrückt bzw. als ein Anderes kann nur im Vollzug einer besonderen Wahrnehmung zur Geltung kommen.<sup>32</sup> Besonderen Wert legt Benjamin aber auf den quasi unwillkürlichen Charakter der Aura, die sich ja durch Einmaligkeit auszeichnet. Allem Anschein nach konzipiert er die auratische Wahr-

nehmung als eine Augenblickserfahrung, in der sich andererseits die zeitliche Ferne zu einem Jetzt zusammenzieht, das Räumliche andererseits in zeitliche Diskontinuität versetzt wird. Jenseits dieser zeitphilosophisch angehauchten Überlegungen zum Verständnis des Aurabegriffs gibt es aber in der *Kunstwerk*-Arbeit einen handfesten Hinweis, wie die Einmaligkeit (des Auratischen) am Kunstwerk zu denken wäre. Sie bezeichnet die Unnahbarkeit des Kunstwerks, die von seiner kultischen Einbettung herrührt.<sup>33</sup> Im Prozess der Säkularisierung wird die kultische Unnahbarkeit vom Wert der Authentizität bzw. Echtheit des Kunstwerkes abgelöst. Mit der Durchsetzung der mit der reproduktionstechnisch herbeigeführten Abdankung des kultischen bzw. authentischen Status des Kunstwerkes einhergehenden Kunstmoderne avanciert der Ausstellungswert zum ausschließlichen Tauglichkeitskriterium für das Kunstobjekt.

Ist nach Benjamin der Zeitindex dem Phänomen der Aura immanent, dann tun wir gut daran, die Dialektik der Aura von diesem Gesichtspunkt aus anzugehen. Die Problematik entzündet sich an der Frage, wie die erfahrene Ferne der Aura in begriffliche Verständlichkeit überführt werden kann. Zunächst ist auf eine schillernde Definition dessen, woran das Auratische festgemacht werden kann, zu verweisen: Stellt Benjamin im *Kunstwerk*-Aufsatz die Erfahrung der Aura in den Bereich eines ästhetisch-kontemplativen Bezugs zur Landschaft als einem ‚Naturschönen‘, will er in der *Baudelaire*-Studie die Erfahrung der Aura von einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis der Natur zum Menschen übertragen wissen. Eine Erfahrung der Aura zu machen hieße demzufolge, ihr die Möglichkeit zu verleihen, den Blick aufzuschlagen bzw. den menschlichen Blick zu erwidern.<sup>34</sup> War m. a. W. der Begriff der Aura vorher an den natürlichen Gegenständen gedeutet, findet nun eine Akzentverschiebung statt, in der Aura als quasi subjektive Reziprozität konzipiert wird: die Gegenstände der Natur wie der Kunst erscheinen unter dieser Voraussetzung dem wahrnehmenden Subjekt als beseelte bzw. als subjekthafte. Der Vollzug dieses gegenseitigen Anblickens verweist auf etwas Vorgeschichtliches, das an Erinnerung geknüpft ist und zwar an jene unbewusste Schichten der Erinnerung, die Benjamin in Anlehnung an Prousts *mémoire involontaire* nennt.<sup>35</sup> Brisant wird dieser Gedanke Benjamins, dass sich die Erfahrung der Aura in unverfügbaren Augenblicken unwillkürlichen Gedächtnisses erschließt, wenn man ihn nun mit dem Begriff des Fetisches in Verbindung setzt. Dieser Schritt ist nicht so willkürlich, wie es zunächst den Anschein hat, wenn man bedenkt, dass die Erinnerung zwar zentral für die Erfahrung des auratischen Scheins ist, diesem Schein aber doch ein gewisses Vergessen anhaftet.

Um dies deutlich zu machen, empfiehlt es sich, uns der Kritik Adornos an der Erinnerungskomponente der auratischen Erfahrung Benjamins zu vergegenwärtigen. In einem Brief an Benjamin macht Adorno die von der Marxschen Fetischismuskritik inspirierte Einsicht geltend, dass die Erfahrung der Aura als die Spur des vergessenen Menschlichen an den Dingen, d. h. ihres durch Arbeit Gemachtseins, zu denken ist.<sup>36</sup> In Adornos Augen sollte die Konzeption der Aura diesem Moment des Vergessens gerecht werden und zwar dadurch, dass der Begriff des Vergessens dialektisch differenziert wird, um die Fetischkomponente des auratischen Scheins sichtbar zu machen. Denn zum Fetisch wird für Adorno dieser Schein in dem Maße, wie ein reflektorisches Vergessen<sup>37</sup> am Werk ist, das das geschichtliche Gewordensein der Dinge ausblendet bzw. mit einem Freudschen Terminus ausgedrückt, verdrängt. Dem stellt Adorno ein episches Vergessen entgegen, das er an eine Erinnerung anknüpft, die als Vollzug der erinnernden Wiederholung sich des Verdrängten annimmt. Auf diese Weise glaubt Adorno der Fetischismusgefahr des auratischen Scheins entgegenzuwirken. Nur durch das Korrektiv des Spurennachweises geschichtlicher Gewordenheiten kann sich der Schein der Aura der rätselhaft glänzenden Evidenz- bzw. Suggestionkraft des Fettes entledigen.

Nun, wie fundiert diese Gedanken Adornos zur Dialektisierung der Aura in Bezug auf die Erinnerungskomponente auch sein mögen, Benjamin glaubt die Dialektik der Aura anders austragen zu müssen. Zunächst ist diese Intention daran ablesbar, dass für Benjamin die Erfahrung der Aura schon deshalb davor gefeit ist, dem Fetisch zu verfallen, weil sie immer schon einen Verfallsprozess durchmacht. Wie wir oben bei der Ablösung der Aura in Bezug auf den Echtheits-, dann Ausstellungswert angedeutet haben, siedelt Benjamin die Aura kunst- und rezeptionsgeschichtlich (der Reproduktionsverfahren- und mittel wegen) im Bereich eines prozesshaften Verfalls an. Was ihn an der entschwindenden, aber rettungswürdigen Erfahrung der Aura interessiert, oder womit er die Aura vom phantasmagorischen Fetisch des Hochkapitalismus in Schutz nehmen will, ist eine eigentümliche Doppelbewegung, die der Aura innewohnt. Stellt die erste Bewegung diejenige dar, in der die Ferne herbeigezogen, d. h. in die Erscheinung geholt wird, gibt es für Benjamin dazu eine komplementäre Bewegung, in welcher der aufgeschlagene Blick der beseelten Natur den Dichter in die Ferne zieht.<sup>38</sup> Am Schnittpunkt dieser Bewegungen entsteht ein Augenblick, in dem das reziproke Sehen das durch die Tätigkeit des Auges sich herstellende Bild des Anderen (Menschen oder Gegenstand) in eine Bewegung auflöst. Das Auge ist kein bloßer Spiegel, der das sich spiegelnde Subjekt als ein fest umrissenes, identisches oder gleiches Bild zurückwirft, sondern das reziproke Sehen bedeutet vielmehr die beständige Auflösung im Anderen.<sup>39</sup> Darin eben liegt das Wunsch-

versprechen der Aura: in dieser Bewegung, die kaum zur Erscheinung geronnen sich wieder auflöst, erschließt sich eine Beziehung zum Anderen, die sich nicht in einem messbaren, zielgerichteten, ja sogar herrschaftlichen Subjekt-Objekt-Verhältnis quantifizieren oder frei nach Freud ödipalisieren lässt. Steht es für Benjamin einerseits fest, dass sich in dieser vor-ödipalen Schwebesituation Fetischist und Wünschender begegnen, hält er andererseits den Unterschied klar vor Augen. Wo der Fetischist den Wunsch in der Fixierung auf einen Gegenstand erstarren lässt, bzw. wo die kollektiven Wunschbilder in den Dienst des Warenkultes gestellt werden, geht der Wünschende über jede Fixierung auf ein Wunschobjekt oder -bild hinaus auf ein Ganzes.

#### **4. 2. Der Fetischbegriff in der *Ästhetischen Theorie* Adornos**

Der Beitrag Adornos zu einer Fetischismusinterpretation im Rahmen moderner Kunstproduktion erschöpft sich nicht in der Auseinandersetzung mit Benjamins Begriff des auratischen Werkes, das in kultische Zusammenhänge eingebettet einen latenten fetischistischen Zug aufweisen kann. Ist Adorno einerseits scharfsinnig genug, an Benjamins Haltung zur Aura eine bezeichnende Ambivalenz herauszustellen, geht er andererseits in der *ÄT* nicht minder ‚dialektisch‘-differenzierend daran, den marxistisch konnotierten Fetischbegriff am Kunstwerk der avantgardistischen Moderne nachzuzeichnen. In der Tat, Adornos Ästhetik-konzeption als Einlösungsversuch der Emanzipationsansprüche der Geschichtsphilosophie bzw. der Dialektik der Aufklärung löst den Aurabegriff aus der Kult- bzw. Traditionseingebundenheit und knüpft ihn an dasjenige ‚Mehr‘ an, das für Adorno den Ort einer außerhalb der Kunst bzw. des Kunstwerkes ortlos gewordenen Transzendenz markiert.<sup>40</sup> Der Aura kommt insofern der Charakter der Transzendenz zu, als sie dasjenige Atmosphärische, d. h. einen ästhetisch stimmigen Zusammenhang der Momente des Kunstwerkes bezeichnet, in dem der ästhetische Schein über sich hinausweist - für Adorno instanziiert die Aura nicht wie bei Benjamin das Moment der unverwechselbaren Echtheit, sondern bezieht sich auf jenes der Dinghaftigkeit des Werkes Enteilende bzw. Entfliehende, das sich aber trotzdem im ästhetischen Sinne objektivieren lässt, und zwar durch die künstlerische Technik (408).

Da sich nun der kunstphilosophische Ansatz Adornos dadurch auszeichnet, dass er nicht nur eine theoriegeleitete Rekonstruktion und Wesenserhellung der ästhetischen Moderne intendiert, sondern darüber hinaus den kunstgeschichtlichen Werdegang der Avantgardebewegungen marxistisch grundieren will, kann sich als ein fruchtbarer Boden für eine kunst-

bezogene Analyse des Fetischbegriffs erweisen. Um die künstlerische Modernität als einen, wenn nicht teleologisch zielgerichteten, doch wohl entwicklungsformigen Prozess darstellen zu können, legt die ÄT ihrem einheitlichen Blick auf die moderne Kunst das Marxsche Schema des antagonistischen Verhältnisses zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen zu Grunde. Die ästhetischen Formen treten geschichtlich als sedimentierter Inhalt, d. h. als das Destillat eines Prozesses ständiger Material- und Formbeherrschung auf, wobei Adorno in einer eigenwilligen Anwendung des Marxschen Schemas auf den Kunstproduktionsbereich zu den Produktivkräften, statt der Produktionsmittel und ihrer arbeitstechnischen Handhabung, die subjektiven Fähigkeiten des Künstlers (d. h. künstlerische Verfahrensweisen und Spontaneität) zurechnet (15).<sup>41</sup> Wo man wiederum vermuten könnte, dass es sich um die ästhetischen Produktivkräfte, d. h. die Typen und Gattungen bzw. das Material des künstlerischen Produktionsprozesses, handelt, situiert Adorno die Produktionsverhältnisse. Das Sprengsatzpotential, das nach Marx dem Widerspruch von vergesellschafteten Produktionsprozessen und privat-kapitalistischen Aneignungsformen innewohnt, bildet Adorno auf die innovative Entstehung von avantgardistischen Kunstsprachen bzw. -stile ab, und zwar als permanente Infragestellung der jeweils tradierten Kunstformen durch die Intervention der rationalen Spontaneität des Künstlers.<sup>42</sup>

Diese Entwicklungsdynamik behält ihren dialektischen Spleen bei, denn je mehr die Rationalität des Kunstwerkes, - für Adorno gleichbedeutend mit den avantgardistischen Formprinzipien und Verfahrensweisen -, als Durchbildungs- und Durchformungsprozess des ästhetischen Materials voranschreitet, desto weiter entfernt sich das Werk subjektiven Willkürlichkeiten. Dies wiederum führt zur Bildung von ‚Formalisten‘, d. h. zu formalisierten, vorgegebenen Materialbeherrschungsniveaus und technischen Verfahrensrationalitätsstandards, welche die künstlerische Subjektivität zur Rebellion treiben, d. h. zur Formenzertrümmerung (262). Dies sollte jedoch nicht dazu verleiten, den dialektischen Movens auf eine lineare Fortschrittsrichtung hin zu entwerfen, weil der Begriff des Fortschritts in Bezug auf die Kunstgeschichte (der Moderne) für Adorno insofern zu problematisieren ist, als er sich weder leugnen, noch konstatiert lässt. Die sukzessiv-kontinuierlichen Reihen, die sich an den mehr oder weniger einheitlichen Kunstsprachen der verschiedenen Avantgardebewegungen ablesen lassen, können zwar einem ästhetisch progressiven Geschichtsverlauf der Kunst eingegliedert werden. Die Möglichkeit zu einer solchen kunstphilosophischen Vereinheitlichung gründet sich auf die für die Adornosche Konstruktion der modernen Kunst als ästhetischen Vollzugs einer rationalen Materialbeherrschung und -verfügung (148) zentrale These, dass es, wenn nicht eine strik-

te Sukzession, so doch eine Aufeinanderfolge von Kunstsprachidiomen und Verfahrensweisen gibt, die man daran messen kann, wie sie zur jeweils objektiv feststellbaren Einheit des Problems (312) stehen. Diese Einheit oder der ‚Stand‘ des Problems (59) stellt im inneren des Kunstwerkes dasjenige Pendant des gesellschaftlichen Rationalitätsniveaus dar, welchem als dem geschichtlich unausweichlichen (38) der Künstler mit innovativen bzw. die ästhetische Technik revolutionierenden Eingriffen Rechnung tragen muss.

Gestützt auf ein kunsttheoretisches Entwicklungsmodell, in dessen Rahmen sich der moderne Avantgardismus nach dem Diktat der Entfesselung ästhetischer Produktivkräfte bzw. der Entfaltung der Materialverfügung richtet, konzipiert die *ÄT* die kunstgeschichtliche Entwicklung nach dem Schema von ästhetisch-technologischen Innovationsschüben. Mit Recht kann man hier von einem Überbietungsargument sprechen, denn auf der Folie des Korrespondenzverhältnisses zwischen gesellschaftlicher Entwicklung und Kunstproduktion sieht Adorno die moderne Kunst als einen dynamischen Progressus an, in dem jedes Kunstwerk dazu angehalten wird, den jeweils vergegenständlichten Stand künstlerischer Formen und Verfahrensweisen material-technisch zu überbieten. Dieser Gedanke zur modernen Kunstgeschichte als einem Produktivitätssteigerungsprozess, der sich in den ästhetischen Formleistungen und material-technischen Lösungsversuchen sedimentiert, lässt sich als der allgemeine Tenor von Adornos Sicht der Moderne als entwicklungsgerichteter Vorgang auffassen. Dennoch ist es Adorno nicht minder klar, dass sich eine solch konzipierte Kunstgeschichte empirisch nicht leicht substantiieren lässt. Dies rührt zum einen daher, dass, wenn man die Avantgardebewegungen an bestimmte gesellschaftliche Tendenzen angekoppelt sieht (310), auch die Linearität dieser Fortschrittlichkeit angesichts der Brüche und Diskontinuitäten des Geschichtsverlaufs relativieren muss. Mit einer solchen auf die ästhetische Rationalität fixierten Konzeption gerät zum anderen die Zeitlichkeit selbst des Neuen bzw. des avantgardistisch Avancierten ins Schwanken. Eine Paradoxie, die sich an Adornos Theorie des ästhetischen Novums herausarbeiten lässt, besteht darin, dass sich künstlerische Subjektivität einerseits nur in dem Maße, wie sie sich den objektiven Erfordernissen und Gesetzmäßigkeiten gesteigerter Materialbeherrschung unterwirft und zum Träger einer ästhetischen Modernität macht, die das rechtzeitig Neue immer schon auf Abruf gestellt hat, darf sie berechtigten Anspruch darauf erheben, dass ihre Werke zur rechten Zeit erscheinen. Andererseits markiert das emphatisch Neue dasjenige (kunst-) geschichtliche Moment, in dem die Überbietungsdynamik gewissermaßen unterbrochen wird, und zwar deswegen, weil es nichts dafür verbürgen kann, dass die nachfolgenden Kunstwerke genau an seinem Niveaustand bzw. Formsprachidiom werden ansetzen können (312). Kunstgeschichte als Fortschritt steht somit auf tönernen Fü-

ßen, weil Adorno es nicht vermag, dem Kunstwerk einen gesicherten Zeitmodus zu verleihen.<sup>43</sup>

Viel gewichtiger für das Argumentationsgerüst der *ÄT* dürfte allerdings der Umstand sein, dass Adorno nicht vorbehaltlos einer ästhetischen Technikentwicklung das Wort reden will, weil er über jede Parteinahme für eine der gesellschaftlichen analoge Rationalität des ästhetischen Scheins hinweg Dialektiker genug ist, den Kunstfortschritt davor bewahren zu müssen, eine bloße Technikveranstaltung zu werden. Mag sich das avantgardistische Kunstwerk daran messen lassen müssen, ob es dem ästhetischen Materialbeherrschungsniveau bzw. dem avanciertesten Produktionsstand entspricht, Tatasche bleibt für Adorno jedoch, dass dies nicht das einzige Kriterium sein dürfte, denn dies würde die Gefahr des ... Fetischismus nach sich ziehen. Den Begriff setzt Adorno generell als Frühwarnsignal ein, um die Argumentationslinie, auf der ja die innere Verfasstheit des Kunstwerkes eben auf jener Rationalität beruhen soll, die nicht anders als die gesellschaftliche Material- bzw. Naturbeherrschungsimperative befolgt, nicht selbst in eine Apologie dessen ausarten zu lassen, was die Kritische Theorie im allgemeinen an der Herrschaftsratio der Moderne diagnostiziert und als instrumentelle Vernunft an den Pranger stellt. Unter dem Aspekt des Doppelcharakters des Kunstwerkes (334ff) versucht Adorno, die emphatisch herausgestellte Rationalitätsdimension der avantgardistischen Kunst dadurch abzumildern, dass er an ihrem material-technischen Produktivitätscharakter eine Differenzierung vornimmt: Im Gegensatz zur gesellschaftlichen, die der Marxschen Theorie gemäß von den herrschenden sozial-politischen Verhältnissen gefesselt ist, erweist sich die ästhetische Produktivität als eine, die für Adorno für das steht, was wiederum die gesellschaftliche wäre, wenn sie nicht unter dem Diktat des kapitalistischen Verwertungszwangs stünde. Sie gibt nämlich das Schema eines Fortschritts ab, der sich seiner eigenen Dynamik überlassen kann bzw. darf, d. h. ohne Rücksicht darauf nehmen zu müssen, was üblicherweise unter dem Prinzip des Nützlichkeitskalküls firmiert. Damit beschwört man aber unwillentlich eine Kunstbetrachtungsperspektive herauf, der Adorno doch aus dem Weg gehen will, nämlich dass die Kunst bar jeglicher gesellschaftlichen Relevanz, geschweige denn kritischer Emanzipationsabsicht, auf das Niveau einer technikversessenen Virtuositätsübung herabsänke.

Diese Perspektive ist für Adorno eine des Fetischismus, den er in diesem Zusammenhang, aber auch im Bezug auf alle übrigen fetischismusanfälligen Aspekte des Kunstwerkes, mit der Struktur des Um-seiner-selbst-willens umschreibt. Einsichtig ist dieser Abgrenzungsversuch Adornos auf den ersten Blick nicht, denn die an einem immanenten Selbstverwirklichungstelos orientierte Kunst eben das vorbildhafte Paradigma dafür sein könnte, wie ein

befreites Gesellschaftsganzes jenseits kapitalistischer Profitmaximierungsgebote, Absatzmärkteerschließungsstrategien, konkurrenzerzwungener Wegrationalisierungen etc. aussehen könnte. Um diesen auf den Selbstzweckcharakter der Kunst abzielenden Fetischismusverdacht Adornos besser in den Blick zu bekommen, muss man Rekurs auf das nehmen, was für die *ÄT* ein Geflecht von innerästhetischen, aber auch ökonomisch-gesellschaftlichen Determinanten des Kunstwerkes darstellt. Durchgängig präsent ist allerdings in der *ÄT* die Absicht Adornos, die Fetischneigungen des Ästhetischen in die Nähe dessen zu bringen, was im Marxschen *Kapital* als die Verselbständigung der Ware zum Für-sich eines selbstbezüglichen Kreislaufs (d. h. der Selbstverwertung des Geld-Wertes) Gegenstand der Kritik ist.

Dem Begriff bzw. der Eigenbestimmung des autonomen ästhetischen Scheins nach stehen die Kunstwerke für Adorno eigentlich für das, was im Universum des totalisierten Tausches keinen Platz haben kann, nämlich den Eigenwert einer selbstbestimmten, entfremdungsresistenten Praxis. Dieser liegt zwar die Struktur des Um-seiner-selbst-willens zu Grunde (337), diese ist aber solcherart, dass sie nicht von Anbeginn an mit dem Merkmal des Fetisches behaftet ist, denn sie vollzieht sich als Schein. Wie immer um dialektische Nuancierungen bemüht, unterscheidet Adorno zwischen der Selbstbezüglichkeit (Für-sich-sein) des ästhetischen Scheins als vermittelter Kritik am universellen Für-anderes-sein, d. h. der totalen Austauschbarkeit einerseits, demjenigen Für-sich andererseits, welches als die Fetischdimension des Kunstwerkes der Preis dafür ist, dass die Kunst überhaupt bestehen kann bzw. als abgetrennter Bereich des gesellschaftlichen Ganzen die Wahrheit über dieses aussprechen darf. In Analogie zum ökonomisch induzierten Schein der Selbständigkeit der Ware, konstituiert sich der ästhetische Schein als autonome Sphäre in einer heteronomen Welt. Auf diese Weise ist das verselbständigte Für-sich als Fetisch der Tribut, den das Kunstwerk der Herrschaftslogik des Für-anderes-seins zollen muss, um sein anderes Für-sich, dasjenige einer funktional ungegängelten Praxis, entfalten zu können.

Dies stellt den argumentativen Boden dar, auf dem Adorno die gesellschaftliche Scheinhaftigkeit der (Waren-)Fetischbildung in den ästhetischen Schein hineinragen kann, um seine Fetischismusanfälligkeit zu thematisieren. Unmittelbar schlägt sich dies in der Kritik Adornos an denjenigen Kunstwerken nieder, welche ihren Scheincharakter dadurch zu leugnen trachten, dass sie ihren rationalen, d. h. ästhetisch-technologischen Aspekt so weit potenzieren, dass sie sich kaum noch von manchen industriell hergestellten Artefakten niveaувollen Designs unterscheiden können. Dann schlägt die ästhetische Rationalität in die Technokratie des repressiven Ganzen um (323). Dass es aber mit einer bloßen ideologiekritischen Ableh-

nung der Anlehnung der ästhetischen Praxis an den Fetischcharakter der manchmal ingenieösen Herstellung von Designerprodukten nicht getan wäre, ist Adorno voll bewusst, denn er will sich der Tatsache nicht verschließen, dass ästhetische Modernität, die unablässige Entstehung des Neuen unzertrennbar mit dem verknüpft ist, wie im Warenuniversum das Neue zum Fetisch des Immergleichen wird. Fetischismus ist für die Kunst der Moderne ein Stigma, das sie nicht leicht abwerfen kann (41), weil sie sich ihrer eigenen Formdynamik und Konstruktionslogik folgend dagegen sperren muss, worauf sie als Vorschein befreiter Praxis Bezug nehmen soll, nämlich das unfreie gesellschaftliche Ganze (337). Der sich selbst überlassene ästhetische Schein ruft nicht nur Adornos Bedenklichkeit wegen seiner selbstvergessenen Formgefälligkeit auf den Plan: konsequente Formbeherrschung und radikale Durchbildung des ästhetischen Materials muten ihm fetischistisch an, weil sie sich so weit überheben, dass aus der Konsequenzlogik der Gestaltung Harmlosigkeit und aus der resoluten Farbkombination das Tapetenmuster resultiert (51).

Wenn auf diese Weise für Adorno zwar kein Zweifel daran bestehen kann, dass das Kunstwerk unabwendbar von seinem Fetischismusschatten begleitet wird, weist er doch auf Gedankenwege hin, wie das Kunstwerk über seinen Schatten springen kann. Auf der Suche nach einer solchen Möglichkeit des Entrinnens aus dem Gehäuse der fetischistischen Verblendung stößt man in der *ÄT* auf eine wohl merkwürdig zu nennende Ursprungstheorie der Kunst, nach der die fetischistische Gefahr zu bannen kein mühevolleres Unternehmen sein dürfte bzw. es eines solchen Versuches in gewisser Weise gar nicht bedürfte, denn die Kunst ist seit eh und je mit dem Fetisch zusammengewachsen, ja im Ursprung der Kunst liegt (u. a.) der magische Fetisch selbst (338)! Obwohl es sicherlich den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wollte man das Kunstdenken Adornos als Teil der Rationalitätstheorie der Kritischen Theorie darstellen, sind trotzdem einige Bemerkungen angebracht, die zur Beleuchtung dieser ... fetischistischen Veranlagung des Kunstwerkes beitragen könnten. Die Kunst entspringt für Adorno der Magie, insofern als diese eine Protorationalität darstellt, d. h. eine Vorform derjenigen instrumentellen Rationalität, welche, legt man die *Dialektik der Aufklärung* von Horkheimer und Adorno zu Grunde, den Zivilisationsprozess als Ganzes steuert und mit dem Aufkommen der kapitalistischen Ratio zu sich kommt. Im Laufe der geschichtlichen Entwicklung spaltet sich aus der Magie als protoinstrumenteller Beeinflussung der Umwelt die Kunst heraus, wobei sie zwar den Aspekt zauberhafter Einwirkung beibehält, jedoch keine handfesten Eingriffskräfte bzw. umweltverändernden Zugriffshandlungen in Aussicht stellen will. Es gibt mit anderen Worten eine Ausdifferenzierung der Magie in instrumentelle Praxis und dann

wissenschaftliche Verfügbarmachung einerseits, und Mimesis andererseits, die als ästhetisches Verhalten der Bereich ist, wo die Naturbeherrschungsmaxime nicht hineinreicht. Gemessen an den realen Naturbeherrschungsdurchbrüchen, die die instrumentelle Ratio zeitigt, bleibt der Zauber der Kunst gewissermaßen als Relikt eines ohnmächtigen Mimesisbezugs zur Welt zurück.

Diese Zurückgebliebenheit gereicht aber doch der Kunst zur Ehre, denn der mimetische Bezug ohne instrumentelle Absichten bewahrt sie davor, sich der konstruktionstechnischen Rationalität restlos anzuschließen, wie stark auch immer die Allüren einer technikbeflissenen Kunstherstellungspraxis sein mögen. Wie wir gesehen haben, Technik- bzw. Rationalitätsgläubigkeit verwandelt das Kunstwerk schnell zum Fetisch eines produktivkraftsteigerungsfixierten Kapitalismus. Doch eine Art magischer Fetisch darf das Kunstwerk nach Adorno bleiben, weil das Ästhetische bzw. der ästhetische Schein eben aus seiner (zauberhaften) Scheinhaftigkeit heraus und durch sie hindurch eine gewisse Entzauberung jeder Fetischbildung bewirken kann. Weil er nicht die Präention des gesellschaftlichen Fettes haben kann, depotenziert er dadurch die Idole des Marktes zum falschen Zauber (93). Das magische Erbe der Kunst wirkt jedoch nicht nur in dieser Beschützerfunktion in Bezug auf die Gefahr der Rationalitätsverfallenheit. Für Adorno, der einen weiten Bogen zwischen (bürgerlicher) Kunst und (vorgeschichtlicher) Magie spannt<sup>44</sup>, ist es auch zugleich einer der Pole (gegenüber dem der Rationalität), zwischen denen die moderne Kunst oszilliert, ja zwischen denen sie hin und her gerissen ist. Obwohl es bedenklich klingt, ist Adorno davon überzeugt, dass das Entwicklungsgesetz der modernen Kunst von dem vorgeschrieben wird, wie sich die zwischen den beiden gegenwendigen Tendenzen eingespannte Kunst verhalten soll (87). Paradoxerweise droht dem Kunstwerk die Fetischismusgefahr nicht nur von Seiten der dinghaften Rationalität, sondern auch von einem Regressionspotential, das es in die buchstäbliche Magie zurückfallen lassen kann.

Aus dieser aporetischen Lage kann sich das modern-avantgardistische Kunstwerk zwar nicht ein für alle mal befreien, ein gewisses Gleichgewicht kann es aber doch bewahren, und zwar als prozessuales Opponieren gegen ... beide Entgleisungen. Zur Abwehr des Rationalitätsübergewichts soll das Kunstwerk, wie wir gesehen haben, denjenigen Schritt vollziehen, der es auf seine gesellschaftliche Relevanz als Vorschein einer emanzipatorischen Praxis rückbesinnen lässt. Was nun den innerästhetischen Aspekt der Fetischismus- als Regressionstendenz auf zauberhafte Verblendungsmagie anbelangt, stehen die Dinge merklich anders, denn dem Schein selbst als Fetisch beizukommen, erfordert besondere Maßnahmen. Aber wie kann man überhaupt den Schein als Fetisch verstehen? Da Adorno fast ausschließlich nicht

vom ästhetischen Schein im allgemeinen, sondern dem der modernen Kunst bzw. ihren avantgardistischen Exemplaren spricht, erleichtert gewissermaßen die Interpretationsarbeit, denn unter dem Schein der ästhetischen Moderne versteht Adorno durchkomponierte, durchgebildete und wohlkonstruierte Werke, d. h. Kristallisationen durchorganisierter Stimmigkeit. Eben darin liegt aber die Tendenz zur fetischistischen Verabsolutierung: Stimmiger ästhetischer Schein konstituiert für Adorno das Kunstwerk als Sichselbstgleichheit (280), d. h. als unverwechselbare Individuiertheit, der man nicht mit Bewertungskriterien beikommen kann, die eine Rangordnung der Schönheitswertigkeit aufstellen. Nicht gelungene Werke sind keine. Obwohl sich dieser Schein der Einmaligkeit gegen Einordnungen sperrt, kann ihm Adorno nicht das Wort reden, denn seine Sichselbstgenügsamkeit ruft seine Kritik auf zweifache Weise hervor: a) Stimmigkeit stellt zwar eine unabdingbare Voraussetzung gelungenen ästhetischen Scheins dar, sie ist aber nicht die einzige (ebd.), und b) Stimmigkeit allein gerinnt zum bloßen harmonistischen Schein und wird unstimmig bzw. unwahr, verselbständigt sich und verstößt damit gegen das ihr Übergeordnete, die Wahrheit des Gehalts. Sichselbstgleichheit und Sichselbstgenügsamkeit verleiten das Kunstwerk dazu, den Eigenstand des ästhetischen Scheins zum An-sich eines Fetisches bzw. zur bunten Phantasmagorie zu erheben - dagegen hilft nur der Aufstand.

Die Rebellion gegen den Schein (154) erfolgt für Adorno nicht nur in den permanenten Selbstbefragungen bzw. Infragestellungen, die die rasante Aufeinanderfolge der verschiedenen Ismen gekennzeichnet haben. Es gibt im Inneren des zur fetischistischen Selbstgefälligkeit neigenden, stimmig-gelungenen Scheins eine Instanz, welche die selbstbezügliche Autarkie des Ästhetischen durchbricht und den Schein in seine Schranken weist, nämlich die Erscheinung. Es handelt sich um dasjenige ‚Mehr‘ (122) am Schein, das für die *ÄT* als die Fortführung des Transzendenzgedankens mit kunstphilosophischen Mitteln dem zur Erscheinung verhilft, was die Kunstwerke nicht sind bzw. was der ästhetische Schein mit seiner Stimmigkeitsorganisation eher verdeckt. Der am Fetischismus grenzenden Phantasmagorie des selbstgenügsamen ästhetischen Scheins entgegnet Adorno mit einer Konzeption des Kunstwerkes als eines Herstellungsvollzugs seiner Transzendenz (122).

Der dialektische Grundimpuls schlägt sich auch hier nieder, und zwar in Form eines Paradoxons: Nur auf der Basis rationaler Durchgängigkeit der Elementenanordnung kann sich Transzendenz einstellen, d. h. resolute Konstruktion lässt Unkonstruierbares entstehen. Wenn also davon die Rede ist, dass der Schein des Kunstwerkes auf eine Transzendenz hin überschritten wird, dann in dem Sinne, dass das Ergebnis der immanenten Bestimmtheit die

Unbestimmtheit (bzw. das Nichtidentische als Transzendenz) ist.<sup>45</sup> Im Inneren des Kunstwerkes nimmt Adorno folgendermaßen eine wichtige Unterscheidung von Bildlichkeit und Erscheinung vor: Stellt jene den Vollzugscharakter des Werkes als hergestellter Einheit dar, zeigt diese das Moment, wo solche Einheit brüchig wird, d. h. Kontinuität in Diskontinuität umschlägt, an (131). Die Bestimmungen des Kunstwerkes als Apparition, Erscheinung, Augenblick werden demgemäss denen der Dauer, der Rationalität und der konstruierten Einheit der Kunstwerke entgeggestellt, denn zum Bild wird das Kunstwerk durch die Gegenstandskonstitution der Rationalität, die diskontinuierliche Erscheinung als Transzendenz der Kunstwerke zerstört aber potentiell ihren Bildcharakter, weil im Erscheinen der Kunstwerke repräsentiert ist, was sie selbst nicht sind. Was die Kunstwerke selbst also nicht sind, dominiert sie im Moment des Erscheinens auf Kosten dessen, was sie sind. Diese zerstörerische Gegenwendigkeit nennt Adorno Explosion (ebd.) Sie verbürgt dafür, dass der gelungene, ästhetisch-stimmige Schein nicht der Verlockung des Fetisches erliegt.

---

<sup>1</sup> Vgl. Dorey, Psychoanalytische Beiträge zur Untersuchung des Fetischismus, S. 37ff.

<sup>2</sup> Vgl. Freud, ebd., S. 383ff. Zur Ersatzthese vgl. auch Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, GW. Bd. V, S. 52ff. Dem schillernden Charakter des Fetischobjekts hat G. Rosolato mit der Bezeichnung ‚perspektivisches Objekt‘ beizukommen versucht. Als perspektivisch bestimmt zieht dieses Objekt den Blick an sich und trägt ihn über den visuellen Schein des Objekts hinaus oder durch ihn hindurch - auf einen imaginären Fluchtpunkt hin. Für Rosolato hat Freud diese Vorstellung des ‚perspektivischen Objekts‘ durch den mütterlichen Penis bezeichnet, d. h. eine Art Konkretion und Kristallisation des ebenso unabdingbaren wie unerreichbaren Objekts. Das ‚perspektivische Objekt‘ nimmt Gestalt an mit dem Fetischobjekt, welches zugleich die Ursache des Wunsches zum Vorschein bringt, sich aber doch entziehen muss. Schillernd ist die Erscheinungsweise dieses Objekts, weil, wenn das Fetischobjekt eingesetzt wird, das ‚perspektivische Objekt‘ in den Vordergrund gerückt wird. Damit aber wird das Fluchtpunkt-Objekt in gewisser Weise verfälscht, denn es wird suggeriert, dass der Mangel behoben wäre. (Vgl. Rosolato, Der Fetischismus, dessen Objekt sich ‚entzieht‘, S. 72ff.) Für V. N. Smirnofff wiederum muss man das Schillern des Fetischobjekts in der Tatsache verorten, dass dieses Objekt vom ursprünglichen Objekt getrennt und unabhängig ist. D. h. der Fetisch schiebt sich zwischen das ursprüngliche Objekt, mit dem es sich, sei es durch Metapher, sei es durch Metonymie verbindet und das Objekt selbst. Dieser Zwischenstatus ruht wiederum auf dem paradigmatischen Wert, den das Fetischobjekt genießt: paradigmatisch insofern, als der Wert des Fetisches darin besteht, einen Teil des Körpers zu ersetzen, und zwar entweder durch einen Teil des Körpers oder durch eine Eigenschaft, die dem Körper nahe steht. Der Fetisch ist mit anderen Worten nicht der Repräsentant des Wunschobjektes, sondern eine Verkörperung seines Wertes. Aus diesem Grund wendet sich Smirnofff entschieden gegen die These der pars-pro-toto-Ersetzung: da das Fetischobjekt unabhängig vom Wunschobjekt ist, kann es nicht als eines seiner Teile betrachtet werden. (Vgl. Smirnofff, Die fetischistische Transaktion, S. 79ff.) Auch Pontalis äußert starke Zweifel am nach dem Schema Totalität-Teil modellierten Ersatz-Begriff des Fetisches. Statt den Fetisch als Ersatzteil, anstelle des Ganzen zu sehen, könne man seiner Meinung nach genauso treffend den Spieß umdrehen und in der vermeintlichen ‚Totalität‘, d. h. der Person oder des Körpers, einen bloßen Träger, ja sogar ein Anhängsel des eigentlichen Fetischobjekts sehen. (Vgl. ders., Einleitung zum *Objekte des Fetischismus*, S. 11f.) Das Schema des pars pro toto, wird dagegen von Bak (vgl. ders., Fetischismus, S. 114f.) und Stoller (vgl. ders., Observing the erotic imagination, S. 155ff und ders., Perversion, 171ff) verteidigt.

<sup>3</sup> Ebd., S. 385ff.

<sup>4</sup> Zum Schuhfetischismus als klinischem Fall medizinisch-psychologischer Betrachtung siehe die geradezu klassischen Fallstudien von Richard von Krafft-Ebing, in denen er zu einer prototypischen Definition des Fetischismus als Verselbständigung eines Teileindrucks vom Gesamtbilde der Person des anderen Geschlechts zum ausschließlichen Fixierpunkt erotisch interessenvollen Wohlgefallens gelangt. Vgl. ders., *Psychopathia sexualis*, S. 203-209.

<sup>5</sup> Ebd., S. 388.

<sup>6</sup> Vgl. Freud, *Die Ichspaltung im Abwehrvorgang*, GW. XVII, S. 59.

<sup>7</sup> Ebd., S. 61.

<sup>8</sup> Vgl. Freud, *Eine Kindheitserinnerung*, GW. Bd. VIII, S. 166ff.

<sup>9</sup> Vgl. Freud, *Abriss der Psychoanalyse*, ebd., S. 133.

<sup>10</sup> Vgl. Smirnoff, ebd., S. 103ff. In diesem Sinne kann man den schillernden Charakter des Fetisches auf die Unsicherheitserfahrung zurückführen, die sich im unbestimmtheitsdurchtränkten Fetisch niederschlägt. Die Unsicherheitserfahrung wiederum dürfte als derjenige Grund angesehen werden, weshalb sich der ‚wahre‘ Fetischist selten der klinisch-psychiatrischen Forschungspraxis zur Verfügung stellt. Meist mehr als eine Befriedigungsart denn als eine Perversion erlebt, ist der Fetischismus etwas, auf das das Subjekt ungern verzichten möchte.

<sup>11</sup> Vgl. Dorey, ebd., S. 49ff. Dorey verweist auf die Freud-kritischen Arbeiten von Katan. Vgl. ders., *Fetishism, Splitting of the Ego and Denial*, S. 237-245. Als prätraumatische Phase wäre jene zu bezeichnen, die von einer intensiven sexuellen Erregung charakterisiert ist und durch die traumatische Wahrnehmung (d. h. der Abwesenheit des Penis bei der Mutter) in akute Gefahr versetzt wird. Die Verleugnung dieser Wahrnehmung legt das Selbst auf dieses Stadium fest und erlaubt dadurch die Bildung des Fetisches, der der Gefühlssicherheit dient, dass die sexuelle Funktion nicht bedroht wird. Auf diese Diskussion kann natürlich im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden: erwähnenswert scheint mir allerdings die Tatsache, dass nicht nur die Grenzen der Fetischbildung als zeitlicher Vorgang fließend sind, sondern auch dass der Begriff des Traumas selbst nicht unumstritten ist. Dazu vgl. Dorey, ebd., S. 52ff. Der Grund dafür liegt wohl in der Beobachtung, dass, wie der Fetisch das Trauma, überkodiert ist, d. h. es setzt sich aus verschiedenen Effekten zusammen: einer Überdeterminierung der symbolischen Bedeutung des Fetisches, seiner Erzeugung aus heterogenen Elementen, der Wiederholung von affektiven Traumata etc. Dazu vgl. Smirnoff, ebd., S. 85ff.

<sup>12</sup> Vgl. Kahn, *Der Fetischismus der Selbstverneinung*, S. 168ff.

<sup>13</sup> Vgl. von Gebattel, *Über Fetischismus*, S. 145ff.

<sup>14</sup> Vgl. H. Giese, *Abnormes und perveres Verhalten*, S. 334ff.

<sup>15</sup> Ebd., S. 155.

<sup>16</sup> Gebattel spricht charakteristisch vom „normgemäßen der erotischen Wir-Bildung“, ebd., S. 161.

<sup>17</sup> Auf unmittelbare regressiv-narzisstische Glückserfüllung erpicht, könnte sich der Fetischismus auch als Refugium realitätsprinzipresistenter, entsagungsfeindlicher libidinöser Objektbesetzungen und Antizipationsform unreglementierter Bedürfnisbefriedigung erweisen. Vgl. P. Gorsen, ebd., S. 210ff.

<sup>18</sup> Mauss, *Oeuvre II*, S. 244. Zitiert in : Pouillon, *Fetische ohne Fetischismus*, S. 198.

<sup>19</sup> Vgl. Tylor, *Religion in Primitiv Culture*, S. 230ff.

<sup>20</sup> Vgl. Vetter, *Magic und Religion*, S. 195ff. Daran schließt sich noch eine Differenzierung zwischen Totem und Fetisch: wird jenes als göttliche Manifestation öffentlich angebetet, gehört dieses in die Privatsphäre des Eigentums des Individuums (vgl. Buriss, *Taboo, Magic, Spirits*, S. 38ff; dazu Tylor, ebd., S. 244ff.). Der Privatcharakter des Fetisches wird auch von Dupré hervorgehoben (vgl. *Religion in Primitiv Cultures*, S. 73).

<sup>21</sup> Nach Pouillon kranken alle ‚konkretistischen‘, d. h. dem Fetischobjekt unmittelbaren Geist- und Machtzuschreibungen daran, dass sie den ‚Primitiven‘ die Abstraktionsleistungen der Symbolisierung absprechen. Mit anderen Worten, sie setzen zwar die symbolische Funktion z. B. der christlichen Ritualobjekte als selbstverständlich voraus, diese Spaltung aber zwischen Symbolisierendem und Symbolisierten mitnichten den Ritualobjekten der ‚fremden‘ Kulturen zugeben möchten. (Vgl. ebd., S. 199ff.)

<sup>22</sup> Vgl. Evans-Pritchard, *Nuer Religion*. Zitiert in Puillon, ebd., S. 214ff.

<sup>23</sup> Vgl. Pouillon, ebd., S. 215ff.

<sup>24</sup> Ebd., S. 216.

- <sup>25</sup> L. Klages erwähnt ein in dieser Hinsicht charakteristisches Beispiel einer Zauberin des 17. Jh., die behauptete, einen Lord dadurch mit tödlicher Krankheit erschlagen zu haben, indem sie einen Handschuh von ihm verfaulen ließ (vgl. *Der Geist als Widersacher der Seele*, S. 1293) Das Funktionsschema dieses Fetischeinsatzes wäre folglich von der Tötung des Gegners „in effigie“ nicht weit entfernt!
- <sup>26</sup> Vgl. dazu Gorsen, *Sexualästhetik*, S. 209ff.
- <sup>27</sup> Vgl. Marx. *Das Kapital*, Bd. 1., S. 86ff. Vgl. auch Godelier, *Warenwirtschaft, Fetischismus, Magie und Wissenschaft im Marxschen Kapital*, S. 299ff.
- <sup>28</sup> Vgl. R. Kurz, *Subjektlose Herrschaft*, S. 93ff.
- <sup>29</sup> Vgl. Benjamin, *Passagen-Werk*, Bd. V.2, S. 417; zum Vergleich vom Mythos als ewiger Wiederkehr und dem 19. Jh. vgl. dazu Bd. V. 1, S. 178.
- <sup>30</sup> Ebd., V.1, S. 466.
- <sup>31</sup> Ebd., I. 2, S. 440.
- <sup>32</sup> Vgl. dazu Stoessel, *Aura*, S. 46ff; vgl. auch Harth/Grzimek, S. 114ff.
- <sup>33</sup> Vgl. Benjamin, ebd., S. 480ff.
- <sup>34</sup> Vgl. Charles Baudelaire. *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, ebd., S. 646ff.
- <sup>35</sup> Ebd.
- <sup>36</sup> Vgl. Brief von 29.2.1940, *Briefwechsel*, S. 418ff.
- <sup>37</sup> Ebd., S. 417.
- <sup>38</sup> Vgl. Charles Baudelaire, ebd., S. 647.
- <sup>39</sup> Vgl. Stoessel, ebd., S. 152ff.
- <sup>40</sup> Vgl. *Ästhetische Theorie*, S. 123. Alle Seitenangaben in Klammern ebd.
- <sup>41</sup> Zur Marxrezeption Adornos vgl. Bürger, *Vermittlung-Rezeption-Funktion*, S. 82ff. Vgl. auch dazu Michel, *Versuch*, S. 56ff. Da Adorno die Produktivkräfte mit den subjektiv-ästhetischen Leistungsfähigkeiten in Verbindung bringt, wendet er sich gegen Benjamins Kunstwerk-Aufsatz bzw. Film- und Montagebegeisterung und bezichtigt ihn einer Produktions- und Technikgläubigkeit. Vgl. ebd. S. 405.
- <sup>42</sup> Wobei Adorno kein Missverständnis über die Rolle der künstlerischen Subjektivität aufkommen lässt: jeglicher Genieästhetik fern fungiert sie bloß als der rationale Vollstrecker einer kollektiven Objektivität. Vgl. ebd., S. 403.
- <sup>43</sup> Vgl. dazu Maras, *Vernunft- und Metaphysikkritik bei Adorno und Nietzsche*, S. 282ff.
- <sup>44</sup> Vgl. Michel, ebd., S. 62.
- <sup>45</sup> Wie man sieht, taucht das Nichtidentische der *Negativen Dialektik*, Eckpunkt der kritischen Philosophie Adornos, in der *ÄT* als die Transzendenz auf, die in der Erscheinung des ‚Mehr‘ den ästhetischen Schein durchbricht. Vgl. dazu Maras, ebd., 263ff.

## 5. Begriffsvermittlung der Fetischismusansätze

Bevor wir uns nun an einen Vermittlungsversuch heranmachen können, scheint mir ein Hinweis auf die Differenz zwischen der Marxschen und der Freudschen Fetischismussoptik erforderlich zu sein. Beide Ansätze gehen zwar von der grundlegenden aufklärerischen Annahme aus, dass sich die unter dem Fetischbann stehenden Subjekte der Illusion hingeben, dass dem Fetischisierten, seien es die Warenprodukte sei es der Ersatzpenis, an sich ein Wert anhaftet. Beide Theorieansätze durchweht ein Hauch von aufklärerisch-wissenschaftlichem Geist, denn sie unterziehen das Phänomen der fetischistischen Objektbesetzung der Analyse eines Ökonomiediskurses, der im Wissenschaftsparadigma des 19. Jh. einen zentralen Stellenwert innehat, da er die Religionskritik fortführt: Marx in Termini einer Arbeitstheorie von Wertentstehung und Freud in Termini einer libidinösen Ökonomie der Wunscherfüllung bzw. Bedürfnisbefriedigung. Für beide Ansätze steht außer Zweifel, dass sich die ökonomische bzw. psychische Leistungsfunktionalität des Fetisches in dem Maße als unverzichtbar erweist, als die Subjekte unter den Bedingungen einer komplexen Welt zu Ersatzhandlungen bzw. entfremdeten Bewusstseinsformen gezwungen werden, um der Komplexität der gesellschaftlichen und geschlechtlichen Verhältnisse notgedrungen illusionär zu begegnen.

Wenn man sich aber auf eine tiefenhermeneutische Betrachtungsebene begibt, dann stellt man eine wichtige Differenz in Bezug auf die Grundannahmen, die die Analyse des Fetisches steuern, fest. Obwohl der Tatbestand des Fetisches schnell als eine Form des falschen Bewusstseins durchschaut wird, werden ihm von Freud ‚mildernde Umstände‘ zuerkannt, denn er stellt eine bestimmte männlich-anthropologische Unausweichlichkeit dar und zwar in dem Maße, als die fetischistisch-illusionäre Ersatzhandlung die einzige Strategie darstellt, mit der die von Kastrationsängsten geplagten männlichen Subjekte dem ‚horror vacui‘ des abwesenden Penis‘ der Mutter beikommen können. Für Marx, der ja von keinen angeblich geschlechtsbiologisch bedingten Unumgänglichkeiten ausgehen will oder muss, ist dagegen der Fetischismus ein mit aller Härte zu bekämpfendes Phänomen, denn es erinnert ihn an die selbstverschuldete Unterwerfung der ‚Naturvölker‘ unter die Produkte ihrer eigenen symbolisch-gesellschaftlichen Praxis. Die Verkehrung der Arbeitsprodukte in lebendige und selbständige Macht- und Schicksalsträger führt zu jenem ‚Mystizismus‘ der Ware<sup>1</sup>, der sich in den Augen von Marx nicht wesentlich unterscheidet von den zu seiner Zeit von den Kolonialberichten der Missionare weit verbreiteten Anschauungen über die ‚Wilden‘, die sich ‚entmenschlichten‘, d. h. ihre Kraft und Lebendigkeit an die Fetisch- und Magieobjekte abtraten, um sie zu verlebendigen und sich von ihnen beherrschen zu lassen. Motiviert von einem

Impuls zur Idolatry- und Götzenbilderzertrümmerung erweist sich die Fetischismuskritik von Marx somit als genereller Angriff auf jede verdinglichende Hypostasierung.

Wenn dem so ist, dann können wir die Differenz zwischen Freud und Marx in Bezug auf die grundlegenden Mechanismen des fetischistischen Blickes genauer fassen: Stellt sich auf den ersten Blick der Eindruck ein, dass dem Freudschen Ansatz ein biologistischer Bias anhaftet, stellt man mit Verblüffung fest, dass ihm nicht eine Realitätstüchtigkeit abgesprochen werden kann, denn die fetischistische Wahrnehmung geht von einem objektiven Sachverhalt aus, nämlich dem einer Abwesenheit. Wie nun diese Abwesenheit rezipiert wird, d. h. psychisch und bewusstseinsvermittelt aufgenommen wird, stellt eine Fragestellung dar, mit Hilfe derer man am ideologischen Vorverständnis Freuds rühren kann, denn er ist davon fest überzeugt, dass die Abwesenheit als ‚Mangel‘ empfunden und als Kastrationsdrohung wahrgenommen wird. Auf diese Weise suggeriert Freud, dass man in der visuellen Ordnung des Fetischisten auf unumstößliche ‚Wahrheiten‘ stoßen muss, insofern als der männlichen visuellen Wahrnehmung die Abwesenheit zum Mangel und dieser zum Gefahrenpotential ausarten muss. Für den Interpreten dieses das Vorverständnis des fetischistischen Blickes steuernden Automatismus fällt es nicht schwer, den Spieß umzudrehen, d. h. Freud selbst einen fetischistischen Bias zu attestieren, denn die zirkuläre Argumentation ist unverkennbar: der Fetischist bzw. sein psychoanalytisches Pendant in der Person des Theoretikers nimmt den weiblichen Körper als mangelhafte Erscheinung wahr, projiziert diese Mangelhaftigkeit zurück auf eine vermeintliche Fragilität der eigenen sexuellen Identität und entfaltet gezwungenermaßen die Abwehrstrategien der Penisattribution als Kastrationsvermeidung, weil er ... eben a priori fetischistisch eingestellt sein muss! Freud ist realistisch genug, um dem fetischistischen Blick eine realitätsgerechte Wahrnehmung der sexuellen Andersheit des weiblichen Körpers zu bescheinigen, misstraut aber der Fähigkeit des männlichen Blicks, diese Wahrheit über eine lange Zeitspanne ertragen zu können: daraus resultiert der Fetisch als eine auf lange Sicht tragfähige Lösung zur Abwehr der Wahrheit.

Interessanterweise ist es auf der anderen Seite der Materialist Marx, dem die Objektwahrnehmung bzw. die Anblicknahme von Anfang an suspekt sind: Für Marx liegt das Bedrohungspotential nicht am Anblick des Warenobjekts, sondern in der gesellschaftsbestimmten subjektiven Einstellung des entfremdeten Warenproduzenten, der nicht umhin kann, als seine Wertschöpfungsfähigkeit auf die Objektwelt als Dingeigenschaft zu übertragen. Im Gegensatz zum Freudschen Fetischblick, der ja den ‚Schock‘ einer realen Wahrnehmung durch die Ersatzhandlung der Fetischkonstitution zu verarbeiten versucht, kann es für die Marxsche Warenanalyse keine ‚realitätsgerechte‘ Anblicknahme geben, weil, Kantisch gesprochen, die

apriorischen Anschauungsformen der gesellschaftlichen Realität mit einem grundlegenden Verkehrs- und Fetischismuszwang behaftet sind. Nun, man könnte die Vermutung äußern, dass jeder Vermittlungsversuch, der die Fetischbegriffe von Freud und Marx in ein zwar spannungsvolles, aber nichtsdestotrotz auf einem gemeinsamen (d. h. kunstgeschichtlichen bzw. bildinterpretativen) Boden auszutragendes Streitverhältnis zueinander setzen möchte, den ‚blinden Fleck‘ Freud durch die gesellschaftliche Perspektive von Marx reflektieren, aber auch den apriorischen fetischistischen Blick und Weltbezug Marxscher Provenienz durch den Freudschen Ansatz relativieren muss.<sup>2</sup>

In unserem Zusammenhang bedeutet dieses gegenseitig korrektive Verhältnis, dass einerseits die Freudsche Bias in Bezug auf die Notwendigkeit, ja Unumwegbarkeit des Ersatzfetisches kritisch thematisiert wird: der Fetisch mag zwar auf einer ‚realistischen‘ Wahrnehmung der Andersheit beruhen, doch die fetischistische Verkehrung, die er am weiblichen Körper zwecks Herstellung einer intakten libidinösen Wunschökonomie vornimmt, zeugt von einer zwanghaften Identitätsobsession, die das Pendant zum identitären Warenfetischismus darstellt: Wie die monistische Logik der Tauschwertrationalität die Gebrauchswertdifferenzen der menschlichen Produkte unter dem Einerlei der monetären Geldform begräbt, so anerkennt die fetischistisch-phallische visuelle Ordnung des männlichen Herrschaftssubjekts keine Andersheit neben sich, als ausschließlich die Widerspiegelung der eigenen Omnipotenz.<sup>3</sup>

Wenn die Kastrationshypothese ein Mythos ist<sup>4</sup>, dann einzig deshalb, weil sie als Diskurssymptom einer ideologischen binären Logik dechiffriert werden kann, in der das Andere, sei es der andere Körper, sei es die konkreten Gebrauchswerte als Anhängsel des abstrakten Einen ein marginales Dasein fristen muss. Auf dieser Ebene kann man meiner Meinung nach eine Diskurshomologie zwischen dem Freudschen und dem Marxschen Fetisch herstellen: Wie die Fetischbildung als eine Art homosexueller Einverleibung des Anderen auf dem Boden heterosexueller Geschlechterverhältnisse interpretiert werden kann<sup>5</sup>, so ist die Wertlogik der warenproduzierenden Gesellschaft essentiell zirkulär und monolithisch: in dem Marxschen Schema Geld-Ware-Geld schlägt sich die Logik der Selbstverwertung des abstrakten Wertes, d. h. die Selbstbewegung des monetären Tauschwertes, der die Gebrauchswerte zu bloßen Durchgangsgestalten seines Realisierungs- und Vermehrungskreislaufs herabstufte, nieder.<sup>6</sup> In der Tat, jenseits einer plumpen Abbildung des Marxschen auf den Freudschen Diskurs wäre es meines Erachtens nicht unzulässig zu behaupten, dass die (männliche) fetischistische Ersatz- als Ersetzungsphantasie am weiblichen Körper eine der Warenlogik analoge Spaltung vornimmt, d. h. in einen konkreten Naturkörper, mit sexuellem Gebrauchswert

ausgestattet, einerseits, und in eine imaginäre Körperlichkeitskonstruktion andererseits, deren Tauschwert sich am Konsumwunsch des männlichen Verlangens messen lässt. Diese abstrakte, weil angeblich universal-männliche Wunschdisposition hält die weiblichen Körper fern vom Gebrauch und Austausch, zugleich aber können diese als frei flottierende, wertbesetzte Idealitäten, eben Fetischobjekte, im Markt der fetischistischen, d. h. hier als homosexuell zu deutenden Wunschökonomie, zirkulieren.<sup>7</sup>

Mit diesem Versuch, eine ‚organische‘ Verbindung zwischen dem Freudschen und dem Marxschen Fetisch herzustellen, sind wir nun in der Lage, den Fetischbegriff auf eine Erläuterung seiner kunstbildlichen Umsetzungsformen hin auszurichten. Die Frage, die sich uns stellt, ist, ob es möglich ist, auf dem Hintergrund der zugegebenermaßen umrisshaften Darstellung der drei Fetischismus-Ansätze eine begriffliche Basis vorzubereiten für den Aufbau eines theoretischen Gerüsts, mit dem man an die Interpretation von Kunstwerken herangehen kann. Die Frage aber, die sich dem Interpretieren an dieser Stelle unweigerlich aufdrängt, ist, ob sich die verschiedenen Auffassungen des Fetisches zu einem kohärenten, kunstinterpretations-tauglichen Geflecht zusammenbringen lassen. Denn es dürfte nicht ohne weiteres einsichtig und nachvollziehbar sein, was das pars-pro-toto-Prinzip der animistischen Welterfahrung mit der Ersatzfunktion des Fetisches, geschweige denn mit der Warenphantasmagorie, zu tun hat. Angesichts dieser Vielfalt ist meines Erachtens eine gewisse eklektizistische Herangehensweise unvermeidbar. Damit sollte selbstverständlich nicht der Eindruck erweckt werden, dass die Elemente des Fetischismusverständnisses, die für diese Arbeit leitend sein werden, das Ergebnis einer willkürlichen Kombinationsoperation sind.

Es wird vielmehr der Versuch gemacht, bestimmte Schemata herauszuarbeiten, die den Zugang zur Bildinterpretation erleichtern, ja sogar erst möglich machen. Außerdem muss darauf hingewiesen werden, dass Zweck des Unternehmens nicht der Nachweis sein kann, dass die behandelten Kunstwerke samt und sonders Fetische sind. Von der offensichtlichen Frage einmal abgesehen, was dieses Fetischismusattest nun zum Verständnis des künstlerischen Wertes beitragen kann, mutet der Ansatz, dem jeweiligen Kunstwerk den wie auch immer gearteten Begriff des Fetisches aufzunötigen, steril an. Denn dies würde bedeuten, dass sich das Kunstwerk dem vorgefertigten Schema anzupassen hätte. Mein Ansatz setzt sich demgegenüber das Ziel, die Begrifflichkeit hauptsächlich als Orientierungshilfe zu einer Interpretation einzusetzen, die nicht das Fetisch als Kunstwerk, sondern das Fetischhafte am Kunstwerk thematisieren will. Dieser Zielsetzung lässt sich übrigens meine Herangehensweise entnehmen, die sich nicht eine Künstlerästhetik zum Problemgegenstand machen will. Wie gewagt es auch immer auf den ersten Blick erscheinen mag, fetischistische Strukturen am

Kunstwerk herauszuarbeiten, ohne diesem Interpretationsvorgang psychosexuell-fetischistische Persönlichkeitsbefunde des Künstlers zugrunde gelegt zu haben, bin ich doch der Meinung, dass sich der Fetischcharakter der bildlichen Kunstsprache von den subjektiven Dispositionen des Künstlers auf weite Strecken abkoppeln lässt. Denn sollte es stimmen, was über die frei flottierenden und wertbesetzten Idealitäten der fetichistischen Wunschökonomie gesagt worden ist, dann wäre es durchaus nicht unberechtigt, bildliche Fetichschemata und -darstellungsstrategien relativ unabhängig vom persönlich-konkreten Entstehungskontext zu thematisieren.

Auf Grund der Zielsetzung dieser Arbeit scheint mir zunächst erforderlich zu sein, den Vermittlungsboden mit einem der medizinischen Anthropologie entlehnten Begriff zu umreißen. Ein solcher Begriff kann nur derjenige der Teilsetzung sein. Denn er kann sowohl den von der ethnologischen Forschung analysierten Fetichsmustern und den Einsichten der Psychoanalyse als auch der Auffassung des Warenfetichismus im Marxschen Denkgebäude auf weite Strecken entgegenkommen. Zum einen weist die Teilsetzung eine analoge Struktur zur Fetichsbildung in der Ethnologie auf: Wie in dieser der Teil, der die Funktion des Fetiches erfüllt, anwesend für ein abwesendes Ganzes ist, so kann die Teilsetzung als psychischer Vorgang Phänomene wie dasjenige der narzisstischen Einverleibung, d. h. wenn das Andere zum Teil des Eigenen wird, oder der Fetichprojektion, in der für den Fetichisten ein (Körper) Teil des Anderen zum Ganzen wird, zur Geltung bringen. Das Schema der Teilsetzung lässt sich zum zweiten auf den Fetichcharakter der Waren anwenden, resultiert dieser doch aus bestimmten Verhältnissen der Substitution, die der Warenform innewohnen. Um Teilsetzung handelt es sich auch hier und zwar auf doppelte Weise: Einmal wird die konkrete Mannigfaltigkeit des sinnlichen Reichtums der Gebrauchsgegenstände durch den abstrakten, d. h. auf abstrakten Äquivalenzkriterien beruhenden Tauschwert ersetzt. Dann werden die Gebrauchsobjekte selbst durch eine besondere Teil- und Einzelware, nämlich das Geld, als Universaläquivalent, ersetzt.

Nachdem sich mit dieser begrifflichen Vorverständigung eine Interpretationsgrundlage herausgebildet hat, müssen wir nun am Begriff der Teilsetzung die nötigen Differenzierungen vornehmen und zwar nach Maßgabe der je konkreten Gestalt, in welcher der fetichistische Zug am Kunstwerk auftreten kann. Hier gibt es, soweit ich das Bildfeld überblicken kann, folgende Abwandlungen der Teilsetzung, je nach dem, wie sich der Teil für das Ganze substituiert: **a)** den „klassischen Typus“ der fetichistischen Teilsetzung als Fixierung auf einen einzelnen Gegenstandsteil (z. B. der Fetich des verselbständigten Geschlechts- bzw. erogenen Körperteils) oder des fetichisierten Objekts, das auf das Ganze erotischer Erfüllung verweist

(z. B. Schuhfetischismus)<sup>8,b</sup>) den Deformitätsfetischismus, in welchem die Teilsetzung durch eine partielle Formzertrümmerung des Gegenstandes mit anschließender Aufwertung des zum verkümmerten Teil degradierten Ganzen bzw. Verselbständigung der Verformung zur neuen, anbetungsvollen Ganzheit vollzogen wird.<sup>9</sup> Paradoxerweise wird in diesem Fall das Resultat der Verformung zur verselbständigten Fetischform par excellence erhoben. Den Deformitätsfetischismus kann man als speziellen, seines enormen Einflusses auf die Avantgarde dennoch wirkungsmächtigen Fall des Verfremdungsfetischismus unterordnen; c) den Fetischismus als quasi Reliquienverehrung, der Formverselbständigung und Teilsetzung in einer dreidimensionalen, 'primitiven' bzw. magischen Materialsprache übersetzt und damit den Beschauer auf körperliche Berührung mit dem Kunstfetisch auffordert. Das Kunstwerk mit Fetischkräften hebt die oberflächliche interessenlos-distanzierte Hinblicknahme des Kunstkonsumenten auf. Dies geschieht durch einen Rückgriff auf die zur Anteilnahme geradezu zwingenden Charakteristika der Volkskunst, die mit ihrer Reliquien- und Votivbildverehrung die sinnliche Anteilnahme des Beschauers bewirkt.<sup>10</sup>

Obwohl zum Teil mit der Teilsetzungsoperation deckungsgleich, sollte man dem Verschiebungsvorgang einen eigenständigen Wert zubilligen. Denn im gewissen Sinne geht jeder Teilsetzung eine Verschiebung voran und dies geschieht aus dem Grund, dass sich die fetischistische Realitätseinstellung einer ‚Verleugnung‘ verdankt, d. h. einer gewissen Umwertungsverschiebung, die sich wiederum als Auf- und Abwertung bestimmter Realitätssegmente (vornehmlich des menschlichen Körpers, aber auch Gegenstände aller Art, sofern sie für das fetischistische Bewusstsein als Träger wertbesetzter Ersatzwunschobjekte fungieren können) vollzieht. Gewiss, im Vergleich zum Deformitätsfetischismus erweist sich der Verschiebungsvollzug als raffinierter Natur, denn er mündet in die ambivalente Formumbildung eines Kompromisses d. h. eines quid pro quo ein. Z. B. einige Gliedmaßen erscheinen in der Ambivalenz des fetischistischen Kompromisses als aufwärts ragendes phallisches Bein oder als ‚zeugerische Brust‘, sowohl feminin als auch maskulin. In dieser doppelgeschlechtlichen Konstruktion komprimiert sich der Doppelvorgang der visuellen Anerkennung und der imaginären Leugnung und zwar als gut ausbalancierte objekt- bzw. bildhafte Verdichtung des Gegensatzes. Wenn man die individuell-private Fetischobjektwelt ausklammert und das Augenmerk auf die öffentlich zugängliche Bilderwelt des Kunstfetischismus lenkt, dann kann der Verschiebungsbegriff verdienstvolle Leistungen in Bezug auf die Dechiffrierung mancher ästhetischer Umtauschoperationen der weiblichen in männliche Geschlechtskörper bzw. der sekundär weiblichen in männliche Genitalien erbringen.

Im Zusammenhang des geschlechtlich schillernden Charakters, der dem Ambivalenzphänomen der Verschiebung anhaftet, sollte man auch den Fetisch als Kompromisslösungsergebnis unter dem Gesichtspunkt des ‚perspektivischen Objekts‘ in Betracht ziehen. Wie wir gesehen haben, als Differenzierung am Begriff des Fetisches fungiert das perspektivische Objekt als das, was zugleich von der libidinösen Notwendigkeit, aber auch der Unerreichbarkeit des Wunsch- und Fetischobjekts andeutungsvolles Zeugnis ablegt. Mit dem Einsatz des Fetisches rückt zwar das perspektivische Objekt in den visuellen Vordergrund, diese Sichtbarkeit aber verfälscht das, worauf es hindeutet, denn sie suggeriert, dass mit der bildlichen Präsenz zugleich der Objektwunsch in Erfüllung gegangen sei. Somit eröffnet sich ein Sichtbarkeitsfeld, in dem verhüllende Anspielungen und enthüllende Wunscherfüllungen ineinander fließen und Zweideutigkeiten aller Art inszeniert werden. Verschiebungsvorgänge kann man nicht nur in der Darstellungsweise einzelner Körperteile und -funktionen beobachten, sondern auch dort feststellen, wo die bewusste Zeichnung eines exhibitionistisch-lüsternen Körpers, die sich ja häufig an die Muster der sexualisierten Kommunikation (z. B. in Modezeitschriften, oder sogar in Sexmagazinen) anlehnt, von einer (unbewussten) fetischistischen Übersetzung überlagert wird, die die weibliche sexuelle Suggestion in die Darstellung eines phallisch konnotierten Ambivalenzkörpers verschiebt. Das perspektivische Objekt kann somit als ein ganzheitlicher Körper fungieren, dessen ästhetischer Schein die symbolische Erscheinung einer phallischen Projektion herbei zitiert. Somit stellt der ambivalent sexualisierte Körper eine Sichtbarkeitsweise her, die als ein perspektivisch oszillierender, intersexueller Zwischenbereich angesehen werden kann. Damit soll nicht der Eindruck erweckt werden, dass zwischen den fetischistischen Phantasiebildungen und den künstlerischen Darstellungsstrategien ein lineares Entsprechungsverhältnis besteht: was den ambivalenten, in die Perspektive fetischistischer Referenz eingebundenen Kunstschein vom privaten, d. h. Ich-bezogenen Geltungsbereich der Fetischbildung unterscheidet, ist das Formprinzip.

Obwohl es sich nicht in allgemeinen Begriffen erfassen lässt, was übrigens für einen kunsthistorischen Ansatz, der nicht auf eine Universalformsprache des Fetischismus hinaus will, nicht wünschenswert wäre, so kann man doch meiner Meinung nach das Fetischistische im Schein des Kunstwerkes von der Schein- bzw. Ersatzlösung der lebensbiographisch bedingten Fetischbildung trennen. Wenn diese dem Individuum das Glücksversprechen einer unreglementierten Genusserfahrung bzw. Wunscherfüllung verheißen sollte<sup>11</sup>, dann ist es nicht minder offensichtlich, dass sich die künstlerische Inszenierung des bildlichen Fetisches einer Formsprache bedient, die sich des utilitaristischen Vollzugs jedes individuellen Erfahrungsumgangs mit dem Fetisch entledigt und diejenige überindividuelle (ästhetische) Gültig-

keit erlangt, welche sich aus dem Fundus der kollektiven Repräsentationen des gesellschaftlichen Imaginären speist.

Dieses überindividuelle Formelement lenkt die Blickrichtung auf gesellschaftliche Prozesse der Fetischbildung, in denen subjektiv bestimmte psychosexuelle Bedürfnisdispositionen in den Wertverwertungszusammenhang der Warenproduktion eingespeist und durch die libidinös gesteuerte Warenästhetik in ‚manipulierte‘ Kaufverhaltensweisen umfunktioniert werden. Jenseits aber einer verkürzten Fetischismus- als Gesellschaftskritik sollte man darauf bestehen, dass sich der ästhetische Fetischschein ‚materialistisch‘ weder auf die sexuellen Surrogatfunktionen bzw. Kompromisslösungen des Individuums noch auf den sexuellen Warenschein der gesellschaftlichen Verwertungslogik zurückführen lässt. Einen Ausweg aus den Verengungen dieser reduktionistischen Ableitungen bietet uns meines Erachtens die Fetischkonzeption Benjamins an, die wie wir gesehen haben, eine kulturgeschichtliche Fundierung des Marxschen Fetischbegriffes darstellt. Wenn die Merkmale und Vollzugsweisen des psychoanalytisch erforschten Fetischismus uns manches Instrumentarium zur Bildbeschreibung und -interpretation an die Hand geben, dann eignet sich der Benjaminsche Fetischbegriff zur Entschlüsselung mancher Bildinhalte, denen man mit jener Beschreibungsapparatur nicht beikommen kann.

Der Fetisch als stillgestellte, d. h. in der Immergleichheit des Warenangebots erstarrte Wunscherfüllung stellt meines Erachtens eine Konkretisierung dessen dar, was wir im ersten Anlauf einer Verbindung zwischen psychoanalytischem und marxistischem Fetisch als den verselbständigten, d. h. in sich geschlossenen, oder mit einem systemtheoretischen Terminus zu sprechen, autopoeitischen Kreislauf des Fetischuniversums gesehen haben. Er zeichnet genau den Umschlagspunkt an, an welchem die Wunscherfüllungsperspektiven, die die unablässige Steigerung der Produktion des Neuen in der kapitalistischen Expansionsökonomie entstehen lässt, um ihre wirkliche Einlösung gebracht werden, weil sie zur bloßen Kaufs- und Erwerbsbestätigung der absatz- und profitorientierten Verwertungslogik umgebogen werden. Auf eine kunsttaugliche Perspektive bezogen, lässt sich das Fetisch- vom Wunschbild darin unterscheiden, dass das Erfüllungspotential, das, was das Wunschbild zum Ausdruck bringt, vom Fetischbild ‚kolonisiert‘ wird, d. h. es bekommt eine bildliche bzw. objekthafte Ausdrucksgestalt auferlegt, die es dem phantasmagorischen Bildinventar des Warenkonsums einverleibt. Etwas ungezwungener ausgedrückt: wenn das Wunschbild eine Art Traumgestalt des Erfüllungspotentials ist, dann wäre das Fetischbild seine immer neue Einlösung und aus diesem Grund seine Stilllegung in der Form von modischen Kult- und warenästhetischen

Leitbildern. In diesem Zusammenhang sollte man auch den Begriff der Aura einer Neuinterpretation unterziehen: Wenn man den Begriff weiter fasst als Benjamin, d. h. ihn aus seiner Traditionsgebundenheit herauslöst und einer Kunstbilsprache eingliedert, die wie in der Pop art, der Werbegraphik oder dem Produktionsdesign als Träger der Warenästhetik fungiert, dann kann man beobachten, wie die Herstellung von Aura kultstiftend wirken kann. Das einschlägige Beispiel dafür sind natürlich die seriellen druckgraphischen Bilder von Warhol, die gleichzeitig vieles in einem sind: Wohlstandswunschbilder als fetischistische Warenmarkenlogos, Echtheits- als Singularitätstraumbilder und unendlich vervielfältigungsfähige Schönheitsexemplare, auratische Einmaligkeiten und modisch nachahmenswerte Kultur- bzw. massenkulturelle Kultangebote, etc. Damit möchte ich selbstverständlich keinem Bildasketismus das Wort reden: Worauf es mir ankommt, ist, einen Interpretationszugang zum Zusammenhang von Fetisch, Wunschbild und Warenästhetik, der über einen generellen Ideologieverdacht der Welt des Fetisches hinausginge, herzustellen.

Nun, die Strukturelemente fetischistischer Kunstsprache, die ich in diesem Kapitel skizzenhaft darzustellen versucht habe, werden im Folgenden nicht als unverrückbare Erklärungsprinzipien eingesetzt. Noch erheben sie den Anspruch, die mannigfaltigen Aspekte der thematisierten Kunstwerke erschöpfend zur Darstellung zu bringen. Vielmehr lenken sie erst den Blick des Interpreten auf bestimmte Künstler und leiten dabei die Werkauswahl der Interpretation. Da ich der Bildbeschreibung und Analyse der Werke nicht vorgreifen will, habe ich mich entschieden, die Anzahl der Merkmale fetischistischer Bildung klein zu halten. Auf diese Weise kann sich die Bildanalyse einen Spielraum geben, auf die konkrete Individualität des Werkes einzugehen und bestimmte Aspekte der Fetischbildung herauszuarbeiten, die streng genommen von solchen Schemata wie z. B. der Teilsetzung bzw. Verschiebung nicht ‚gedeckt‘ sind. Eine einheitliche künstlerische Fetischismussprache nachzeichnen zu wollen, wäre allerdings ein vergebliches Unterfangen angesichts des Umfangs der Werke, aber auch der variationsreichen Darstellungsformen in den verschiedenen Kunstgattungen.

---

<sup>1</sup> Vgl. Marx, Das Kapital, S. 90ff.

<sup>2</sup> Für ein solches Desirat wechselseitiger Korrektur vgl. Williams, Fetish and hard core: Freud, Marx and the ‚money shot‘, S. 206ff.

<sup>3</sup> Diese monistische Logik ist natürlich der Mechanismus, der stets Ein- und Abgrenzungen produziert: Wie in der Wunschökonomie des Fetischisten das ‚andere Geschlecht‘ als Andersheit ausgegrenzt ist, um als fetischgestürzt und -angepasst in das Phantasieuniversum der intakten Sexualität eingeschlossen zu werden, so entstehen auf dem Boden dieser Dichotomie eine Reihe von anderen: aktiv/passiv, Produktion/Konsumtion, sichtbar/unsichtbar etc. Dazu vgl. Irigaray, Speculum of the other Woman, S. 22ff.

<sup>4</sup> Dieser Gedanke liegt um so näher, als das Fundament selbst der Abwehr- und Kompensationstheorien, der Begriff des Fetisches, keiner wissenschaftlich schlüssigen Erklärungstheorie zugeführt worden ist. Der Begriff überhaupt teilt die Ambivalenz, die seinen Erscheinungsweisen anhaften. Um den psychologischen Gehalt des Fetisches scheidet sich die Geister der einschlägigen Forscher, denn man kann sich nicht darauf verständigen, ob er von weiblicher unphallischer Bedeutung ist (Vgl. Boss, Sinn und Gehalt der sexuellen Perversionen, S. 59; zitiert in Gorsen, ebd., 227), oder sein ‚Normalbild‘ vom Penis des Mannes bzw. dem ‚kleinen Penis des Weibes‘ (vgl. Freud, Fetischismus, ebd., S. 317), oder vielmehr als hermaphroditisches Symbol aufgefasst werden muss (vgl. von Gebattel, Über Fetischismus, ebd., S. 159).

<sup>5</sup> Vgl. Irigaray, *This Sex which is not one*, S. 177ff.

<sup>6</sup> In diesem Zusammenhang stellt sich natürlich die Frage, ob es vielleicht über die Homologie hinaus ein Voraussetzungsverhältnis zwischen den beiden Diskursen gäbe. Damit meine ich selbstverständlich keine kruden Ableitungsverfahren, mit denen z. B. die psychoanalytische Fetischdeutung der marxistischen Warenanalyse subsumiert werden sollte. Vielleicht liegt der Grund dafür, dass seit dem Zusammenbruch des Ostblocks die Marxsche Theorie im Feminismus keine große Rolle mehr spielt, in bestimmten Exzessen der marxistischen Studien der 70er Jahre, für die alles zwischen Himmel und Erde aus der Kapitallogik ableitbar war. Trotzdem stellt sich nach wie vor die Frage, wie das asymmetrische Geschlechterverhältnis mit dem Marxschen Konzept organisch verbunden werden kann. Ein interessanter Versuch einer Auseinandersetzung der Marxschen Wertlogik mit feministischen und postfeministischen Theorieansätzen liefert Scholz in ihrem Buch ‚Das Geschlecht des Kapitalismus‘.

<sup>7</sup> Vgl. Irigaray, ebd., S. 183ff.

<sup>8</sup> Beiden Motiven begegnen wir im Werk von Rudolf Schlichter.

<sup>9</sup> Charakteristisch für diese fetischistische Besetzung des verformten Gegenstandes in der modernen Kunst scheinen mir einerseits die verwesende Aufweichung der Frauenakte in der Fotografiekunst von Man Ray und andererseits die (surrealistischen) Deformationsstrategien von Kertész und Bellmer.

<sup>10</sup> Paradebeispiele dieses berührbaren, und damit dem Wesen des Fetisches (Gegenbild der Askese, unmittelbare Wunscherfüllung) am nächsten kommenden Kunstwerkes hat eindrucksvoll Marcel Duchamp gestaltet. Siehe unten Kap. 6.

<sup>11</sup> Offenbar von der Sinnlichkeitsutopie des Kunstansatzes von Marcuse beeinflusst, stellt Gorsen eine direkte Verbindungslinie zwischen bestimmten postavantgardistischen Kunstformen (wie z. B. den happenings oder der action art) und der fetischistischen Bindung an Kindheitswünsche her. Diesen erwächst seiner Meinung nach insofern die Kraft einer berechtigten Auflehnung gegen das Realitätsprinzip, als im Zuge patriarchalisch determinierter kultureller Modernisierung die Ansprüche des Individuums auf eine ganzheitliche, d. h. nicht auf die genitale Sexualität fixierte Glückserfahrung unter die Räder kommen. In dieser Perspektive erscheint der Fetisch als Gegenbild einer antiasketischen Repressionsfeindlichkeit und der spontaneistisch-aktionistische Zug der Happenings als Ausdrucksform eines Wunsches nach infantiler Libertinage gegen das herrschende Ordnungsprinzip bzw. die ‚repressive Toleranz‘ (Marcuse) der Warengesellschaft. (Vgl. Gorsen, ebd., S. 214ff.) Damit verleiht Gorsen den in seinen Augen regressiven, aber im Keim Emanzipationsperspektiven eröffnenden Aktionismen der Kunst der 60er Jahre den Status eines Utopiestatthalters. Von einem gegenwärtigen Standpunkt aus sind natürlich solche überfliegenden Hoffnungen auf ein kunstvermitteltes Ausleben regressiver Regungen mit Skepsis zu begegnen. Ist es nicht mittlerweile klar geworden, dass sich der ‚reflexiv abgefederte aufgeklärte Zynismus‘ (Sloterdijk) sogar einer ‚Spaßgesellschaft‘ bedienen kann, um sich mit dem veranstalteten Schwindel einer Unmittelbarkeitsideologie die Selbstberuhigung zu geben, dem affirmativen Weiter-so ruhigen Gewissens frönen zu können?

## 6. Die Fetische der Neuen Sachlichkeit

Als Kunstrichtung, die sich der Anerkennung der gesellschaftlichen Sachwelt verschreibt, steht die Neue Sachlichkeit gewiss jeder (späteren) Verklärung der Art „goldene Zwanziger“ entgegen. Quer stellt sie sich auch zu jener überkommenen Kunststiltradition, die sich, wie bei dem Expressionismus, der Authentizität einer radikal ausdruckszentrierten Formsprache nachhängt.<sup>1</sup> Mit nüchternem Blick steigen die Künstler der Neuen Sachlichkeit (d. h. der „linke Flügel“, z. B. Dix, Grosz, Schlichter) in die Niederungen eines grausamen, blutleeren und todessüchtigen Lebens hinab - in jene fiebrige Welt der sexuellen Ausschweifungen, der Bordelle, des Rauschgiftkonsums, der Tanzlokale und der neuen Moden der Massenkultur. Diese Kunstpraxis kann als Symptom und zugleich treibende Mitgestalter kulturgesellschaftlicher Modernisierung angesehen werden.<sup>2</sup>

Freilich sollte man nicht den spezifischen Kulturmodernisierungsbeitrag der Neuen Sachlichkeit überbewerten, denn was in den oft nostalgisch angestimmten Retrospektivdarstellungen der Zeit mitschwingt, ist eine charakteristische Fehldeutung des Verhältnisses zwischen der Kultur der Weimarer Republik und der kulturellen Praxis in der Weimarer Republik. Obwohl es unbestreitbar sein dürfte, dass mit dem Aufkommen der Radikalavantgarden und der ansatzweisen Etablierung der Institution Kunst als eigenwertiger kultureller Sphäre von der künstlerischen Praxis wesentliche Impulse zur kulturellen Reformarbeit ausgegangen sind, ist es nichtsdestotrotz eine Tatsache, dass sich der hegemoniale Kulturdiskurs aus zwei Komponenten zusammensetzt: Dem kulturkritischen Konservatismus mit seinen alarmistischen Untergangsvisionen á la Spengler, dem ja eine ästhetisch-fundamentalistische Unterströmung mit einer unverkennbar politisch-reaktionären Tendenz beigemischt ist<sup>3</sup>, einerseits und einer industriekapitalistischen Konsumkultur samt massenangefertigten Unterhaltungs- und Freizeitangeboten andererseits. Die freigesetzte kulturelle Moderne, die hauptsächlich von der künstlerischen Avantgarde getragen wird, kann sich zwar im institutionellen Bereich des Kunstbetriebs eine Nische sichern und kulturstaatlich fördern lassen, gegen den hegemonialen Nationalismus, der die Kunst unter die Kuratel volksgesunder Blut-und-Boden-Ideologiezwecke stellen will, vermag sie sich aber nicht durchzusetzen. Dennoch unübersehbar sind die Risse am ideologischen Überbau, die das libertäre Menschheitspathos der Expressionisten, die Amerikabegeisterung der Neuen Sachlichkeit und die öffentliche Militanz der Kulturlinken den Ursprungsmythologien der Rechtskonservativen zufügen.<sup>4</sup>

Wenn man das kultur-ideologische Kampfgeflecht im Kontext des Modernisierungsdiskurses überblicken will, muss man meines Erachtens das Augenmerk auf diejenigen Verhältnisse richten, die zwischen den drei genannten, wenn man so will, Kulturkampfformationen bestehen. Denn es dürfte nicht der Eindruck erweckt werden, dass die künstlerische Modernitätsavantgarde vor einem homogenen und geschlossenen Block aus nationalistischem Traditionalismus bzw. kulturkonservativer Neurechtenoffensive einerseits, massenkulturellen Unterhaltungspraktiken und Bildfabriken andererseits, steht. Es verhält sich vielmehr so, dass man von Spannungen sowohl zwischen den Traditionseliten aus der Kaiserreichszeit bzw. kulturkonservativen Neurechtenformierungen und der Volkskultur der Massenmedien, aber auch zwischen der künstlerischen Avantgarde und der aufkommenden Popkultur der Massen, als auch zwischen dem bestandwahrungsbedachten Elitenbewusstsein des wilhelminisch geprägten Bürgertums und dem kulturevolutionären Impuls der Avantgarde sprechen muss. Am Brennpunkt dieses Spannungsgeflechts steht die streitbare Frage des ‚Amerikanismus‘ bzw. der massiven Ausbreitung von industriekapitalistischen Massenkünsten, denen sowohl optimistische Bejahung, aber auch kulturkritischer Argwohn entgegengebracht wird.

Für die Kerngruppen des Bildungsbürgertums geht mit den zunehmenden Kultureinflüssen, die von den USA auf Europa überschwappen, das Gefühl einer schicksalhaften Unausweichlichkeit einher, der man mit einer kulturpessimistischen Untergangsstimmung Paroli zu bieten versucht. Die Weimarer Zeit wird dennoch von einer folgenschweren Reorganisierung der kulturpolitischen Prioritäten gekennzeichnet, die darauf zurückzuführen ist, dass sich der kultur-autoritäre Herrschaftsdiskurs, welcher die Massen bis dahin an den Obrigkeitsstaatskonsensus einzubinden wusste, nun der Verbreitungsdynamik der Massenmedien öffnet und ihre massenpsychologischen Wirkungen den eigenen ideologischen Zielsetzungen unterstellt. Man wettet zwar gegen den ‚Kulturbolschewismus‘ und zetert gegen die ‚zersetzenden‘ Wirkungen auf die Volksseele, die von den Massenmedien und vor allem von der Ästhetik des Kinos ausgehen, doch ist man scharfsinnig genug, sich den antibürgerlichen, d. h. die spezifisch deutsche Bürgerlichkeitsaskese in Frage stellenden Effekt der Sittlichkeitsliberalität der Massenkultur zu Eigen zu machen. Selbstverständlich ist die im Entstehen begriffene Allianz von Mob und Elite, die von der nationalsozialistischen Bewegung getragen wird, weit davon entfernt, die konsumhedonistischen, Verklemmungen abbauenden und ‚lockere‘ Lebensweisen propagierenden Botschaften des amerikanischen life style gutzuheißen. Dennoch zwingt die als unausweichlich empfundene gesellschaftliche Modernisierung, welche die Ausbreitung der Massenmedien mit sich bringt, den sich radikalierenden politisch-ideologischen Diskurs der Rechten, sich die modernen kulturellen Technologien anzueignen, ihre liberalisti-

schen Subtexte und Begleiterscheinungen auszuschalten und ein eigentümliches Ideologieamalgam aus Technikbegeisterung und Volksmythologie zur totalitären Staatsdoktrin zu erheben. In diesem Sinne hatten Adorno/Horkheimer vollkommen recht, als sie die Naziherrschaft als ein diabolisches Zusammenspiel von Natur und instrumenteller Rationalität bezeichneten.<sup>5</sup>

Die Spannungsverhältnisse zwischen der in der Weimarer Zeit zum vorherrschenden Kunstidiom avancierten Neuen Sachlichkeit und den modernen Technologien der Massenkommunikation, -unterhaltung und -kultur sind nicht weniger von einer gewissen dialektischen Gegenwendigkeit geprägt.<sup>6</sup> Denn der neue sachliche Malduktus verschreibt sich zwar einer nüchternen, protokollarisch anmutenden bildlichen Registrierung von sozialen Sachverhalten, er lässt es aber doch an seiner Faszination für die kapitalistische Modernisierung bzw. Rationalisierung der Lebenswelt nicht an einer gewissen Skepsis fehlen. Einerseits werden die kulturellen Aspekte des Gesellschaftswandels künstlerisch reflektiert und bildpositiv bewertet. Andererseits ist das Sensorium etlicher Künstler scharf genug, um bestimmte unleugbare Schattenseiten der Modernisierungsprozesse, d. h. die Versachlichung der gesellschaftlichen Beziehungen samt Entfremdungs- und Funktionalisierungstendenzen wahrzunehmen. Das gesellschaftlich diffuse Gefühl von Erstarrung, Kälte und Entfremdung schlägt sich in den Werken der ‚veristischen‘ Künstler der Neuen Sachlichkeit in Darstellungen nieder, die von der ungeschminkten Hässlichkeit der Straßen-, und Bordellszenen bis hin zu den von der Pittura Metafisica beeinflussten Bildern von kahlen Industrielandschaften bzw. erstarrten Menschen- und Puppenwesen reichen.<sup>7</sup>

Die ambivalente Haltung der sachlichen Bildsprache zur zeitgeschichtlichen Lage der ‚relativen Stabilisierung des Kapitalismus‘ (um 1925) schlägt sich in paradigmatischen Bildkonstellationen wie derjenigen des Gemäldes von Grosz ‚O. T.‘ [Abb. 1] nieder. Hinter einer gesichtslosen Gliederpuppe ragen Haus- und Fabrikfassaden hoch, wodurch sich der Bildraum auf eine Weise verengt, dass sich beim Betrachter unweigerlich der Eindruck einstellt, dass die Rationalisierungsfortschritte dabei sind, die Humankräfte des lebensweltlichen Gesellschaftsalltags auszutrocknen. Mittlerweile zum Standartrepertoire der neusachlichen Bildthematik avanciert ist diese Dehumanisierungsdarstellung zwar kunstgeschichtlich unabdingbar zum Verständnis der künstlerischen Verarbeitung des gesellschaftlichen Wandels der Zeit. Ihre Bedeutungstragweite reicht aber über eine bildsprachliche Einordnung in die Kunstrezeption der gesellschaftlichen Modernisierungsschübe der zwanziger Jahre hinaus. Der Grund dafür dürfte darin liegen, dass der zeitdiagnostische Wert des Bildes eine Tiefendimension besitzt, die nicht so sehr den negativ-utopischen Projektionsentwurf einer entmenschlichten



Abb. 1  
Ohne Titel, 1920, Ö/LW81x61 cm

Lebenswelt betrifft, sondern eine gewisse Ursprungserhellung der Modernität herausstellen lässt.

Um uns dieser Tiefendimension anzunähern und dabei die Fetischismusproblematik im Rahmen der neusachlichen Malerei zu erörtern, müssen wir Rekurs auf Benjamins Theo-

rieansatz nehmen. Wie in den theoretischen Vorüberlegungen zu einer kunstwerktauglichen Auffassung des Fetischismusbegriffes dargestellt, kann Benjamins Ursprungserhellung des modernen Kapitalismus durch eine Verflechtung von Geschichtsphilosophie, Kulturanalyse und Kapitalismuskritik eine Erschließungskraft aufbieten, die unserem Nachspüren nach Fetischismusbezügen in der Moderne des 20. Jahrhunderts zugute käme. Diese vermittelte Annäherung an die Bildsprache der Neuen Sachlichkeit erfolgt nicht nur aus dem Grund, dass man damit etlichen ihrer Werke einen überästhetischen gesellschaftlichen Gehalt abgewinnen kann, an dem sich auch das Phänomen der Fetischbildung herausarbeiten lässt. Von einer heutigen Interpretationssituation heraus stellt sich überdies die Frage, wie man einen bezugsreicheren Zugang zu diesen Werken sich versprechen kann, als dass dies der Fall ist, wenn die Interpretationsoptik an der manifesten kulturkritischen Stoßrichtung der neusachlichen Werke haften bleibt. Wenn mit anderen Worten Werke wie das ‚O.T.‘ von Grosz in einen Interpretationskontext gestellt werden kann, in dem es sich als eine bildliche Austragung eines bestimmten Geschichtsbewusstseins ansehen lässt, dann bleibt zu fragen, wie man dieser Dimension des Bewusstseins beikommen kann.

Es gilt zunächst festzustellen, ob diese unmittelbar das Verhältnis einer zeitgenössischen Auslegung des Bildinhalts zur (kunst-)geschichtlichen Einordnung seines Werkträgers berührt, wobei man darauf achten muss, dass es weder mit einer glatten Eingliederung des Bildinhalts in die Selbstverständlichkeit eigener Lebenszusammenhänge, noch mit seiner Fixierung im Raster historischer Kenntnisse getan wäre. Ersteres nicht, weil es kaum einem einigermaßen alerten Zeitgenossen mehr einleuchtend nachvollziehbar sein dürfte, wie der Entmenschlichungsdiskurs einen hervorragenden intellektuellen Stellenwert innerhalb des linken kultur- und gesellschaftskritischen Selbstverständnisses gehabt haben könnte. Wenn man sich zudem die anthropologischen, entfremdungstheoretischen Marxdeutungen, die von den nachkriegs-existentialistischen Radikalhumanismen gestärkt die Kapitalismuskritik auf das Paradigma der menschlichen Wesenskräfte umgestellt haben, mit in Rechnung stellt, dann fällt es einem nicht schwer, den bewusstseinsgeschichtlichen Abstand zu ermessen, der die gegenwärtige Zeitgeistlage von den Entfremdungsklagen und den humanismusinspirierten, versachlichungsfeindlichen Rückbesinnungseinstellungen auf die wesentlichen, auf freie und produktive Entfaltung angelegten Gattungskräfte trennt. Was den zweiten Fallstrick einer Werkauslegung anbelangt, die diesen Abstand auf das Konto kunstgeschichtlicher Periodisierung verbucht und dadurch mit Achselzucken den Anspruch der Werke auf gegenwartsrelevante Einsichten als parochialen Überheblichkeitsgestus abtut, braucht man danach nicht viele Worte zu verlieren.

Um aus dieser, für einen um die kritischen Inhalte bedachten Interpretationsansatz wohl als aporetisch zu bezeichnenden Lage heraus zu kommen hilft eben der Bezug auf Benjamins Blick auf die gesellschaftlich-kulturelle Moderne des Pariser 19. Jahrhunderts. Denn in mehr als einer Hinsicht sieht sich eine gegenwärtige Erörterung der Neuen Sachlichkeit in Bezug auf den Fetischismusegehalt ihrer Sujets vor die Frage gestellt, wie sie ihrem kulturkritischen Impuls in einem geistesgeschichtlichen Kontext gerecht werden kann, in dem Entfremdungsproteste kaum von Belang zu sein scheinen bzw. ihnen kaum der Stellenwert zukommt, den sie für die marxismusangelehnte Gesellschafts- und Kulturkritik des vorigen Jahrhunderts inne gehabt haben. Wenn allerdings der Wahrheit der Kritik ein geschichtlicher Index inne wohnt, dann lässt sich das unverdrossene Pochen auf das bewahrenswerte Kritikerbe, das unter anderem in den modernitätsskeptischen Bilddarstellungen der Neuen Sachlichkeit in Erscheinung tritt, als entbehrlich erweisen. Benjamin bietet uns dagegen eine Sicht der kapitalistischen Modernität, in die man sowohl die Vergänglichkeit, als auch das Unabgeholte der (Kritik-)Wahrheit mit einbeziehen kann. Weil er diese beiden Dimensionen in Anschlag bringt, vermag seine Theorie der Moderne diejenige Begrifflichkeit bereitzustellen, mit der sich der eingangs festgestellte Ambivalenzcharakter der neusachlichen Weimarer Kunst zur Durchsetzung kapitalistischer Verkehrsformen thematisieren lässt. Leitende Annahme dieser Erörterung wird demzufolge sein, dass sich an der Neuen Sachlichkeit wesentliches davon zeigen lässt, was Benjamin als die Kernkonstellation des 19. Jahrhunderts, d. h. als dasjenige Geflecht von versteinelter Naturgeschichte, mythischer Geschichte als Fetisch und mythischer Natur als Wunschbild herausarbeitet. Bevor wir an die Bildinterpretation herangehen, gilt es zuerst die skizzenhafte Darstellung des Theorieentwurfs Benjamins aus dem vorigen Kapitel zu vervollständigen und die voraussetzungsvolle Begrifflichkeit, mit der Benjamin den Ursprüngen des Kapitalismus auf die Spur kommen will, auf unsere Thematik hin verständlich zu machen.

## **6. 1. Archäologie der Moderne**

Benjamins Ursprungserhellung der warenförmigen Moderne setzt zunächst die zeitphänomenologische Einsicht voraus, dass die Zeitlichkeit der neuen, industrie-kapitalistisch geformten ‚zweiten Natur‘<sup>8</sup> von einer Vergänglichkeit gekennzeichnet ist, welche die der alten, ‚ersten Natur‘ übertrifft. Denn die produktivitätsbedingte Beschleunigung des Warenauswurfs bzw. -angebots setzt einen rasanten Wandlungsprozess in Gang, der gewissermaßen zu einer Verflüchtigung der Zeit führt, da ja die gerade verflössenen Stile, Moden, Trends etc., d.

h. die jüngste Vergangenheit, als unendlich fern erscheint.<sup>9</sup> Für Benjamin rückt diese Vergänglichkeitssteigerung all das, was das moderne kapitalistische Universum an Neuem hervorbringt, somit paradoxerweise in die Nähe eines naturgeschichtlichen Ablaufs, in dem Phänomene wie Hervorbringung und Vergänglichkeit, Verfall und Untergang traditionell beheimatet sind. Diese Abbildung des gesellschaftlich Neuen bzw. seiner Vergänglichkeit, die sich auf die Halbwertszeit der Waren und Techniken bezieht, auf die Entstehungs- und Verfallszeit des naturgeschichtlich Organischen, weist eine bestimmte Anlehnung an das Marxsche Schema der Vorgeschichte auf, die ja alle Stadien der Natur- und Menschheitsgeschichte bis zum sozialistischen Zeitenumbruch umfasst.

Benjamin nimmt diesen Gedanken auf, besteht aber doch auf das Eigentümliche des bürgerlichen Zeitalters, das für ihn aus diesem vorgeschichtlichen Kontinuum herausragt. Denn er will demjenigen eigentümlichen Status, den das Neue in der kapitalistischen Moderne innehat, Rechnung tragen und zwar dadurch, dass seine spezifische Zeitlichkeit herausgestellt wird. Legt die Marxsche Zivilisationskonzeption als Vorgeschichte kaum Spielräume für einen emphatischen Begriff des Neuen frei, weil, solange die Menschheit ihre Geschichte nicht mit Selbstbestimmung gestaltet, diese sich als naturgesetzlicher Prozess vollziehen muss, geht Benjamins Theorie der Ursprünge des modernen Kapitalismus daran, dem geschichtlich Neuen an der Warenproduktion sowohl naturgeschichtliche Vergänglichkeit, als auch Möglichkeiten zu einer geschichtlich originären Schöpfung zu attestieren. Wenn Benjamin seinen naturgeschichtlichen Blick auf die abgestorbene Sphäre derjenigen Waren wirft, die ehemals die Lebenswelt der Konsumtion in ihrem Bann hielten, nun aber wie versteinerte Überbleibsel einer untergegangenen Epoche herumliegen, dann spricht er bezeichnenderweise von einer Materie, die gescheitert ist.<sup>10</sup> Wenn sich die Vergänglichkeit des Warendaseins die kapitalistische unablässige Produktion eines auf sofortigen Abruf eingestellten Neuen in die natürliche Entstehungs- und Verfallsgeschichte übersetzen lässt, so ist Benjamin nicht minder davon überzeugt, dass sich den nun mehr zweck- und nutzlosen Waren eine objektive Bedeutung entnehmen lässt, eben weil die Waren als versteinert hinter die unaufhaltsame Hervorbringung des schnell veraltenden Neuen zurückfallen. Da diese Objektivität den Kern des Geschichtlichen im kapitalistischen Universum berührt, sind weitere Theorieaspekte der Benjaminschen Urgeschichte der Moderne vonnöten. Der Begriff der mythischen Geschichte und des Fetisches schließt sich hier mühelos an.

Das naturgeschichtliche Zeitverständnis, mit dem Benjamin die geschichtliche Materialität der bürgerlichen Epoche freizulegen verspricht, verträgt sich selbstverständlich kaum mit dem Begriff der Geschichte als zielgerichteter, vollendunganstrebender Prozess. Eine

materialistische Geschichtsdeutung ist für Benjamin gleichbedeutend mit der Kritik historischen Fortschritts<sup>11</sup>, ja die Idee des Fortschritts avanciert im *Passagen*-Werk zum modernen Mythos par excellence. Nun, im auffälligen Unterschied zur Mythoskonzeption von Adorno/Horkheimer, die das Marxsche zirkuläre Kapitalverhältnis auf den Mythos als ewige Wiederkehr abbilden, worauf sie dann die These der *Dialektik der Aufklärung* aufbauen, dass der Mythos schon Aufklärung ist bzw. die bürgerliche Vernunft in Mythologie zurückschlägt<sup>12</sup>, nimmt Benjamin alle Geschichtskonzepte, denen ein automatischer historischer Fortschritt zu Grunde liegt, als mythisch aufs Korn. Aus der Sicht Benjamins ist jede, sei es bürgerlich-kapitalistische, sei es antibürgerlich-sozialdemokratische Fortschrittsgläubigkeit von Mythos durchsetzt, wobei er allerdings die negative Geschichtsphilosophie von Adorno/Horkheimer selbst dazu gerechnet hätte. Freilich sollte nicht eine gewisse Übereinstimmung übersehen werden, die zweifelsohne zwischen Benjamin und Adorno/Horkheimer besteht: Sie gehen alle von einer Konzeption der Naturgeschichte aus, nach der sich die Natur entwickelt und zwar als instrumentelle Naturbeherrschung, Technik und Industrie. Dementsprechend negativ, d. h. in der Form des Mythosvorwurfs artikuliert, fällt ihr Urteil über die modernen Geschichtsideologien aus: Da sie den industriellen Fortschritt als historische Entwicklung voraussetzen, fälschen sie den progressiven Verlauf der Naturgeschichte, d. h. die Steigerung der Naturbeherrschung, zum geschichtlichen Fortschritt um.

Unterhalb dieser geschichtsphilosophischen Ebene besteht nun der originäre Beitrag Benjamins zu einer kritischen Ursprungserhellung des bürgerlichen Zeitalters darin, dass er der Moderne als Fortschrittsmythos da nachspüren will, wo sie sich am prägnantesten manifestiert, d. h. auf der Ebene der Großstadtkultur. Das Mythische schlägt sich hier als das Phantasmagorische nieder, wobei sich Benjamin zwar den Marxschen Begriff der Phantasmagorie als die Fetischerscheinung der Ware zu eigen macht, aber kein methodisches Interesse daran hat, die Pariser Großstadtwarenkultur als empirische Veranschaulichung der Warentheorie des *Kapitals* herbeizuzitieren - was allerdings ein etwas schwer zu bewältigendes Unterfangen sein dürfte. Woran er sich vielmehr abarbeitet, ist, den Warenfetischismus an solchen Großstadtphänomenen dingfest zu machen, die der Tauschwertzirkulation einigermaßen entrückt sind: Als solche eignen sich die Schaufensterauslagen in den Pariser Passagen vorzüglich. Denn bar jeder unmittelbar praktischen Bedeutung (sei es als Tausch-, sei es als Gebrauchswerte) instanzen für Benjamin die ausgestellten Waren jene selbstläufige, sich selbst setzende und erhaltende Eigendynamik der Verselbständigung, die sich als phantasmagorische Fetischbildung vollzieht. Die Exponate der Passagenschaufenster stellen mit anderen Worten in reiner Gestalt jene Hypostasierung dar, deren Vollzugsform die Ware als

abstrakter Träger aller möglichen Begehrlichkeiten, vom Sexuellen bis hin zum gesellschaftlichen Status, ist. Nun, diese zur reinen Anschauung ausgestellten Fetische treten bald im Laufe der kapitalistischen Entwicklung aus ihrem Nischendasein heraus und in die breite Konsumöffentlichkeit hinein, und zwar indem sie feste Regeln ihrer Anbetung institutionalisieren: Gemeint sind natürlich die Moden, die Benjamin als das Ritual bezeichnet, wie der Fetisch Ware verehrt zu werden vorschreibt.<sup>13</sup> Die Verselbständigung des Warenfetisches nimmt hier die Form einer doppelt entfremdenden Verkehrung an: Zum einen scheint sie zwar den menschenpezifischen Bedürfnisdispositionen nach Wandel und unendlicher Variation entgegenzukommen, doch sie schlägt sie in den Bann des Immergleichen, d. h. der nach festen Vollzugsmechanismen inszenierten Neuheitsphantasmagorie. Zum anderen verkehrt sie das menschliche Veränderungsbedürfnis in eine versachlichte Angelegenheit, in dem sie die geschichtlich-gesellschaftlichen Veränderungsfähigkeiten in den verselbständigten Selbstlauf einer objekthaften Scheinbewegung umschlagen lässt. Die Objektwelt der Waren nimmt menschliche Geschichte in die eigene Regie. Diesem Doppelcharakter der fetischistischen Umkehrung, hohler Fortschritt (Mythos) und versachlichtes Surrogat menschlicher Bedürfnisse wohnt diejenige Notwendigkeit inne, die Benjamin als das Scheitern jeder Materie im Kapitalismus erkennen will. Um diesem Scheitern - sowohl dem Preis, den alles in der ‚Hölle‘<sup>14</sup> des Kapitalismus entrichten muss, als auch dem Index des geschichtlich möglich Gewordenen -, begrifflich nahe zu kommen, muss sich Benjamin mit dem auseinandersetzen, wie die ‚zweite Natur‘, die Gegenständlichkeitsform einer durch Industrie und Technik geformten Welt, Träger von Wunschbildern sein kann, denen sie materielle Realisierung zu verleihen verspricht, sie dennoch immer wieder in die Fetischform einer verkehrten, den menschlichen Bedürfnissen entfremdeten, sachlich verselbständigten Scheinwelt umleitet.

Da Geschichte noch einen mythischen Weltlauf darstellt und Technik und Industrie bloß den Zusammenhang der Naturgeschichte fortsetzen und erweitern, nimmt es kein Wunder, wenn die kollektiven Wunschbilder, in denen sich Traumprojektionen eines utopischen Lebens sedimentieren, zu Traumfetischen verkommen. Der kulturgeschichtliche Blick Benjamins holt weit zurück in der Geschichte der frühneuzeitlichen utopischen Entwürfe aus, um anhand ihres paradigmatischen Status als ‚ungleichzeitige‘ (E. Bloch) Antizipationsausprägungen einer befreiten, jenseits der Naturgeschichte ihr Leben frei bestimmenden Menschheit, ihr modernes Schicksal dialektisch aufzuzeigen. Wenn sich das bürgerliche Warenuniversum durch seinen glitzerigen Phantasmagorieschein diese Wunschbilder erfüllten Lebens einverleibt, dann heißt dies für Benjamin, dass das bürgerliche Zeitalter diese Bilder im Zustand des Traumes verharren lässt. Es gaukelt den Massen vor, dass die utopischen Seh-

süchte nach unbeschwerter Lebensführung und materiellem Überfluss in die Sphäre des industriell-technisch Realisierten eingerückt sind, so dass das sehnsuchtsträumende Kollektiv dazu gebracht wird, seine Utopieträume an die Phantasmagorie der Warenfetische abzutreten. Im Immergleichen des Pseudoneuen als Traumbilder erstarrt, werden die Wunschvorstellungen zu Fetischen - Warenfetsch und Traumfetsch lassen sich nicht mehr auseinanderhalten.<sup>15</sup> Zu Fetischen gerinnen die Wunsch- als erstarrte Traumbilder zwangsläufig, da die Phantasmagorie der Waren die menschliche Geschichte stilllegt: die Naturgeschichte dauert an und die Wunschbilder der Menschheit gleichen sich den mythischen Fetischen des unverrückbar Immergleichen an.

## **6. 2. Spuren von Fetischismus in der Neuen Sachlichkeit**

Auf dem Hintergrund dieser kulturphilosophischen Gedanken zum sozialgeschichtlichen Imaginären des 19. Jahrhunderts lassen sich Überlegungen ausführen, die um die Frage kreisen, in wie weit sich in der Bildwelt der Neuen Sachlichkeit Modernitätserfahrungen niederschlagen, denen man mit der Benjaminschen Begrifflichkeit auf die Spur kommen kann. Da das Interpretationsziel nicht eine philosophisch geleitete sozial-kulturelle Darstellung der Weimarer Zeit sein kann, wird sich die Aufmerksamkeit auf bestimmte Werke der neusachlichen künstlerischen Zeitdiagnose konzentrieren, wobei dies unweigerlich nur eine beschränkte Bildmaterialbasis abzugeben vermag. Trotzdem dürfte es für eine Untersuchung, die sich zum Ziel setzt, Fetischstrukturen hervortreten zu lassen und nicht den Beweis anzutreten, dass der neusachlichen Bildsprache Fetischismusteste erstellt werden können, nicht von erheblicher Bedeutung sein, ob sich die Untersuchungsannahme der Nachweisbarkeit solcher Strukturen in einer beachtlichen Zahl von Werken substantiieren lässt.

Das Bild von Grozs ‚O.T.‘ kann meiner Meinung nach eine Scharnierrolle zum Einstieg in das Lebensweltbild des Weimarer sachlichen Realismus übernehmen, denn sowohl seine zeitliche Entstehung, als auch die Tatsache, dass es futuristische und ‚metaphysische‘ (d. h. an die traumartigen Bildkompositionen der Stadtszenen von Carrà und de Chirico sich anlehrende) Bildmotive fortsetzt, weisen ihm eine Bedeutung zu, der sich Elemente des Verständnisses der Nachkriegsepoche ablesen lassen können. Charakteristisch für dieses Verständnis ist zunächst die Tatsache, dass das ‚O. T.‘ die verträumte, protosurrealistische Szenerie der italienischen Vorläufer ihres metaphysikangehauchten Überstiegsbezugs entkleidet und an der Inszenierung eines entrückten Öffentlichkeitsraumes eine gewisse Entzauberung vornimmt: Ausgeträumt sind die futuristisch-technikgläubigen Zukunftsprojektionen, aber vom

Impuls zur surrealen Verfremdung ist auch nicht mehr viel zu spüren. Vielmehr wird hier ein Wirklichkeitsbild entworfen, das Ernüchterungsbilanz, zeitkritische Diagnose und anti-futuristisches Manifest in einem sein will.

Wenn man anhand solcher Bilder von einer Hinwendung zur Welt der Objekte sprechen darf<sup>16</sup>, die den stilmotivischen kubistischen Gegenstandsersplitterungen, expressionistischen Deformierungen, futuristischen Zeitraumdynamisierungen und geometrisierenden Erhebungen der Abstraktion als eine Art zeitgemäßer Rückgewinnung der Bodenhaftung auf dem Fuße folgen musste, dann haftet dieser Welt der Objekte ein eigentümlicher Zug an: Sie wirken wie ausgehöhlt. Aus dem Schornstein steigt zwar immer Rauch auf, aber die gährende Leere, die sich in den schwarzen Fensterhöhlen eingenistet hat, scheint eher dafür zu sprechen, dass man es mit einer städtischen Ruinenlandschaft zu tun hat. Als Denkmal zu dieser abgewirtschafteten Arbeitswelt ist vorne im Bild eine Puppenfigur auf ein Podest gestellt, deren Gestik ratloser Verlassenheit derjenigen entrückten Weltlosigkeit entspricht, welche die gleichsam wie Fossilienüberreste anmutenden Gebäudehöhlen ausstrahlen. Unschwer dementsprechend lässt sich sowohl der verdinglichte Puppenmensch, als auch die Dingwelt der Industriegebäude als diejenigen vorzeitlichen Überbleibsel bzw. versteinerte Urformen dechiffrieren, zu welchen die Gegenstände im Kapitalismus werden, sobald sie aus dem Funktionszusammenhang zeitgemäßer Wertschöpfung und -verwertung herausfallen. Das ‚O. T.‘ veranschaulicht an der hohlen, zur Umrisshaftigkeit schematisierten Materialität von Menschen und Gegenständen denjenigen Zeitlichkeitsmodus, in dem nach Benjamin das Jüngstvergangene als die ferne Vergangenheit erscheint.<sup>17</sup> Falls die Bilddarstellung einer ausgehöhlten Erstarrung eine gewisse Endzeitstimmung ausströmt, dann weniger im Sinne negativer Utopie, als vielmehr einer nachholenden Rückschau: Es wird mit anderen Worten das Bild einer städtischen Urlandschaft heraufbeschworen, auf die sich am zeitlichen Punkt ihres Einzugs (in die deutsche Gesellschaft) die kulturelle Moderne auf das zurückbesinnt, bildlich nachholt und herbeizitiert, was vom geschichtlichen Hauptstrom der Entfesselung der Produktivkräfte abgefallen, nun mehr zum Relikt untergegangener Frühphasen der Industrialisierung gemacht worden ist.

Es ist diese der sozialkritischen Dimension des Bildes, d. h. dem Anklageappell gegen entmenschlichte, verdinglichte gesellschaftliche Verhältnisse vorverlagerte Bedeutungsschicht, an die sich der Gedanke Benjamins über eine naturgeschichtliche Entwicklung der Gegenständlichkeit anknüpfen lässt. Denn das Eigenartige der Bildkomposition besteht eben darin, dass der Entfesselungsdynamik der industriellen Produktivkräfteentwicklung Entmenschlichungsbilder verliehen werden, wie z. B. diejenigen in Fritz Langs *Metropolis*, die den Men-

schen als bloßes Rädchen im Getriebe darstellen. Hier wird vielmehr auf das abgehoben, sowohl wie die durch Technik transformierte Gestalt der gesamten Welt der Materie (einschließlich der Menschen) aussieht, aber auch worin sich die spezifisch kapitalistische Zeitlichkeit und die naturgeschichtliche Vergänglichkeit berühren. Zur Darstellung gelangt auf diese Weise sowohl die Rasanz gesellschaftlichen Fortschritts, aber auch das ihr zu Grunde Liegende, d. h. Vergänglichkeit als Verfall, Ableben und Versteinerungsstarre.

In diesem Zusammenhang muss zudem auf dasjenige Bildelement eingegangen werden, das inmitten der allgemeinen Erstarrung wie ein Geschichtszeichen unverdrossenen Weitermachenwollens anmutet: der Schornstein. In der Tat, eine gewisse befremdliche Wirkung ließe sich ihm nicht absprechen, da es zunächst bildlogisch nicht nachvollziehbar ist, dass noch für menschliche Bedürfnisse produziert wird, wo im Bildvordergrund das Menschliche gerade seinen Exodus gefeiert hat. Doch eben darin liegt der Fetischismusbezug dieser naturgeschichtlich deutbaren Darstellung: Wie die leeren Gebäudehüllen auf all diejenigen versteinerten Warenüberbleibsel, die Spuren eines früheren Lebens, Vergänglichkeitsmonumente und Fossilien naturgeschichtlichen Verfalls in einem sind, hindeutet, so weist der Schornsteinrauch auf einen zum Fetisch, d. h. zur verselbständigten Eigendynamik erstarrten Produktionsmythos hin. Wenn es richtig ist, dass Technik, Industrie und Produktion die Fortsetzung der Naturgeschichte als Naturbeherrschung sind, dann gemahnt der Schornsteinfetisch unwillentlich daran, dass dies alles nicht unbedingt einen Fortschritt in der Geschichte sein muss. Im Gegenteil, es verhält sich beim Industrieproduktionsfetisch analog wie bei denjenigen Warenmarken und Konsumfetischen, die, je älter und den gängigen Konsummoden ent-rückter sie sind, desto mehr begehrenswert, d. h. preisförmig unerschwinglicher ausfallen. Im Neuheitsversprechen der industriellen Produktivkräfte ist deshalb die mythische Fetischform der Moderne am kenntlichsten eingeschrieben, weil sich darin das verselbständigte Eigenleben der Warenlogik am fantasmagorischsten anbeten lässt.

In diesem Sinne könnte man das ‚O. T.‘ in die Nähe jener dialektischen Bilder Benjamins rücken, die Vergangenheit und Gegenwart in ein extrem gesteigertes Spannungsverhältnis bringen, um sowohl das Neue am Vergangenen, als auch das Vergängliche am gegenwärtig Neuem herauszustellen. In unserem Kontext fungiert der erstarrte Industriefetisch als ein doppelter, gegenwärtiger Index und zwar sowohl dessen, was die Industrietchnik in Bezug auf die Entfaltung von Wünschen und Bedürfnissen zustande zu bringen vermochte, aber auch dessen, was aus der Produktivkraftentwicklung und ihren menscheitsfördernden Potentialen unter naturgeschichtlich-kapitalistischen Verhältnissen geworden ist. Obwohl es vielleicht eine Überzeichnung des sozialkritischen Impulses des Werkes sein kann, wäre der

Gedanke doch nicht ganz fehl am Platz, dass sich das dialektische Bild, indem es auf die Gegenwart als Ruinenlandschaft eines vergangenen Versprechens abhebt, die gegenwärtigen Entmenschlichungsverhältnisse nicht als ein katastrophaler Endzeitzustand hinstellt, sondern als eine Vergänglichkeit darstellt, der Anderes entspringen könnte. Was dies in Bezug auf den Puppenmenschen des Bildes sein könnte, mag dahingestellt bleiben.

### **6. 3. Naturbeherrschung und Geldfetisch**

Das Ineinanderfließen von Natur und Geschichte, das in dem Maße eine Geschichts-determinante zu sein scheint, in dem der Fortschritt an der Naturbeherrschung zur Geschichts-entwicklung umgedeutet, d. h. mythisiert und fetischisiert wird, prägt manche für die neu-sachliche Bildsprache charakteristische frühe Werke von Scholz, wie z. B. die ‚Wucherbau-ernfamilie‘ [ Abb. 2]. In auffällig gehässiger Weise lässt Scholz eine Bauernfamilie in frontaler Sicht den größten Teil des Bildes einnehmen, wodurch alle jene Merkmale von frömmelnder Bigotterie, verhärteter Borniertheit, kleinbürgerlicher Verklemmung, brutalisierter Besitzstand-wahrung, autoritärer Lebenshaltung etc. rabiater zum Vorschein kommen. Obwohl dieser zur absurd-karikaturhaften Gesichtsverzerrung hin wollenden Menschendarstellung ein unfreund-liches Kriegserlebnis Scholzes zu Grunde liegt<sup>18</sup>, wäre meiner Meinung nach die Bildintention gesteigerter Hässlichkeitsdarstellung nicht ausschließlich auf das Konto subjektiver Aversio-nen bzw. privater Idiosynkrasien zu verbuchen. Wie bei Dix, Grosz und Schlichter in konstan-ter Regelmäßigkeit der Fall ist, dienen zwar die künstlerischen Verhässlichungsangriffe dem Ausdruck empörter Auflehnung und sozialkritischer Ablehnung der Brutalisierungser-scheinungen in der deutschen Nachkriegszeit, diese Impulse rühren dennoch auf einer tiefer-liegenden Intuition. Diese dürfte über die Inhalte einer Zeitdiagnostik hinaus gehen, deren primäre Kritik all denjenigen Phänomenen von autoritärer Selbstdisziplinierung, untertanen-geistigem Anpassungszwang, verbissener Selbsterhaltung und stumpfsinnigem Rollenverhal-ten gilt, die die Traditionslinien des Wilhelminismus bis in die Weimarer Zeit hineinverlagern.

Entstellte Körper, fratzenhaft-verzerrte Gesichtszüge, hohlköpfige Stehaufmännchen-figures, anstößige Steifheitsposen, brutalisiertes Aggressivitätsgehabe, arrogant-zynischer Selbstbehauptungswille - in dieser kleinen Phänomenologie der bürgerlichen Physiognomi-endarstellungen legen die prominentesten der neusachlichen Maler Schichten der Subjekt-konstitution frei, die den Verrohungen in Folge von Krieg und Zerstörung vorgeordnet sein müssen. Hier gelangt eine Subjektivitätsentwicklung zur exemplarischen Darstellung, die zum Kern der bürgerlichen Individualität gehört: Triebunterdrückung und Verinnerlichung des

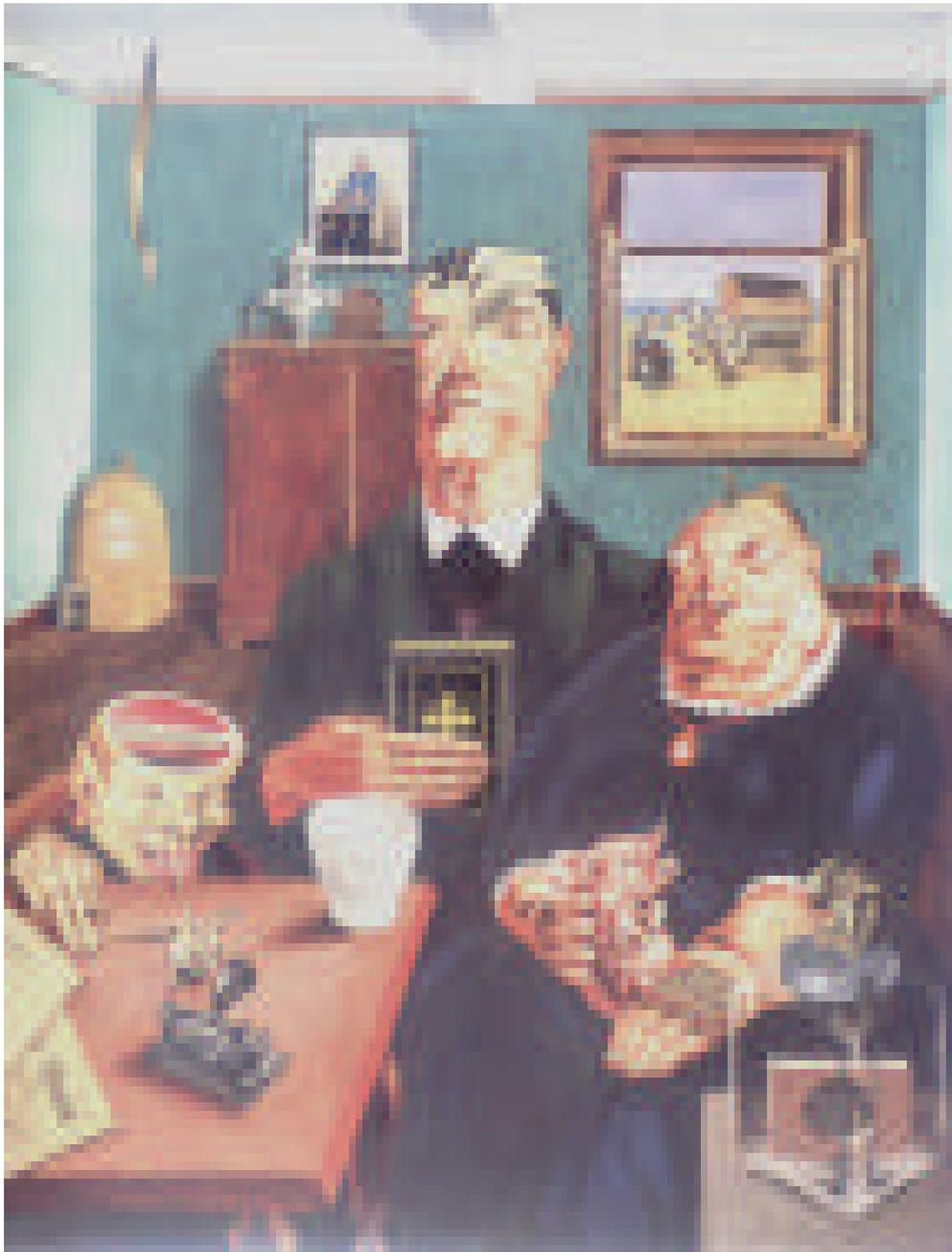


Abb. 2  
Wucherbauernfamilie (Industriebauern), 1920, Öl, Collage/Holz, 98x70 cm

Zwangs, objektiver Tatsachensinn, asketisch-puritanische Verfolgung des ins Auge gefassten Zieles, instrumentell-strategischer Umgang sowohl mit der gegenständlichen Natur als auch gegenüber den anderen Subjekten, Selbstbehauptung als Selbstdressur, etc. - kurzum rigorose Naturbeherrschung am Menschen. Folgt man Benjamins Gedanken zur Naturgeschichte und vor allem Adornos/Horkheimers grundlegenden Beobachtungen zum bürgerlichen Charakter, muss man feststellen, dass die Hässlichkeitsbilder von Scholz, Dix, Grosz und Schlich-

ter genau den Nerv dessen treffen, wie sich Subjektivität unter naturgeschichtlichem Selbstbehauptungszwang vollzieht. Dies bedeutet, dass unter dem naturhaften Zwangszusammenhang von Selbsterhaltung Selbstbewusstsein einer Selbstpreisgabe bzw. Selbstverleugnung gleichkommt. Bürgerliche Ratio und Subjektivität weisen dieselbe Logik auf: Wie die Selbstbehauptung des Aufklärungsdenkens den Ast absägt, auf dem sie sitzt, in dem sie den verschiedenen Irrationalismen (darunter auch die Blut-und-Boden-Volksgemeinschaftsideologie der Weimarer Zeit) verfällt, so bildet sich das neuzeitliche Subjekt als progressive Selbstbeherrschung, welche die natürlichen Grundlagen des Selbst einer rigorosen Dressur unterwirft. Da man die Subjektconstitution nicht vom Zwang der Affektkontrollen und technisch-ausbeutenden (Menschen-)Naturverfügungen abkoppeln kann, hebt der Selbstbehauptungswille sein Telos auf und die Naturbeherrschung am Menschen wird zur Vernichtung des Selbst, in dessen Diensten sie geschieht.<sup>19</sup>

Setzt man sich mit Individuendarstellungen wie der der ‚Wucherbauernfamilie‘ subjektivitätstheoretisch, d. h. über die Ebene karikaturhafter sozialkritischer Verspottung hinaus, auseinander, dann kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die neusachliche Verhässlichungstaktik wie ein bildlicher Nachvollzug der dialektischen Subjektivitätskonzeption von Adorno/Horkheimer anmutet. Statuensteif in Körperhaltung, selbstzufrieden mit dem akkumulierten Reichtum, gesinnungsfest in unerschütterlicher Hingabe an Gott (die Bibel im Zentrum des Bildes) und Mammon (das Sparschwein in der Hand der Frau), erstarrt in Autoritätsgläubigkeit, debil in der Borniertheit einer heilen, d. h. in strenger law-and-order Manier geführten Hauswelt - wäre angesichts all dieser Figurenmerkmale die Vermutung abwegig, dass der Fortschritt in der Naturbeherrschung nicht mit geschichtlichem Fortschritt gleichbedeutend ist? Zur Bekräftigung dieses Gedankens gibt uns allerdings das Bild selbst einen zusätzlichen Hinweis: Es handelt sich ja dabei um jenen Naturbeherrschungsfortschritt, im Laufe dessen die Agrarwirtschaft revolutioniert, d. h. mechanisiert und industrialisiert worden ist. Diesem Durchkapitalisierungsprozess, in dem technologischer Fortschritt (Mähdscher) mit Geld(wucher)wirtschaft einhergeht, kommt Scholz mit einer Kollagentechnik bei, die auf derselben Bildebene der Mechanisierung der Agrarproduktion den geldgierzerfressenen Menschenverstand zur Seite stellt. An die Warenform der kapitalistischen Tauschwert-rationalität angekoppelt, entfaltet sich Naturbeherrschung als Körper- und Affektdisziplinierung, monadische Vereinzelung und subjektlose Abstraktion in einem. Genau wie im Bild industrielle Agrarwirtschaft und moderner Geldfetischismus in nächster Nähe dargestellt werden können, so gehen verbissene Selbsterhaltung als Naturbeherrschung und abstrakte, d. h. an der allgemeinen Warenform des Geldes modellierte Subjektivität ineinander nahtlos über.

Obwohl der Bildtitel das Geldgiermotiv als Wucherkaltschnäuzigkeit einigermaßen überdramatisieren will, um die charakterliche Verworfenheit des Familienpatriarchen bildprägnanter herausstellen zu können, sollte man nicht davon absehen, dass es sich hier nicht um bloße Auswüchse eines ‚raffenden‘ Geistes handelt, sondern um die Identität von Waren- und Geldform. Wenn bei Grosz’ ‚O. T.‘ ein leerlaufender Produktionismus als derjenige Fetisch zum Vorschein kommt, die jeder verselbständigte, d. h. immer noch diesseits selbstbestimmter Geschichte vonstatten gehender Naturbeherrschungsfortschritt unweigerlich ist, so stellt Scholz eine direkte Verbindung zwischen (Waren-)Produktion und (Geld-)Zirkulation her, wodurch die Fetischbildung in umfassender Form dargestellt wird.

#### **6. 4. Otto Dix und die Phantasmagorie der Großstadt**

Eine Interpretation des Triptychons ‚*Großstadt*‘ von Otto Dix im Rahmen der Fetischismusproblematik scheint auf den ersten Blick ein Unternehmen zu sein, das der Vielschichtigkeit des Werkes nicht gerecht werden kann.<sup>20</sup> Denn es hat zunächst den Anschein, dass es wohl abwegig sein dürfte, dem Geflecht von Sinnzusammenhängen, in dem sich Zeit- und Gesellschaftskritisches mit Religiösem, Geschichtlichem und sogar Mythischem durchdringt, mit einem einzigen Interpretationsansatz, dem des Fetischismus, beikommen zu wollen. Voraussetzung dafür ist allerdings ein Fetischismusverständnis, das breit gefächert genug ist, um den größten Teil der Sinnaspekte des Bildes erfassen zu können. Als solches Verständnis bietet sich mühelos wieder die Fetischismuskonzeption Benjamins an, der den Marxschen Fetischbegriff im Bereich des Soziokulturellen, das zum Kern des motivischen Betätigungsfelds der Neuen Sachlichkeit gehört, weiterführt. Im Gegensatz zum psychoanalytisch erforschten Fetisch, der Interpretationsgrundlage für die Kunstfetische des Surrealismus sein wird, ist allein der Benjaminsche Ansatz in der Lage, den Subtext der fetichistischen Elemente in der Großstadtdarstellung von Dix zu durchleuchten. Es verhält sich aber auch umgekehrt: Durch die interpretative Auseinandersetzung mit der ‚*Großstadt*‘ werden manche dunkle Stellen in der Argumentation Benjamins bzw. bestimmte erläuterungsbedürftige Begriffe in unserer skizzenhaften Darstellung ins Licht der Verständlichkeit gerückt.<sup>21</sup>

Wir setzen beim rechten Flügel an [Abb. 3]. Die Komposition bezieht sich aller Wahrscheinlichkeit nach spiegelbildlich und mit parodistischen Untertönen auf das Bild Masaccios ‚*Schattenheilung Petri*‘ [Abb. 4]. Während im Masaccio-Bild Petrus mit der würdevollen Autoritätsausstrahlung des Retters dargestellt wird, setzt Dix der bettelnden Krüppelgestalt die



Abb. 3  
Großstadt (Triptychon),  
Mischtechnik auf Holz,  
re. Flügel 181x101 cm

Gesellschaft von mondänen Frauen gegenüber - es dürfte sich dabei um lauter Prostituierte handeln. Die antikisierende Gestalt von Petrus mit den sokratischen Gesichtszügen und dem Gewand eines Philosophen wird bei Dix von der Kerngestalt des sexuellen Warenuniversums ersetzt. An die Stelle der heilsspendenden Hoffnungsgestalt von Petri tritt auf diese Weise die moderne Erlösungsfigur, die ihre Heilungskräfte in der Form von entgeltlichem sexuellem Rausch feilbietet. Nun, eine sozialkritische Lesart des Bildes, die ausschließlich auf die in der Tat bildprägende Kontrastierung von kriegsbedingtem Elend einerseits, neureich-dekadentem Luxus, ausschweifender Frivolität und sexueller Enthemmung andererseits hinweisen will, greift zu kurz. Denn hält man sich den engen Zusammenhang, in dem das Bild Masaccios



Abb. 4  
Schattenheilung Petri, Petruszyklus  
der Brancacci-Kapelle, Fresko,  
1424-1428

mit demjenigen von Dix' steht, vor Augen, bekommt die Komposition des rechten Flügels der 'Großstadt' einen viel umfassenderen Sinn. Denn mit seiner das Masaccio-Motiv der erlösenden Heilskraft in das Niedrige bzw. Triviale der Warenssexualität verkehrenden Operation schafft Dix einen Bildraum, in welchem Vergangenheit und Gegenwart gegenseitig sich durchdringen. Zum einen wird durch die Profanisierung des religiösen Inhalts des Masaccio-Bildes das Bewusstsein eines geschichtlichen Kontinuums hergestellt, in dem die Erkenntnis davon jäh aufblitzt, was aus dem Heilsversprechen des christlich-kulturellen Zusammenhangs geworden ist. Die Verwandlung von Petri und den Aposteln in eine Schar von Huren geht über das Parodistische hinaus: Die Tatsache, dass sich die christliche Heilslehre in die innerweltliche Rauscherlösung der Warenssexualität hat überführen lassen, sagt etwas über den Charakter religiöser Erlösung selbst aus.<sup>22</sup> Dementsprechend muss man zum zweiten die Blickrichtung umdrehen und das Flügelbild der 'Großstadt' als Grundlage für das Verständnis - von der offenkundig religiösen Thematik einmal abgesehen - des Bildes von Masaccio fungieren lassen.

Lässt sich auf diese Weise zwischen den beiden Bildern ein Geflecht von wechselseitigen Bezügen feststellen, dann ist es in meinen Augen gerade im Hinblick auf eine Fetischmusdeutung des Bildes von Dix geboten, einen zentralen Begriff Benjamins heranzuziehen, den wir zwar im Theoriekapitel nicht angeführt haben, der aber im gegenwärtigen Kontext von großer Wichtigkeit ist. Damit ist der Begriff des dialektischen Bildes gemeint, dem eine Scharnierrolle zur Interpretation des fetischistischen Gehalts der „*Großstadt*“ zukommt. Das dialektische Bild leistet eine Gegenüberstellung von Vor- und Nachleben eines Gegenstandes bzw. Sachverhalts: Es bewahrt die von der Nachgeschichte des Gegenstandes zurückgelassenen Spuren und die Art seiner kulturellen Überlieferung auf und lässt sie so in die Gegenwart einfließen, so dass dadurch ein geladenes Kraftfeld entsteht, in dem der Sinn des Vergangenen in der gegenwärtigen geschichtlichen Konstellation zur Kenntlichkeit gebracht wird. Benjamin bezeichnet die Eigenschaft des dialektischen Bildes, den Sinn des Vergangenen zu aktualisieren<sup>23</sup>, als blitzhaftes Aufleuchten der Erkenntnis<sup>24</sup>: Die Geistesgegenwart, die es kennzeichnet, bezieht sich auf die Aktualität vergangener Gegenstände in einem gegenwärtigen Kontext, der ihnen eine Bedeutung verleiht, die ihnen ursprünglich nicht zukommen konnte. Durch die Überlagerung flüchtiger Bilder aus Gegenwart und Vergangenheit springt eine Einsicht hervor, die Benjamin seinem marxistischen Selbstverständnis gemäß dem revolutionären Ausbruch aus dem kapitalistischen Universum unterstellt. Nun, das dialektische Bild kann die utopischen Inhalte früherer Zeiten in die gegenwärtige Bildkonfiguration hinüberretten bzw. erst ins Bewusstsein heben.<sup>25</sup> Nicht minder wirksam ist es aber auch beim schockartigen Aufzeigen dessen, was aus den utopischen Potentialen der Überlieferung gemacht worden ist. Dieses Ineinandergreifen von Bewahrung des utopischen Erbes und Kritik seiner gegenwärtigen entstellten Form macht eben das Dialektische an solchen Bildern aus. Wenn, wie wir gesehen haben, die kollektiven Wunschbilder sich aus den utopischen Potentialen des Vergangenen speisen, dann ist es nicht schwer zu erkennen, wie sich eine Kritik an den modernen Fetischen unmittelbar daran anschließt. Der Fetisch als phantasmagorisches Wunschbild löst die utopische Dimension des Wunschbildes aus und presst es in die Logik der Ware hinein. Statt Einlösung des Befreiungsversprechens haben wir es bei den fetischistischen Wunschbildern der Moderne um das mythische Prinzip der Immergleichheit zu tun.

Im Lichte dieser Fetischkonzeption kommen wir nun auf das Bild von Dix zurück. Aus meiner Sicht lässt es sich als dialektisches Bild bezeichnen und zwar in dem Maße, als es durch eine dialektische Bildkonstruktion sowohl das utopische Versprechen der Erlösung, die im religiösen Gewand als Heilsbotschaft auftritt, als auch seine moderne pervertierte Einlösung in der Gestalt der Warenerotik aufzeigt. Der Figur der Hure<sup>26</sup> kommt in diesem Zusam-

menhang ein besonderer, über den sozialkritischen Impuls<sup>27</sup> hinaus gehender Stellenwert zu, denn sie stellt diejenige Ware dar, in der Form und Inhalt (Lohnarbeit bzw. Tauschwert und Gebrauchswert) zusammenfallen. An dieser Figur lässt sich noch einmal das dialektische Bild explizieren: Einerseits zitiert das Bild der sexuell freizügigen Frau Wunschbilder eines erotischen Schlaraffenlands, andererseits durchkreuzt sie sie im selben Atemzug, da sie die kollektiven Repräsentationen des Amor in die Phantasmagorie wandelnder Waren verkehrt. Wenn nach Marx'schem Verständnis der Fetischcharakter der Ware in ihrer Verselbständigung als eigenständig agierende Selbstverwertung besteht und wenn zudem der kapitalistische Fetisch die entfremdete Gestalt eines Wunschbildes ist, dann treten uns im rechten Flügel der „*Großstadt*“ lauter verkörperte Fetische entgegen. Die mondäne Abgebrühtheit und Gefühlskälte, die diese Fetischfiguren ausströmen, lassen etwas von der Atmosphäre, die den Vollzug des Immergleichen kennzeichnet, intuitiv wahrnehmen. Zugleich offenbart sich an der Gestalt der glamourösen, mit allen Reizangeboten der Kleidermode ausgestatteten Hure der Sinn des Petrus-Bildes: Das Heilsversprechen war immer schon die Ideologie, als welche es sich im Schein der phantasmagorischen Wunscherfüllung warenentfremdeter Bedürfnisse unmissverständlich zeigt. Dabei muss man natürlich dem dialektischen Gedanken gerecht zu werden versuchen: Ideologisch ist nicht das Wunschbild des Heils bzw. der Erlösung selbst, sondern seine Fetischwerdung. Mit Marx zu sprechen, solange die Vorgeschichte andauert, sind die Wunschbilder dazu verurteilt, in den Status heilsverheissender, aber erfüllungsversagender Fetische zu regredieren.

Gehen wir nun auf die Bildbeschreibung der Mitteltafel über [Abb. 5]. Auf den ersten Blick hat es den Anschein, dass sich hier alle Elemente einer gesellschaftlichen Realität versammeln, die ein ‚Hoppla-wir-leben‘-Gefühl vermitteln.<sup>28</sup> Die Jazz-Kapelle, Synonym kultureller Liberalität und großstädtischen Amüsemments zugleich, die ausgelassene, dem Nachtvergnügen hingeebene Gesellschaft, die extravagante Figur der Prostituierten - das Bild inszeniert das bacchantische Lustspiel einer bürgerlichen Gesellschaft, deren Nachholbedarf nach ausschweifender Zerstreung nun endlich nach all den wirren Jahren von Krieg, Aufständen, Putschversuchen und wirtschaftlicher Instabilität gestillt wird. Der sexuell untermalte Tanzreigen dieser Abendlokalszene trägt dennoch Züge einer Ambivalenz, der man nicht nur durch den Verweis auf sozialkritische Untertöne auf die Spur kommen kann. Einerseits haftet dem Bild etwas von derjenigen Begeisterung an, die der Einzug der Jazzmusik mit seinen kulturellen Modernisierungseffekten in die Vergnügungskultur der Weimarer Republik auslöste. Andererseits kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass der umtriebigen Tanzgesellschaft etwas Hohles innewohnt. Die zur Schau gestellte Fröhlichkeit und Sinnesfreude



Abb. 5  
Großstadt (Triptychon), Mischtechnik auf Holz, Mitteltafel: 181x200 cm

können nicht darüber hinweg täuschen, dass der Atmosphäre der Szene eine gewisse Gespensthaftigkeit anhaftet. Bildgeschichtlich kann man dieser Irrealität mit dem Motiv des Totentanzes einen Sinn abgewinnen.<sup>29</sup>

Wenn man eine Totentanzdarstellung von 1493 [ Abb. 6] heranzieht, fallen einem die charakteristischen Ähnlichkeiten unmittelbar auf. Der Gruppe des glatzköpfigen Saxophonisten (links), des tanzenden Paares in der Mitte und der Hurenfigur korrespondiert im Holzschnitt die Anordnung der Figuren: links der halbskelettierte Musikant bzw. Tod mit der großen Pfeife, in der Mitte zwei zu den Tönen der Todesmusik tanzenden Skelettfiguren und rechts noch eine Todesgenossin (mit erhobener rechten Hand wie die Hure bei Dix), die sich auch von der unwiderstehlichen Todesmelodie mitreißen lässt. Der Sinn dieses Totentanzes besteht nun darin, dass der jüngst Verstorbene aus dem Grab geholt und vor ein Einzelge-

richt gestellt wird. Stellt man nun, wie bei dem Bild des rechten Flügels, nicht nur einen Motiv-, sondern auch einen Sinnzusammenhang zwischen den beiden Bildern her, dann ergibt sich ein dialektisches Spannungsfeld. Zunächst ist davon auszugehen, dass der Holzschnitt zwei miteinander schwer in Einklang zu bringende Vorstellungen in sich vereint: Zum einen haben wir es mit den üblichen Vanitäts- und Vergänglichkeitsdarstellungen zu tun, die Geschichte in eine trostlose Schädelstätte verwandeln. Zum zweiten wird aber doch versucht, die Irreversibilität der Zeit aufzuheben in dem Sinne, dass vergangene Unrechstaten vergolten, oder, positiv gewendet, unabgegoltene Wunscherfahrungen zur Geltung gebracht werden. Auf diese Weise stehen sich Resignation und Hoffnung auf Erlösung bzw. Gerechtigkeit gegenüber, ohne dass es eindeutig werden kann, welches von den beiden Momenten die Oberhand gewinnen soll.<sup>30</sup>

Dieser Schwebeszustand wird vom Mitteltafelbild der ‚Großstadt‘ aufgenommen und auf die Phantasmagorie des Großstadtlebens übertragen. Denn wie ließe sich die moderne Gestalt der Vergänglichkeit, die Mode, besser zum bildlichen Ausdruck bringen, als durch

Abb. 6  
Michael Wolgemut, Tod mit der Pfeife spielt den Toten auf dem Friedhof,  
1943, Holzschnitt



einen rasenden Tanz, der in der Form von Charleston mit seinen abgehackten, geradezu automatisierten Körperbewegungen das Ritual des Immergleichen vollziehen lässt? Lässt sich also das nächtliche Genusstreiben als jene flüchtige Erfahrung, die von jeder neuen Vergnügungsmode fortgeschwemmt wird, dechiffrieren, erhebt sich die Frage, welchen Sinn man der Jazz-Kapelle zuschreiben soll. Muss man bei Dix eingedenk des Holzschnittmotivs des Musik treibenden Todes von einer zeitgemäßen Form des Jüngsten Gerichts sprechen? Ich bin nicht der Ansicht, dass die Ikonographie des Bildes eine solche These unterstützen kann.<sup>31</sup> Vielmehr lässt sich eine Lesart vertreten, die sich auf die Vergänglichkeitsdimension des Bildes einlässt, ohne auf die Klaviatur der religiösen Rückverweise, wie wichtig in kunstgeschichtlicher Sicht auch immer eine solche Optik sein mag, zu spielen. Dies ist nicht zuletzt deshalb geboten, als es unbestreitbar ist, dass dem Bild die affirmative Haltung zu der Lebendigkeit, welche die angloamerikanischen kulturellen Werte in das wilhelminische bzw. muffige Leben in Deutschland eingeflossen haben, nicht abgesprochen werden kann.

Von der religiösen Deutung abgekoppelt, erschließt uns das Vergänglichkeitsmotiv der Mitteltafel der ‚*Großstadt*‘ eine andere Dimension der Präsenz fetischistischer Elemente als der rechte Flügel. Da wird mit einer dialektischen Bildlichkeit operiert, mit der sowohl das Heilsversprechen als auch seine fetischistisch-entfremdeten geschichtlichen Gestalten in Anschlag gebracht werden. In der Mitteltafel wird zwar der phantasmagorische Schein der Traum-erfüllung bzw. der Fetischcharakter der kulturellen Modezwänge durchaus prägend dargestellt. Die dialektische Bildkritik, die das Bild an dieser Phantasmagorie der Modefetische übt, rekuriert aber nicht auf das Deutungsschema des geschichtlichen Verrats bzw. die Pervertierung der Wunschbilder der Erlösung. Vielmehr ist es der Topos der Vergänglichkeit selbst, der die Dimension der Geschichtlichkeit liefert, von der aus eine Fetischkritik gewonnen werden kann. Denn der Revers der zwanghaften Wiederholung des (massenkulturell modischen) Neuen, wie man sie dem Bild ablesen kann, ist die Herabsetzung der Materie, die aus der Mode gekommen ist. Die Götzenbilder zerbröckeln und ihre Kultstätten werden dem Verfall preisgegeben. Auch die fetischisierte (zweite bzw. menschengemachte) Natur ist zerbrechlich: Ihr Vergehen hinterlässt (Menschen-)Ruinen. Die Flankierung des Mittelbildes mit Darstellungen von Krüppelgestalten spricht in dieser Hinsicht Bände. Zunächst gilt es in Bezug auf diese Kriegsveteranen eine vulgär materialistische Deutung, die an der Kontrastierung von neuereichem Luxusnachtleben und massenhaftem Elend die einzige gesellschaftskritische Anklage des Werkes erkennen will, zurückzuweisen. In der Tat, es mutet gewissermaßen plump an, die sozialkritische Stoßrichtung des Bildes auf das Niveau des Arm-Reich-Antagonismus herunterzuzerren. Man bekommt die subtile Fetischkritik des Bildes besser in den Blick, wenn

man statt einer Opposition der Bildinhalte zwischen Mittel- und Flügelbild, ihre Komplementarität bzw. ein geschichtliches Kontinuum hervorhebt. Damit ist jedes Kontinuum gemeint, in welches sich die dargestellten Fetische selbst einreihen. Mit Fetischen in der Mehrzahl sind nicht nur die zahlreichen Hurenfiguren, sondern auch die Soldaten-Krüppelgestalten gemeint. Denn stellen sie nicht den gesellschaftlich vorherrschenden Fetisch des kriegerischen Imperialismusgeistes des Wilhelminismus dar? Sind sie nicht auch die Erlösungsgestalten einer ganzen Generation, die den Kriegsausbruch im August 1914 als die längst ersehnte Befreiung aus dem Würgegriff des kleinbürgerlichen Krämergeistes enthusiastisch begrüßt hatte? Nun, die Kriegsbegeisterung ist von der modesüchtigen Begeisterung für Zerstreuung und Vergnügen abgelöst worden, die ihrerseits jener anderen für die formierte Volksgemeinschaft Platz machen wird. Mit der Gegenüberstellung des Huren- und des nunmehr zur Ruine gewordenen Soldatenfetisches gelingt Dix eine tiefe Einsicht in die Fetischkritik als Verfallsgeschichte. Die am Boden liegenden Verkörperungen der Traumbilder der Vorkriegsgeneration werfen ihre Schatten auf das umtriebige Lustleben der zwanziger Jahre, die ihren eigenen Fetischen huldigen und die Vergänglichkeit ihrer Kultobjekte um jeden Preis zu verdrängen versuchen. Sonst wäre der Gedanke aufgekommen, dass sie in demselben Maße die trägerischen Traumbilder sind, die sie immer schon (d. h. Krieg als Erlösung) gewesen sind. So gesehen erreicht die Fetischkritik der „*Großstadt*“ viel mehr als ein bloßes Anprangern der konsumversessenen Unterhaltung: Die Krüppelfiguren sind zwar an sich abstoßend, ihre Hässlichkeit ist aber die des abgelegten Fetisches: Wie an der Krüppelfigur im rechten Flügel leicht erkennbar, wird dem abgelegten Fetisch das Leben ausgesogen, bis er so ausgehöhlt ist, dass nur noch die Ruine der Körpermaterie übrigbleibt.

### **6. 5. Schlichter und das erotische Bild**

Der Befriedigung des Bedürfnisses nach Darstellungen erotischer Szenarien bzw. pornographischer Vorgänge kommt Schlichter, Zeit seines Lebens bekennender Fetischist, nicht immer nur aus purer Triebhaftigkeit nach. Denn während seiner Karlsruher Zeit greift er regelmäßig auf reproduktive Kunstherstellungsmethoden (es handelt sich dabei meistens um Lithographien und Radierungen) zurück. Damit verbindet er das Ziel, nicht nur seine Sensationsgelüste, sondern auch die Kaufinteressen seiner Kundschaft an pikanten Bildern zu befriedigen. Keine geringe Rolle spielt dabei die Absicht, sich und seiner Frau ein sicheres Einkommen zu ermöglichen. Die unmittelbare Politisierung nach der Novemberrevolution (1918)

und sein Eintritt in die Künstlervereinigung „Novembergruppe“ leiten keine dramatische Abkehr vom erotisch-pornographischen Repertoire ein. Im Gegenteil, Schlichter reichert seine Bildproduktion (Zeichnungen mit Tuschfeder auf Papier, Aquarellen, Kollagen) mit gewaltreichen Bordellszenen<sup>32</sup>, romantisierenden Indianerüberfällen (mit den entsprechenden Gewaltexzessen bzw. Lustmorden<sup>33</sup>) und Straßenszenen mit Prostituierten<sup>34</sup>, an.

Die Verflechtung von Erotik und Gewalt mündet in den zwanziger Jahren in eine Reihe von schonungslos-realistischen Darstellungen von Lustmordphantasien ein, die sich in den für die Weimarer Zeit unter Malern bemerkenswerten Motivzusammenhang des Künstlers als Mörder einordnen lassen.<sup>35</sup> Anfang der dreißiger Jahre lässt sich eine Akzentverschiebung in Schlichters Werk in bezug auf die Darstellungen von Gewalt geprägter Erotikszenen beobachten. Die erotische Komponente tritt eindeutig zugunsten von Gewaltbildern zurück, die teils auf zeitgenössische Gemetzel Bezug nehmen, teils auf den unaufhaltsamen Fortschritt der nazistischen Gewaltherrschaft mit allegorisch-mythisierenden Personifikationen des totalitären Staates reagieren.<sup>36</sup> Der Zweite Weltkrieg markiert insofern einen Einschnitt in Schlichters Beschäftigung mit dem Bildkomplex Eros-Gewalt, als es im Zuge einer surrealistischen Wende in seiner Malweise zu Kompositionen kommt, in denen der Verbannung des Erotischen aus der Welt der mechanisierten Brutalität bildlicher Ausdruck verliehen wird.<sup>37</sup>

### **6. 5. 1. Die Fantasien des Fetischisten und der Schuh**

Das Bild „*Domina mea*“ [Abb. 7] bringt die eine Seite der fetischistischen Traumwelt zum bildlichen Ausdruck, deren andere die aggressive Zerstörungslust des angebeteten, aber seiner Gefühlsabhängigkeit wegen vom Fetischisten als erdrückend empfundenen Objekts des Begehrens ist. Was vermittelt zwischen Omnipotenz und Unterwerfung? Eine Antwort darauf lässt sich erschließen, wenn ein charakteristisches Bild aus Schlichters Sexualmordszenarien zum Vergleich herangezogen wird.

Das Bild „*Sexualmord*“ [Abb. 8] ist für die Übergänge zwischen Beherrschung und Unterwerfung aufschlussreich. Schauplatz des Verbrechens ist ein umrisshaft skizzierter Hinterhof mit einer Schutthalde. Im Vordergrund und quer im Bild liegt eine Frau im leichten, verrutschten Kleid und Knopfstiefeln neben Müllresten. Paradoxerweise deutet außer einer Kratzwunde im Gesicht nichts darauf hin, dass sie einem Sexualmord zum Opfer gefallen ist. Im Hintergrund kauert auf einer kleinen Treppe, die zum Hof führt, ein Mann mit Hut in einem zerknitterten Anzug. Da er seine beiden Hände auf sein Geschlecht hält, darf man vermuten, dass er der Mörder ist. Diese Körperhaltung ist bezeichnend dafür, dass das Be-



Abb. 7  
Domina mea, 1927-1928, Aquarellfarben  
über Tusche auf Papier, 72,0 x 51,0 cm

wusstsein des Fetischisten von einer Ambivalenz gekennzeichnet ist: Einerseits möchte er die demütigende Abhängigkeit vom Begehrten abschütteln, andererseits ist er in die Hingabe an das fetischisierte Objekt des Begehrens so verstrickt, dass sein Verlust einer tiefen psychischen Verletzung gleichkommt. Daher auch die schamvolle, schuldbewusste und letzten Endes eine symbolische Selbstschutz andeutende Haltung der Hände. Diese Ambivalenz lässt auch die Tatsache erklären, dass der Fetischist den Sexualmord auf die Sphäre einer Naturgewalt projiziert, die über einen einfach hereinfällt.<sup>38</sup>

Von der unterschwelligem Trauer um den Verlust des Lustobjekts, wie sie sich am Sexualmord-Bild ablesen lässt, zum Geständnis der Ohnmacht bzw. zur lustvollen Unterwerfung ist es nur ein Schritt. Das Domina-Bild legt davon beredtes Zeugnis ab. Das Bild vereinigt zwei komplementäre Motive in sich: Zum einen zieht es die Konsequenz aus dem Bewusstsein der Schicksalsergebenheit, d. h. die quasi ontologische Abhängigkeit wird in Demuts- und Unterwerfungshaltungen nachvollzogen. Zum zweiten wird das angegriffene Lustobjekt der Phantasien des Sexualmordes zum omnipotenten Herrschaftssubjekt, das den Fetischisten fest im Griff hat. In der herrschaftlichen Pose der Domina-Figur, die man als die Frau Schlichters identifizieren kann, wird die Macht des Fetischisierten, zu demütigen bzw. zu quälen, gefeiert. Die Frau, im kurzen Unterrock und in hochhackigen Knopfstiefeln, das rechte



Abb. 8  
Sexualmord, um 1924, Bleistift und  
Kohle auf Papier, 58,0 x 47,0 cm

Bein auf den Nacken des kauernenden Mannes gesetzt, hält statt der erwartungsgemäß üblichen Peitsche eine Zigarettenspitze in der Hand. Die unabdingbare Waffe in dieser masochistischen Szene sind wohl die spitzen Stiefel, die den männlichen Körper zu durchbohren drohen. Im Gegensatz zum selbstzufriedenen, Lust an Beherrschung ausstrahlenden Gesicht der Frau, hält die männliche Figur ihren Kopf – sein Gesicht ist nicht zu sehen – zwischen den Händen. Er scheint eher über sein Schicksal zu sinnieren, als ein qualvolles Martyrium zu erleiden.

### 6. 5. 2. Die Zusammenkunft der Fetischisten

Vor dem Hintergrund einer nicht definierbaren, aber in ihrer Reduktion auf das bloß umrisshaft Geometrische nichtsdestotrotz auf die neusachliche Funktionalität verweisenden Fassadenarchitektur und zwar auf einer Art Balkon<sup>39</sup>, hat sich eine Gruppe von Menschen versammelt, die der Titel des Bildes als die „Zusammenkunft von Fetischisten und manischen Flagellanten“ [Abb. 9] titulierte. Auf den ersten Blick bemerkt jedoch der Betrachter, dass es sich um kein orgiastisches Gruppensexarrangement, wie der überschwängliche Titel wohl

nahe zu legen scheint, handelt. Es geht vielmehr um ein eigentümliches sexuell-visuelles Ritual, dessen Charakteristikum nicht im körperlichen Geschlechtsverkehr, sondern in der distanzierten, doch hingebungsvollen Schau des heimlichen Objekts der Begierde besteht.<sup>40</sup> In der Tat, von bacchantischen erotischen Exzessen überschäumender Lustbefriedigung und Sinnenfreude kann hier keine Rede sein. Im Gegenteil, die Figuren erstarren in der Pose fast gleichgültigen Nebeneinanders, welches beinahe alle Bezüge sowohl des Körper-, als auch des Blickkontaktes tilgt. Der einzigen Anspielung auf die Möglichkeit körperlicher Berührung, d. h. der suggerierten Aufforderung der männlichen Figur in der Mitte an das farbige Mädchen zur Fellatio, wird sowohl durch ihre Blickrichtung, als auch seine Körperstellung eine rasche Absage erteilt. Obwohl es nicht eindeutig feststellbar ist, scheint die männliche Figur vor sich hin zu onanieren.

Das Menschentableau der *„Zusammenkunft“* erinnert an die *„Stützen der Gesellschaft“* von Grosz [Abb. 10]. Dessen gesellschaftskritischen Impuls aufnehmend inszeniert Schlichter die Zusammenkunft von typisierten, die Funktionslogik kapitalistischer Vergesellschaftung an die Darstellungsoberfläche bringenden Charaktermasken des bürgerlichen Universums.<sup>41</sup> Als da wären: *a)* Der sich an der freudlosen, zum bloßen Gegenstand voyeuristischer Schaulust degradierten Nacktheit ergötzende Pfarrer. Dessen Schweinslarve weist die für die frühbürgerliche verlogene Doppelmoral charakteristische Mischung aus stumpfer Sinnlichkeitsaskese und enthemmter Lustenergien auf; *b)* der kaisertreue Jurist bzw. Offizier mit den üblichen Schmissen und dem typischen Schnurrbart des in der Nachkriegsordnung der Weimarer Republik Angekommenen. Das zwangsjackenartige Herrenkostüm (historisch-materialistisch gesprochen: Überbau) geht mit dem von einem in seinem Schädel steckenden Schlüssel versinnbildlichten Mechanischen bzw. Roboterhaften seiner Masturbation (Basis) einher; *c)* der hemdsärmelige Metzger/Schlachter mit weißer Gummischürze, dessen fachmännischer Blick auf das zur Schau gestellte Menschenfleisch fixiert ist; *d)* last but not least der Angestellte mit dem Affengesicht im Hintergrund, der die *„Zusammenkunft“* mit einem Hauch von debiler Bürokratenrationalität versieht.

Bliebe es nun bei diesen Jammergestalten aus dem brutalisierten Kleinbürgeruniversum der Nachkriegsjahre, stellte die *„Zusammenkunft“* lediglich eine bildförmige Fußnote zu Grosz' *„Stützen“* dar, denen unzweifelhaft der Verdienst gebührt, den Typus des hässlichen Herrenmenschen bzw. Deutschen verewigt zu haben. Des ideologiekritischen Wertes obszöner Karikaturdarstellungen voll bewusst<sup>42</sup>, bettet Schlichter die gesellschaftskritische Stoßrichtung der *„Stützen“*, die sich ja dem satirischen bzw. denunzierenden Anprangern der

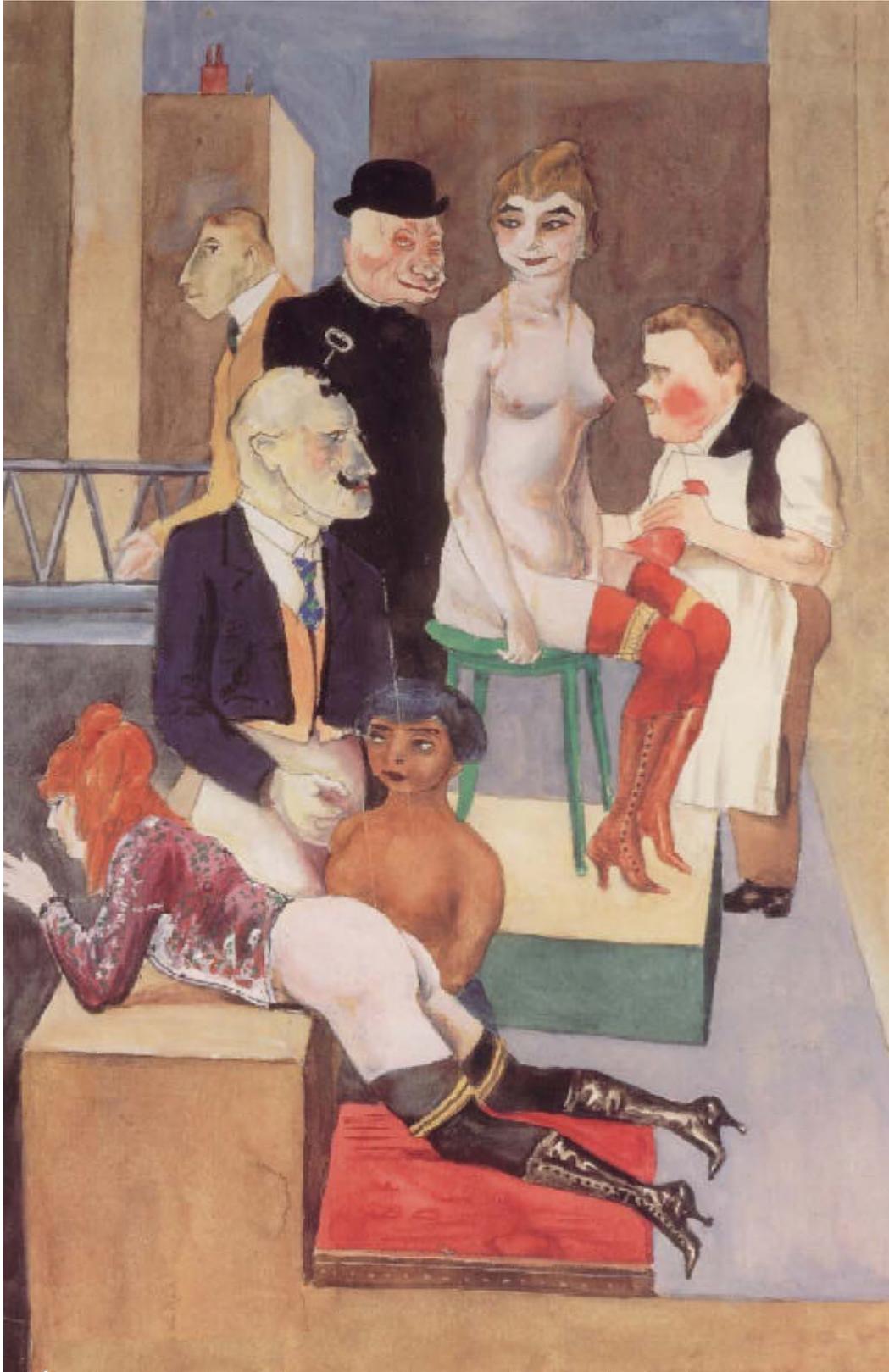


Abb. 9  
Zusammenkunft von Fetischisten und manischen Flagellanten, um 1923, Aquarellfarben  
auf Papier, 43,9 x 27,3 cm

Abb. 10  
Stützen der Gesellschaft,  
Ö/LW, 200 x 108 cm



ideologischen Staatsapparate (Kirche, Militär, Journalismus) kräftigen Bildausdruck verleiht, in ein umfassendes Beziehungsgeflecht ein. Dem mittlerweile anachronistisch anmutenden Beiklang des Wortes zum Trotz kann man dieses Bild mit Recht als eine Darstellung des Verblendungszusammenhangs der Warentotalität bezeichnen. Begnügt sich Grosz mit dem emphatischen Gestus radikal aufklärerischer Persiflage der verspotteten Charaktermasken, setzt Schlichter mit der Fetischismusdarstellung die universalisierte Ohnmacht der Warensubjekte in Szene. Die Scharnierrolle dafür haben die Frauenfiguren inne.

Der die obere Bildfläche dominierende Frauenakt, dessen zur Schau getragene Nacktheit zum Zweck einer modeschauähnlichen Begaffung auf ein Podest gestellt ist, scheint mit ihrem ironisch-süffisanten Lächeln (eine Mona Lisa aufs Materialistisch-Pornographische gewendet sozusagen) ihre erotisch-sexuelle Anziehungskraft auszukosten. Ihrer gehobenen Stellung bzw. der die pornographische Anblicknahme herausfordernden Selbstinszenierung schaulustiger Begehrlichkeit korrespondiert die zwiespältige männliche Hinblicknahme der sie flankierenden Figuren. Der hinter ihr stehende, seiner moralisch-zivilisationsgeschichtlichen Überlegenheit über den nackten Körper frönende, aber an der Schwelle zur brutalisierten Enthemmung verharrende Pfarrer stellt die eine Seite des fetischisierten Bilderverbotes dar. Ihm zu Seite steht der Schlachter, dessen fachmännischer Blick auf eine klinisch-forschende

Erkundungs- und Besichtigungsreise der gegenständlichen Materialität des Körpers sich be-  
gibt. Somit legt er die andere Seite des verobjektivierenden, das nackte Gegenüber zur inter-  
essenfreien Anschauungsmaterie transfigurierenden Fetischblickes bloß.

Der fetischisierende Blick vollzieht also eine doppelte und gegenwärtige Bewegung. Er stellt zwar einerseits den weiblichen Körper als den geheimen Ort der Gelüste hin und für die entsexualisierte Interesselosigkeit wohlgefälliger Betrachtung frei. Es ist nicht von ungefähr, dass der Pfarrer hinter dem Frauenakt steht. Seine Position suggeriert die Möglichkeit, ja das Begehren der totalen Entblößung, deren sexuelles Glückversprechen jedoch andererseits vom distanzierenden und vergegenständlichenden Bild der Schlachterfigur konterkariert bzw. zugunsten reiner Schaulust annulliert wird. Kurzum: Beide begehren die Sichtbarkeit bzw. das Bild des nackten Körpers, wollen ihn aber nicht wahrnehmen. Dem kommt die Haltung des Frauenaktes entgegen. Sie fügt sich dem Spiel der enthüllten Entsexualisierung, indem sie ihre Scham dem fetischisierenden Blick entzieht. Sie bietet zwar ihren Körper dem männlichen Blick feil, pariert jedoch der verhüllten Überlegenheit des männlichen Körpers mit einem Sichtbarkeitsentzug.<sup>43</sup>

Die untere Bildhälfte ist nicht weniger von diesem vertrackten Kräftefeld von Ver- und Enthüllungen, begehrenden, aber entsexualisierenden Blicken, Erhöhungen und Erniedrigungen des Körpers beherrscht. Es tritt jedoch ein wesentliches Moment hinzu: der weibliche Körper erlangt seine sexuellen Potenzen wieder und bewirkt damit eine Verschiebung in der Konstellation alternierender Machtbeziehungen.

Auf den ersten Blick erscheint die Dreiergruppe (Herr, farbiges Mädchen, laszive Frau im Vordergrund) der Körperstellung der Figuren nach die üblichen Unterwerfungsmerkmale geschlechterspezifischer Unterdrückungsverhältnisse aufzuweisen. Dem aufrecht Onanierenden auf den Knien liegendes Mädchen und die bäuchlings über die Brüstung gelehnte, ihr entblößtes Hinterteil zur Erregung sexueller Phantasien frei bietende Frauenfigur scheinen der sexuellen Verfügungsmacht des Herrenmenschen sich unterworfen zu haben. In der Tat, was könnte sonst beredteres Zeugnis von Abhängigkeitsverhältnissen ablegen als die in der knienden Figur des dunkelhäutigen Mädchens sedimentierte, auf vereinnahmende Distanz gehaltene und somit domestizierte Anziehungskraft des Exotischen bzw. Andersartigen? Das aufmerksame Hinsehen sowohl des Körperarrangements als auch des Enthüllungs- bzw. Verhüllungsspiels macht allerdings eine differenziertere Herangehensweise erforderlich. Da die Reziprozität gegenseitigen Abwehrens, die durch ihre Verhüllungsstrategien den fetischisie-

renden Blick auf den Plan ruft, in die männliche Figur hineinwirkt, lohnt es sich, mit ihr anzufangen.

Zur beachtenswerten Tatsache, dass das Geschlechtsteil der Herrenfigur in der Darstellung deutlich zurücktritt, gesellt sich ihr charakteristisches Halbverhülltsein. Allem Anschein nach verhält es sich so, dass sich die Definitionsmacht über den eigenen Körper in einem universellen Wahrnehmungskrieg zu bewähren hat. In diesem Kampf geht es darum, das andere bzw. den anderen zu durchschauen, ohne durchschaut zu werden. Wenn dem so ist, dann weiß es die Herrenlogik instrumenteller Rationalität vorzüglich, sich einer Selbstabspaltung zu bedienen, die den Blick des Anderen durch die Verhüllung des oberen Körpers, Abwehr des Ausgesetztseins und selbstunterdrückende Panzerung in einem, vereitelt. Die Figur kann aber nicht umhin, als die abgespaltene, zum niederen Bereich bloßer Natürlichkeit herabgestufte Sexualität dem Blick des Anderen, in diesem Fall des farbigen Mädchens, freizugeben.

Wie in den üblichen Darstellungen eines gelenkten, zur fetischisierenden Betrachtung verengten Blicks, begegnet uns in der „Zusammenkunft“ die typische Verselbständigung als Teilsetzung des begehrten Körperteils bzw. Kleidungsstücks. Dieser Teilaspekt trachtet danach, sich innerhalb der Wahrnehmungsperspektive des Fetischblickes seiner sexuellen Unwiderstehlichkeit zu entledigen und zum schillernden, d. h. sinnlichkeitsenthobenen und zugleich erotische Phantasien heraufbeschwörenden Anschauungsobjekt zu transfigurieren. Diesen Teilsetzungsvorgang vollzieht, außer dem Frauenakt auf dem Podest, die Frauengestalt im Vordergrund mit ihrem zwar einladenden, aber nichtsdestotrotz nur Zwecks lustvoller Anschauung unverhüllten Körperteil, der für das Ganze der Figur steht. Zusammenfassend lässt sich folgendes feststellen: Von der entsexualisierten Materialität (Frau auf dem Podest als abstrakter Träger der Fetisch-Schuhe), über die domestizierte, ihrer sexuellen Sogkraft beraubte Sinnlichkeit (Mädchen) bis hin zur schillernden Aura erotisch-fetischisierter Objekthaftigkeit (Frauenfigur im Vordergrund), bietet uns Schlichter charakteristisch moderne Fetisch-Einstellungen im Umgang mit dem weiblichen Körper.<sup>44</sup>

---

<sup>1</sup> Ob im Gegensatz dazu die Neue Sachlichkeit zu einer stillen Schönheit findet (vgl. Thomas, *Bis heute*, S. 177ff), steht auf einem anderen Blatt.

<sup>2</sup> Vgl. Dröge/Müller, *Die Macht der Schönheit*, S. 173ff.

<sup>3</sup> Vgl. Bollenbeck, *Tradition Avantgarde Reaktion*, S. 222ff; auch vgl. Breuer, *Moderner Fundamentalismus*, Kap. II, *Ästhetischer Fundamentalismus*, S. 73-137.

<sup>4</sup> Vgl. Bollenbeck, *ebd.*, S. 231ff.

<sup>5</sup> Vgl. Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 55ff.

<sup>6</sup> Der Ambivalenzcharakter der Neuen Sachlichkeit in Bezug auf die Modernitätsrezeption im allgemeinen, welcher sich unter anderem im Umschlagen der Rationalitätseinstellung in eine angst- und irrationalitätsbesetzte Fluchtstrategie manifestiert, tritt im Laufe der 30er Jahre offenbar zu Tage. Vgl. Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus*, Kap. I, S. 9-53.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Damus, *Kunst im 20. Jahrhundert*, S. 143ff.

<sup>8</sup> Mit dem Begriff der ‚zweiten Natur‘ lässt sich die Benjaminsche Perspektive des Verlaufs des Kapitalismus als naturgeschichtlichen Prozess im Rahmen dessen situieren, was Lukács' Gedanken aus seiner ‚Geschichte und Klassenbewusstsein‘ für den philosophischen Marxismus geleistet hat. Die zweite Natur bezeichnet für Lukács diejenige gesellschaftliche Verfasstheit der kapitalistischen Moderne, in der sich die Subjektivität verdinglicht und entfremdet hat. Obwohl nun Benjamin im *Passagen-Werk* keinen direkten Gebrauch von dieser hegelisch-marxistisch inspirierten Deutung des Begriffs macht, sind doch die Anklänge an diesen subjektivitäts- und entfremdungstheoretisch angelegten Begriff unüberhörbar. Zudem lässt sich feststellen, dass er den Begriff weiter fasst als Lukács, der ja damit nur die spezifische gesellschaftliche Gegenständlichkeitsform des Kapitalismus anvisiert. Für Benjamin dagegen zeichnet sich die ‚zweite‘, d. h. die neue Natur der kapitalistischen Moderne dadurch aus, dass sie die gesamte Welt der durch die kapitalistische Technik transformierten Materie (auch der Menschen) umfasst. Vgl. dazu Buck-Morss, *Dialektik des Sehens*, S. 93ff.

<sup>9</sup> Vgl. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Bd. V, S. 1250.

<sup>10</sup> Ebd., S. 1215

<sup>11</sup> Ebd., S. 596.

<sup>12</sup> Das Marxsche Schema ist natürlich das G-W-G-(Ware/Geld)Verhältnis, d. h. die Selbstverwertung des Wertes. Diese identitäre Zirkularität wird bei den Autoren dem Mythos als ewigem Kreislauf angeglichen, wobei ein direktes Kontinuum zwischen der mythischen Urgeschichte und der aufgeklärten Moderne hergestellt wird. Vgl. dazu Maras, *Vernunft- und Metaphysikkritik bei Adorno und Nietzsche*, S. 38ff.

<sup>13</sup> Vgl. *Passagen-Werk*, ebd., 51.

<sup>14</sup> In einem Brief an Benjamin (2.8.1935) moniert Adorno, dass die *Passagen*-Konzeption undialektisch ist, weil sie die zukunftschwangeren Momente in der Phantasmagorie des Kapitalismus hervorzubringen versucht, ohne gleichzeitig gebührenden Wert darauf zu legen, wie das Utopische vom Warenfetischismus unterdrückt wird. Vgl. *Passagen-Werk*, ebd., S. 1128.

<sup>15</sup> Vgl. dazu Buck-Morss, ebd., S. 153f.

<sup>16</sup> Vgl. Schmied, *Neue Sachlichkeit*, S. 28f.

<sup>17</sup> Vgl. *Passagen-Werk*, S. 1250f. Dies wird auf Anhieb deutlich, wenn man bedenkt, dass als das Bild gemacht wurde, der Industrialismus in Deutschland keine fünfzig Jahre alt war!

<sup>18</sup> Vgl. Georg Scholz, *Ein Beitrag zur Diskussion realistischer Malerei*, S. 90f.

<sup>19</sup> Vgl. Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, ebd., S. 73f.

<sup>20</sup> Zur Entstehungsgeschichte des Bildes vgl. Schwarz, *Otto Dix*, S. 68-97.

<sup>21</sup> Die folgenden Bildinterpretationen legen die kunstgeschichtlich ikonographische Analyse von H. Bergius zu Grunde. Vgl. ders., *Dix – Dionysos in der Kälte*, S. 222ff.

<sup>22</sup> In diesem Sinne wäre es notwendig, die Bildinterpretation von Bergius um diesen Aspekt rückwirkender Kritik zu ergänzen.

<sup>23</sup> Vgl. *Passagen-Werk*, ebd., S. 574f.

<sup>24</sup> Ebd., S. 570f.

<sup>25</sup> Als anschauliches Beispiel eines dialektischen Bildes verweist Benjamin auf das Flugzeug als Bombenträger. Wenn das originäre Urbild des Flugzeuges in den Zeichnungen von Leonardo da Vinci mit seiner historisch gegenwärtigen Form als kriegsführender Maschine zusammengebracht wird, dann wird sowohl das utopische Potential der industriellen Natur (da Vincis Traumantizipation) als auch zugleich der Verrat an diesem Potential ins Licht gerückt (vgl. ebd., S. 609). Losgelöst von diesem Bezug auf das ursprüngliche Wunschbild gerät die Verherrlichung des Leistungskönnens der modernen Luftwaffe zur fetischistischen Phantasmagorie. Buck-Morss verweist in diesem Kontext zurecht auf die technikverherrlichende Inszenierung in Leni Riefenstahls Film „Triumph des Willens“ (vgl. ebd., S. 298.)

<sup>26</sup> Es dürfte sicherlich kein Zufall sein, dass sowohl Baudelaire als auch Dix ihr Künstlerrückgrat an der Figur der Prostituierten abarbeiten (in Bezug auf das *Passagen-Werk* Benjamins vgl. Buck-Morss, ebd., S. 228ff; zu Dix' *Frauenbild* vgl. Täuber, *Drei Weiber*, S. 211ff.)

<sup>27</sup> Wie Beck richtig bemerkt, ist es sicherlich kurzichtig, die Figur der Hure ausschließlich unter sozialökonomischen Gesichtspunkten betrachten zu wollen (vgl. Zur Stellung der Frau im Dix-Werk, S. 253ff). Trotzdem ist seine Interpretation des Weibes als Verkörperung des Erosprinzips besser im Rahmen eines Ansatzes wie des von Benjamin, der die Hure als gewissermaßen dialektisches Bild betrachtet, aufgehoben (vgl., V. 1, ebd., S. 422ff).

<sup>28</sup> Nach dem Titel des Theaterstückes von E. Toller, der die gesellschaftliche Atmosphäre um 1927 auf eine einprägsame Formel bringt.

<sup>29</sup> Vgl. Bergius, ebd., S. 223.

<sup>30</sup> In einer allegorischen Lesart des Bilds kann man allerdings feststellen, dass es streng genommen keine Gegenüberstellung, sondern eine Durchdringung der beiden Momente nahe legt, denn der natürliche Tod selbst, allegorisch dargestellt, wird als etwas nur Vergängliches aufgefasst, das zum ewigen Leben überleitet. Vgl. dazu die Interpretation von Benjamin in seinem Buch über den „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, Bd. 1.1, S. 405ff.

<sup>31</sup> Bergius schlägt eine Lesart des Bilds vor, nach der die Kapelle mit ihren Instrumenten die Dimension unheilvollen Grauens erhalten, wie im Jüngsten Gericht (vgl. ebd., S. 223ff). Davon abgesehen, dass der pfeifenspielende Tod sich nicht ohne weiteres mit der eher erotisch konnotierten saxophonspielenden Figur in Zusammenhang bringen lässt, ist dieser Gedanke auch nicht mit Bergius' eigener Argumentation vereinbar, denn kurz vorher betont er den dionysischen Charakter der Jazz-Band (vgl. ebd., S. 222). Im Übrigen glaube ich, dass die lebensphilosophische, Nietzsche und Dionysos bemühende Interpretation von Bergius an bestimmten Stellen forciert wirkt.

<sup>32</sup> Siehe „Überfall im Bordell“ (1919), „Bordellszene“ (1920) und „Das Attentat im Salon“ (1922).

<sup>33</sup> Dazu gehören u. a. Bilder wie „Wild-West“ (1916-1918), „Indianerüberfall“ (um 1916), „Der schwarze Jack“ (1916) und „Indianerüberfall“ (um 1919). Die Begeisterung Schlichters für Karl Mays Indianerabenteuer war zur damaligen Zeit weit bekannt. Obwohl Ernst Bloch selbst dem Werk Mays ein utopisches Potential abgewinnen kann und sich selbst und Schlichter die besten May-Kenntnisse unter den Literaten der Nachkriegsjahre bescheinigt, versäumt er doch in kulturideologiekritischer Manier nicht, auf die präfaschistisch-pubertären Gewaltphantasien Schlichters hinzuweisen. Vgl. ders. Erbschaft dieser Zeit, S. 180f.

<sup>34</sup> Als Beispiele dieses Motivs kann man auf die Bilder „Angebot und Nachfrage“ (um 1925), „Auf der Strasse“ (um 1925), „Passanten und Reichswehr“ (1925-1926) und „Hausvogteiplatz“ (1926) hinweisen.

<sup>35</sup> Siehe „Sexualmord“ (um 1924), „Lustmord“ (1924), „Der Künstler mit zwei erhängten Frauen“ (1924) Vom Grosz' Bild „John, der Frauenmörder“ ausgehend, versucht Hoffmann-Curtius der Motivationslage hinter zahlreichen Morddarstellungen der Weimarer Avantgarde-Künstler wie Grosz, Dix, Davringhausen, Hubbuch, Schlichter und Klee auf die Spur zu kommen. Im Zusammenhang der vorherrschenden Vorstellungen über den Künstler als getriebenen Außenseiter, der vor Sexualverbrechen nicht zurückschreckt, konstatiert sie ein charakteristisches Liebäugeln mit dem Selbstbild des Künstlers als Chirurgen, Anatomen und ... Schlachters. (Vgl. dies., Georg Grosz, 'John, der Frauenmörder', S. 21ff) Wie berechtigt der Nachweis von motivisch-ikonographischen Kontinuitäten auch immer sein mag, sollte man den breiten gesellschaftlichen Kontext nicht außer Acht lassen. Die Bezugnahme auf tiefgreifende Wandlungstendenzen in den Geschlechterverhältnissen der Weimarer Zeit könnte uns fruchtbare Einsichten in charakteristische Künstlereinstellungen der aufkommenden Frauenemanzipationsbewegung gegenüber erschließen. Könnte man in diesem Sinne nicht in Erwägung ziehen, dass sich in den Lustmordphantasien eben männertypische Angstreaktionen niederschlagen?

<sup>36</sup> Zu der ersten Kategorie gehören Bilder wie der „Massenmord an der chinesischen Mauer“ (1932). Was die Zeit nach der Machtergreifung der Nazis anbelangt, stellt die „Blinde Macht“ (1935-1937) sicherlich einen Kulminationspunkt reiner Gewaltdarstellungen dar. Wie O. Peters eindrucksvoll gezeigt hat, legt das Bild von Schlichters ambivalenter Einstellung gegenüber den neuen Machthabern, d. h. einerseits konservativ-kulturkritisch unterfütterte Anbiederungsversuche an die Nazimacht, andererseits eine sich aus der Einsicht in die zerstörerischen Irrationalitäten entfesselter Gewaltausübung speisende Widerstandshaltung, beredtes Zeugnis ab (vgl. ders. Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, S. 229-262.)

<sup>37</sup> Das Motiv des aus einer zerstörten Welt entfliehenden Eros setzt Schlichter im Bild „Sie entflo“ (1951) einprägsam um. Im letzten Bild des Malers, dem „Strandleben am Styx“ (1955), erstarrt die

Liebesumarmung der männlichen Figuren auf dem Schaukelstuhl in der erotiklosen Naivität einer Kind-Mutter-Beziehung. Heisserer spricht in diesem Zusammenhang von Resignation. Vgl. ders., Eros und Gewalt, S. 36.

<sup>38</sup> Heißerer weist meiner Meinung nach zu Recht daraufhin, dass Schlichter den Sexualmord eher ein fatales Ereignis, als Ergebnis einer Obsession sieht (vgl. ebd., S. 134).

<sup>39</sup> Das Motiv der Dachterrasse als Zusammenkunftsort von bildlich-karikaturistischem Spott preisgegebenen Figuren begegnet uns zum ersten Mal im „Dachatelier“ (um 1920), in dem man auch die fetischistische Zurschaustellung der Frauenfigur mit den Schnürschuhen wiederfindet. Während aber das Atelier-Bild die fiktive Szenerie beziehungsloser Robotermenschen bzw. verummter Wissenschaftler als allegorische Darstellung von den Verdinglichungstendenzen einer der mechanisch-instrumentellen Rationalität restlos anheimgefallenen Gesellschaft verstanden wissen will und sich daher vor dem Hintergrund öder Industriekulissen und einförmiger Wohnhäuser abspielt, wird der Ort der Zusammenkunft durch eine eigentümliche Ambivalenz gekennzeichnet: Da die Hintergrundkulisse keine klaren Konturen aufweist, fällt er gewissermaßen aus dem Handlungsrahmen heraus und lässt die Vermutung aufstellen, dass das Geschehen auf dem Balkon zu den typischen Interieurszenen privater Sexspiele bzw. doppelmoraleprägter bürgerlicher Ausschweifungen gehören könnte.

<sup>40</sup> Die augenfällige Inkongruenz zwischen Bildtitel und Bildkomposition rührt von der Tatsache her, dass es wohl im Bild keine Flagellantenhandlungen zu beobachten gibt. Ihre Ausklammerung scheint mir der die Komposition tragenden Fetischismusauffassung Schlichters geschuldet zu sein. Der Gedankengang meiner Ausführungen will die These plausibel zu machen versuchen, dass sich die bildliche Umsetzung des Fetischismusthemas nur dann angemessen thematisieren bzw. interpretieren lässt, wenn man der Bildinterpretation eine Erörterung des fetischistischen Blickes zugrunde legt. Da sich Schlichters Bildregie nicht so sehr von einer Darstellung abweichender Sexualpraktiken leiten lässt, sondern den Fetischblick selbst inszenieren will, kann man das Weglassen von Flagellantenhandlungen mit gutem Grund als berechtigt ansehen.

<sup>41</sup> Den parodistisch-verhöhnenden Charakter der beiden Bilder hebt auch Dirk Heisserer hervor. Vgl. ebd., S. 33.

<sup>42</sup> Wenn man in diesem thematischen Zusammenhang aus Schlichters autobiographischen Werken seine Invektiven gegen bestimmte, sozialgeschichtlich determinierte Charakterdeformationen seiner Landsleute in Betracht zieht, dann muss man wohl von einer engagierten sozialkritischen Bildstrategie sprechen. Im ersten, den für Schlichters sexuelle Neigungen charakteristischen Titel „Das widerspenstige Fleisch“ tragenden Band, prangert Schlichter die sprichwörtlichen repressiv-autoritären Sekundärtugenden des deutschen Sozialcharakters einprägsam an. (Vgl. ebd. S. 68.) Mitte der zwanziger Jahre, als er sich die politisch-ideologischen Kampfziele der kommunistischen Bewegung zu eigen macht, arbeitet er in der Bildgestaltung der kommunistischen Wochenzeitschrift 'Die rosarote Brille' mit und stellt die obszöne Karikatur in den Dienst satirisch-propagandistischer Aufklärung. (Vgl. P. Gorsen, Sexualethik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie, S. 120, Fn. 154)

<sup>43</sup> Zur Dialektik des Blickes vgl. S. Eiblmayr, Die Frau als Bild, S. 32ff.

<sup>44</sup> Der Marxsche Ansatz, der am Doppelcharakter der Ware die zweifache Abstraktion, d. h. in Bezug auf den Tauschwert, stellt der Gebrauchswert den abstrakten Stoff, jener in Bezug auf diesen die abstrakte Form dar, festmacht, kann uns eine interessante Interpretationsperspektive erschließen. Der Abstraktion auf beiden Seiten des Warenfetisches entspricht das den männlichen Figuren auf den Leib geschriebene Warenverhalten gegenüber der Frau auf dem Podest, welches sich den weiblichen Körper als abstrakte Materialität bzw. rein körperliche Stofflichkeit vergegenwärtigt. Wie in der warenförmig strukturierten Gesellschaftlichkeit in toto wird hier der abstrakte Körper „dekontextualisiert“: er steht, obwohl sinnlicher Gegenstand, in keinem konkreten sinnlichen Bezugssystem hinsichtlich seiner möglichen Aneignungsweisen. Der neutralisierenden Abstraktion des Fetischisierten, die den beiden Frauengestalten im Universum der männlich besetzten Abstraktionslogik der Warenform widerfährt, entspricht der abstraktifizierte Stoff des Gebrauchswertes, unterschiedslos in seiner abstrakten Nützlichkeit und damit abstrakten Sinnlichkeit. Dieselben Strukturmerkmale weist die neutralisierte männliche Sinnlichkeit auf: Der Mann als sozialhistorischer Träger der Tauschwertabstraktion vollzieht an sich dieselben Abstraktionsleistungen, die er der Welt im Ganzen auferlegt.

## 7. Der surrealistische Fetisch

Mit dem Surrealismus kommt in gewissem Sinne der künstlerische Fetischismus zu sich, denn in seiner Bildproduktion sind zwei Faktoren maßgeblich: Zum einen lässt er sich von der Lautréamontschen Vision der provozierenden Verbindung absolut wesensfremder Dinge zu einer neuen, die produktive Einbildungskraft stimulierenden Einheit leiten. Diese methodische Leitlinie nun gibt einen fruchtbaren Boden für den Einsatz von fetischistischen Formbildungen ab und zwar in dem Maße, als sich der kombinatorische Einfallsreichtum surrealistischer Formspiele von der fetischistischen Phantasie sehr leicht in den Dienst nehmen lassen. Dies soll aber keineswegs als ein Unterordnungsverhältnis verstanden werden in dem Sinne, dass sich die Phantasiebildungen der Fetischdarstellungen der methodisch leitenden Kombinatorik bedienen. Es handelt sich vielmehr um ein Komplementärverhältnis, in dem sich bildliche Zusammenführung des Disparaten und verformungsfreudige Strategien des fetischistischen Ausdrucks gegenseitig antreiben. Diese Verflechtung von Motiven und Ausdrucksweisen erklärt sich auch durch den zweiten Faktor, der den Surrealismus geprägt hat, nämlich der Einsatz der Psychoanalyse als die Kunstpraxis legitimierendes Theoriegebäude, aber auch als Zusammenhang von Vorgängen, denen sich die Entstehung des Kunstwerkes verdankt. Das Zusammenspiel dieser Faktoren ermöglicht wiederum der Interpretation der Werke eine direkte Anwendung des begrifflichen Instrumentariums, das im Theorie-Kapitel herausgearbeitet worden ist.

In der Tat, es lässt sich feststellen, dass sich Termini wie Teilsetzung und Deformitätsfetischismus als Schlüsselbegriffe zur Interpretation bestimmter Bilder aus der surrealistischen Werkstatt erweisen. Man kann dabei die Beobachtung machen, dass die Teilsetzung, obwohl zentraler Vorgang jeder fetischistischen Projektion, im Hintergrund der Bildgestaltung bleibt und nur durch einen theoriegeleiteten Interpretationsblick herausgestellt werden kann. Mit dem Fetischismus der Deformität verhält es sich gerade umgekehrt: Die behandelten Werke folgen dem Formprinzip der Verformung in solch hohem Maße, dass sie sich manchmal als bildliche Illustrationen der Freudschen Einsichten verstehen lassen. Dies hängt eindeutig damit zusammen, dass die Surrealisten ihre Verformungs- und Verzerrungsphantasien an einem weiblichen Körper exerzieren, der als verkörperter Mythos des Anderen genau das ist, an dem die Vereinigung einander widersprechender Wirklichkeiten<sup>1</sup> demonstriert werden soll. Der Einsicht Freuds in die Mechanismen der Fetischbildung gemäß setzen die Surrealisten das Bild des Frauenkörpers einer Zerreißprobe aus, deren Resultate wie eine Beglaubigung des deformierten, aber eben aus diesem Grund angebeteten Fettes wirken. Die ver-

zerrenden Anamorphosen des weiblichen Körpers im surrealistischen Bild korrespondieren übrigens der selbstgestellten Aufgabe des Künstlerkollektivs, das ästhetische Souveränitätssubjekt auszulöschen bzw. dem Automatismus eigengesetzlicher Phantasieproduktion zu überantworten. Was diese in ihrer fetischbildenden Tätigkeit hervorbringen kann, lässt sich an den hier zur Erörterung ausgewählten Werken nachzeichnen. Der Deformitätsfetischismus treibt seine Blüten nicht nur da, wo es um die Entformung und anschließende Verformung des Frauenkörpers als Projektionsbild der männlichen Vorstellungswelt, sondern wo es um den Bildkörper selbst geht.

Die Frau bzw. der weibliche Körper als Projektionsfläche surrealistisch-fetischistischer Anamorphosen ist aber keineswegs ausschließlich auf diejenige Selbstermächtigung der künstlerischen Schöpfungsphantasie zurückzuführen, welche die ethisch-politische Provokation im Bereich der Ästhetik austragen will. Dem Bildvereinigungswollen sich widersprechender Wirklichkeiten liegt vielmehr die Annahme zu Grunde, dass sich sein surrealer Ausdruck auf bestimmte Weise am Anderen substantiieren lässt. Bei diesem Anderen handelt es sich ohne Zweifel um die Frau, an der sich als Sujet des Bildmediums die Vereinbarkeit des Disparaten zeigen lässt. Auf diese Weise entspricht dem ‚Automatismus‘ poetischer Inspiration bzw. bildlicher urpsychischer Phantasielandschaften ein ‚objektiver‘ Referenzbezug, an dem sich die Widerspruchskombinatorik bewahrheiten kann. Das Potential zur Verformung, das dem Bild der Frau attestiert wird, bringt jedoch die surrealistische Praxis in eine eigentümliche Lage: Einerseits ist der weibliche Körper dasjenige Bildelement, dem gemäß surrealistischem Phantasieenthemmungsgebot eine Destruktivkraft innewohnt, die die ästhetische Stabilität des Bildes bedrohen kann. Mit der fetischismusmotivierten Tendenz zur Auflösung des Körperbildes wird eine Dynamik freigesetzt, die potentiell die Einheit des ästhetischen Bildes selbst in Mitleidenschaft zu ziehen droht. Bei Magritte z. B. begegnet uns eine extreme Konsequenz des Verformungsdrangs: Die ästhetische Integrität des Bildes selbst als symbolischer Form wird der Verformung preisgegeben. Als Bildkörper ist die Frau andererseits aber dasjenige, an dem die kunstfetischistischen Verwandlungs- und Verformungsstrategien exerziert werden können.<sup>2</sup> Das Eigentümliche ist folglich, dass man nicht problemlos von einer monokausalen bildlichen Fetischformation sprechen kann, denn es scheint sich so zu verhalten, als ob sich eben die surrealistischen Körperdarstellungsstrategien davon leiten bzw. das vorgeben lassen, was an Transformations- und Verzerrungsmöglichkeiten das Frauenkörperbild selbst bereit hält.

Wenn die surrealistische Frauenbildinszenierung der Ort par excellence ist, in dem sich die kunstfetischistische Körperdeformationsaktivität am variationsreichsten entfalten kann, erhebt sich selbstverständlich die methodische Frage, wie man sich an eine Bildinterpretation heranmachen kann, ohne sich von Verdachtsvermutungen leiten zu lassen, dass es sich hierbei um ein wüstes Ausleben erotischer Männerphantasien handelt, dem man ‚Perversität‘ bzw. Frauenverachtung nicht absprechen darf bzw. attestieren muss. Wenn man nicht einer moralischen Empörung das Wort reden will, die ja übrigens aus dem geschichtlichen Abstand von einem dreiviertel Jahrhundert heraus und angesichts der nicht unbeachtlichen Fortschritte in den massenmedialen, popkulturellen und künstlerischen Frauenbildstrategien von geringer Bedeutung sein dürfte, fragt man sich, aus welcher Argumentationslage heraus die ‚Perversität‘ kontrovers angegangen werden kann. Da bietet sich mühelos das Kontrastbild einer Integritätsvorstellung der Frau, im Namen derer über die verschiedenen Dehumanisierungen, Sadismen und Sexismen herziehen kann.<sup>3</sup> Obwohl in diesem Kontext dem Integritätsbild der Frau gewiss eine kritische Funktion gegen allerlei gesellschaftliche Mechanismen zur Frauenunterdrückung mittels fetischistischer Deformationsstrategien zukommt, wäre ein vorschneller Rückschluss auf die kunstfetischistischen Frauenbilddeformationen fehl am Platz, denn aller kritischen Intentionen zum Trotz käme das Integritätspostulat doch in die Nähe dessen, was die traditionelle Abbildtheorie bzw. die konventionelle Ästhetik aus dem Bild der Frau gemacht haben, nämlich den Mythos einer Ganzheitlichkeit, die um ihren Konservatismus niemals verlegen ist, wie das Paradebeispiel der faschistischen Frauenbildkunst zur Genüge gezeigt hat.

Von diesem kunstgeschichtlich belegbaren Abdriften des Integritätspostulats in die kulturkonservative Ideologie eines ganzheitlichen, d. h. den Zumutungen der zerrissenen Modernitätswelt des Sozialen trotzens Frauenkörpers einmal abgesehen, ist es gerade der postklassische Feminismus der 80er und 90er Jahre, der ja auf die dekonstruktivistischen Ansätze gestürzt das Paradigma einer nicht entfremdeten, d. h. integren Sexualität und Genderidentität zur Disposition gestellt hat. Man braucht übrigens nicht eigens auf Lacans Spiegelstadiumstheorie zu verweisen, die das Bild des ‚ganzen‘ Körpers selbst als Phantasma herausgestellt hat.<sup>4</sup> Auf der Folie der feminismusimmanenten Infragestellungen der Körperganzheitlichkeitsvorstellungen, sowohl im symbolisch-kulturellen Diskurs, als auch innerhalb der kunsttheoretischen Sphäre, lässt sich der surrealistische Blick auf den Frauenkörper demnach von Integritätsannahmen unbelastet untersuchen. Seine fetischistischen Darstellungstaktiken

werden werkimmanent detailliert herausgestellt, wobei kritische Untertöne nicht fehlen werden.

---

<sup>1</sup> Nach dem programmatischen Statement von Ernst. Zitiert in Metken, als die Surrealisten noch Recht hatten, S. 331.

<sup>2</sup> Vgl. dazu Eiblmayr, *Die Frau als Bild*, S. 85ff.

<sup>3</sup> Vgl. Berger, *Pars pro toto*, S. 187f. Ohne den feministisch-kritischen Spürsinn für die sexismusanfällige Bildsprache mancher surrealistischer Werke in Abrede stellen zu wollen, wäre doch in Bezug auf den Kunstfetischismus eine gewisse Vorsicht geboten. Mann/frau sollte ihn doch nicht leichten Herzens in dasselbe Gewaltkontinuum stellen, das üblicherweise das patriarchalische Unterdrückungsuniversum beherrscht. Es gilt mit anderen Worten die Differenz zu wahren, die im allgemeinen zwischen Bild und Wirklichkeit besteht. Vgl dazu Eiblmayr, ebd., S. 90ff.

<sup>4</sup> Vgl. Eiblmayr, ebd.

## **7. 1. Man Rays fotografische Idolatry**

Ray vollzieht von Anfang an die für die Zwischenkriegszeit charakteristische Abkehr von der Fotografie als explorativer Wiedergabe des Vorfindlichen und die Hinwendung zu einer Fotografie, die sich dem alltäglich Unauffälligen verschreibt. Mit dieser methodischen Umstellung geht gleichzeitig eine verfremdende Transfiguration des fotografisch Festgehaltenen einher, deren Ziel demjenigen der traditionellen Fotografie zuwiderläuft. Die Geheimnisse der Welt werden nicht mehr als subjekt-unabhängig, d. h. fotografisch protokollierbar betrachtet, sondern auf der unbelebten Fläche des fotografischen Bildes selbst zum Anschein hervorgebracht. Die frühen dadaistischen Reproduktionen, allesamt von alltäglichen Gebrauchsgegenständen, werden auf Duchamp'sche Manier mit Titeln versehen, durch die sie erst zu 'Bildern' werden.<sup>1</sup> Die gezielte Anwendung der Methode des Rayogramms Anfang der zwanziger Jahre trägt der Zweideutigkeit eines dem Licht ausgesetzten Gegenstandes Rechnung. Denn sie kalkuliert seinen Schatten ein, zeitigt aber für Ray darüber hinaus weitere Vorteile: Die automatische, d. h. ohne Mitwirkung des Apparats augenblickliche Ausführung, die Aufnahme des Abdrucks des Gegenstandes, sobald er auf das Papier gesetzt wird, sowie seines Schattens, und last but not least seine Einmaligkeit.<sup>2</sup> In einem zweiten Schritt wird die Rayografie mit der Fotomontage in Verbindung gesetzt. Ziel dabei ist, wie 1931 bei der Her-

stellung von Bildern von elektrischen Geräten für einen Werbebildband der Pariser Elektrizitätsgesellschaft,<sup>3</sup> die Gegenstände zu Idolen zu transfigurieren. Ray will damit die Grundbefindlichkeiten der anbrechenden Massenkonsumgesellschaft ansprechen, d. h. das Phänomen, dass die elektrischen Haushaltsgeräte im psychischen Haushalt der Nachkriegsseele den Status der vorgeschichtlichen Götzen einzunehmen scheinen. Diesen idolatriisierenden Darstellungszug weisen vor allem aber Man Rays erotische Bildaufnahmen auf, die den weiblichen Körper mittels einer bestimmten Technik zugleich deformieren, um dann mit Fetischwerten wieder zu besetzen.

### 7. 1. 1. Das Primat der Materie und die Aushöhlung

In der Fotografie mit dem Titel *„Das Primat der Materie über den Gedanken“* [Abb. 11], die in eine Reihe von Nacktaufnahmen ausschließlich weiblicher Halbakte gehört<sup>4</sup>, wird ein liegender weiblicher Akt, allem Anschein nach schlafend, dargestellt. Obwohl der liegende Körper zum großen Teil seine Konturen beibehält, scheint er an den Stellen, wo er am Boden aufliegt, im Begriff sich aufzulösen zu sein oder, wie z. B. am Kopf, der in einer Blutlache zu schwimmen scheint, auseinander zu rinnen. Denn an den unteren Körperendern hat ein Prozess der Verflüssigung eingesetzt, der, wie zu vermuten ist, allmählich auf die Körpergestalt als Ganzes übergreifen droht, um die weibliche Figur einer totalen Formlosigkeit an-

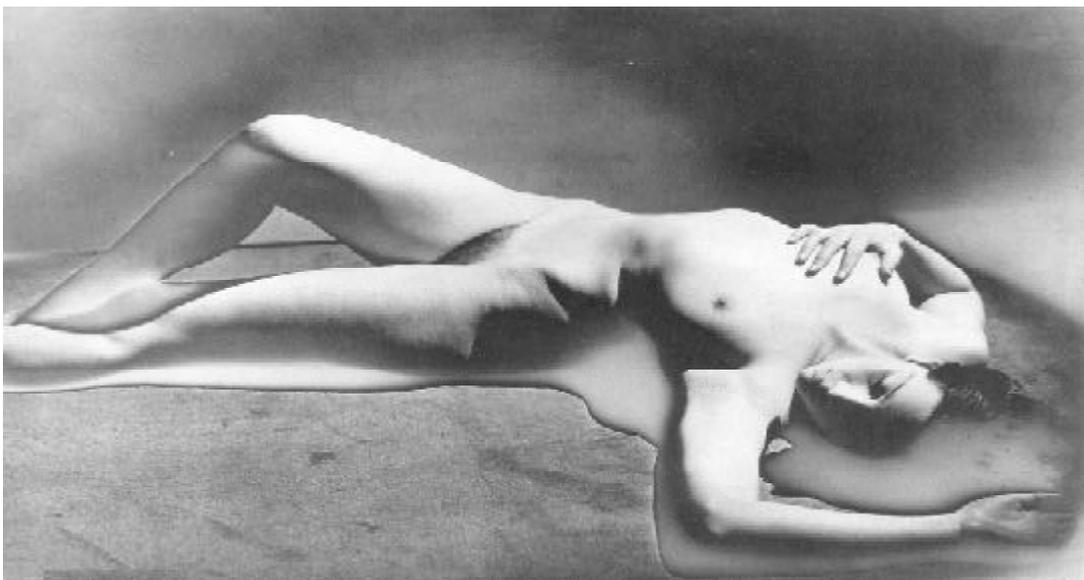


Abb. 11

Das Primat der Materie über den Gedanken, 1931, s/w Fotografie, Solarisation, 22x30 cm

heim zu geben. Der Eindruck der Körperauflösung verdankt sich dem von Ray zum ersten Mal als künstlerische Methode gezielt eingesetzten fotochemischen Prozess der Solarisation, in dem sich durch eine zusätzliche Belichtung des Negativs im Entwicklerbad die Konturen des Körpers auf dem Negativ verformen lassen.<sup>5</sup>

Es handelt sich auch in diesem Fall um einen Deformitätsfetischismus, der nach dem Muster des Gestaltabbau bzw. der Verformung mit anschließender (erotischer) Faszination für das Verformte, das seinerseits nun zur kunsträchtigen Form avanciert. Diese fetischistische Teilsetzung operiert mit anderen Worten mit dem Potential ästhetischer Faszination, die dem Prozess der Deformation und Wiederformierung des Verformten als des aus der Deformierung hervorgegangenen Aggregatzustands, anhaftet. Diese daraus resultierende Formlosigkeit spielt sich nun zum ästhetischen Wert *sui generis* auf. Ironischerweise endet der spielerische Umgang des Deformitätsfetischismus mit einer Restauration des Destruierten, allerdings unter dem Vorzeichen des Fetisches. Dies rührt daher, dass sich das Körperbild einerseits mit der verwesungsähnlichen Aufweichung des weiblichen Körpers selbst aufzulösen scheint. Dem wird aber andererseits vom auf Rekombination bedachten Künstler mit einer Überkompensation durch die erotisch-fetischistische Faszination der deformierten Körperlichkeit vorgebeugt. Allen Beteuerungen des Titels zum Trotz, der Materie käme gegenüber dem Denken ein Primat zu, weiß es der fetischgeleitete Blick hervorragend, wie sich die Materie dem souveränen Denken bzw. der von ekstatischen, nur im Rahmen fetischistischer Konstruktion freilegbaren Potenzen des weiblichen Körpers faszinierten (männlichen) Fantasie, gefügig machen lässt.<sup>6</sup>

Welche Potenzen die den Anblick des Fetisches heraufbeschwörende Kamera am weiblichen Körper freilegen kann, zeigt ein früheres Foto, von dem es eine positive und eine negative Variante der Solarisation gibt. Die Fotografie „*Ohne Titel*“ [Abb. 12] geht anders ans Werk der Fetischbildung als das „Primat“. Hier handelt es sich nicht um die Strategie der Körperdeformation durch die Auflösung der Konturen des Leibes, sondern um etwas radikaleres, denn der Körper selbst wird einem Auflösungsprozess preisgegeben. Der weibliche Akt, der den größten Teil der Fotografie einnimmt, bietet dem Betrachter einen frontalen Blick seines Körpers an, wendet aber den Kopf nach rechts. Die hinter dem Kopf verschränkten Arme deuten auf eine genüssliche Körperhaltung hin, als ob sich die Figur nach langem Schlaf rekelte. Dieser allem Anschein nach selbstgefälligen Körperfreude steht aber eine Darstellung des Körpers entgegen, die gewisse Risse in der Gestalt entstehen lässt. Man kann sich zunächst des Eindrucks nicht erwehren, dass der Bereich der Genitalien, aber auch die Bauchpartie in einem Prozess des Verschwindens begriffen sind. Von der linken Seite aus breitet



Abb. 12  
Ohne Titel, 1927, s/w Fotografie,  
Solarisation

sich langsam ein Auflösungszug aus, der in die Brust- und Bauchpartie hineinfrisst. Er hat sich der Genitalien bemächtigt und dringt zur rechten Brust bzw. zum Bauchnabel vor. Die Deformitätseffekte, die Ray mit dieser Solarisation erzielt, nehmen hier die Form eines Zersetzungsvollzuges an, der nicht bei der Gestalt des Körpers ansetzt, um ihn der Formlosigkeit preiszugeben, sondern den Körper von innen her aushöhlt. In gewisser Weise kann man angesichts des Frauenaktes in diesem Bild davon sprechen, dass der Deformitätsfetischismus inwendig werden kann, indem er sich die Körpermaterialität selbst vornimmt.

## 7. 2. Die Verwandlung bei René Magritte

Dem Werk Magrittes kommt im Rahmen der surrealistischen Bewegung ein besonderer Status zu, insofern es zwar surreale Rätselbilder enthält, diese ihre Rätselhaftigkeit jedoch nicht der exorbitanten Produktion phantastischer Welten (wie bei S. Dalí und M. Ernst) sich verdankt. Die Arbeitsweise Magrittes zeichnet sich eher durch eine gewisse Nüchternheit aus und zwar in dem Sinne, dass die Ebene der gegenständlichen Alltagswelt nicht verlassen wird. Surreale Effekte ergeben sich vielmehr aus der konstellativen Anordnung von Realitätspartikeln, die den Sinnzusammenhang destabilisiert bzw. durch einen neuen ersetzt. Die Bilder des Unbekannten und Verfremdeten schöpfen auf diese Weise nicht aus der Sphäre des Phantastischen bzw. Imaginären, sondern sie sind reale und daher wirksame Anordnungen von objektiven Bildern einzelner für sich genommen vertrauter Objekte aus der Alltagswelt. In Bezug auf die Fetischismusproblematik und die Gesichtspunkte, unter denen sie in dieser Arbeit behandelt wird, lässt sich feststellen, dass Magrittes Bildsprache als Ganzes gesehen nicht viele Anhaltspunkte für die Spurensicherung von Indizien fetischistischer Formbildung ergibt. Dennoch, unter seinen Verwandlungsbildern finden sich drei Kompositionen, die einer fetischismusaufmerksamen Interpretation zugänglich sind. Dabei wird zum einen das Motiv der Verwandlung mit eindeutig fetischistischen Konnotationen aufgeladen. Die surrealistische Verwandlung geht in diesem Bild mit charakteristischen Fetischismusoperationen einher. Zum anderen wird der Bildstatus des fetischisierten weiblichen Körpers einer bildlichen Analyse unterzogen.

### 7. 2. 1. Der Fetisch als Vergewaltigung

Eine prominente Stelle in Magrittes Verwandlungsbildern hat die *„Die Vergewaltigung“* [Abb. 13] inne. Im Gegensatz zu einem Bild wie *„Die gigantischen Tage“* [Abb. 14], in dem ein Teil des weiblichen Körpers in die fragmentierte Figur eines Mannes, der sich aber innerhalb des Umrisses der Frau befindet, übergeht, verfolgt die *Vergewaltigung* eine andere Strategie. Statt der Verwandlung des Eigenen ins Fremde und somit des Übergangs des Einen ins Andere, geht es hier um die statische Überlagerung des Eigenen durch das Eigene. Dargestellt wird ein weibliches Gesicht, das mittels einer Metamorphose der Überdeckung durch einen Körperrumpf ersetzt worden ist. Die Augen sind Brüste geworden, die Nase verkümmert zum Nabel und der Mund verwandelt sich in das Schamhaar. Diese bildliche Metony-



Abb. 13  
Die Vergewaltigung, 1934, Ö/LW, 73,4x54,6 cm

mie wäre an sich nicht provokativ, wenn es sich in diesem Fall nicht um zwei korrespondierende Transformationen handelte: Mit der Überblendung des Rumpfes auf das Gesicht einerseits wird der weibliche Kopf seiner Wahrnehmungsbezüge zur Welt beraubt und zur geblendeten, tauben und stummen Projektionsfläche erotischer Begierde verwandelt. Untypischerweise für die Titelgebung der surrealistischen Werke entspricht hier der Titel des Werkes dem Inhalt der dargestellten Verwandlungsoperation. Der Betrachter andererseits wird in den Status des interessenvollen Wohlgefallens eines Voyeurs, der er in der populären Phantasie immer schon ist, versetzt. Seine Projektionen tragen eindeutig fetischistische Züge. Zunächst lässt sich feststellen, dass die Verwandlung des Gesichts in den Rumpf nicht der üblichen Projektion der Wertverschiebung, d. h. die Übertragung der Penisbedeutung auf einen anderen Körperteil, folgt. Es handelt sich daher nicht um die Darstellung einer phallich konnotierten Frau. Die Fetischbildung findet dagegen durch die Überlagerung eines Körperteils durch einen anderen statt. Fetischistische Effekte zeitigt nun die



Abb. 14  
Die gigantischen Tage, 1928,  
Ö/LW, 115,5x81 cm

se Überlagerung insofern, als sie die erotogenen Zonen um die Brüste bzw. das Geschlecht mit derjenigen Individualität des Ausdrucks ausstattet, die das Gesicht einer Person kennzeichnet. Der fetischisierte Körper erwacht dadurch zu eigenem Leben in dem Maße, wie er nicht nur die physiognomischen Gesichtszüge usurpiert, sondern auch und vor allem indem er einem Prozess der Vergeistigung unterzogen wird. Die Brüste, denen das Vermögen der visuellen Wahrnehmung verliehen wird, oder das weibliche Geschlecht,<sup>7</sup> das mit Sprach- und Kommunikationsfähigkeiten versehen, die Innerlichkeit des Individuums zum Ausdruck bringen kann, deuten auf jene animistisch anmutende Beseelung des begehrten Objekts in der Vorstellungswelt des Fetischisten hin. In gewisser Weise ließe sich hier das Pars-pro-toto-Prinzip der magischen Beeinflussungspraktiken am Werk sehen: ein Teil des menschlichen Körpers substituiert sich für das Ganze. Diese Substitution kann wiederum nicht den Charakter eines Symbols haben: der Rumpf, der hier das Gesicht überlagert bzw. verdrängt hat, bedeutet nicht das Ganze, sondern stellt es unmittelbar dar. Brüste und Vagina behalten ihren sexuellen Status bei, sind aber zugleich die Augen bzw. der Mund einer individuellen Persönlichkeit.

### 7. 2. 2. Der Fetisch als Fragment

„Die ewige Evidenz“ [Abb. 15] lässt sich als eine bildliche Thematisierung des männlichen Frauenbildes interpretieren. Magritte teilt in diesem Bild den weiblichen Akt auf fünf getrennt gerahmte Bilder auf – die einzelnen Körperteile werden nur in Abschnitten dargestellt. Die Komposition erweckt den Eindruck von fünf in Abständen übereinander an der Wand hängenden Spiegeln, die den in einem gewissen Abstand davor stehenden Körper fragmentarisch reflektieren. Für die an unerwarteten Verrückungen reiche surrealistische Sprache tritt hier etwas Untypisches auf: Das Arrangement der fünf Bilder ist solcherart normal, dass der weibliche Akt den fehlenden Partien zum Trotz als



Abb. 15  
Die ewige Evidenz, 1930,  
Öl auf 5 separaten Leinwänden,  
26x16, 22x28, 30x22, 26x20,  
26x16 cm

„ganze“ Gestalt gesehen werden kann. Damit wird der Betrachter eingeladen, sich auf ein Spiel einzulassen, das sich um die Frage der Ab- bzw. Anwesenheit der Frau im Bild dreht. Das Bild inszeniert m. a. W. die Gegenwärtigkeit von zwei Wahrnehmungsweisen, der ganzheitlichen Gestaltwahrnehmung, die nicht von Vollkommenheitsprojektionen frei ist, einerseits, der fetischistischen Teil- bzw. Detailbesessenheit andererseits. Diese Gegenwärtigkeit teilt sich als Ambivalenz den leeren Stellen zwischen den Bild-Spiegeln mit: Entweder können sie sich im Rahmen eines illusionierenden Blickes als symbolische Leerstellen wahrnehmen lassen, die auf der imaginären Ebene der Ganzheitsfigur aufgehoben wären. Oder aber sie können einer Fetischbildung auf die Sprünge helfen, sich an den eingerahmten (!) Teilansichten des Körpers zu ergötzen. Für den fetischistischen Blick stellt diese Einrahmung unmissverständlich einen willkommenen Anlass dar, sich in bruchstückhaften Hinblicknahmen zu ergötzen.

Diese Möglichkeit bringt ein anderes, mit dem *Evidenz*-Bild aber eng zusammenhängendes Bild prägnant zum Ausdruck: „*Die Repräsentation*“ [Abb. 16] gibt der fetischistischen Vorstellung von einer Teilvollkommenheit bildliche Sprache. Am Bild lässt sich ablesen in welcher Verflechtung der Fetischismus des Bildes und der Fetischcharakter des weiblichen Körpers stehen. Der Titel ist wie bei der *Vergewaltigung* dafür bezeichnend: Bild und Körper werden bis zur Tautologie zusammengeführt – für die fetischistische Phantasie etwas erfreuliches. Denn die männliche Phantasie, die sich die Frau zum Bild macht, begnügt sich nicht nur damit, dem weiblichen Körper seinem Imperativ der Teilsetzung (d. h. die Vagina steht fürs Ganze) bzw. des Teilanblicks unterzuordnen. In der plastischen Phantasie des Fetischisten wird das Bild selbst einer Umformung unterzogen: hier nimmt der Rahmen des Bildes die Konturen des weiblichen Körperfragments an! Der fetischisierende Blick formt sozusagen das Bild nach Maßgabe der morphologischen Struktur des Begehrten - der weibliche Unterleib wird als ikonenhaftes, mit den Charakteristika einer Reliquie ausgestattetes Bild zum Fetisch, denn aus dem Körperbild wird ein Bildkörper.<sup>8</sup>



Abb. 16  
Die Repräsentation, 1937, Ö/LW auf Karton, 48,5x44 cm

### 7. 3. André Kertész und die Körperverzerrungen

Den Fotograf André Kertész in die Reihe von Künstlern, deren Werk fetischistische Züge aufweisen, zu stellen, erscheint auf den ersten Blick waghalsig. Der Grund ist darin zu sehen, dass Kertészs Bilder einer realistischen Darstellung huldigen, der Extravaganzen, Übertreibungen und Künstlichkeiten fern liegen. Für Kertész ist die Kamera das ideale Werkzeug, um leidenschaftslos an die Arbeit der Wiedergabe bzw. des Festhaltens der Wirklichkeit zu gehen. Mit der Übersiedlung nach Paris Mitte der 20er Jahre und der Anerkennung, die ihm im Laufe der Pariser-Jahre entgegengebracht wurde, finden aber in seinem Werk bestimmte Akzentverschiebungen statt, die nicht zuletzt auf seine Freundschaften in den surrealistischen Kreisen der 30er Jahre zurückgehen. Unter dem Einfluss der formensprengenden Sprache des Surrealismus arbeitet er Anfang der 30er Jahre an einer Serie „Verzerrungen“, die bestimmte surrealistische Vorgaben der Deformität und der Formentstellung befolgen.<sup>9</sup>

#### 7. 3. 1. Die surrealistische Anamorphose

Dem Deformitätsfetischismus begegnen wir in einer seiner ausgeprägtesten Formen in einer der Kunstfotografien von André Kertész, die der anekdotischen Überlieferung zufolge für große Aufregung sorgte und beim Surrealistenpapst Breton sogar wütende Reaktionen hervorrief<sup>10</sup>. Es handelt sich um ein Foto aus der „Verzerrungen“-Reihe mit der Nummer 79 [Abb. 17].

Auf eindrucksvolle Weise wird im Bild ein weiblicher Akt dargestellt, der im Raum zu schweben scheint. Denn ihrer liegenden Position scheint nichts als Liegeunterlage zu dienen, der Körper scheint vielmehr in einem unendlichen Regress nach hinten zu fallen oder vielmehr sich auf einen imaginären Fluchtpunkt hin zu verflüchtigen. In der Tat, das Foto inszeniert eine formenauslöschende Fluchtbewegung des weiblichen Aktes. Durch die Gegenwärtigkeit von Kontraktion und Distraction entsteht ein Zusammenspiel, in dem der weibliche Körper in den Bann eines unausweichlichen Auflösungsprozesses geschlagen wird. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass man es hier mit mehr als einem bloßen Auflösungsprozess zu tun hat. Auf den ersten Blick handelt es sich um die augenblickhafte Wiedergabe der Bewegung des verschwindenden Körpers als fließendes Wasser, das ins Abflußrohr abläuft. Paradoxerweise ließen sich die Fluchtlinien zwar auf einem imaginären Punkt zusammenbündeln, mit dieser Hilfskonstruktion hätte sich aber der männliche Projektions-

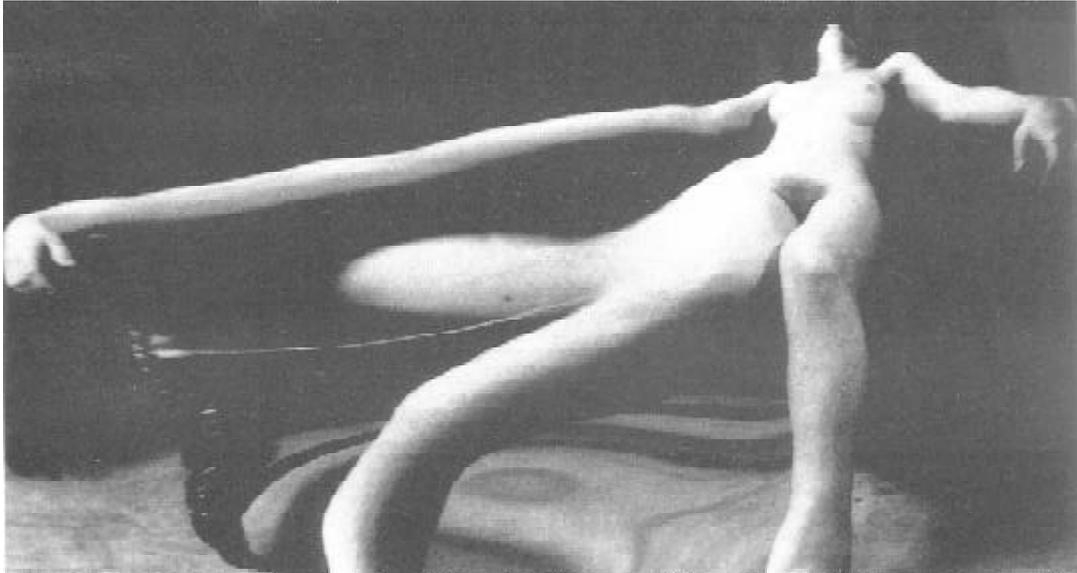


Abb. 17  
Distortion Nr. 79, 1933, s/w Fotografie

blick die Perspektive einer anderen, derjenigen des objektiven Anblickes der Gegenstände gerade zuwiderlaufende Zweckmäßigkeit zur Verfügung gestellt, d. h. der des Verschwindens.

Dennoch, treibende Kraft der Darstellung des als ob im Zerrspiegel reflektierten weiblichen Aktes bleibt der fetischistisch deformierende Blick. Diesem Blick liegt es natürlich keineswegs am Auslöschten bzw. Verschwinden des Frauenkörpers an sich, sondern vielmehr an einer durchgreifenden Rekomposition seiner Umrisse und Bestandteile. Kertész steigert die bei Man Ray zum ersten Mal zwecks fetischisierter Körperdarstellung eingesetzte Technik der Körperverflüssigung zum Crescendo monströs deformierter weiblicher Körperlichkeit. Dabei akzentuiert er den Deformitätsfetischismus etwas anders als Ray. Will dieser den weiblichen Körper durch eine fototechnische Einkalkulierung der Licht-Schatten-Effekte einem Vollzug der Konturenverwischung bzw. des Abbaus des Gestaltumrisses überantworten, geht Kertész radikaler ans Werk. Denn er behält zwar im großen und ganzen die Körperkonturen bei, setzt aber die weibliche Körpergestalt durch die Überdehnung und Verunstaltung der Extremitäten einem viel 'beunruhigenderen' Missbildungsprozess aus. Es geht hier nicht mehr um einen Deformitätsfetischismus, der sich wie bei Ray mit begrenzten Um- und Verformungen des Frauenkörpers zufrieden gibt. Sondern es geht ums Ganze, d. h. der Deformationsprozess hat den ganzen Körper erfasst. Alles deutet darauf hin, dass sich die Fotokunst des männlichen Betrachters/Künstlers in des Prokrustes Bett verwandelt hat, worauf zwecks Anpassung

am fetischistischen Bild der weibliche Körper gelegt und auf erotisch-sadistische Weise gemartert werden soll.

Auf eine Weise, bei der man wohl bestimmte Anleihen bei der Überlängungskunst von El Greco konstatieren könnte, lässt Kertész die fotografische Überdehnung ins Extrem steigern. Charakteristisch für diese Überfreude an fetischistischer Verformung stellt der rechte Arm dar, der sich über drei viertel der Bildoberfläche erstreckt! Der linke Arm dagegen wird auf eine Weise überdehnt, dass der Effekt der Tiefenwirkung verstärkt wird. Die unteren Extremitäten sind nicht weniger monströs verunstaltet. Während das rechte Bein durch einen Zerrspiegelungseffekt nach innen gebogen wird und durch eine entstellende Vergrößerung völlig seiner menschlichen Form verlustig geht, behält das linke Bein wie der linke Arm einigermaßen seine 'natürliche' Form bei. Beide akzentuieren die Fluchttendenz des Körpers nach hinten.

Der Gegenwärtigkeit von Ausdehnung und Kontraktion des weiblichen Körpers steht eine Ambivalenz seiner Haltung zur Seite. Auf der einen Seite suggeriert die liegende Position des Leibes in Verbindung mit den überdimensioniert überlangen Armen und die weit auseinander liegenden Unterschenkel die männlich-erotische (oder vielleicht weibliche?) Vorstellung eines hingebungsvollen, die männlichen Kopulationsphantasien herausfordernenden Frauendaseins. Sie vermittelt darüber hinaus den Eindruck, dass der Hingabe eine Absicht der Vereinnahmung bzw. Inbesitznahme des männlichen Gegenübers beigemischt wird. Auf der anderen Seite sorgen sowohl die nicht gerade einladende, eher auf Verweigerungswünsche<sup>11</sup> hindeutende Stellung der eng aneinander liegenden Oberschenkel, als auch der bemerkenswerte Auswuchs aus dem linken Oberschenkel, der im entzerrten Zustand die seitliche Rundung des Gesäßes ergäbe, für eine gewisse Interpretationsirritation. Wenn man mit gutem Grund davon ausgehen darf, dass der seitliche Auswuchs eine Art Phallus darstellt, dann steht unser Interpretationsansatz vor der Aufgabe, den Deformitätsfetischismus mit einigen zusätzlichen Gedanken anzureichern.

Dreh- und Angelpunkt der Überlegungen muss dabei dieser penisartige Auswuchs sein, denn damit gehen in die Aktdarstellung bestimmte interpretationsbedürftige Momente ein. Denen kann man nicht mit einem Verweis auf die Fetischismustechnik, die den weiblichen Körper als Projektionsfläche entwirft, beikommen. Handelt es sich hier überhaupt noch um eine fetischistische Teilsetzung, die den Körper zum Teil einer Anamorphose transfiguriert, um dann die Verformung zum An- und Fürsich anschauungsfixierter Verehrung zu erheben? Könnte es sich nicht vielmehr um eine erotisch-omnipotente Traumphantasie weiblicher Autarkiewünsche handeln? Ich glaube, dass die Annahme einer von androgynisch-bisexuellen

Wunschvorstellungen geleiteten weiblichen Phantasie meiner These des Deformitätsfetischismus als primär männlicher Projektion bzw. Konstruktion keinen Abbruch tun muss. Denn welcher Gestalt auch immer die weiblichen sexuellen Omnipotenzphantasien sein mögen, Tatsache bleibt doch, dass es im Rahmen der fetischistischorientierten Weiblichkeitskonstruktion des Künstlersubjekts alles am kunstwerkförmig Konstruierten seinen Wunschprojektionen entgegenzukommen scheint.<sup>12</sup>

### 7. 3. 2. Der Kompromiss des Fetisches

Die „*Verzerrung 40*“ [Abb. 18] bedient sich derselben Deformierungsmethode der Nummer 79, ohne jedoch ihre sexuell-fetischistischen Extravaganzen zu übernehmen. Im Gegensatz zur sexuellen Ambivalenz der Stellung der Beine des Frauenaktes in jenem Bild, hat die weibliche Figur hier ihre Beine zusammengezogen in einer gekrümmten Körperhaltung, die statt den Eindruck sexueller Einladung zum Geschlechtsakt zu evozieren, eher den eines In-sich-Gekehrtseins vermittelt. Das Bild hält sich so auf den ersten Blick mit Anhaltspunkten für eine Lesart, die darin männliche erotische Projektionen und fetischistische Formbildungen am Werk sieht, zurück. Ein aufmerksamer Blick auf die Körperverzerrungen kann aber doch bestimmte fetischistische Züge freilegen. Zunächst fällt es einem nicht schwer, gerade auf dem Hintergrund des Beinfetischismus dem überproportionierten rechten Bein der Frau eine



Abb. 18  
Distortion Nr. 40, 1933, s/w Fotografie

Phallus-Symbolik abzulesen. Dem linken Bein wiederum, das an das rechte eng gepresst ist, entlockt der deformierende Kamerablick eine Geschmeidigkeit, so dass es den Anschein hat, als ob es den Penisersatz liebkosn will. Verfolgt man diesen Gedankengang weiter, dann ergibt sich ein Zusammenhang zwischen dem übergroßen, quer im Bild stehenden Bein und den ebenfalls im Vergleich zum Oberkörper überdimensionierten Händen. Den Händen kommt ein besonderer bildlicher Wert zu, als sie einerseits aus einer unerwarteten Körperstelle hervorsproßen, andererseits die Vagina vor dem in der Nähe lauenden Bein-Phallus zu schützen scheinen. Will man in diesem Zusammenhang den Gedanken Freuds über die Kompromisslösung des Fetisches ins Spiel bringen, dann könnte man das Bild als anschaulichen Kommentar zum Kompromissgedanken interpretieren. Denn die übergroßen Hände, die die Vagina bedecken, lassen dadurch die Kastrationsfrage für einen Moment offen, um dann die Antwort darauf an das Bein zu delegieren, das natürlich als fetischistisch besetzt den Phallusbesitz der Frau bekräftigt.

#### **7. 4. Dalís Fetischinszenierungen**

Unter den Surrealisten ist Dalí derjenige, der mit Körperdeformationen und fetischistischen Sexualambivalenzen am weitesten gegangen ist. In Bezug auf die Fetischdarstellungen weist sein Werk zudem ein Merkmal auf, das es vom surrealistischen mainstream abhebt: Dalí bezieht seinen eigenen Körper in die phantasmatische Bildproduktion mit ein. Radikaler geht er auch ans Werk, wenn es um die Verbildlichung sexueller Phantasien perverser bzw. infantiler Natur geht. Da er auch den männlichen Körper zum Objekt einer polymorph-perversen Phantasie macht, entwickelt er ein feines Sensorium für die Variationsbreite bzw. die unendliche Nuanciertheit der Darstellungsformen menschlicher (fetischisierter) Sexualität. Den Bildern hermaphroditer Figurenbildungen kommt ein besonderer Stellenwert zu, als es die sexuelle Ambiguität ist, welche die Fetischbildung bestimmt bzw. leitet.

##### **7. 4. 1. Die Genese des Fetisches**

Das kleinformatige Bild „*Gespens des Sex-appeal*“ [ Abb. 19] mutet wie eine bildliche Darstellung dessen an, was in der Psychoanalyse als Ursprungsszene genannt wird. Einen Anhaltspunkt für diese Sichtweise bietet uns der Künstler selbst, der sich rechts unten im Bild

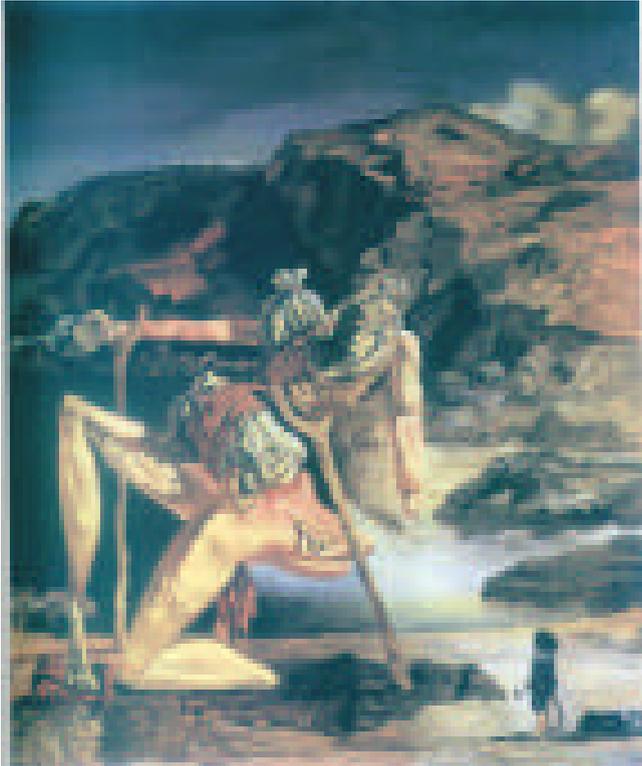


Abb. 19  
Das Gespenst des Sex-Appeal,  
1934, Öl auf Holz, 18x14 cm

als Kind darstellt. Die Attribute der Kinderfigur (Reifen, Knochen) fungieren zwar als Spielsachen, sind aber doch sexuell konnotiert. Der Perspektive des Kindes muss man eine Schlüsselrolle zur Betrachtung des Bildes zuschreiben, denn erst aus seiner Optik heraus erschließt sich uns eine Interpretation des Bildes, die sich daran orientiert, dass im Bild ein Entstehungsprozess dargestellt wird. Vor den Augen des Kindes erhebt sich eine bizarre Gestalt, die sich offenbar, zu stehen nicht kräftig genug, auf Krücken stützen muss. Die gespenstische Gestalt vereinigt alle Merkmale sowohl der kindlichen als auch der surrealistischen Phantasie: kopflos, mit amputierten Gliedern, an manchen Stellen mit Anzeichen der Verwesung und Auswüchsen aller Art, etc. Der deformierten Gestalt ist auf den ersten Blick keine Identifikation des Geschlechts abzugewinnen. Einerseits deuten die phallusartigen Auswüchse an Gesäß und Oberschenkel auf eine männliche Figur hin. Andererseits kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass es sich dabei doch um eine weibliche Figur handelt, denn sowohl der kissenartige Bauch (Schwangerschaft?) als auch die brustähnlichen verschnürten Säcke, die aus dem Brustkorb herausragen, diesen Gedanken nahe legen. In Bezug auf die ‚Brüste‘ bleibt allerdings eine gewisse Irritation des Verstehens bestehen, könnten sie doch auch Köpfe, denen man Säcke übergezogen hat, sein. Die Vermutung, dass es sich dabei tatsächlich um Köpfe handelt, wird dadurch erhärtet, dass sich am rechten Sack die Konturen eines Mundes bzw. eines Auges abzeichnen. Angesichts dieser Geschlechtsambivalenz ist es naheliegend, an diesem Doppelwesen charakteristische Züge einer kindlichen Sexualphanta-

sie abzulesen, der Zweideutigkeiten bzw. schillernde Geschlechtszuweisungen eigen sind. Diese Phantasie zeichnet sich ja dadurch aus, dass die Identität der sexuellen Organe und ihrer Funktionen in der Schweben der Uneindeutigkeit gehalten wird: Die Ambiguität der sexuellen Differenz steckt ein weites Feld ab, in dem sich Zwittergestalten aller Art tummeln. Es bedarf übrigens keiner intensiven Freud-Lektüre, um beim ‚Gespenst‘ eine alpträumhafte Mutter-Vater-Figur zu vermuten, in der die verdrängten Ängste und Bedrohungen wiederkehren, die die kindliche Beziehung zu den Eltern geprägt haben. Der Sinn des ‚*Gespenst des Sex-Appeal*‘ liegt folglich in der Inszenierung des imaginären androgynen Zustandes, der ja in der Kompromisslösung des Fetisches festgehalten wird.

#### 7. 4. 2. Der männliche Fetisch

Dass das Fetischbild der phallischen Frau in seinem unüberschaubaren Variationsreichtum nicht das Bildarsenal der fetischistischen Fantasie erschöpft, beweist ein Bild Dalís wie ‚*Das Rätsel Wilhelm Tells*‘ [Abb. 20], das übrigens als Provokation gedacht war. Denn Dalí verleiht der Figur von Tell die Gesichtszüge von Lenin, der ja im Führerkult der sowjetischen Staatsideologie, aber auch im von Breton geprägten politischen Selbstverständnis des Surrealismus den Status eines Revolutionsfetisches angenommen hatte. Die ironischen Töne des Bildes sind unübersehbar: Die Arbeiterkappe Lenins wird parodistisch in solchem Maß ver-



Abb. 20  
Das Rätsel Wilhelm Tells, 1933,  
Ö/LW, 201,5 x 346 cm

längert dargestellt, dass ihr Schild gestützt werden muss. Diesem überdimensionierten Gebilde korrespondiert ein monströser Auswuchs, der aus der einen Hälfte des entblößten Gesäßes einen Riesenpenis werden lässt. Diese Deformitätsoperation ist derjenigen von Kertész vergleichbar, der allerdings der üblichen fetischistischen Besetzung der weiblichen Beinglieder mit Phalluskonnotationen folgt. Dalí geht dagegen einen Schritt weiter und unterzieht den männlichen Körper selbst einer fetischistischen Deformation. Die imaginären Überspitzungen der männlichen Omnipotenzphantasie bemächtigen sich auf diese Weise des männlichen Körpers, um aus ihm den Vollkommenheitsfetisch einer unerschöpflichen sexuellen Potenz zu machen.

---

<sup>1</sup> Dazu gehören u. a. 'Transatlantik' (1921), 'L'Inquiétude' (1920), 'Violon d'Ingres' (1924), 'L'Enigme d'Isidore Ducasse' (1920).

<sup>2</sup> Vgl. J.H. Martin, Ein Amerikaner kommt nach Paris und gibt die Malerei zugunsten der Schatten auf, S. 7ff; auch dazu vgl. P. Sers, Man Ray und die Avantgarde, S. 12ff.

<sup>3</sup> Dazu vgl. H. Molderings, Fotografie als Trost, S. 16ff.

<sup>4</sup> In diesem Zusammenhang erotischer Fotografie wären 'Erotique voilée' (1933), 'Nusch Eluard' (1934), Sonja' (solarisiert, 1935) zu nennen.

<sup>5</sup> Das solarisierte Foto 'Primat de la matière sur la pensée' erschien in der surrealistischen Zeitschrift 'Der Surrealismus im Dienst der Revolution', Nr. 3 (Dezember 1931). Vgl. M. Jean, Geschichte des Surrealismus, S. 190ff.

<sup>6</sup> S. Eiblmayer stimmt der mit dem Titel angegebenen Auffassung des Künstlers zu, d. h. das männliche Denken werde in der Tat im Rahmen der Fotografie vom 'ästhetischen Risiko' des Frauenaktes in Frage gestellt, ja sogar gefährdet, und merkt der fotografischen Vorgehensweise Rays an, dass die Ursache der fetischistischen Effekte, die der Auflösungsprozess hervorruft, im ekstatischen und destruktiven weiblichen Körper liegen. (Vgl. ebd., S. 88) Da ich keine Frau bin, vermag ich kein Urteil darüber zu fällen. Auf der Ebene der Argumentation jedoch sollte man/frau sich meiner Meinung nach von Geschlechtontologisierungen fernhalten und sei es aus dem einfachen Grund der Mittelökonomie: Wenn es sich plausibel zeigen lässt, wie fetischinteressierte Deformationszugriffe auf den weiblichen Körper zum Zweck seiner Resurrektion als fetischisierter Verformung vor sich gehen kann, wozu bräuchte man/frau dann zusätzliche Begründungsargumente?

<sup>7</sup> Motivgeschichtlich lässt sich die Ersetzung des Mundes durch das weibliche Geschlechtsteil durch die Freud-Lektüre des surrealistischen Künstlerkreises nachweisen. Ähnliches lässt sich bei Dalí beobachten: Vgl. den *Großen Masturbator* (1931)

<sup>8</sup> Vgl. Eiblmayer, ebd., S. 115ff.

<sup>9</sup> Vgl. Kismaric, André Kertész, S. 7ff.

<sup>10</sup> Obwohl der Deformitätsfetischismus des weiblichen Körpers in den surrealistischen Produktionen, besonders von Dalí, einen eminenten Platz einnimmt, waren die Hyperrealisten doch nur begrenzt dazu bereit, den Deformitätsobsessionen des Spaniers mit Wohlwollen zuzustimmen. Denn angetrieben von seiner polymorph-perversen Phantasie weitete Dalí seine Verformungsstrategien auf den männlichen Körper aus und rüttelte damit an bestimmten stillschweigenden Hintergrundsüberzeugungen der Gruppe. Aus diesem Grund überrascht die heftige Reaktion von Breton, der nach Anblicknahme des Deformationsbilds von Kertész in Wut geriet und das Bild aufschlitzen wollte, um so mehr, als es doch gemeinsamer Konsens war, dass man die Toleranzgrenzen für Deformitätsexerzitionen einigermaßen weit ziehen konnte. Vgl. Eiblmayer, S. 111.

<sup>11</sup> Der Verweigerungshypothese stünde allerdings entgegen, dass das Zusammenpressen der Oberschenkel auf die Erhöhung des sexuellen Reizes bzw. des erotischen Selbstbefriedigungswunsches

schließen lassen könnte. Sollte in diesem Sinne die Darstellung des weiblichen Aktes der Traumphantasie weiblicher Erotik gelten, würde sich die Annahme einer Verweigerungshaltung samt den damit zusammenhängenden Ambivalenzen- und Gegenwärtigkeitskomponenten des Bildes als hinfällig erweisen. Wie ich im Folgenden zu zeigen versuche, vermöchte diese Interpretationseventualität an der Fetischismusanalyse nichts wesentliches zu ändern.

<sup>12</sup> Es ist übrigens kein geringerer als Kant, der dem Konstruktionscharakter der Erkenntnisleistungen der transzendentalen Subjektivität dasjenige intelligible Substrat zur Seite stellte, das unter dem Begriff der transzendentalen Affinität für die gegenstandsbezogenen Entsprechungen sorgt, die die verstandesmäßige Tätigkeit davon abhalten, ins Leere zu laufen. In unserem Zusammenhang erwies sich der Deformitätsfetischismus auf diese Weise mit möglichen weiblichen sexuellen Autarkievorstellungen konform. Eiblmayer verlegt ihre Argumentation völlig auf die Männerprojektionsschiene und stützt die Analyse des Deformitätsfetischismus auf, der solche Bilder wie das von Kertész kennzeichnen, mit dem zusätzlichen Argument, dass sich der weibliche Körper als die am meisten geeignete Projektionsfläche für den „imaginär-geteilten, ver-rückten, ekstatischen, hysterischen und deformierten Körper“ (des Mannes) erweisen könnte, weil er seit der Renaissance das Vollkommenheitsideal repräsentiert hatte und sich dadurch als die idealste Zielscheibe für die surrealistischen Destruktionsunternehmungen qualifizierte. Vgl. ebd., S. 112.

## 8. Die Sprache der Puppe: Hans Bellmer und der Wunschfetisch

Die Bilderproduktion von H. Bellmer bewegt sich im Umfeld des Surrealistenkreises, wobei man wohl anmerken muss, dass seine Bildsprache im strengen Sinne des Wortes nicht am ikonographischen Duktus des mainstream Surrealismus teilnimmt. Dies kann man meines Erachtens auf zwei Gründe zurückführen: einen biografiegeschichtlichen und einen methodisch-thematischen. Obwohl Bellmer während eines kurzen Aufenthaltes in Paris im Winter 1924-1925 mit dem surrealistischen Repertoire in Berührung kommt, ist es erst nach 1938, als er Nazideutschland verlässt und nach einer einjährigen Internierung in Frankreich sich im Jahr 1940 endgültig in Paris niederlässt, so dass er einen engeren Kontakt zu einigen Größen der Bewegung pflegen kann. Allerdings kann man *stricto sensu* zu dieser Zeit nicht mehr von einer Bewegung sprechen, denn spätestens beim Ausbruch des Weltkrieges hatte sich unmissverständlich gezeigt, dass die surrealistischen Bildenergien versiegt waren. Was den Bildduktus seiner Kunstproduktion anbelangt, zeichnet sich das Bellmersche Werk zwar durch eine Darstellungsverwandtschaft zu den surrealen Bildwelten des ‚klassischen‘ surrealistischen Jahrzehnts (1925-1935) aus, doch ist es seiner Bildsprache anzumerken, dass sie vom ‚Kanon‘ der vornehmlich an der Malerei orientierten Umsetzung und Freisetzung einbildungskraftgestützter Bildherstellungsenergien in einem wesentlichen Punkt abweicht. Dieser lässt sich im Zusammenhang der Frage nach einer ‚automatischen‘ Bildsprache verorten: Wenn man den programmatischen Manifestbekenntnissen nach einer *écriture automatique* als das (anti-)methodische Fundament des surrealistischen Bildentwurfs nicht mehr unbedingt Glauben schenken darf, weil sich die vermeintliche Ausschaltung der bewussten Steuerungskontrolle zugunsten unwillkürlicher Einfallskontingenzen als selbstlegitimatorischer Mythos herausgestellt hat, dann gilt dies um so weniger für die Herangehensweise Bellmers.

Nimmt man die Inszenierung der Puppenfiguren als die zentrale künstlerische Aussage Bellmers, dann ließe sich nachweisen, dass die Beschäftigung mit der Puppenkörpersprache zunächst eher profaner, d. h. berufsmaterialistischer Natur ist.<sup>1</sup> Bevor und bis zu ersten Puppeninstallationen hatte Bellmer zunächst ab Mitte der zwanziger Jahre eine Berufslaufbahn als Industriedesigner eingeschlagen, gegen Ende des Jahrzehnts wandte er sich jedoch mit seiner eigenen Werbefirma der Werbe- und Reklamekunst zu. Die ausschließlich künstlerische Puppenbildsprache setzt mit der Aufgabe des Werbedesigns ein, als Bellmer, der sich ja politisch der kommunistischen Linken zurechnete, seine Reklamearbeit für solche Firmen wie AEG aufkündigte, weil er ab 1933 keine Hilfeleistung für das Kapital, das den Nazis mit zur

Machtergreifung verholten hatte, erbringen wollte. Dennoch teilen die Puppenkonstruktionen des Privatiers Bellmer das glatte, röhrenförmige Design der industriell hergestellten Stahlprodukte des alltäglichen Haushaltsgebrauchs. Ob nun die Deformitätsdarstellungen seiner Puppen als eine Oppositionellenpraxis mit anderen Mitteln betrachtet werden kann, möchte ich bezweifeln.<sup>2</sup> Die Tatsache, dass ihre Unausstellbarkeit Bellmer gezwungen hat, sie auf Fotos zu reproduzieren, so dass man sie im kleinen Buchformat<sup>3</sup> mit sich tragen konnte, deutet auf einen individuell-privaten bzw. intimen Rezeptionsmodus hin. Auf jeden Fall sagte der Zyklus mit den Puppendarstellungen, an dem Bellmer ab 1934 zu arbeiten anfang, den Surrealistenkreisen so viel zu, dass im selben Jahr achtzehn der dreißig Fotografien des ersten Puppenmodells in der surrealistischen Zeitschrift veröffentlicht wurden.<sup>4</sup>

### **8. 1. Bellmers Puppen**

Bildmotivisch kann man die Puppendarstellungen des Zyklus die „Puppe“ (ca. 1935-1949) in drei Gruppen und zwar nach dem Ausmaß der Amputations- bzw. Deformations-eingriffe des Künstlers einteilen: Zu der ersten Puppengruppe gehören diejenigen, die, wie deformiert sie auch immer dargestellt werden, eine gewisse Individualität bewahren können, denn es wird ihnen gewährt, ein Gesicht zu haben. Charakteristisches Beispiel dafür ist eine Puppe von 1934 [Abb. 21]. Auf eine portraitähnliche Darstellungsweise, kehrt allerdings die hand- und fußamputierte Puppe dem Betrachter den Rücken, wobei sie ihren breitstirnigen, eher männlich anmutenden Kopf, der sich an die Wand anlehnt, nach hinten umdreht, wobei sie etwas zu Füßen des Betrachters zu fixieren scheint. Ihrem totenmaskenähnlichen Gesicht bzw. an ihrem totenbleichen Kopf sind lange Haare angebracht, die der ansonsten ernst bzw. traurig dreinblickenden Puppenfigur einen Hauch von weiblicher Nonchalance verleihen. Ihr bleiches Gesicht erweckt einen ambivalenten Eindruck von spröder Scheu bzw. denklicher Zurückhaltung und verletzlicher Empfindsamkeit. Ihr Blick, der dem des Betrachters auf Grund des zugefügten Leides und der Schamgefühle nicht erwidern will, suggeriert aber zugleich, dass der Betrachterblick doch auf ihrem erotisch andeutungsvollen Körper verweilen möge, denn das leicht angehobene Kleid gibt ihm auf eine wohl als lasziv zu bezeichnende Weise den Anblick ihres Hinterteils preis.<sup>5</sup> Das Körperarrangement lässt somit auf die typische Ambivalenzwahrnehmung des fetischistischen Frauenbildes schließen, d. h. die kastrationsangstgeschuldete Projektion eines Körperbildes, das zwischen leidensvoller Passi-



Abb. 21  
1934, s/w Fotografie,  
16.2x16,2 cm

vität und unverwüstlicher erotischer Potenz oszilliert. Der schillernde Charakter dieser Puppe wird noch dadurch potenziert, dass ihrem expressiv-mitteilungsvollen Blick ihre offensichtliche roboterähnliche Konstruiertheit entgegengesetzt ist.<sup>6</sup>

Zur zweiten Gruppe gehören Puppenfiguren, denen jede Gesichtsphysiognomie weggenommen ist: es handelt sich dabei um die ‚anagrammatischen‘, d. h. spiegelbildlichen Körperkonstruktionen, in welchen der obere Körperteil der auf den Kopf gestellte untere ist.<sup>7</sup> Bellmer bedient sich offenbar der spiegelbildlichen Inversion als eines Kunstgriffs, mit dem er seine Puppenmodelle rigoros seiner fetischistischen Patchwork-Phantasie, für die ja der weibliche Körper ein weites Möglichkeitsfeld von Verschiebungen, Verzerrungen und Austauschbarkeiten aller Art darstellt, unterwerfen kann. Charakteristisch für diese Bildgruppe ist die Puppe, die nur aus einer Taille und zwei Paaren Füßen/Oberschenkeln besteht und die Bellmer sowohl in verschiedene Interieurarrangements, als auch in ein natürliches Umfeld eingebettet hat. Was die ersten anbelangt, sei auf zwei Puppenkonstruktionen verwiesen, die typische Merkmale der fetischistischen Körperbildsprache Bellmers aufweisen. Die Puppe von 1935 [Abb. 22] liegt auf dem Boden in einem Zustand, der zunächst an die Zuckungen eines gequälten bzw. spastischen Körpers erinnert. Die Ambivalenzerfahrung, die einem angesichts von Bildern wie dem gerade oben besprochenen beschleichen mag, stellt sich hier schon beim ersten Anblick der Puppenfigur, denn ihre Körperhaltung oszilliert zwischen überschäumendem Kraftäußerungswillen und krampfhafter Todesagonie. Sollte dies keine Über-

Abb. 22  
1935, s/w Fotografie, 17x17 cm



spannung des Interpretationsbogens sein, dann ließe sich beobachten, dass hier die Inszenierung der am Boden liegenden Puppe wohl dem Zweck dient, den amputierten-zusammengeflickten weiblichen Körper in einem Zustand darzustellen, der dem eines erlegten Tiers verblüffend ähnlich ist. In bezeichnender Abweichung von der fotografischen Kameraeinstellung, die sonst bei fast allen Interieurpuppen des Zyklus auf Augenhöhe sich dem Modell annähert, geht hier der fotografische Blick auf den danieder liegenden Körper von oben herab, und zwar von einem Augenwinkel heraus, der es dem männlichen Blick einen Verfügungsgewaltgestus zu vollziehen ermöglicht, d. h. den Puppenkörper sowohl unten zu halten, als auch durch ihn hindurch zu gehen. Das fotografische Arrangement weist jedoch noch einen anderen entscheidenden Unterschied zu den übrigen Verdoppelungspuppen der Serie auf, denn in diesem Fall tritt neben die männliche Frontaloptik der Widerschein eines Spiegelbildes hinzu, der meines Erachtens eine Komplementärfunktion innehaben dürfte. Denn er supplementiert den Kamerablick mit dem Anblick des Taille-Schenkel-Körpers, wie er sich von dem gegenüberstehenden Blickwinkel aus darbietet. Die Inszenierung der optischen Blickwinkel gewährt auf diese Weise den männlichen Überschaubarkeits- und Durchblickswünschen einen zufriedenstellenden Spielraum zum visuellen Durchdringen des hilflosen, in Agoniekrämpfen zerrissenen Puppenkörpers.<sup>8</sup>

Wenden wir uns nun den Puppenfiguren zu, die im Freien, d. h. im Waldraum dargestellt werden. Beredtes Beispiel des Variationsreichtums, mit dem Bellmer seine Puppen durch wechselnde Darstellungsposen, Farbenfüllungen und Ausstaffierungen in Szene setzt bzw.

neuinszeniert, ist eine Puppe von 1936 [Bild. 23]. Die in aufdringlichem und zum grünen Waldambiente in scharfem Kontrast stehende rot gefärbte Puppe mit dem Doppel-Schenkel-paar lehnt sich an einen Baumstamm, wobei sie in einem vertikalen Balanceakt begriffen zu sein scheint, der auf provokative Weise um einen koketten Kontrapost bemüht ist. Im Gegensatz zu den Innenraumpuppen, die sich ausschließlich dem orchestrierenden Kamerablick darbieten dürfen, hat sich diesmal die voyeuristische Präsenz ins Bild selbst hineingewagt, ohne allerdings ihre diskrete Abstandshaltung aufgeben zu müssen: die männliche Figur versteckt ihr Gesicht hinter dem Baum und entzieht somit dem Bildbetrachter die Chance, sie ‚auf frischer Tat‘ zu ertappen. Somit werden wir mit einer Ausformung der Ambivalenzerfahrung, die im Gegensatz zu derjenigen bei den zwei gerade besprochenen Bildern, welche offenkundig primär der Zweideutigkeit bzw. schillernden Unentschiedenheit in Bezug auf die Puppenwahrnehmung gilt, diesmal eher eine bestimmte Blickstrategie des Fetischistischen betrifft. Wenn man die bildlichen Analogieschlüsse, an denen sich die fetischistische Phantasie erfreut, an ihre Kompromisslösungen ankoppelt, dann kann man vermuten, dass wir es hier mit einer analogischen Übertragung des Fetischobjekts als gelungener Synthese von Anwesenheit und Abwesenheit (des Penis) auf die Ebene des Fetischblickes zu tun haben. Mit anderen Worten der versteckte Voyeur legt die Notwendigkeit einer Blickrichtungsänderung des Interpreten nahe und zwar von der Ebene der Puppenbetrachtung und -wahrnehmung auf die einer geregelten Ambivalenz, die für die kompromissangewiesene fetischistische Fan-

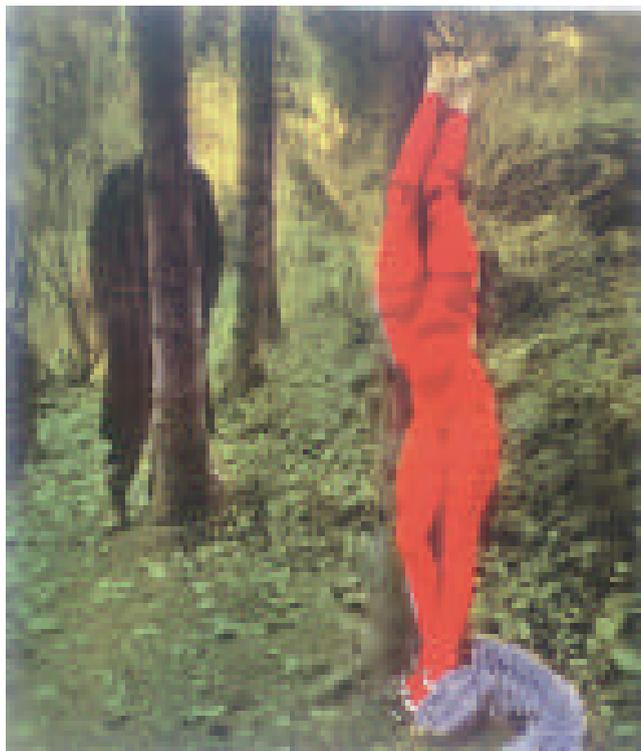


Abb. 23  
1936, Mit Anilinfarbe kolorier-  
te Glanzfotografie, 12 x 8 cm

tasie zwischen erzwungenem Entzug und offenlegender Darbietung des Fetischkörpers obwalten muss. Wenn die verschiedenen Verschiebungen und Verformungen dem Bedürfnis gelten, des Wunschobjekts in anderer Form materialisiert ansichtig zu werden, dann inszeniert dieses Puppenbild die Kompromisslösung des sich entziehenden bzw. schwebenden Blickes.

Um die an repräsentativen Beispielen orientierte Darstellung des Bildrepertoires des Puppenzyklus abzurunden, sollte man auf einen dritten Typus von Puppenbildern hinweisen, der obwohl nicht zahlenmäßig groß, doch vollständigkeithalber erwähnt werden muss, denn er veranschaulicht, welche äußersten Dekonstruktionswirkungen die Phantasie des Fetischismus entfalten kann. Beim vierten Foto der Puppenserie [Abb. 24] erübrigt sich jede verästelte, sich in den Gestrüpp der fetischistischen analogen Übertragungen, metonymischen Verschiebungen, bildlich ausbalancierten Kompromisslösungen und kunstvoll inszenierten Ver- und Entformungsrituale sich tappend vorantastende Interpretationsanstrengung. Wenn man in diesem Zusammenhang eine Freudsche Beobachtung bemühen darf, dann wäre es meines Erachtens nicht abwegig, die Vermutung zum Ausdruck zu bringen, dass das fetischistische Subjekt auf ein früheres Stadium der Ich-Entwicklung regrediert ist. In diesem Stadium sind den Omnipotenzphantasien des Kindes keine eindeutigen Grenzen gesetzt, noch unterliegt sein Drang zur Formzertrümmerung irgend einem Mäßigungszwang. Die Darstellungstaktik Bellmers geht selbstverständlich ... planmäßiger ans Werk, denn die säuberlich amputierten Körperteile werden an einer Mauer angebracht, wobei man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, dass sie wie Exponate einer orthopädischen Praxis fungie-

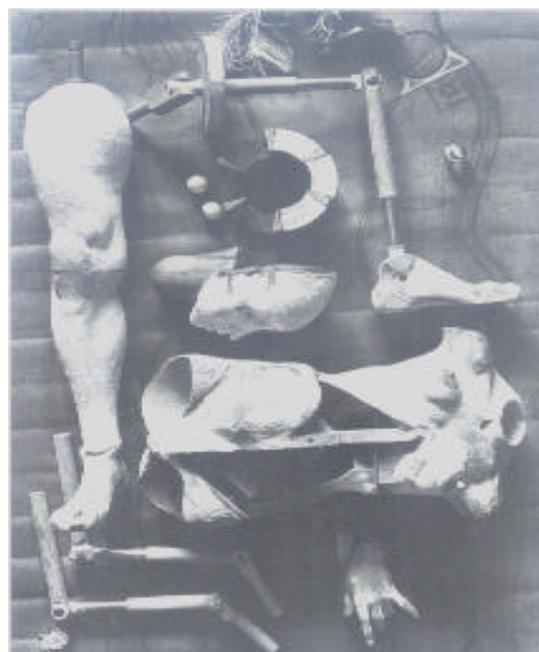


Abb. 24  
Die Puppe, 1934, s/w Fotografie,  
16,2x16,2 cm

ren, oder dem Betrachter einen Einblick in die Künstlerwerkstatt gewähren sollen. Wenn man in diesem Zusammenhang vom Ambivalenzsinn des Dargestellten sprechen will, dann in Termini einer handwerklich kontrollierten symbolischen Entkörperlichung zwecks beliebigekeitsfreudiger fetischistischer Zusammensetzung.

### **8. 1. Das gezeichnete Fetische**

Mit dem Wechsel im Darstellungsmedium, d. h. von den fotografischen Puppeninszenierungen und -installationen zum zeichnerischen Werk Bellmers geht ein gewisser bildthematischer Komplexitätszuwachs einher, denn bestimmte Auflagen, die das Puppenobjekt den Permutations- und Verformungswünschen der fetischistischen Phantasie auferlegt, entfallen auf dem Papier. Wird mit anderen Worten die Fetischphantasie des Künstlers als Puppeninstallateur angehalten, ihre Ambivalenzerfahrungen an einem plastischen Objekt abzuhandeln, erweist sich die zeichnerische Sprache als äußerst formbare Materie, um das ganze Spektrum von Verformungsvariationen, hermaphroditischen Verflechtungen und bizarren Körperentgrenzungen zu tragen. Mit seinen Zeichnungen, Gouachen, Radierungen, Decalcomanien, Collagen und Kupferstichen entwirft Bellmer ein anagrammatisches Bilduniversum, das die Bildsprache der Puppenwelt wie ein Zeugnis amateurhafter bzw. dilettantischer Probeanläufe erscheinen lässt. Hineingerissen in den Strudel der polymorphen fetischistischen Kombinations- und Verschiebungsphantasie werden nicht nur sämtliche Körperteile der weiblichen, sondern auch etliche (meistens Genitalien) von männlichen Figuren. Die Morphologie der Figuren Bellmers, in seinem zeichnerischen Werk besonders prägnant zu sehen, stellt ein Ergebnis typischer fetischistischer Kunstgriffe dar, wobei sich als vorherrschend die Taktiken der Deformität und der Wertverschiebung erweisen.<sup>9</sup> Der menschliche Körper wird anatomisch multipliziert bzw. dividiert, Körperteile werden verlagert (z. B. der Kopf bei den Füßen, die Brüste auf den Hintern), aus weiblichen entspringen männliche Genitalien, Körperteile verschiedener Figuren wachsen zu einem unüberschaubaren Körperkonglomerat zusammen etc. Bellmer schreibt seine Bildlichkeit einem Kunstprojekt ein, das im Dienst der Darstellung der Anatomie des Begehrens steht.<sup>10</sup> Fetischistisch ist diese Darstellungsabsicht insofern, als sie vom weiblichen Sujet verlangt, sich deformierenden Permutationen und transsubstantionellen Stimmungen hinzugeben.<sup>11</sup> Treibender Impuls hinter dieser fetischistischen Verfügbarkeit des weiblichen Körpers ist wiederum Bellmers Leitvorstellung einer bildlichen Sprache, welche die Kontinuität des Ausdruckslebens als eine Folge von

Übertragungen darzustellen weiß.<sup>12</sup> Auf die Annahme eines mimetischen Bewusstseins, dessen unbegriffliche und mit dem Körper verbundene ‚Sprache‘ ein Ausdruckskontinuum entstehen lässt, gestützt, zielt Bellmer auf eine Kunstpraxis ab, die sich im buchstäblichen Sinne einer Anatomie des Bildes verschreibt. Damit ist eine bildliche Darstellung intendiert, die dieses Ausdruckskontinuum zum Vorschein bringt. Im Lichte dieser Zielsetzung gesehen lassen sich Bellmers verwirrende Bilder des weiblichen Körpers, in denen z. B. die Vagina zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger oder in den Falten der Achsel sein kann, gut nachvollziehen. Nun, Bellmer ist sich dessen vollkommen bewusst, dass es sich dabei um eine phallische Projektion handelt.<sup>13</sup> Durch den von der Psychoanalyse erforschten Mechanismus der Wertverschiebung verwandelt sich der Phallus in einen weiblichen Körperteil. Dennoch bettet er solcher Art fetischistischer Übertragungen in seine Auffassung vom unbewussten Körperbewusstsein ein, in dem wie im Traum alles mit allem verknüpfbar ist. Dem Traum analog ist keine Stelle des Körpers, nicht einmal die sexuell neutralen Gliedmaßen und Merkmale davor gefeit, in Verdichtungen, Überlagerungen, Analogien und Äquivokationen, ja Symboliken sexueller Signifikanz verstrickt zu werden. Im Ganzen gesehen reaktiviert die Bildsprache Bellmers Elemente jeder polymorphen, der Ich-Bildung vorverlagerten Wunschentgrenzung, die die (künstlerische) Fetischbildung ins Erwachsenenalter hinüberzuretten versucht.

### **8. 3. Der polymorphe Fetisch**

Zwei charakteristische Anschauungsbeispiele der fetischistischen Sprache, die mit Übertragungen und Überlagerungen arbeiten, stellen die Zeichnungen „Talon aiguille“ [Abb. 25] und „Gemeinsinn“ [Abb. 26] dar. Der weibliche Akt des „Talon aiguille“, der dem Betrachter den Rücken kehrt, trägt seine langen, wohlgeformten und gespreizten Beine genüsslich zur Schau. Seine Füße sind quasi mit hohen Absätzen verwachsen - Bellmer recurriert dabei offensichtlich auf die üblichen fetischistischen Assoziationen des hohen Schuhabsatzes mit dem erigierten Penis. Die Assoziation der Teilsetzung bleibt aber nicht der Phantasie des Betrachters überlassen. Davon, dass der weibliche Körper männlich besetzt werden kann, legt die Zeichnung bildlich unmissverständliches Zeugnis ab, indem sie den Rücken der weiblichen Figur in einen erigierten, obeliskentartigen Phallus verwandelt. In der Tat, die fetischistische Vorstellung des Penisabsatzes verlagert sich auf den ganzen Körper und lässt eine hermaphroditische Verschachtelung<sup>14</sup> der Männlichen und Weiblichen entstehen. Der Phallus-



Abb. 25  
Talon aiguille, 1961,  
Zeichnung, 65x50  
cm

obelisk selbst erweist sich in der polymorphen Phantasie der Fetischbildung als wandlungsfähig: Obwohl er sich des weiblichen Leibes bemächtigt hat, lässt er sich einer Verwandlung unterziehen. Ragt er auf der einen Seite bis zum Hals, der selbst der Deformität preisgegeben ist, empor, verliert er auf der anderen Seite seine hochgerekte Steifheit und nimmt die Form einer geschmeidigen Zunge an. Sie schmiegt sich an ein drittes Bein an, das den Beinfetischismus, d. h. das Bein als Phallusersatz, vervollständigt, indem es zum Phallus selbst wird, der unter den Liebkosungen der phallischen Zunge zur Ejakulation kommt. Damit vereint diese Zeichnung in sich wichtige Bestandteile der fetischistischen Phantasie: Schuh- und Beinfetischismus, Teilsetzung (der phallische Körper) und Wertverschiebung.

Weniger fetischistisch angelegt, aber mit deutlichen Zügen einer Lust an Deformität und Wertverschiebung, stellt der „*Gemeinsinn*“ [Abb. 26] Bellmers Versuch dar, etwas vom Körperbewusstsein bildlich einzufangen, das seiner Überzeugung nach für das Ausdruckskontinuum frühen Kindheit steht. Die weibliche Figur, die hier auf dem Hintergrund einer blassen Sonne dargestellt ist, bringt Bellmers Vorstellung eines Körpers, dessen Teile austauschbar wären, prägnant zum Ausdruck. Nicht nur wächst das Haar in die Form von Fußsohlen hinein, dem Körper selbst entwachsen etliche Brüste, deren zwei unteren als vertauschbare Halbkugeln sogar die Stelle des Gesäßes einnehmen. Als ob Bellmer manche Forschungen der Psychiatrie, die in Fällen von hysterischen Anomalien eine gewisse Vertauschung von Organfunktionen herausstellen, zu Rate gezogen hätte, versucht er mit diesem Bild, den Körper wieder zusammzusetzen und zwar nach der Logik eines umfassenden Ausdrucksvermögens. In seinen Augen ist dieses Vermögen von den Reglementierungen der

Abb. 26  
Der Gemeinsinn, 1961,  
Zeichnung, 65x50 cm



Leistungsfunktionalität, der das sozialisierte Individuum seine Körperfunktionen und -organe unterwerfen muss, frei.

#### 8. 4. Die Puppensprache

Einer Phantasie, für die sich der Körper als beliebig umstrukturierbar erweist, muss die unbegrenzte Fähigkeit der Puppe zur Formveränderung als Betätigungsfeld besonders geeignet erscheinen. In der Tat, es dürfte kein Zufall sein, dass Bellmers Laufbahn als Künstler mit der Beschäftigung mit Puppenobjekten anfängt. Seine ersten Versuche um die Zeit der Machtergreifung der Nazis konzentrieren sich auf eine bewegliche, unendlich variierbare Sprache der Puppenform, der im Laufe der Jahre immer mehr an Bewegung abgewonnen wird.<sup>15</sup> Im Jahr 1936 entscheidet sich Bellmer aber doch seiner Puppenproduktion eine eher statuarische Dimension zu verleihen. Daraus entsteht die Skulptur *„Die Puppe“* [Abb. 27], die den imaginär unendlich formbaren Körper inszeniert. Die Skulptur besteht aus einem Rumpf, der auf ein Podest gestellt ist. Der Torso ist symmetrisch aufgebaut, denn Ober- und Unterteil bestehen aus dem weiblichen Unterleib bzw. dem vaginalen Bereich, auf dem zwei Kugelbrüste aufgesetzt sind. Die Mitte des Torsos nimmt wiederum eine Kugel ein, die an einen Bauch erinnert. Die Verdoppelung der vom männlichen Begehren verselbständigten Brüste und der Vagina verdeutlicht den Fetischcharakter des Puppenwerkes: Der Puppenkörper zieht auf sich alle Projektionswünsche, die sich als nicht erfüllbar der unendlich manipulierbaren



Abb. 27  
Die Puppe, 1936,  
Bemaltes Aluminium, 46 cm hoch

Materie des Puppenobjekts bedienen, um sich Ersatzbefriedigung zu verschaffen. Der bis zur manieristischen Verrenkung formbare Ausdruck der Puppe stellt eine Fülle von Möglichkeiten dar, von der die fetischistischen Neigungen nach Belieben Gebrauch machen können. Die Selbstgefälligkeit der fetischistischen Phantasie offenbart sich aber nicht nur in der Verdoppelung bzw. in derjenigen Deformität, welche die Brüste entweder die Augen oder die Beine ersetzen lässt, sondern in der Form des Materials selbst. Das bemalte und glitzernde Aluminium weckt Assoziationen von denjenigen Glanzobjekten, die die kindliche Phantasie in Bann halten. Die runden Formen wiederum und insbesondere die fließenden, glatten und geschmeidigen Konturen des vaginalen Bereichs verweisen auf denjenigen Omnipotenzdrang im fetischistischen Vorstellungsuniversum, der sich des begehrten Leibes als unerschöpflich knetbaren Materials bemächtigen will.

### 8. 5. Der Fetisch als Waffe

Bellmers dreidimensionales Repertoire von Deformitätsdarstellungen beschränkt sich aber nicht auf die Puppenfiguren. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür, dass die beliebig umstellbaren weiblichen Körperteile einem anderen Zweck als dem unmittelbaren Ausdruck fetischistischer Projektionen dienen kann, bietet die kleine Skulptur „Maschinengewehr im Gnadestand“ [Abb. 28] Die Form des Werkes ist auch für das Oeuvre Bellmers außergewöhnlich, denn sie vermeidet die üblichen Körperdeformationen. Statt dessen gehen die zwei Körperteile (Kopf und Brüste) eine Synthese mit Gegenständen ein, die schwer einzu-

ordnen ist. Obwohl dem Titel nach die Konstruktion als Waffe bezeichnet werden soll, ist es vielmehr schwer dabei nicht an ein Fernrohr zu denken. Für sein „Maschinengewehr“ verwendet Bellmer verschiedene Materialien: ein Besenstiel und metallische Stangen bilden das Grundgerüst der Waffe, der auch ein ovalförmiger Kopf und zwei Kugeln als Brüste beigefügt sind. Der Oberteil des Kopfes weist einen tiefen Einschnitt auf, der den Gedanken einer Vagina hervorruft. Anstelle von Gliedern sieht der Betrachter zwei löffelartige Gegenstände, denen eine Ambivalenz anhaftet: Sie können entweder als weibliche Körperkurven oder aber als männliche Hoden interpretiert werden. Das „Maschinengewehr“ ist übrigens so gebaut, dass es in verschiedene Stellungen gebracht werden kann. Das Werk als Ganzes wirft die Frage auf, ob es eine einheitliche Waffe ist oder ob es vielmehr eine Waffe ist, die von der Frau gehalten wird. Wie dem auch sei, es dürfte nicht abwegig sein, die Vermutung aufzustellen, dass die Engführung weiblicher Sexualität mit der kalten Rationalität der Waffentechnik etwas von derjenigen Bedrohung evoziert, welche die männliche Phantasie mit der Konstruktion des Fetisches zu beschwichtigen versucht. Die erotische Einbildung der sexuell allmächtigen Frau passt allerdings gut zu ihrer Eingliederung in den Aufbau einer Waffe.<sup>16</sup> In dieser Perspektive wäre das „Maschinengewehr“ als eine Abwandlung des Motivs der hermaphroditischen Verschachtelung zu verstehen. Die harmonisierenden und letzten Endes narzisstischen Vorstellungen einer androgynen Ungetrenntheit fungieren in der Phantasie des Fetischisten als die Verleugnung der Kastration bzw. des Todes. In diesem Lichte gesehen

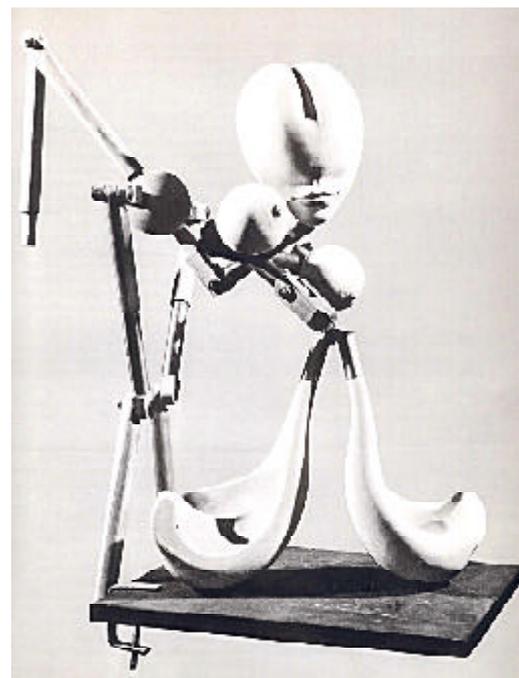


Abb. 28  
Maschinengewehr im Gnadestand, 1937,  
Holz, Eisen und Papier maché, 60 cm hoch

liefert Bellmers Waffenmaschine ein Beispiel dafür, wie fetischistische Todesverleugung und Waffenproduktion zusammenhängen können.

---

<sup>1</sup> Da ich mich nicht anmaßen will, der Puppenproduktion Bellmers eine direkt determinierende sexualpsychologische Kausalität zu unterlegen, hebe ich erst einmal die berufsbedingte Beschäftigung mit der Puppenmaterie hervor. Es steht natürlich außen Frage, dass Bellmers Puppen zu demjenigen Werktypus gehört, die Kuspit den modernen Fetisch nennt (vgl. ders., *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, S. 154). Naheliegend ist außerdem auch, der künstlerischen Arbeit mit den Puppenfiguren, die 1933 ansetzt, gesellschaftsbedingte Krisenursachen, die sich bei Bellmer in Angstzuständen und Entfremdungsgefühlen manifestieren, welchen er fetischistische Wunschproduktionen entgegenstellt, zu Grunde zu legen. Vgl. dazu Taylor, *The Anatomy of Anxiety*, S. 60f.

<sup>2</sup> Vgl. Lichtenstein, *Behind closed doors*, S. 5ff und S. 127ff. Lichtenstein führt die Deformitätsphantasien Bellmers auf eine politisch motivierte Auf- und Ablehnungsabsicht gegen die väterliche Autorität, aber auch die kollektiven Repräsentationen des faschistischen Körperkultus. Was das erste anbelangt, könnte man meines Erachtens die fetischistischen Puppeninszenierungen mit den notwendigen psychoanalytischen Kunstgriffen als eine Art Vätermord deuten. Schwieriger gestaltet sich die Be- und Umdeutung der Fetischsprache zur bewussten Unterwanderungspraxis der stählernen und gestählten Körperwelt des faschistischen Imaginären. Auf einer vordergründigen und vielleicht oberflächigen Ebene lässt sich zwar unmittelbar feststellen, dass die deformierten, amputierten, zerstückelten und beliebig zusammengesetzten Puppenkörper dem Körperideal des ganzheitlichen, gesundheitsprotzenden und jungdynamischen ‚Arier‘ Hohn sprechen. Bedenklich scheint mir allerdings die Tatsache, dass sich diese künstlerische Strategie der Körperdeformation in einem vorwiegend privaten Raum abspielt. Es gibt zwar eine beachtliche Zahl von ‚anagrammatischen‘, d. h. spiegelbildlich zusammengesetzten Puppen, die nur aus zwei Taillen und zwei Paaren von Füßen und Oberschenkeln bestehen, und die im Freien, d. h. im Wald platziert dargestellt werden. Daraus zu schlussfolgern, dass Bellmer damit der Naturganzheit, auf welche die Nazis großen Wert gelegt haben, konterkarieren will, könnte zwar richtig sein, die Tatsache jedoch, dass dieselben verunstalteten Puppenfiguren genau so eindrucksvoll im Interieur wirken können, deutet meiner Meinung nach darauf hin, dass wir es hier weniger mit einer Gegenstrategie zu tun haben, als mit einer Art Ausschöpfung des skandalträchtigen Potentials des deformierten Körpers. Mit anderen Worten ist es weniger das Naturimaginäre der Nazis, dem hier opponiert wird, als das festgefügt und zusammengewachsen Organische, das zur Kulisse für die Puppe gemacht in eine Verfremdungsperspektive gerückt wird. Abgesehen davon, die Privatheit, die den Inszenierungen der Puppendarstellungen wesentlich anhaftet, dürfte schwerlich als bildliche Gegeninstanz zu den Körperphantasmen der faschistischen Ideologie fungieren können. Denn diese Ideologie war es ja, die als Verschleierungsmechanismus manchen Segmenten der Nazielite ermöglichte, im gepflegten Interieur das soldatische Ethos der kriegerischen Männlichkeit mit allerlei ‚abweichendem‘ Verhalten (z B. Homosexualität, Pädophilie, etc) in Verbindung zu setzen. Zur ambivalenten Einstellung der nationalsozialistischen Machthaber zur Homosexualität vgl. Mosse, *Nationalismus und Sexualität*, S. 206ff.

<sup>3</sup> Bellmer hat die Fotos in einem ‚Photoalbum‘ mit dem Titel *La Puppée* (1934) zusammengetragen. Es besteht aus zehn Fotografien mit einem Einleitungstext, wobei dem Buchplan die Idee zugrunde lag, der Fotoreihe einem Rhythmus der Progression zu verleihen, d. h. eine Art Ordnung wie in einem Drehbuch. Demnach ist zunächst nur ein Holzskelett zu sehen, das nach und nach ausstaffiert wird, um sich dann in ein Puppenmädchen zu verwandeln. Vgl. Alexandrian, *H. Bellmer*, S. 74ff. Im Einleitungstext legt Bellmer seine Darstellungsstrategien offen und spricht von ‚Überlagerungen‘, ‚Analogiebeweisen‘, und ‚Vieldeutigkeiten‘. Diese meines Erachtens als fetischistisch zu bezeichnenden Kunstgriffe erweisen sich auch als das tragende Darstellungsgerüst des zeichnerischen Werkes des Künstlers. Vgl. dazu die Ausführungen des Künstlers in der kleinen Schrift ‚Die Anatomie des Bildes‘, S. 74ff.

<sup>4</sup> Dazu vgl. Jelenski, *Hans Bellmer oder der widernatürliche Schmerz*, S. 7ff.

<sup>5</sup> Taylor versucht gegen eine vorschnelle Identifikation der Puppenfigur mit dem Objekt eines sexualsadistischen Blickes auf Distanz zu gehen, obwohl er die Vermutung, dass die Suggestion der kindlichen Wehrlosigkeit dem Freudschen Stereotypen des jungen Mädchens, das keine Abwehrkräfte gegen ‚sexuale Exzesse‘ haben kann, entspricht, nicht abstreiten kann. Vgl. ders., *The Anatomy of Anxiety*, ebd., S. 32.

<sup>6</sup> In der Tat, die ersten drei Fotografien der Puppenserie zeichnen bildlich die Entstehungs- bzw. Konstruktionsarbeit nach. Bellmer hat Holz- Metallgerüste verwendet, die er dann mit verschiedenen Materialien bekleidet hat. Vgl. Lichtenstein, ebd., S. 25ff.

<sup>7</sup> In seiner *Anatomie des Bildes* geht Bellmer auf die Inversionswirkung der Anagramme ein und stellt Reflektionen über die Frage an, in wie weit die Doppelbewegung der anagrammatischen Operation der widersprüchlichen Natur der Wunscherfüllung gerecht werden kann (vgl. ebd., S. 85). Diese Reflexionen sind für unseren Interpretationsansatz von besonderem Erklärungswert, weil sie als eine Art Fortschreibung des fetischistischen Diskurses gelesen werden können. Wie die anagrammatische Operation an der Buchstabensequenz des Wortes eine Umstellung vornimmt, um neue Buchstabenkombinationen zu erreichen und dadurch eventuell neue Sinnpotentiale freizusetzen, so exerziert die fetischistische Phantasie am weiblichen Körper diejenigen Reorganisationen, die es ihr ermöglichen, sich eine reibungslose Wunscherfüllung zu gewährleisten. Dazu siehe auch Lichtenstein, ebd., S. 35ff und 54ff.

<sup>8</sup> Lichtenstein stellt die Fotos mit den am Boden liegenden Puppenfiguren in die Interpretationsperspektive des Diskurses über die Hysterie. (Vgl. ebd., 105ff.) Dieser Ansatz muss nicht unbedingt mit dem in meiner Arbeit vorgeschlagenen, der um den fetischistischen Blick kreist, in Konflikt stehen, denn man kann davon ausgehen, dass jeweils die Akzentsetzungen differieren. Der Fetischismusansatz kann übrigens mit weniger Zusatzhypothesen arbeiten, denn er ist nicht darauf angewiesen, mit ‚essentialistischen‘ Zuschreibungen wie der des psycho-sexuellen Hysterie-Befundes zu operieren. Im allgemeinen lässt sich die Studie von Lichtenstein als ein zwar stichhaltig-fundierter, aber nichtsdestotrotz gewissermaßen einseitiger Versuch, der psycho-sexuellen Bildsprache Bellmers beizukommen, bezeichnen, denn der fetischistische Aspekt seiner Bilder ist meiner Meinung nach unterbelichtet. Sie weist zwar auf bestimmte psychoanalytische Erklärungsversuche hin, aber sie macht sie nicht fruchtbar für einen durchgängigen und das Gesamtwerk des Puppenzyklus umfassenden Interpretationsansatz. (Vgl. ebd., S. 34ff.) Der Grund dafür dürfte darin liegen, dass sie die Puppenkörperbilder primär als Aufstand gegen die Normalitätsvorstellungen sowohl der patriarchalisch dominierten Geschlechterordnung, als auch die faschistischen Männlichkeitsphantasien auffasst.

<sup>9</sup> Auf dem Hintergrund unserer Fetischismusgedanken fällt es nicht schwer, am Werk Bellmers Deformitätszüge abzulesen. Daher scheint mir, dass die Beobachtung Jelenskis, Bellmer wolle einen unmittelbaren Einblick in die simultanen Körperempfindungen geben (vgl. ders., ebd., S. 13ff), nicht treffend ist. Dies wird besonders deutlich bei Bellmers eigenem Verständnis von der Teilsetzung als Fixierung auf die Einzelheit: Nach Bellmer nehmen wir nur dann etwas wahr, wenn es vom Verlangen mit Sinnhaftigkeit versehen wird (vgl. *Die Anatomie des Bildes*, S. 86ff und 91ff.).

<sup>10</sup> Ebd., S. 92ff.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Bellmer geht dabei von der Existenz eines unwillkürlichen Körperbewusstseins aus. Aus seiner Sicht müssen Körper und Bewusstsein in einer ursprünglichen, noch nicht begrifflich vergegenständlichten Sphäre des Ausdrucks begriffen werden. Am Beispiel des schmerzenden Zahnes (reelles Erregungszentrum) und der sich verkrampfenden Hand (virtuelles Erregungszentrum) stellt er fest, dass es einen einzigen und unteilbaren Ausdrucksreflex gibt, der ein Kontinuum unseres Ausdruckserlebens gewährleistet. Vgl. ebd., S. 73ff; dazu vgl. Gorsen, *Sexualästhetik*, S. 235ff.

<sup>13</sup> Ebd., S. 86ff.

<sup>14</sup> Vgl. ebd. Dieser hermaphroditische Darstellungsmodus lässt sich mühelos der fetischistischen Totalitätsprojektion zuordnen. Die Tatsache allerdings, dass sich Bellmer in seinem Spätwerk von den pädophil angehauchten Puppenkonstruktionen ab- und reifen Sexualanatomien zugewandt hat, stellt für manche Interpreten anscheinend ein merkwürdiges Phänomen dar, denn der Grund, warum das fetischistische Subjekt bzw. sein künstlerisches Pendant immer wieder auf die Ursprungsszene des nackten weiblichen Körpers, d. h. der ungeschminkten Erscheinung des beim männlichen Subjekt Kastrationsängste hervorrufenden Mangels, zurückkehren will, wirft Rätsel auf (vgl. Taylor, *The anatomy of anxiety*, ebd., S. 175ff). In der Tat, die pure Faktizität des weiblichen Leibes als mangelkonnotiert scheint im Widerspruch zur fetischistischen Intentionalität des mangelaufhebenden Ganzheitsanblicks

zu stehen. Taylors eigener Erklärungsansatz operiert meiner Meinung nach mit einer Vermengung des voyeuristischen und fetischistischen Blickes: Während jener nach der Freud-Lektüre Lacans auf eine unfassbare Abwesenheit ausgerichtet ist, geht dieser vielmehr daran, sie durch Körperdarstellungsstrategien zu substituieren. Obwohl ihnen beiden unzweifelhaft eine narzisstische Selbstbezogenheit innewohnt, scheint mir der fetischistische Objektbezug handlungsfreudiger zu sein, weil er die narzisstische Homöostase durch Körperumformungsstrategien erzwingt. Folgt man Lacan, stammt die Wiederkehr zur Ursprungsszene der Faktizität des Mangels, die Taylor Erklärungsnoté bereitet, eben jeder Ich-Spaltung (Freud), an die das Subjekt gebunden bleibt - was diese Spaltung wiederum determiniert, ist ein privilegiertes Objekt, an dessen Phantasma das gespaltene Subjekt anhängt. Vgl. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 89.

<sup>15</sup> Vgl. Alexandrian, Hans Bellmer, S. 83ff: für eine ausführliche Darstellung der Puppenproduktion der Jahre 1934-1938 vgl. auch Webb, Hans Bellmer S. 57ff.

<sup>16</sup> Ob man wie Webb (vgl. ebd., S. 72ff.) über einen Triumph des Eros über den Thanatos sprechen kann, möchte ich dahinstellen. Interessanter scheint mir dagegen sein Interpretationsvorschlag, das Werk als eine Konstruktion des Androgynen zu sehen (ebd.). Zu den gleichen Ergebnissen kommt die Interpretation des Bildes von Eiblmayer, die in der mechanischen Maschine mit technoid verformten, fetischisierten weiblichen Körperteilen eine Dialektik zwischen der Angst vor dem Tod und Sexualität sieht (vgl. ebd., S. 108ff).

## **9. Der dekuvierte Fetischblick: Marcel Duchamp**

Dem erotisch-fetischistischen Moment im Werk Duchamps kommt in dem Maße eine hervorragende Wichtigkeit zu, als es in den Rahmen eines Kunstentwurfs eingebettet ist, der von der avantgardistischen Absage an die überlieferten Darstellungsmethoden, Werkprinzipien und Stilmerkmale der bestehenden Kunst getragen wird. Dieser bilderstürmerische Impuls teilt sich auch Duchamps erotischem Oeuvre mit. Schon in seinen frühen Werken einprägsam zu beobachten<sup>1</sup>, trägt dieser Impuls darüber hinaus alle Angriffe auf die Werkeinheit, welche der kultischen Verehrung der Kunst die Subversion der Identität der Geschlechter samt Subversion der Aura des Kunstwerkes in toto entgegensetzen.<sup>2</sup> Statt wie die Surrealisten dem Phantasma einer mythologisierten Weiblichkeit nachzuhängen, verfährt Duchamp oft mit minimalen Veränderungen von Worten, Verdichtungen und Wortspielen und vor allem Dislokationen. Wie wir im folgenden sehen werden, ist sogar den fetischistisch angelegten Plastiken Duchamps eindeutig etwas vom Geist zersetzender Ironie beigemischt, die den Fetisch an den Thron huldiger bzw. fetischistischer Anbetung setzt, um ihn um so entschlossener zu destruieren.

### **9. 1. Der berührbare Fetisch**

Der plastische Fetischismus stellt die dritte, unter Duchamps geschickt subversiver Führung zum Parodistischen tendierende Variante des kunstfetischisierten Objektes dar. Der Fetisch-Gegenstand der Begierde als dreidimensioniertes Kunstwerk, das sich nicht nur von einer Distanz angeschaut, kontemplativ rezipiert und auf seine ästhetische Wertigkeit hin beurteilt, sondern auch und vor allem berührt werden will. Das wohl als Collage zu bezeichnende „Prière de toucher“ [Abb. 29] stellt eine weibliche Brust in Lila, die vom schwarzen Samt umrahmt wird, dar. Auf einen auch lilafarbenen Kartoneinband geklebt, fungierte die samtumrahmte Schaumgummibrust als Gestaltung des Schutzumschlages des Katalogs<sup>3</sup> in limitierter Ausgabe (999 Exemplare, davon 49 signiert von André Breton und Marcel Duchamp und nummeriert I-XLIX, der Rest nummeriert 1-950) für die Exposition Internationale du Surréalisme, die im Juli-August 1947 in Paris, in der Galerie Maeght stattfand. Die Aufforderung an den Betrachter, seine meditativ-anschauende Haltung aufzugeben und sich das Kunstwerk über das Visuelle hinaus mit seinem taktilen Sinn anzueignen, steht auf der Rückseite des Katalogumschlages.

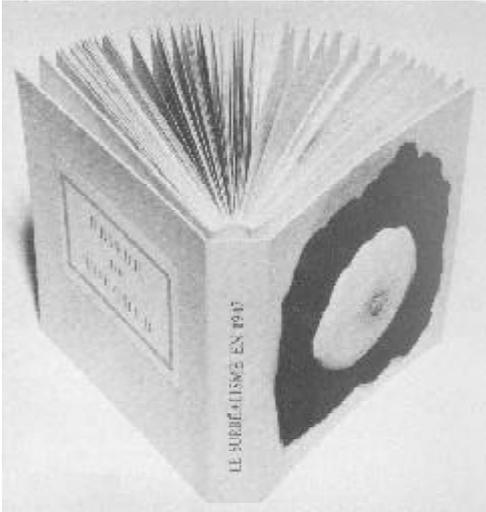


Abb. 29  
Prière de toucher, 1947, 23,5 x 20,5  
cm, Schaumgummi, schwarzer Samt,  
kartonierter Einband

Als Kunstwerk will „Prière de toucher“ den Rezeptionsmodus des Betrachters auf vor-moderne Gegenstandsaneignungsweisen zurückverlegen. Damit haben diejenigen Rezeptionsweise, die von den zivilisatorischen, auf vereinnahmende Distanz ausgerichteten Verhaltenstechniken den Charakter regressiv-infantiler Verhaltensweisen bekommen. In der Tat, sowohl das Werk selbst, als auch die Ausstellung waren darauf angelegt, dem Besucher seiner angewöhnten, eingefleischten Wahrnehmungsweisen des Kunstwerkes sich entledigen zu lassen und in längst verschütteten, magisch-kultischen Traditionen der Weltaneignung einzutauchen. Zum einen war die Konzeption der Ausstellung darauf ausgerichtet, die Individuen eine Serie von Ritualtests durchgehen zu lassen, bevor sie vor die ausgestellten Werke kamen, so dass sich der Ausstellungsbesuch zu einem Prozess gradueller Initiationsvorgänge gestaltete. Z. B. hatte man Zugang zu den oberen Etagen der Galerie über eine Treppe, deren Stufen die Form von Buchrücken hatten, womit suggeriert werden sollte, dass das Emporsteigen einer Erhebung in höhere Wissenssphären gleichkäme.

Zum zweiten legt das Kunstwerk selber dem Individuum einprägsam nahe, dass es als Objekt etwas mehr auf sich hat, als bloßes Ausstellungsstück zu sein. Die erotisch aufgeladene Brust samt Berührungsangeboten beschwören eine Art magischer Fetischbildung, die entsprechende Reaktionsweisen erforderlich macht, herauf. Der Kunstgegenstand gerät in den Strudel eines den Autonomiestatus der neuzeitlichen Kunstproduktion aufhebenden Prozesses. Er wird dazu angehalten, seinen Charakter musealer Anschaulichkeit abzustreifen und etwas davon zurückzugewinnen, was er in vorgeschichtlichen bzw. vormodernen Zeiten als magischer Fetisch bewirken konnte. Tatsächlich, was mit „Prière de toucher“ angestrebt wird, ist eine fetischisierende Transformation des Kunstwerkes zum kultischen Objekt gemeinschaftli-

cher Verehrung. Mit anderen Worten, es geht um die Rückgabe an das Objekt all derjenigen magisch-kultischen Kräfte, die z. B. dem Totem anhaften. Auf diese paradoxe Weise bemüht sich das Kunstwerk auf der Höhe postavantgardistischer Moderne eine Entwicklung rückgängig zu machen, die von den animistisch aufgeladenen Fetischen der grauen Vorzeit zur Reliquien- und Motivgabeverehrung des Mittelalters führt. An diesem Punkt treffen sich der auf Initiationsrituale ausgerichtete Ausstellungsentwurf mit der Transfiguration<sup>4</sup> des Kunstwerkes zu einem kultisch zu huldigendem Fetisch. An diesem wiederum verdichtet sich die fetischistische Teilsetzung (das Ganze körperlicher Erotik zieht sich zum Brustdetail zusammen) zum berührbaren Fleck.

Um das Gefüge der Paradoxien, die dem „*Prière de toucher*“ anhaften, zu vervollständigen, muss man auch einem anderen Aspekt Rechnung tragen, nämlich der Frage nach der künstlerischen Strategie, die der Gestaltung des Brustfetisches zugrunde liegt. Trägt man der Tatsache Rechnung, dass Ausstellung und Kunstobjekt der Vorstellung von Kunst als kultischem Initiationsritus unterstellt sind, muss man von einer Fetischbildung sprechen. Sie leistet der Wiedereinsetzung des auratischen Moments, welches allem Anschein nach vom Kunstwerk nicht leicht abzuschütteln ist, Vorschub. Die Brustberührung, zu der ‚*Prière de toucher*‘ den Zuschauer auffordert, verleiht dem erotisch-fetischisierten Objekt die magische Kraft des Auratischen, die sich in der Fetischbrust sedimentiert jedem berührenden Individuum mitteilen kann. Schenkt man aber dann denjenigen kritischen Untertönen, welche die paradoxe Wiederbelebung der fetischistischen Teilsetzung als Motiv der Reliquienverehrung ausgerechnet im Rahmen des surrealistischen Avantgardismus begleiten, Gehör, dann müsste man wohl von einer subversiven Strategie bzw. selbstironisierenden Taktik sprechen. Diese Taktik verhilft dem Fetisch zu seinem Recht, um ihn um so effektiver zu desavouieren. Lässt man, meines Erachtens zu Recht, die Beantwortung dieser Frage in der Schwebe, kann man bei unserem nächsten Beispiel mit klaren Verhältnissen rechnen.

## **9. 2. Die (Selbst-)Negation des voyeuristischen Blickes**

Die Idee des „*État donné*“ [Abb. 31] geht auf die Transformation eines Bildes von Delvaux zurück: Im „*À la manière de Delvaux*“ (1942) [Abb. 30] zieht Duchamp die voyeuristische Optik des Delvaux-Bildes auf ein photographisch nachgestelltes Detail, ein teilweise sichtbarer nackter Körper in einem Spiegel, zusammen. Dieses Zitat von Delvaux erscheint in einer runden Öffnung, die Duchamp in eine collagierte Silberfolie geschnitten hat. Um eine



Abb. 30  
À manière de Delvaux, 1942, Collage



Abb. 31  
Étant donnés: 1<sup>o</sup> La Chute d'eau, 2<sup>o</sup> Le Gaz d'éclairage, 1946-1966,  
Assemblage, 242.5x177.8x1224.5 cm, verschiedene Materialien: Holztür,  
Samt, Leder, Haare, Gasbrenner, Aluminium, Eisen, etc.

kunstgeschichtlich interessantere Beobachtung bzw. Bewertung der originalen Inszenierungsleistung von Duchamps *Étant donnés* formulieren zu können, müssen wir über diese, eher dürftige Inspirationsquellenangabe, hinausgehen und von der zu Grunde liegenden Darstellungsabsicht in Bezug auf die Wahrnehmungsoptik des Dargestellten einmal abgesehen auf den Bildinhalt achten.

Wenn man zunächst das Augenmerk auf das Darstellungsmotiv einer puppenartig hingestreckten Frauenkörperimitation lenkt, dann stellt sich unmittelbar die Vermutung ein, dass es sich hierbei aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Motivanleihe bei Bellmers Puppenbildsprache handeln dürfte.<sup>5</sup> In der Tat, in der Puppenserie der 30er Jahre findet sich unter den spiegelbildlich-, verdoppelten' Puppenkonstruktionen Bellmers eine, die auf einem Heuhaufen ausgestreckt die liegende Pose der Frauenfigur von *Étant donnés* vorwegzunehmen scheint [Abb. 32]. Augenfällig sind sowohl die Stellung des ‚unteren‘, dem Betrachter einen frontalen Anblick des genitalen Bereichs anbietenden Körpers, wobei eines der gespreizten Beine nach



Abb. 32  
Die Puppe, 1935, s/w Fotografie, 17x17 cm

dem Betrachter hin gestreckt ist, das andere jedoch hinter dem Heu halbversteckt gehalten wird, als auch das aufragende Bein, das die hochgehaltene Hand der Duchampschen Figur in gewisser Weise antizipiert. Im Gegensatz zu den anderen liegenden Puppenfiguren, auf die sich der Blick des Betrachters von oben herab richtet, wird in dieser Puppendarstellung die Figur oberhalb der Augenhöhe platziert, wobei diese bildliche Raumerhebung ambivalenzreduzierend wirkt, als die Puppe in diesem Falle in einer fast mitleidserweckenden Stellung, d. h., die eines Vergewaltigungsopfers gezeigt wird.

Eigentümlich, aber für die Zielsetzung der Installation höchst zweckmäßig ist das räumliche Arrangement des Werkes, das sich im Gegensatz zum öffentlichkeitswirksamen Gestus des ‚*Prière de toucher*‘ in eine diskrete Unauffälligkeit zurückzieht: es steht hinter einer verwitterten Holztür, die in der Abschlusswand eines dunklen Raumes eingemauert ist, welcher sich dem Museumsbesucher nicht gerade aufdrängt, ihn zu betreten. Verirrt sich trotzdem der ahnungslose Besucher darin und nähert er sich der Tür, dann löst er einen Mechanismus aus, mit dem das hinter der Tür liegende Exponat beleuchtet wird - die Lichtschimmer, die aus den zwei Gucklöchern hervorkommen, wirken dann als Lichtsignal für den Besucher, näher zu treten. Das *Wie* er nun an das Schauobjekt herantritt, d. h. die zufällig anmutende Heranführung an eine Sichtbarkeit, der man vom Situationszusammenhang der räumlichen Anordnung her möglichst voraussetzungslos begegnen soll, scheint auf den ersten Blick dem zu entsprechen, *Was* man unter ähnlichen visuellen Wahrnehmungsarrangements als eine Peepshow zu nennen pflegt.<sup>6</sup>

Der vor dem Hintergrund einer Landschaft mit Wasserfall, Unterholz und Mühle lasziv im Gras liegende weibliche Körper, den der Beschauer durch das Guckloch in Augenschein nimmt, wird einerseits durch die höhlenartige Öffnung zum Teil verdeckt. Andererseits sticht er durch die ins grellste Licht gesetzte rasierte Vulva, deren Öffnung das Rissmotiv sowohl der Gucklöcher, als auch der Höhlenöffnung wiederholt und auf die Spitze treibt, ins Auge. Eng im Zusammenhang damit steht die Positionierung des weiblichen Geschlechts in bezug auf die Ebene der Beschauerbetrachtung. Die Vulva befindet sich auf eine Weise in Augenhöhe, dass sich Gesichtspunkt des Betrachters und perspektivischer Fluchtpunkt spiegelbildlich verhalten.<sup>7</sup> In der linken Hand hält die Frauenfigur einen Gasbrenner, der als allegorisches Attribut, sei es der phallokratischen Herrschaft, die ‚hochgehalten‘ wird, sei es einer Instanz von Wahrheit, Gewissen<sup>8</sup> etc., angesehen werden kann. Folgt man dem zweiten Interpretationsweg und stellt man in Rechnung, was für den Teilsetzungsfetischismus als Ganzes herausgestellt worden ist, fällt es sicherlich nicht schwer, der Darstellung des weiblichen Aktes dem Deformitätsfetischismus zuzuordnen. Damit lässt sich die Teilsetzungsarbeit der fetischistischen Verformung, der der Mannequinkörper als ausschließlicher Vulvaträger<sup>9</sup> unterzogen wird, um die gegenläufige Bewegung von Erhöhung des weiblichen Aktes, die durch das Lichtattribut (sozusagen *La Lumière de la raison*) vollzogen wird, ergänzen.<sup>10</sup>

Lockt die fetischisierte Brust mit den quasi magischen Kräften des erotischen Zaubers den Betrachter zu sich heran, geht ‚*Étant donnés*‘ schlicht auf Distanz. Eine Aufforderung, das Kunstwerk nicht zu berühren, ist überflüssig, denn das ‚Objekt der Begierde‘ ist definitiv außer Reichweite gestellt und die Wahrnehmungsmöglichkeiten des Museumsbesuchers be-

schränken sich auf das Visuelle.<sup>11</sup> Dennoch wäre es irreführend, wenn man der ästhetischen Begegnung mit diesem Werk Duchamps bloß eine rezeptive Aneignung zuspräche, die in der museums- und ausstellungseigenen visuell-kontemplativen Zugangsweise zum aufgestellten Kunstwerk aufgeht, denn durch seinen Aufbau eignet sich ‚Étant donné‘ in prägnanter Weise dazu, die Mechanismen der (fetischisierenden) Blicknahmen auf Distanz zu halten bzw. in Frage zu stellen. Die Infragestellung des rezeptiv-anschauenden Besuchers erfolgt in diesem Fall nicht durch eine Aufforderung, über die Schranken des Sehens hinauszugehen und taktile Momente der Wirklichkeitsaneignung ins Spiel zu bringen wie bei ‚Prière de toucher‘<sup>12</sup>, sondern sozusagen immanent durch die eigentümliche Haltung, die der Beschauer einnehmen muss, um das Werk in Augenschein zu nehmen.

Durch den Kunstgriff des Guckloches, der auf die serielle Anonymität bzw. asoziale Individualität, die den halbdunklen Räumen des Pornogeschäfts eigen sind, verweist, wird zum einen das Kontinuum von Anschauen und sprachlich reflektiver Bezugnahme auf das Kunstwerk gesprengt. Die Installation ist so angelegt, dass der Besucher allein vor das Werk treten muss, d. h. das Werk wird immer nur für je einen Betrachter sichtbar und die Betrachter können nicht durch Gedankenaustausch auf ihre ästhetischen Erlebnisse kommunikativ-reflexiv Bezug nehmen. Zum zweiten scheinen sich hier die Rollen vertauscht zu haben: nicht dem Beschauer, der vor dem Guckloch steht, sollte man Voyeurismus unterstellen, sondern vielmehr dem hinter ihm Stehenden, nicht so sehr auf das Zusehende, sondern auf das auf den privilegierten Blick fixierten und in der fetischisierten Anblicknahme aufgehenden Zuschauen dieses Beschauers. Wenn es beim Voyeurismus nicht so sehr um das Angeschautete, sondern um den privilegierten, das Verborgene erschließende bzw. den sichtbar machen könnenden Blick geht, dann haben in der Tat die Zuschauer dem durch das Loch Guckenden eins voraus. Das ist ihr Blick, der den Beschauer seines ‚privilegierten Status‘ beraubt. Ist der Fetischbildung des ‚Prière de toucher‘ eine Selbstkritik der Kunstproduktion an bestimmten (Wieder-) Tendenzen zur Auratisierung zeitgenössischer Kunst eingebaut, wird im ‚Étant donné‘ diese Selbstanklage zugespitzt. Die Installation als Ganzes ist auf eine Selbstnegation des souverän-fetichistischen Blickes ausgerichtet. ‚Étant donné‘ wirkt paradoxerweise wie ein fotografisches Dispositiv, welches das ob seines enthüllend-privilegierten Blickes souverän sich wählende Subjekt desavouiert, indem es für den fetichistisch prädisponierten Blick zur Falle wird. Sobald man seinen Fuß ins Museum setzt, wird man unausweichlich zum getriebenen Objekt der ausgestellten Kunst. Dies geschieht insofern, als es den Anschein hat, dass es das Werk selbst ist, das den Museumsbesucher und Kunstliebhaber herbeizitiert hat, um seine Sichtbarkeit mittels eines gezwungenen und fetichistisch zwanghaften Blickes

aktivieren zu lassen. Duchamp bietet der 'Gesellschaft des Spektakels' dadurch Paroli, dass die fetischistisch-voyeuristische Blick- und Betrachtungsstruktur der Ausstellung, des Museums und des gesamten Kulturbetriebs der parodistischen Selbstanklage preisgegeben werden.<sup>13</sup>

In dieser Ironisierungsstrategie Duchamps, die den voyeuristischen Blick selbstparodistisch gegen sich wenden lässt, liegt nicht zuletzt die Faszination des Werkes. Wie der zweite Beobachter in der Systemtheorie den dem geschlossenen autopoietischen Funktionsmodus des jeweiligen Systems immanenten ‚blinden Fleck‘ des ersten Beobachters durch reflexive Rückkoppelung ‚korrigiert‘, so setzt Duchamp mit ‚Étant donnés‘ den fetischistischen, in der schaulustigen Anblicknahme der sich anbietenden Laszivität versenkten Blick einem entfremdenden zweiten Blick aus, der die reine visuell-psychische Einfühlung in die objektive Distanz eines beobachtbaren Tatbestandes einpendeln lässt. Nun, wenn dieser Interpretationsrichtung nicht eine gewisse Plausibilität abgesprochen werden kann, dann dürfte man sich bemüßigt fühlen, an diese Überlegung die Vermutung anzuknüpfen, dass die Tragweite des reflexiven, die voyeuristische Anblicknahme objektivierenden Blickes größer sein könnte, als die Feststellung nahe legt, dass es sich beim ‚Étant donnés‘ um eine kunst- bzw. museumsinterne Kritikveranstaltung handelt. Es wäre mit anderen Worten nicht abwegig, über die Ironisierungsabsicht gegen das übliche Museumsverhalten des Besuchers, das ja sich von einer kontemplativen Versenkung im Kunstobjekt bis zu einer voyeuristischen Schaulust erstrecken kann, hinaus zu gehen und den reflexiv-kritischen Blick in einen breiteren Kontext zu stellen.

Zunächst aber sollte darauf hingewiesen werden, dass die Situationsbeschreibung des Wahrnehmungsvollzugs des Kunstwerkes mit einer gewissen Engführung der Begriffe der voyeuristischen und der fetischistischen Anblicknahme operiert hat, die erklärungsbedürftig ist. Zur Freilegung ihres gemeinsamen Ursprungs muss man in einem ersten Schritt auf den Diskurs der Psychoanalyse rekurrieren. Legt man nun die Schrift Freuds über den Fetischismus als Ausgangsbasis für eine theoretische Erörterung des Verhältnisses zwischen Schaulust und Fetischismus zugrunde, dann kann man auf der Triebmotivationsebene ein Gemeinschaftsmerkmal festmachen, d. h. diejenige Ambivalenzerfahrung, der sich das männliche Subjekt angesichts des Anblicks des Frauenkörpers ausgesetzt sieht. Jenseits der Kastrationshypothese, der trotz ihres umstrittenen Theoriestatus bis in die postfeministischen, dekonstruktiven Theorieansätze hinein doch eine gewisse Aussagekraft zugesprochen wird, lässt sich nach die Ambivalenzerfahrung zweifelresistent damit begründen, dass man sie allgemein auf die Destabilisierungswirkung für das eigene Selbstverständnis, die die Differenz-

feststellung im männlichen Subjekt auslöst, bezieht. Wie wir gesehen haben, setzt der Fetischbildungsprozess dort ein, wo das verunsicherte männliche Subjekt den Versuch unternimmt, seine geschlechtsspezifische Kontingenz, d. h. die angesichts der Andersheit des weiblichen Körpers fragwürdig erscheinende Körperidentität, reflexiv abzufedern. Diese Reflexion vollzieht sich als bildliche Neutralisierungsleistung insofern, als die unabwendbare Feststellung der Differenz durch das Projektionsbild des Fetisches außer Kraft gesetzt wird, denn sie wird aufgehoben zugunsten einer differenznegierenden Identitätssetzung. Der Schein des Fetisches will mit anderen Worten eine differenzfreie, friktionslose, ja narzisstische Identitätsgewissheit herstellen.

Die selbstsuggerierte Gewissheit fußt aber doch auf der Gegenwendigkeit der vereinnehmenden Abwehr, denn der Fetischschein muss die Abwehr der Andersheit als Präsenzfülle des Eigenen zur Darstellung bringen. Im Schein des Fetisches schlägt sich dementsprechend eine selbstbezügliche Anblicknahme nieder, denn in diesem Schein fällt die Blickweise des Fetischisten mit dem phantasmatisch ummodellierten Angeblickten zusammen. Dieser Homöostase der scheinhaften Identität eignet nun ein Gefährdungspotential und zwar in dem Maße, als die selbstbezügliche Blickweise ihrerseits zum Objekt eines Blickes gemacht werden kann, der sie verobjektiviert, d. h. zum Bild macht. In diesem Sinne wäre bildtheoretisch die Kastrationshypothese Freuds als das zu verstehen, was dem autark sich wahnenden, weil bloß sich selbst anblickenden Subjekt widerfährt, wenn sein phantasmatischer Fetisch einem fremden Blick ausgeliefert wird. Dann bricht gewissermaßen das äquilibristische Brauurstück des Bildfetisches in sich zusammen, oder weniger drastisch ausgedrückt, der Vollzug des Anblicknehmens, in dem sich der Fetischist ein identitätsgewährendes bzw. differenzverhüllendes Scheinbild geben lässt, wird entmachtet.<sup>14</sup>

Dies wiederum sollte nicht aufgefasst werden, als dass mit dem Einschreiten des Blickes des Anderen bzw. des Dritten der Fetischschein selbst entzaubert wird - was vielmehr depotenziert, d. h. auf eine objektive Faktizität reduziert wird, ist der fetichistische Vorgang eines Hinblicknehmens, das zugleich als ein narzisstisches Geben-lassen eines die eigene Geschlechtsidentität stabilisierenden Anblicks angesehen werden muss. Wie die fetischbildende Hinblicknahme den Anblick der geschlechtlichen Andersheit im zugegebenermaßen ambivalenten Bild transfiguriert, so entkleidet die Blickweise des ‚zweiten Beobachters‘ die schaulustige Blicknahme (z. B. des Voyeurs oder des Fetischisten) ihrer symbolischen Wertbesetzung bzw. verklärenden Umstellung der Andersheit auf das Eigene. Letzten Endes stuft diese zweite Blicknahme die erste zu einem bloß faktischen In-Augenschein-nehmen herab.<sup>15</sup>

Nun, von hier aus und mit ständigem Blick auf das Sartresche Intersubjektivitätsmodell könnte man das ‚Étant donné‘ auf seine sozialontologischen Implikationen hin untersuchen: die Museumsinstallation scheint auf so eine verblüffende Weise auf die ‚klassischen‘, auf dem Blickvorgang fußenden Analysen des Für-Andere-seins aus *Das Sein und das Nichts* abgebildet zu sein, dass es sich sicherlich lohnen würde, das Kunstwerk einer eingehenden sozialphilosophischen Analyse zu unterziehen. Da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, müssen wir uns auf die Blick- als Bildthematik beschränken. Was wir allerdings vom kurzen Umriss der möglichen Einbettung des ‚Étant donné‘ in die Intersubjektivitätsperspektive des Erblicktseins behalten und für unsere Bildinterpretationsarbeit fruchtbar machen können, ist der zuletzt genannte Aspekt der Umstellung der voyeuristisch (bzw. fetischistisch) motivierten Anblicknahme auf das objektiv-faktische Angeblicktwerden. Unter Ausblendung des externen Blickes gälte in dieser Interpretationsrichtung den Umstellungsvorgang in die erste Personinstanz zu verlegen, um die Analyse des Fetischblickes weiter zu bringen. Ziel meiner Überlegungen wird dabei sein, den Ambivalenzcharakter, den wir den Fetischismusedarstellungen im allgemeinen attestiert haben, in den Zusammenhang einer Anblicknahme hineinzugetragen, die sich wie im Falle der fetischistischen Anblickbildung gern als eine Art Sich-ein-Bild-geben-lassen verstehen will. Damit nehmen wir zugleich den Faden des Verhältnisses zwischen voyeuristischer und fetischistischer Anblicknahme bzw. das Verhältnis zwischen voyant und voyeur wieder auf. Zugleich gilt es selbstverständlich, die Reflexionen auf den Status des fetischistischen Blickes auf den ästhetischen Schein bzw. die bildliche Visualität der Kunst im allgemeinen zu beziehen.

---

<sup>1</sup> Zu diesen gehört unzweifelhaft die große Komposition „Le Grand Verre“ (1915/1923), die die Metapher der sexuellen Begegnung im Unterschied zu den Surrealisten, die dem Bild der Frau mythologisch-erotisch und künstlerisch gerecht zu werden glaubten, ad absurdum führt, indem sie der Absage an eine sinnvolle Begegnung die Absage an die Malerei insgesamt zur Seite stellt.

<sup>2</sup> Was u. a. die Maskierung der *Mona Lisa* eindrucksvoll belegt.

<sup>3</sup> Herausgegeben von Pierre à Feu/Maeght Editeur, Paris 1947.

<sup>4</sup> Neben dem Begriff der Tanslokation hat Kotte denjenigen der Transfiguration zur Charakterisierung der Duchampschen Arbeitsweise verwendet. Bedeutet jener die geistig-körperliche Aktivität der Auswahl eines alltäglichen Objekts, weist dieser auf diejenigen Versetzungsaktivitäten hin, die das Bild des Objektes aus seinen üblichen Funktionen herauslösen und es einem Transformationsprozess unterwerfen, in dem ein neues Bild des Objekts zum Vorschein kommt. (Vgl. ders, Marcel Duchamp als Zeitmaschine, S. 29ff) Ich möchte glauben, dass meine Überlegungen in einer tieferen Ebene angesiedelt sind: In bezug auf unser Beispiel genügt es als Verweis auf die Transfigurationsleistungen des

Kunstwerkes sicherlich nicht, bloß auf den veränderten Standpunkt des ausgewählten Objekts und den perspektivischen Blickpunkt, von dem aus das defunktionalisierte Objekt wahrgenommen wird, hinzuweisen. Hinzu treten muss eine Reflexion auf das Spiel Duchamps mit dem Changieren des Kunstobjekts zwischen kultisch-auratischem bzw. berührbarem Fetisch und verselbständigter Autonomiebildung.

<sup>5</sup> Dass Duchamp die Puppenserie Bellmers gesehen haben muss, dürfte als wahrscheinlich gelten, denn um 1938 herum war sie in den surrealistischen Zirkeln en vogue. Dies setzt natürlich keine enge Bekanntschaft des Künstlers mit Bellmer voraus, denn wie seiner Biographie zu entnehmen ist, zu einer persönlichen Begegnung muss es nur einmal gekommen sein und zwar als Duchamp kurz vor seiner Abreise nach den USA verschiedene Leute zu sich eingeladen hatte, darunter Max Ernst, Victor Brauner, André Masson, Tristan Tzara und Bellmer selbst. Vgl. Tomkins, Marcel Duchamp, S. 379f.

<sup>6</sup> Vgl. Benschmann, Raum- und Bewegungsdarstellung bei Marcel Duchamp S. 133ff. In Bezug auf den peep-show-Charakter des Werkes spricht Jones sogar von einer terroristischen Strategie, die den Betrachter zum Voyeur nötigt: Vgl. Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp, S. 194. Auch dazu vgl. Molderings, Marcel Duchamp, S. 75f. Molderings glaubt diesem voyeuristischen Environment einen kunstinstitutionskritischen Effekt abgewinnen zu können, denn mit der Unberührbarkeit der ausgestellten Frauenfigur entzieht sich der Künstler einer bürgerlichen Genusskunst, die das Kunstwerk der konsumistischen Gier des Publikums preisgibt. Meines Erachtens sollte man den gesellschafts- und kunstkritischen Aspekt des Werkes nicht allzu sehr strapazieren, weil das Argument, dass das genussüchtige Publikum von einer unmittelbaren Lustberührung abgeschnitten und zu purer Kontemplation gezwungen wird, eben derjenigen bürgerlichen Askese das Wort reden könnte, die die Kunst zum kulturellen Kapital, d. h. zur Statusdistinktion bzw. zum Klassenprivileg für sich reklamiert. Außerdem wäre es höchst zweifelhaft, ob es in einer gesellschaftskritischen und kunstbezogenen Perspektive mit einer undialektischen Gegenüberstellung von deformierten Lustbedürfnissen der Massen einerseits, kontemplativer Distanzwahrnehmung andererseits, getan wäre.

<sup>7</sup> Diesen interessanten Punkt hat Lyotard in seiner Interpretation des Werkes herausgearbeitet. Vgl. ders., Duchamp TRANS/formatoren, S. 118ff.

<sup>8</sup> Die erste Interpretationsmöglichkeit greift Eilbmayer auf (vgl. ebd., S. 96). Man könnte allerdings das Gasbrenner-Attribut auch mit der Lichtquelle in Picassos Bild „Guernica“, in dem sie ohne jeden Zweifel als Attribut der Wahrheit über die Kriegsgräuere bzw. das wachzurüttelnde Gewissen der Weltöffentlichkeit angesichts der barbarischen Kriegsführung der Franco-Verbündeten fungiert, in Verbindung setzen (vgl. D. Hopkins, Marcel Duchamp und Max Ernst, S. 20ff.). Hopkins hebt zu Recht hervor, dass man am weiblichen Akt des „Étant donnés“ eine charakteristische Gegenwendigkeit von Erhöhung und Erniedrigung, d. h. die fetischhafte Fixierung auf das (verformt-verzerrte) Bruchstückhafte ausmachen kann.

<sup>9</sup> Wobei man wohl anmerken muss, dass es strenggenommen keine Vulva (bzw. Schamlippen, Klitoris, etc.) zu sehen gibt, sondern eine leichte Spalte, in der sich eine Lochöffnung wie eine Wunde abzeichnet.

<sup>10</sup> Hopkins unternimmt eine interessante philosophiegeschichtliche Rekonstruktion des Verhältnisses von beobachtender Vernunft und bestimmten Enthüllungsstrategien in der Kunst, um das enthüllungsversessene Aufklärungsdenken mit der Darstellung der Nacktheit in der neuzeitlichen Kunst in Zusammenhang zu setzen. Vgl. ebd., S. 22ff.

<sup>11</sup> In der Tat, dieses letzte große Werk Duchamps ist durch seinen raumgreifenden Aufbau direkt für die Installation in einem Museum, dem Philadelphia Museum of Art, entstanden. D. Daniels liefert eine anschauliche Beschreibung sowohl des Museums, als auch des Weges des Besuchers bis zum entscheidenden Augenblick, in dem er vor den Gucklöchern des „Étant donnés...“ steht. Vgl. ders., Duchamp und die anderen, S. 275ff.

<sup>12</sup> Obwohl dem Werk, wie in diesem Zusammenhang Daniels wohl zu Recht hervorhebt, taktile Sinnesindrücke nicht ganz abgehen. Vgl. ebd., S. 285ff.

<sup>13</sup> Zur kulturbetriebsperspektivierenden Stoßrichtung des Werkes vgl. Eilbmayer, ebd., S. 95f. Vgl. auch Jones, ebd., S. 200f.

<sup>14</sup> Die Dialektik von Sehen und Gesehen-Werden hat Sartre in paradigmatischer Form herausgearbeitet. Vgl. Das Sein und das Nichts, 344ff. Dazu Theunissen, Der Andere, 213ff.

<sup>15</sup> Das Worauf dieses In-Augenschein-nahmens dürfte dabei nicht im positiven Sinn eines Sichtpunktes verstanden werden, d. h. als in die Regie des voyeuristischen Blickes (wahr-) genommenes Objekt. Wie wir im Kontext der psychoanalytischen Blickanalyse Lacans sehen werden, ist das, worauf sich

der Blick des Voyeurs richtet, eben nicht die optische Präsenz des Begehrten, sondern sein Mangel bzw. seine Abwesenheit. Ohne Duchamp unterstellen zu wollen, dass er seiner nackten Figur bzw. dem zur Schau gestellten genitalen Bereich eine Lacan-Lektüre unterlegt habe, ist doch bezeichnend die Tatsache, dass Duchamp die Blickintentionalität des Voyeurs auf das Abwesende in die Darstellung der Figur einbaut. D. h. die Tatsache, dass sie keine Vulva anzubieten hat, macht aus ihrer Spalte eben denjenigen Blick, der für Lacan das Objekt a genannt wird: Dieses Objekt verhält sich zum Subjektblick reziprok, indem es den Blick an das Subjekt zurückgibt. Das Erblickte als mangelbehaftet intendiert blickt zurück als eben dieser Mangel. Ob man nun davon sprechen kann, dass dieser Mangelblick, der von der Spalte der Duchampschen Figur ausgeht, auf den Betrachter terrorisierend wirkt (vgl. Jones, ebd., S. 202f), ist etwas, das eher der individuellen Rezeption anheim gestellt bleiben dürfte. ‚Terroristisch‘ allenfalls wäre er von einer feministischen Betrachtungsperspektive aus, in der der weibliche Betrachter die Rolle des männlichen Voyeurs einzunehmen sich gezwungen sieht.

## 10. Exkurs: Phänomenologie des Blickes

Was hat es nun mit dieser Umkehrung des lustbetonten (bzw. eventuell fetischismuskompatiblen) Sehens in das faktische Angeblicktsein auf sich, wenn sie zudem streng auf die subjektive Seite des Subjekt-Objekt-Verhältnisses bezogen wird? Worauf diese Frage zielt, ist, uns eine tiefere Dimension zu erschließen, in der man am visuellen Weltbezug etwas herausstellen kann, was die Bedingung der Möglichkeit der fetischistischen Sichtbarkeitsprojektion, d. h. der Sichtbarmachung eines Abwesenden, sein kann. Wenn mit anderen Worten der fetischistische Projektionsentwurf in der Herstellung einer Sichtbarkeit (z. B. einer Körperdarstellung) besteht, die nach den Annahmen der Freudschen Psychoanalyse den Mangel bzw. das Abwesende durch eine bildliche Substitution kompensiert, dann müsste es möglich sein, diese bildfetischistische Substitution in einer tieferen Schicht der Visualität zu verankern. Um diese Erörterung in die Wege zu leiten, ist ein Rekurs auf die Bildreflexionen Merleau-Pontys erforderlich, da sie nicht nur Wesentliches zu einem phänomenologisch-philosophischen Theorieansatz über das Sehen und das Bild beitragen, sondern sie können uns auch und zwar vermittelt durch eine Lacan-Lektüre Verbindungsmomente zur Fetischismusthematik herausstellen lassen.

In dem für unsere Problematik zentralen Essay ‚Das Auge und der Geist‘ setzt Merleau-Ponty die Ordnung des Sehens, die der wissenschaftlichen Welteinstellung zu Grunde liegt, derjenigen gegenüber, die der Malerei eigen ist: Während jene um ein Cartesianisches bzw. linear-perspektivisches Überschaubarkeitsgebot herum strukturiert ist, folgt diese der leiblichen Einbettung des Menschen in die Welt. Im Gegensatz zu jener Ordnung, die das Sichtbarkeitsfeld gemäß dem Kriterium transparenter Sehverhältnisse in gestaffelte Teilanordnungen zergliedert, vollzieht sich die malerische Bildherstellung als leibliche Versenkung in der Gegenstandswelt.<sup>1</sup> Das bildherstellende ‚Selbst‘ zeichnet sich durch ein ‚narzisstisches‘ Sehen aus,<sup>2</sup> insofern als es sich völlig in die Dinge einfühlen kann, da die Welt der Dinge für Merleau-Ponty aus eben dem Stoff des Körpers gemacht ist. Diese Körper-Welt-Affinität teilt sich wiederum dem (malerischen) Sehen mit und zwar in dem Maße, als das Sehen, obwohl eine Art Habhaftwerden der Welt auf Distanz ist, das Gewebe des Seins in das sichtbare Sein überführt und es dadurch sich aneignet, ja ‚verschlingt‘. Dieses Sehen eröffnet auf diese Weise einen Horizont der Sichtbarkeit, um das Auge sehen zu lassen, weil es die Voraussetzungen einer umfassenden Sichtbarkeit nachschafft, die dem sehenden Auge zu Grunde liegen.<sup>3</sup> In seiner Zurückweisung des zentralperspektivischen Visualitätsprinzips und seiner planimetrischen Umsetzungen, die für ihn der visuellen Wahrnehmung nicht gerecht werden, da

sie ja auf eine geometrische Konstruktion sich zurechtstutzen, löst Merleau-Ponty das Sehen von seinen Ordnungsfunktionen, ja gewissermaßen sogar von jedem subjektiven Intentionalitätsbezug ab. Dadurch wird dem Sehen eine Ubiquität verliehen, die es in einem ontologischen Zwischenraum ansiedeln lässt, denn mit der Entobjektivierung des Sichtbaren als geometrisch angeordneter Perspektivität geht seine Entsubjektivierung einher.<sup>4</sup>

Um diesen schillernden ontologischen Status des in der künstlerischen Wahrnehmung zu sich kommenden Sehens zu verdeutlichen, rekurriert Merleau-Ponty auf den bildlichen Stellenwert, der seinem subjektivitätskritischen Wahrnehmungsgedanken nach dem Einsatz von Spiegeln in der holländischen Malerei des 17. Jh. zukommt. Das Spiegelbild, in dem sich die Bildwelt des Gemäldes zusammenzieht, fungiert als eine sinnbildliche Entsprechung zum Blick des Malers, da für *„Das Auge und der Geist“* jenem Sinnlichen eine Reflexivität inneohnt, die sowohl Spiegel als auch Blick wiedergeben und verdoppeln.<sup>5</sup> Mit anderen Worten, wie der Spiegel im Bildraum des Gemäldes seine imaginär-künstlerische Sichtbarkeit reflektiert, so zeugt der Blick des Malers von der Metaphysik des Leibes als einer Reflexivität des Sehend-Sichtbaren. Durch die Loslösung vom subjektiv-intentionalen Blickakt wird für Merleau-Ponty das Sehen zu einem Geschehen, das mehr enthält als der subjektive Blick erfassen kann. Fluchtpunkt der Überlegungen von *„Das Auge und der Geist“* ist der Gedanke, dass dem Blick ein ontologischer Überschuss anhaftet, der ihn über den bloßen Sehakt hinausgehen lässt und zwar als eine Art Hinausweisen auf eine universelle Sichtbarkeit, die sich den Beherrschungs- und perspektivisch vorgehenden Übersichtlichkeitsintentionen des Blickes entzieht.

Wenn die perspektivischen Visualitätsordnungen den stillgesetzten Blick auf einen bestimmten Fluchtpunkt ausrichten und an fixe Horizontlinien anbinden, dann gilt es dagegen für Merleau-Ponty einen Reflexionsraum zu erschließen, in dem sich der Blick, von Beherrschungsperspektivismen unbeschwert, seine Ansprechbarkeit aufzeigen würde - eine Ansprechbarkeit für all die Sichtbarkeitsmöglichkeiten, auf die die Welt der Dinge einen Anspruch erhebt. Dieser Anspruch gründet in jener Sichtbarkeitsdimension der Seienden, die jedes stillgelegte Schauspiel der perspektivisch gegängelten Sicht übersteigt, denn in den Augen Merleau-Pontys wohnt den seienden Dingen eine Kraft inne, die sie zu einer ungebrochenen Gegenwart bzw. vollendeten Visualität drängt.<sup>6</sup> Ansprechbarkeit des Blickes und Anspruch der Dinge auf Freilegung ihrer Visualitätspotentiale stehen zueinander in einem Entsprechungsverhältnis. Der ontologische Überschuss des Sehens, von dem gerade die Rede war, erhält auf dem Hintergrund dieses Gedanken seinen vollen Sinn: das Sehen wird zu einem Gesche-

hen, das nicht mehr vom Subjekt des Blickes als einem Blickstrahl ausgeht, sondern von den Seienden selbst als ein Weltstrahl hervorkommt.<sup>7</sup>

Auf dem Hintergrund der phänomenologischen Betrachtungen über das Sehen zeichnet sich meines Erachtens eine Zugangsweise ab, auf deren Boden die eingangs gestellte Fragestellung angegangen werden kann. Wir haben ja das voyeurismuskritische Installationswerk Duchamps darauf hin untersucht, inwiefern es durch die blickliche Akzentverschiebung vom anschauenden zum angeschauten Subjekt Strukturen des Sehens freilegen kann, die uns einen tieferen Einblick in den Mechanismus der Fetischbildung gewähren können. Für diese Zielsetzung leitend ist die Annahme, dass sich die Verteilung des schaulustbezogenen einerseits und des objektiven, in Augenschein nehmenden Blickes andererseits auf (mindestens) zwei Subjekte an eine Auffassung des Sehens anknüpfen lässt, welche diese Blickmodi in einer phänomenologischen Einheitlichkeit integrieren kann. Zu einer solchen Einheitlichkeit bietet Merleau-Pontys Ansatz den geeigneten Zugang, denn er entwirft ein Visualitätsmodell, das mit der Reflexivität des sich selbst sichtbar Sehenden operiert: Es lässt mit anderen Worten eine Überkreuzung entstehen zwischen Blick und Anblick.<sup>8</sup> Das Sichtbare stellt eine Art Schnittmenge zwischen dem Realen (sei es des vorfindlichen Seienden, sei es des welthaften Daseins) und dem Sehen dar, weil sich in ihm Auge und Realität verschränken. In *„Der Auge und der Geist“*, aber auch im unvollendeten *„Das Sichtbare und das Unsichtbare“* stößt Merleau-Ponty in einen phänomenologischen Bereich vor, in dem sich das Sehen aus der Mitte der Welt der Dinge heraus ereignet, denn im leibverankerten Sehen schlägt sich eine Art mimetische Anschmiegung des Auges an das nieder, was die Dinge von sich aus an Sichtbarem bereit halten. Exemplarisch lässt sich dieses entsubjektivierende Sehen als Sichtbar-werden-lassen für Merleau-Ponty in der bildlichen Sichtbarkeit der Malerei zeigen, denn am Bild der Malerei zeigt sich etwas, das weder bloß anschauliche Veräußerlichung subjektiver Vorstellungsinhalte, noch vorfindlich Gesichtetes sein kann.

Die quasi ontologische Zwischenstellung des Sehens, die der Wahrnehmungsphilosophie Merleau-Pontys zu Grunde liegt, könnte uns einen Gedankenansatz bereit stellen, um die bildliche Fetischbildung bzw. ihre künstlerischen Ausprägungen besser ... in den Blick zu bekommen. Wenn man an der Entsubjektivierungsthese eine Unterscheidung vornimmt zwischen der Projektion als regelgeleitete Visualisierung und der Projektion als eine Art mimetischen Anschmiegens an das, was sich ohne dieses Gewähren-lassen nicht auf die je bestimmte Weise sichtbar werden lässt, dann zeichnet sich eine Herangehensweise an den Fetischblick ab, die seinen Ambivalenzcharakter zur Geltung bringen kann. Um dieser Gedankenlinie theoriefundiert folgen zu können und den Diskurs des Sehens bzw. des Blickes auf

diejenige Ebene zu verlagern, auf der sich an eine kunstbezogene Fetischismusthematik anknüpfen ließe, muss man auf Lacans Psychoanalyse Bezug nehmen. Dieser Schritt erweist sich als zweckmäßig nicht nur, weil der psychoanalytische Ansatz vom Begriffsangebot her Wesentliches zur Entschlüsselung der Fetischbildung beisteuert, sondern aus dem viel einfacheren Grund, dass Lacan in regem Austausch mit Merleau-Ponty gestanden hat. Die Texte des Seminars von 1964, die für unsere Thematik einschlägig sind, verstehen sich als Gedankenfortführung der Überlegungen Merleau-Pontys über die Verschränkung von Bild und Blick.

Lacan nimmt die Forderung Merleau-Pontys nach einem Abhängen des Blickes von den Intentionalitäten des perspektivisch gerichteten Sehens auf, um eine psychoanalytische Vertiefung des leib- bzw. fleischgebundenen Blickes, dem ja Merleau-Ponty den Narzissmus eines diffusen, d. h. in die Welt der Dinge ‚eingebetteten‘ Selbst attestiert, in die Wege zu leiten. Die ontologische, entsubjektivierende Wendung, die Merleau-Ponty dem Sehen verleiht, kehrt bei Lacan als die Dispersion des Blickes, d. h. seine ontologische Vorrangigkeit gegenüber dem subjektiven Sehen und folglich als Spaltung von Auge und Blick im gleichnamigen Seminar von 1964 wieder.<sup>9</sup> Nun, den Gedanken, dass der Sehende unvordenklich hineingestellt ist in die Welt des Angeblicktseins knüpft Lacan an die subjektkonstitutive Mangelerfahrung an, die für Freud mit dem Begriff der Kastrationsangst markiert wird. Damit setzt er sich in Stande, die unvordenkliche Weltabhängigkeit als Blickausgesetztsein des sehenden Subjekts mit jener geschlechtsbezogenen Kontingenzerfahrung, die nach Freud das heranwachsende Selbst der Ich-Spaltung aussetzt, gegen die es dann mit (u. a. fetischistischen) mangelaufhebenden bzw. identitätswiederherstellenden Abwehrmechanismen reagiert, in Beziehung zu setzen.<sup>10</sup>

Scharnierrolle bei dieser Beziehung spielt der Begriff des Begehrens, das Lacan in Anlehnung an Merleau-Pontys Diffusion des Blickes in die welthafte Unendlichkeit der möglichen Sichtbarkeiten an eine Objektivität delegiert, die sich mit der Freudschen Ich-Spaltung konstituiert. Wenn m. a. W. für Freud die Kastrationsangst Zeugnis von einer unhintergehbaren Mangelhaftigkeit des Subjekts ablegt, dann steht für Lacan fest, dass die Feststellung des Mangels das frühkindliche Begehren dazu veranlasst, einen Teil von sich abzuspalten und als privilegiertes Objekt sich vorzusetzen. Für dieses vom Subjekt abgespaltene, ‚abgehängte‘ Objekt, an dem aber doch das mangelhafte Subjekt wie an einem Erfüllungsphantasma hängt, prägt Lacan den Terminus Objekt a. Da er nun den Gedanken Merleau-Pontys von einem dezentriert-welthaften Blick auf die für die Freudsche Psychoanalyse konstitutive Abhängigkeit des Begehrens abbilden will, nennt er dieses Objekt a den Blick.<sup>11</sup> Sowohl der

Phänomenologe, als auch der Psychoanalytiker kommen auf diese Weise damit überein, dass das auf das Sehen bezogene Agieren des Subjekts nicht in der Art aufgefasst werden darf, als dass das Subjekt den Blick als den eigenen Augenpunkt einverleibt. Es verhält sich vielmehr so, dass der Blick ihm entgegenkommt, wobei Lacan die Verschränkung der Sichtbarkeiten von Merleau-Ponty, d. h. das reflexive Sehen als ein Geben-lassen von Sichtbarkeit, auf die Ebene des Blickes überträgt: der visuelle Impuls des Sehens, das vom Subjekt ausgeht, kreuzt sich mit einem Angeblicktwerden, welches von etwas ausgeht, das in der Welt zu verorten ist, d. h. in jenem abgespaltenen Objekt a. Diese Blickkreuzung lässt sich als die Beziehung zwischen dem Objekt a und dem Begehren, das sich u. a. im Schautrieb manifestiert, deutlich machen.<sup>12</sup> Daraus lässt sich außerdem die Intention Lacans verständlich machen, die Phänomenologie des Sehens der Psychoanalyse des Begehrens zu integrieren, wobei ein Strang seiner Argumentation dahin geht zu zeigen, dass der Freudschen Ich-Spaltung die Spaltung zwischen Auge und Blick korrespondiert. Beides wird als Kastration erfahren.

Diese Reflexionen über den dezentrierten, subjektabhängigen Blick werden von Lacan in einem zweiten Schritt auf eine Bildtheorie bezogen, in der die Vorrangigkeit des Blickes gegenüber dem Sehen bzw. sowohl Spaltung als auch Überkreuzung von Blick und Auge bekräftigt wird. Wenn Merleau-Ponty das Bild (der Malerei) mit einer Eigenständigkeit ausstattet, die dem Rechnung tragen will, dass am Phänomen des Sichtbaren die Welt viel mehr Anteil hat, als die Visualisierungs- und Darstellungsstrategien des Subjekts, dann sieht man bei Lacan, dass diesem Eigenstand etwas Blickhaftes zugewiesen wird.<sup>13</sup> Der dem Bild anhaftende Blick meint natürlich nicht die Darstellungen von menschlichen Blickarrangements, denen wir in Porträt- oder Gruppenbildern begegnen. Was vielmehr bei einer Bildbetrachtung geschieht, ist nach Lacan eine eigentümliche Substitution des Blickes des Betrachters durch die Blickweise, die ihm vom Bild entgegenkommt. Der Betrachter sieht sich mit anderen Worten eingeladen bzw. ‚sanft‘ gezwungen, sich als Sehender gewissermaßen abzurüsten, d. h. seinen Blick im Bild zu deponieren.<sup>14</sup> Darin sieht Lacan den apollinischen Charakter der Malerei, wobei für ihn die ‚pazifizierende‘ Wirkung der Bilder nicht darüber hinwegtäuschen sollte, dass zwischen Auge und Blick eine Dialektik besteht, die nie zur Koinzidenz zwischen Sehen und Gesehenem führen kann, sondern von einem unaufhebbaren Antagonismus durchsetzt ist. In der Malerei zeigt sich auf exemplarische Weise, dass der Blick dem Auge immer schon zuvor gekommen ist, d. h. das Sehen niemals den Blick in Eigenregie führen kann, denn was man sehen will, kann nie das sein, was man erblickt. Die Augentäuschung, die nach Lacan die Malerei kennzeichnet, besteht folglich darin, dass das Bild dem Auge einen Blick vorsetzt, den das Auge unmöglich zu seiner Verfügung haben kann.

Um die Bilddimension der Spaltung von Auge und Blick in den Vordergrund der Analyse rücken zu können, müssen wir Bezug nehmen auf die Seminarstunden Lacans mit dem Titeln „*Linie und Licht*“ und „*Was ist ein Bild/Tableau*“.<sup>15</sup> Zuerst bringt Lacan drei verschiedene visuelle Anordnungen des Verhältnisses zwischen Auge und Blick bzw. Objekt und Auge in anschaulicher Form von Dreiecken zur Darstellung, wobei das Bild bzw. der Schirm in der Mitte des jeweiligen Dreiecks situiert ist. Im ersten Diagramm geht das Sehen des Objekts von einem geometrischen Punkt aus. Es handelt sich um die cartesianisch-rationale geometrisch-perspektivische Visualität, in deren optischen Ordnung das Subjekt einen quasi transzendentalen Blickstatus innehat. Was dieses Arrangement jedoch stört, ist, dass der geordnete Perspektivismus des souveränen Blickes nicht durch das transparente Glas Albertis hindurch geht<sup>16</sup>, sondern von einem Image/Bild vermittelt wird. Im zweiten Diagramm rückt das Subjekt an die Stelle mit der Markierung ‚Tableau‘, während der anderen Pol von dem Lichtpunkt (bzw. den Blick) besetzt ist, wobei ins ... Auge springt, dass Lacan Auge und Blick entschieden trennt bzw. den Blick entsubjektiviert, als sowohl das Subjekt als Gesehenes, aber auch als Sehendes außerhalb des Blickes situiert ist.<sup>17</sup> Zwischen den beiden Polen gibt es wieder eine Vermittlung, d. h. den Schirm, der in diesem Zusammenhang den Punkt Lacans veranschaulicht, dass das Subjekt, das hier als ‚Tableau‘, d. h. als belichtet oder foto-grafiert<sup>18</sup> auftritt, niemals als solches in den Blick genommen wird, sondern vermittelt durch den ‚Schirm‘. Durch das Überlappen von den ersten beiden entsteht das dritte Diagramm, das aus zwei überkreuzenden Dreiecken besteht: Die eine Seite besetzt der Blick, die andere das Subjekt der Vorstellung, wobei in der Mitte das Bild bzw. der Schirm steht. Am ersten Pol vereinigt der Blick in sich sowohl das Objekt als auch den Lichtpunkt, am anderen Pol sind dem Subjekt der Vorstellung sowohl das perspektivische Auge als auch das erblickte Subjekt als Tableau eingeordnet.

Besonderes Augenmerk verdient dabei die Vermittlungsrolle des Schirmes bzw. des Bildes, das sowohl zwischen den Blick und das Subjekt als Auge, als auch den Blick und das Subjekt als bildliche Repräsentation oder Vorstellung tritt. Dem Schirm kommt eine vermittelnde Rolle zu, insofern als er im visuellen Beziehungsgeflecht das ist, was Lacan als das Symbolische bezeichnet oder das was in der Ästhetik der Schein genannt wird. Auf das Feld des visuell grundierten Begehrens übertragen, bezeichnet der Schirm diejenige Scheinhaftigkeit, die für Lacan in der Form der Verkleidung und der Mimesis die Begegnung zwischen Männlichem und Weiblichem kennzeichnet.<sup>19</sup> Der Schirm als Bild ist dasjenige, wodurch das Subjekt den Blick (des Anderen, sei es der Gesellschaft als Totalität, sei es des geschlechtsspezifischen Anderen) erfährt, aber auch vom Anderen erblickt wird, d. h. in eine visuell-ontolo-

gische Ordnung eingeschrieben wird. Als vermittelnder Schein hält der Schirm (bzw. das Bild) jede Stelle inne, an der die mannigfaltigen Fäden, die sich zwischen dem Blick, der in der psychoanalytischen Sicht Lacans, aber auch in terms des gesellschaftlichen Imaginären, das ein Repertoire von subjektiven Identifikations- und Zuordnungsmustern bereitstellt, unlokalisierbar ist, und dem Auge aufspannen. Wie der Schirm (bzw. das Bild) auf die eine Seite hin, d. h. die des unfassbaren Blickes, seine schillernde Unfeststellbarkeit in kollektiven bzw. sexuell-individuellen Repräsentationen einfängt, genauso vermittelnd tritt er dem sehenden Auge gegenüber. Diese Vermittlungsarbeit wird leicht ersichtlich, wenn man bedenkt, dass das verleiblichte Sehen (nach Merleau-Ponty) niemals mit dem Blick deckungsgleich sein kann, weil es selbst im visuellen Feld in verschiedene Sichtbarkeitsereignisse eingelassen ist. Schließlich als vermittelnd soll die Funktion des Schirms/Bildes in dem Sinn verstanden werden, weil er/es die Schnittstelle innehat, wo sich der Blick, der ja nach Lacan als unfassbares Objekt a nichts mit Sehen zu tun hat, mit dem Auge kreuzt, für das wiederum gilt, dass, was es erblickt, nicht ist, was es sehen will. In all diesen Vermittlungsaspekten fungiert der Schirm/das Bild als dasjenige, das den Verhältnissen zwischen dem Objekt und dem Sehen, dem Blick und dem Auge, dem Lichtpunkt und dem Subjekt-als-Bild/Tableau eine lesbare bzw. bedeutungsvolle Gestalt verleiht.<sup>20</sup>

Auf den Spuren solcher Blickbetrachtungen können wir uns nun wieder der eingangs gestellten Thematik über die Eigenarten des schaulustfixierten Blickes zuwenden. Die Lacansche Spaltung zwischen Blick und Auge, wobei dem Blick sowohl als Bild, als auch als Objekt a (des Begehrens) den Vorrang zukommt, stellt, wie wir gezeigt haben, eine gedankliche Weiterführung der Entsubjektivierung, der Merleau-Ponty das Sehen unterwirft, dar. In Bezug auf den Blick der Schaulust kehrt Lacan auf Freud zurück, weil er an dessen Konzeption des Triebverlaufs als zirkuläre Verkehrung das herausfindet, was seiner Spaltungsthese bzw. der unaufhebbaren Disjunktion von Blick und Auge als Plausibilitätsgrundlage dienen kann. Ein kurzer Blick auf Freuds Reflexionen über die Schaulust wird uns helfen den Punkt herauszuarbeiten, an dem sich Lacan der Freudschen Psychoanalyse anschließt, um seine eigenen Meditationen zum Blick weiterzuverfolgen. Die *Triebe und Tribschicksale* stellen dafür die geeignete Ausgangsbasis dar.

Für unseren Kontext bedeutsam ist zunächst die Feststellung Freuds, dass das Verhältnis zwischen Anschauen und Angeschautwerden ein reziprokes ist, denn Voyeurismus und Exhibitionismus bilden einen strukturellen Zusammenhang, in dem sich anschauungsaktiver Objektbezug und passiver Selbstbezug (Angeblicktwerden) gegenseitig durchdringen. Die Sichtumstellung vom objektfixierten Schaulustblick zum schaulustgenerierenden Selbstblick er-

folgt nach Freud auf der Ebene der Umkehrung eines aktiven in ein passives Triebziel.<sup>21</sup> Grundlegender Movers für die Blicklust, zwischen Objekt- und Selbstgerichtetheit hin und her zu pendeln, ist die autoerotische Verfasstheit des Triebzieles. Der aktive Schaulusttrieb entwickelt sich aus dem erotischen Narzissmus, in dem er ihn verlässt, der passive dagegen hält am narzisstisch besetzten Objekt (bzw. dem eigenen Körper) fest. Am narzisstischen Selbstbezug lässt sich mit anderen Worten ein zweistelliges Verhältnis beobachten, das sich in Voyeurismus bzw. Exhibitionismus auffächert: Wenn die zwei Pole dieses Selbstbezugs das „Selbst ein Sexualglied beschauen“ und „Sexualglied von eigener Person angeschaut werden“ sind, dann fällt es nicht schwer, ihre fremdgerichteten Pendants als „Selbst fremdes Objekt beschauen“ einerseits, „Eigenes Objekt von fremder Person beschaut werden“ andererseits, auszumachen. Mit dem Auftauchen des Fremdbezugs geschieht nach Freud kein triebpsychologisches Verlassen des narzisstischen Selbstbezugs, denn die autoerotische Grundlagenstufe bleibt zeitgleich mit der Entfaltung ihrer aktiven bzw. passiven Ausformungen wirksam.<sup>22</sup>

Diese Gleichzeitigkeit zwischen schaulustgerichtetem Selbst- und Fremdbezug legt nun Lacan seiner Blickkonzeption zu Grunde: Wie wir gesehen haben, nennt Lacan den Blick das Objekt a (des Begehrens). Was dieses Blickobjekt von den üblichen Objektbezügen des Begehrens unterscheidet, ist seine Unfassbarkeit. Damit meint Lacan jeden unmöglichen, weil seine Sichtvoraussetzungen nicht einholen könnenden Selbstbezug, d. h. sich sehen zu sehen.<sup>23</sup> Im Kontext seiner Behandlung der Freudschen Schaulusttheorie nimmt er nun am zweiten Glied des autoerotischen Basisselbstverhältnisses eine Umformulierung vor, und zwar er ersetzt das ‚werden‘ durch das triebdynamisch vielleicht angemessenere ‚machen‘.<sup>24</sup> Daraus ergibt sich für Lacan die Struktur eines ‚Sich-sehen-machen[s]‘: der reflexive, d. h. zugleich aktiv und passiv sich betätigende Trieb macht sich bzw. lässt sich (oder das eigene Objekt, worauf sich ja das Subjekt reduziert) sehen. Somit vollzieht der Trieb eine doppelte Bewegung: einerseits kehrt er sich zum narzisstischen Objekt zurück, andererseits lässt er das Subjekt zum fremden, zum anschauenden Subjekt werden. Mit anderen Worten das narzisstische Subjekt identifiziert sich mit dem anderen Ich, von dem es sich anblicken lässt.<sup>25</sup> Auf den voyeuristischen Aspekt des Blickes bezogen bedeutet dies, dass in seiner narzisstischen Selbstbezogenheit das Subjekt nur das sich ansehen will, was ihm als Mangel entgegentreten kann und soll, weil sich ja dadurch der geschlossene Kreis des Selbstbezugs erhalten werden kann. Die Ambivalenz aber dieser Schaulust besteht wohl darin, dass sie zwei gegenwärtige Züge des Blickes unter einen Hut bringen muss: Wenn es einerseits wahr ist, dass die narzisstische Schaulust den Blick des Anderen (als des anderen Ich) entstehen lässt als das, von dem her seine Selbstbespiegelung erfolgen kann, genauso wahr ist es andererseits, dass sie im

selben Atemzug sich demjenigen Blick aussetzt, von dem die Gefahr ausgeht, sich der Kontingenz des Eigenen (d. h. Kastrationsangst oder die Spaltung von Auge und Blick) gewahr zu werden. Eben um diesen letzten Blick geht es, wenn Lacan ihn als das Objekt a bezeichnet, und dem der narzisstische bzw. voyeuristische Blick auszuweichen versucht, indem er ihn dadurch neutralisiert, dass er sich im Verborgenen hält. Was bei diesem Abbruch der Reziprozität der Blicke wesentlich geschieht, ist Folgendes: Wo der passive Schautrieb (Exhibitionismus) am narzisstischen Objekt festhält und das Subjekt in das fremde Subjekt bzw. den Blickpunkt des Anderen schlüpfen lässt, trachtet der voyeuristisch-aktive Schautrieb danach, den Subjektstatus aufrechtzuerhalten, indem er den narzisstischen Selbstbezug, d. h. den Rekurs auf den eigenen Körper, gegen den anderen Blick (bzw. den Blick als Objekt a = der unaufhebbare Mangel) immunisiert. Ambivalent ist die voyeuristische Einstellung deshalb, weil sie mit der Suche nach diesem unfassbaren Objekt a zugleich seine Verleugnung vollzieht.

Was hat es nun mit dem fetischistischen Blick auf sich? Es fällt auf, dass zwischen dem aktiven Schaulusttrieb und dem fetischistischen Blick eben da Analogien bestehen, wo sich beide als Gegenwendigkeiten begreifen lassen. Wie der voyeuristische Blick sich ein Objektbild des Begehrensbezugs geben lassen will, ohne jedoch am narzisstischen Objekt festhalten zu wollen, da er sich ja auf die Suche nach dem unfassbaren Objekt a/dem Mangel begibt, so gibt sich der fetischistische Blick ein Bild dieses abwesenden Objekts a, das sowohl Affirmation als auch Leugnung dieses Mangels mit einschließt. Wie wir gesehen haben, nimmt diese Leugnung verschiedene Formen an, z. B. Maskierung, Deformation, Verschiebung, etc. Wie sich der schaulustige Blick des Voyeurs nicht auf eine eindeutige Position in Bezug auf die Möglichkeit festnageln lassen will, dass das Bildobjekt (nach Lacan das Objekt a oder der Blick), das er sich gibt, ihn seines Mangels bzw. seiner Kastrationsanfälligkeit überführen kann, so möchte der fetischistische Blick keine unmissverständlichen Aussagen über den Fetisch machen. Auf diese Weise sind beide mit einer Ambivalenz behaftet, der man mit eindeutigen Zuordnungen nicht beikommen kann.

Um diesen Exkurs abzuschließen, kehren wir nun zu ‚Etant donnés‘ zurück und werfen wir auf der Folie des Blickdiskurses Lacans einen erneuten Blick auf das Werk, um unsere Fragestellung nach der Bedingung der Möglichkeit der fetischistischen Sichtbarkeitsprojektion einer nachvollziehbaren Analyse zuzuführen. Vom Gedanken ausgehend, dass die Verteilung von Blick und Sehen auf die zwei Besucher der Installation, die der Sartreschen Konzeption eines objektivierenden, dem subjektiven Sehen seine Freiheit beraubenden Blickes nachgebildet ist, um eine Hervorhebung des subjektiv-schöpferischen voyeuristischen Blickes er-

gänzt werden muss, hat sich die Notwendigkeit gezeigt, eine tiefere Einsicht in die Mechanismen der Blicknahme zu gewinnen. Lacans Konzeption des Blickes, welche die Entsubjektivierung des Blickes von Merleau-Ponty fortführt, erweist sich als fruchtbare Grundlage für die Korrektur des Sartreschen Modells, als sie nicht damit operiert, dass der Blick (des zweiten Beobachters) alle subjektiven Züge an sich reißt, wobei das Auge bzw. das In-Augenschein-nehmen des ersten Beobachters als leere Hülle oder subjektloser Sehensvollzug zurückgelassen wird. Im Gegenteil, weil Lacan den Blick so radikal entsubjektiviert, d. h. von jeglicher Sehensfunktion abkoppelt, schafft er eine Art Bedingung der Möglichkeit, dass das Auge/Sehen der Mangelhaftigkeit gewahr wird, die in der radikalen Spaltung vom Blick (oder Objekt a als Symbol des Mangels) begründet liegt. Da das Auge des Blickes nicht mächtig sein kann, bedeutet, dass es immer schon in ein visuell-ontologisches Feld eingelassen ist, in dem Sichtbarkeit als der Fluchtpunkt seines Begehrens nach dem Anderen entsteht: Das Auge des Begehrens terminiert in einem Zu-sehen-Geben.<sup>26</sup> Weit davon entfernt, pure Objektivität und bloßer Sehvorgang zu sein, erweist sich auf diese Weise das Sehen (des Begehrens) als eine produktive Subjektivität, die sich eben auf Grund des Mangels etwas zu sehen geben lässt. Was sie sich nicht zuschreiben will und kann, d. h. den unaufhebbaren Mangel, verschiebt sie durch eine visuell-räumliche Objektivierung auf das, was sie sich als Bild des Mangels (bzw. des Frauenkörpers) geben lässt. Das fetischistische Sehen stellt einen paradigmatischen Fall einer solchen Verschiebung als visueller Kolonisierung des Anderen mit dem Stigma des Mangels dar.<sup>27</sup>

Um eben einer Form dieser visuellen Veräußerlichung und objektiven Projektion handelt es sich beim voyeuristischen Blick durch die Gucklöcher des ‚Etant donnés‘: Legt man die Symmetrie zu Grunde, die Lyotard zwischen Vulva und Auge feststellt, dann stellt sich eine Spiegelsituation ein, denn der Blick des Betrachters sieht sich in der Position des Spiegelbildes der weiblichen Genitalien, d. h. wird zum Lacanschen Tableau: Das, was er sieht, schreibt sich in seinem Auge ein. Wenn man außerdem bedenkt, dass ihm im Grunde genommen keine Vulva, sondern ihre Andeutung in der Form der Spalte, zu sehen gegeben wird, dann erweist sich sein Blickversuch, das Sich-geben-lassen eines Anblicks der Vulva als Manifestation des Mangels, den er ja von sich an den weiblichen Körper veräußerlichen will, zu Stande zu bringen, als äußerst schwierig. Damit kehrt die visuelle Projektion des Mangels, die dem begehrliehen Blick innewohnt, vom imaginär Erblickten (d. h. des erblickten Frauenkörpers als mit Mangelhaftigkeit imaginär besetzt) auf den Erblickenden selbst zurück - die Veräußerlichung nimmt sich zurück ins Eingeständnis des eigenen Mangels. Nicht erst durch den Auftritt eines objektivierenden Blickes wird der Blick des Begehrens zur Selbstkritik ge-

zwungen, sondern schon dadurch, dass das Bild des Begehrten, das sich das Subjekt als mangelgründert geben lassen will, ins Auge einkehrt und sich in der eigenen Sicht einnistet. Auf diese Weise kann man dem Werk eine tiefer liegende Kritikintention attestieren, als dies das Zwei-Personen- bzw. Blicke-Modell, von dem wir ausgegangen sind, bieten kann.

---

<sup>1</sup> Vgl. ebd., S. 276ff. Die Ablösung des geordneten Sehens in dem Sinne einer in gestaffelten Sehbahnen sich vollziehenden visuellen Wahrnehmung durch eine leibgebundene Sichtbarkeit sieht Merleau-Ponty in der Malerei Cézannes realisiert, denn er liest am Spätwerk des Künstlers das Scheitern jedes Versuchs ab, die abstrakten Augenpunktlinien mit den die Bildkomposition regierenden Fluchtpunktlinien zu verbinden. Vgl. ders., *Der Zweifel Cézannes*, S. 10ff. Vgl. dazu Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, S. 18ff.

<sup>2</sup> Den Gedanken, dass es einen grundlegenden Narzissmus für jedes Sehen gibt, findet man auch in ‚Das Sichtbare und das Unsichtbare‘, S. 183. Vgl. dazu Jay, *The denigration of Vision*, S. 309ff.

<sup>3</sup> Ebd., S. 285.

<sup>4</sup> Ebd., S. 289. Vgl. dazu Waldenfels, *Das Zerspringen des Seins*, S. 154ff.

<sup>5</sup> Ebd. 287.

<sup>6</sup> Vgl. Waldenfels, ebd., S. 158ff.

<sup>7</sup> Vgl. *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 305ff. Dieser zunächst animistisch anmutende Gedanke verdeutlicht Merleau-Ponty im Rahmen seiner malereibezogenen Sichtbarkeitsüberlegungen. ‚Der Zweifel Cézannes‘ ist auch in dieser Hinsicht paradigmatisch für die Thematik eines objektentsprungenen Sichtbarkeitspotentials, denn anhand der Handhabung der Farbenmaterie will Merleau-Ponty in der Malpraxis Cézannes eine Vorgehensweise am Werk sehen, die visuelle Gegenstände entstehen lässt, welche von innen aus ausstrahlen, als ob sie einen Blickstrahl auf das sehende Subjekt werfen würden. Vgl. ebd., S. 8ff.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, ebd., S. 19ff. Auch vgl. ders., *Der stumme Logos*, S. 297ff.

<sup>9</sup> Vgl. *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse: Die Spaltung von Auge und Blick*, S. 78.

<sup>10</sup> Wenn Lacan in diesem Kontext unvermittelt auf einen kurzen Exkurs über die Mimikry überspringt (vgl. ebd. S. 79ff), stellt dies keinen erratischen Block in der psychoanalytischen Ausleuchtung des Blickes dar, sondern dürfte daran liegen, dass er einen unausgeführten Gedanken Merleau-Pontys ausarbeiten möchte, nämlich die osmotische Verflechtung von Leib und Ding. Merleau-Ponty führt sie so weit aus, als sie für die Dezentrierung der Wahrnehmung bzw. des Sehens als argumentatives Fundament fungieren kann. Für Lacan dagegen anschluss- und ausbaufähig ist die Idee Merleau-Pontys, dass die Verschränkung von Blick und Anblick in der Reflexivität des Leibes seinen ‚Narzissmus‘, d. h. letzten Endes seine Begehrendimension fundiert. Wie Boehm zu Recht darauf hinweist, ist in der zentralen Kategorie von ‚Das Auge und der Geist‘, dem Begriff des ‚chair‘, von vornherein die Geschlechtlichkeit des Begehrens eingeschrieben (vgl. ders., *Der Stumme Logos*, ebd., S. 297). Dieses Begehren überträgt Lacan nun auf die Ebene eines mimetischen Anschmiegungsverhältnisses, um Narzissmus des Angeblicktwerdens und Kastrationsangst in einem Zusammenhang erörtern zu können.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 89. In einem späteren Seminar expliziert Lacan den Begriff des Objekts a als das Symbol des Phallus, und zwar nicht des Organs selbst, sondern des Mangels. Vgl. ebd., S. 110.

<sup>12</sup> Vgl. dazu Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, S. 23ff. In diesem Zusammenhang weist Boehm zu Recht auf die eminente Wichtigkeit hin, die das Sartresche Gucklochmotiv für die hier zur Debatte stehende Diskussion des Blickes gehabt hat.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 107.

<sup>14</sup> Ebd. Wenig später weitet Lacan den Gedanken des ‚Deponierens‘ auf den Malakt aus, denn er fasst die Souveränität der Malpraxis als ein meisterhaftes Deponieren des Blickes des Malers im Bild auf. Vgl. ebd., S. 121.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 97-111 und S. 112-126.

<sup>16</sup> Vgl. dazu Arnheim, Kunst und Sehen, S. 275ff.

<sup>17</sup> Der Lichtpunkt verdeutlicht die radikale Trennung, die Lacan vornimmt zwischen dem Blicke und dem Auge bzw. dem Sehen. Die Entsubjektivierung wird von Lacan soweit radikalisiert, dass der Blick eher mit der Funktion des Lichtes in Verbindung gebracht wird, d. h. mit derjenigen Bedingung der Möglichkeit, dass überhaupt vom Sehen gesprochen werden kann. Im übrigen handelt es sich bei diesem Blick sowohl um das unfassbare Objekt a, als auch um den Anderen als für das eigene Subjekt konstitutiven Blick. Das Subjekt als Konstituiertes im sozial-ontologischen Feld des Blickes des Anderen geht natürlich auf Sartre zurück. Lacan nimmt einen eher kritischen Bezug auf die Sartresche Konzeption des subjekt-ontologischen Blickes. Vgl. ebd., S. 91. Zu einer ausführlichen Diskussion der Kritik Lacans an Sartre vgl. Silverman, *The threshold of the visible world*, S. 167ff.

<sup>18</sup> Vgl. Lacan, ebd., S. 113. Der Einsatz des fotografischen Blickes ist in dem Maße bezeichnend für das Verständnis des Blickes für Lacan, als der Blick wie die Kamera mit einer Art Lichtgrafik operiert: Dem Blick als Kamera korrespondiert auf diese Weise das Bild im Auge bzw. das Foto in der Pupille.

<sup>19</sup> Scheinhaf ist das visuelle Beziehungsgeflecht zwischen den Geschlechtern insofern für Lacan, wie wir gesehen haben, weil, was man sehen will (d. h. das unfassbare Objekt a), nie das sein kann, was man erblickt. Dadurch entsteht eine Reihe von schillernden Ambivalenzen zwischen (geschlechtsspezifischem) Sein und Schein. In der Diskursnähe einer gesellschaftskritischen Perspektive hat Silverman vorgeschlagen, dass der Schirm als Schein denjenigen Bereich von kulturell-ideologischen Identifikationsbildern umreißt, die eine soziale Ontologie der Subjekte, als klassen-, gender-, und rassenkodiert, aber auch ethnisch-national determiniert, konstituiert. Vgl. Silverman, *Male subjectivity at the margins*, S. 150ff.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Silverman, *The threshold of the visible world*, S. 174ff.

<sup>21</sup> Vgl. Freud, *GW III*, S. 90ff.

<sup>22</sup> Ebd., S.93ff.

<sup>23</sup> Vgl. Lacan, ebd., S. 90.

<sup>24</sup> Ebd., 204.

<sup>25</sup> Vgl. dazu Eiblmayer, ebd., S. 35ff.

<sup>26</sup> Vgl. Lacan, ebd., S. 122.

<sup>27</sup> Vgl. dazu Silverman, ebd., S. 169ff.

## 11. Richard Lindners Fetischfrauen

Wie Bellmers Kunstsprache entstammt die bildliche Handschrift Lindners dem Bereich der Werbegraphik, wobei man anmerken kann, dass dieser das Repertoire kommerzieller Werbeplakate und Schaufensterpuppenästhetik mit Bildmotivelementen aus der Bühnenbild- bzw. der Zirkuswelt und der Werbekarikatur anreichert. Im Formidiom der späten Bildarbeiten wirken außerdem Texturcharakteristika fort, wie eine scharfe Linienführung, eine Neigung zur karikaturhaften Verzerrung der Körperumrisse und ein wie am Reißbrett entworfener Formenaufbau. Die manchmal kubistisch anmutende Anordnung der Körperpartien bzw. ihre simultane Ansichtigkeit grenzt die Kompositionssprache Lindners von derjenigen Bellmers, mit dem er allerdings gewisse Sympathien für die surrealistischen Deformationseingriffe teilt ab, denn die anthropomorphischen Anagramme der Puppenfiguren liegen Lindner fern. Dies rührt daher, dass sich Lindners Deformationsstrategien einer Bildsprache bedienen, die von der stereometrischen Figurenikonographie F. Légers bzw. den roboterähnlichen Massenmenschen O. Schlemmers stammt.<sup>1</sup>

Zwar trachten Lindners Figurendarstellungen danach, das taktilerotische, handhabbare Fetischobjekt auf Distanz zu halten<sup>2</sup>, d. h. ihm jede pikurale Eigenständigkeit zukommen zu lassen, die ihm als Dargestelltes in (Bild-)Räumen, die im strengen Sinne des Wortes keine Interieurs, d. h. keine Phantasieräume des souveränen fetischistischen Bewusstseins sind, eignet. Lindners Frauenfiguren entziehen sich gewissermaßen einer anamorphotischen Darstellungspraxis, die sich wie bei Bellmers Inszenierungen in künstlich arrangierten Innenräumen dem verschreiben kann, was sich für den fetischistischen Projektionswillen und das entformungsfreudige Hantieren aus der Körpermasse machen lässt. Seine Frauenfigurenrepertoire aus der Welt der Kurtisanen, Dirnen und Dominae bleibt in einen gesellschaftlichen Vorstellungsraum eingebettet, die mit den stereotypischen lust-, anerkennungs-, und statusimagespendenden Erotikbildern des Werbedesigns besetzt ist. Lindner behält so viel vom surrealistischen Deformationswillen be<sup>3</sup>, als es ihm zweckmäßig dafür erscheint, um die scharfkantige Figurenplanung der Designerbüros mit dem geometrisch-puristischen Formvokabular eines Léger, und dieses wiederum mit den charakteristisch fetischistischen surrealen Anamorphosen in bildliche Beziehung zu setzen. In der Tat, bei seiner Deformationstechnik (d. h. Körperaufsplitterung in gratige-scharfkantige Flächenstücke) dürfte es sich um eine Art Verflechtung von der röhrenförmigen Bildsprache Légers einerseits, denjenigen polymorph-fetischistischen, ja manchmal infantilen Spielereien andererseits handeln, diese jedoch wäre in Bezug auf die Figurenikonographie kaum ein privatistisches Ausleben sexualpsychologi-

scher Dispositionen zu nennen. Auf der einen Seite, d. h. auf die lebensbiographisch bedingten Fetischmuster bezogen, stellt man fest, dass Lindner die kompositionelle Rationalität der europäischen Abstraktion bewahrt. Nicht minder gegenwärtig ist die Formsprache Lindners auf die andere Seite hin, d. h. die präzise geordnete Komposition, die in den Dienst einer Figurenwelt gestellt wird, die u. a. Elemente des Zirkuses, der Großstadtboulevards, der Strip-tease-Lokale, aber auch Knabenportraits und Familienszenen.

Es liegt vielleicht an diesem Hang Lindners zu einem Grundbestand von drei Figurentypen (d. h. die Porträtkarikatur, die Frau im Korsett und das deutsche ‚Wunderkind‘<sup>4</sup>), dass er den Schritt zur geometrischen Uniformität bzw. mechanistischen Identitätslosigkeit des Figurenstils nicht vollziehen will. Wie reißbrettentworfen seine Figuren auch immer aussehen mögen, sie behalten etwas von derjenigen Individualität, die manchen Erotik-Ikonen eines populär-warenästhetischen Fetischismus eigen ist. Dies wiederum sollte nicht den Gedanken nahe legen, dass die hier thematisierten Spätwerke in die Bildsprache der Pop art hineinragen, mit Vertretern derer Lindner sogar 1963 gemeinsam ausgestellt hat.<sup>5</sup> Von den Distanzierungserklärungen Lindners selbst einmal abgesehen, kann man sein Spätwerk nicht der Pop art zurechnen, denn an der kompositorischen Sorgfalt, mit der die Körperdarstellungen inszeniert werden, kann man eher die europäischen Einflüsse einer kubistisch-geometrischen Stilart, als die warenästhetische Sinnlichkeitsstilisierung der Reklamesprache ablesen.<sup>6</sup>

Dieses bildmotivische Unzeitgemäße an seinen Frauendarstellungen lässt sich außerdem an einem immer wiederkehrenden Element ablesen, das übrigens fetischismusrelevant wäre, nämlich dass seine überschwänglichen Frauenkörper im Korsett oder in korsettähnlichen Unterwäscheutensilien stecken. Charakteristisches Beispiel dafür ist das Bild *‘The Corset’* [Abb. 33]. Die fast die ganze Bildfläche einnehmende Frauenfigur steht vor einer Eckennische mit zwei langen und schmalen Fenstern und bietet dem Betrachter eine Frontalansicht ihres Körpers. Die Deformationsabsicht ist sofort erkennbar, denn ihr winziger Kopf steht in eklatantem Missverhältnis zu den mächtigen Brüsten, Hüften und Schenkeln, die allesamt auf ein überbordendes Lustangebot zu verweisen scheinen. Sie öffnet eine äußere Lage Unterwäsche, hinter der ein weiteres und schwer einzuordnendes Untergewand zum Vorschein kommt. Unübersehbar am Frauenbild sind die Ambivalenzen der fetischistischen Projektion, der es ja an Doppelbesetzungen der Körperpartien höchst gelegen ist: So ist hier dem Gesicht der Frau nicht leicht zu entnehmen, ob es einen bedrohlichen, oder einladenden Ausdruck vermitteln will. Ihr zum grotesk Überproportionalen schwellender Körper wiederum beschwört sowohl unerschöpfliche Lustpotenzen, aber auch Impotenzängste herauf.<sup>7</sup> Der Irritation der Körperverzerrung gesellt sich somit eine enthüllende Geste, die aber nichts preis-

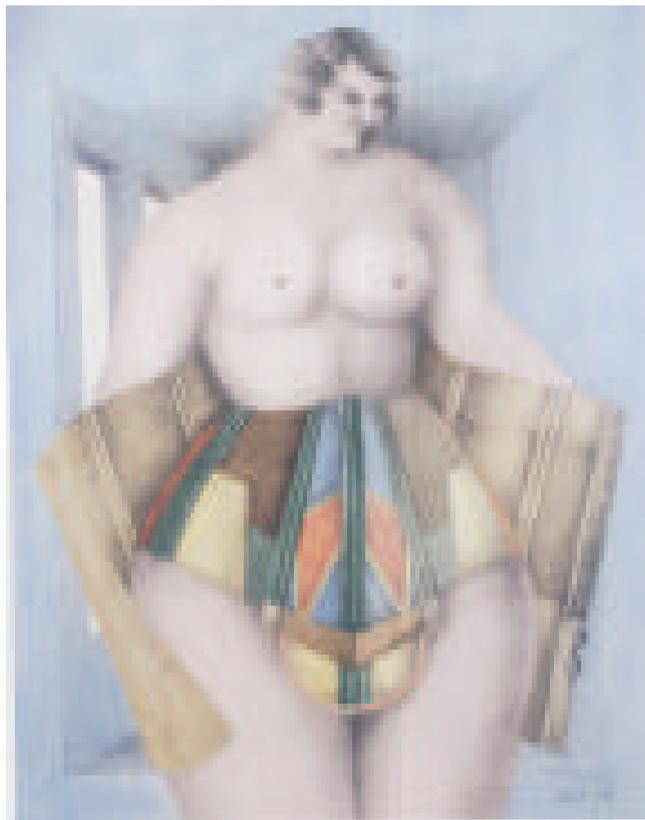


Abb. 33  
Das Korsett, 1954, Wasserfarbe, Bleistift und Buntstift  
auf Papier, 72,4 x 57,1 cm

geben will, sondern einer Verhüllung zur Ansicht verhilft, die vom Fetisch als gut gehültem Geheimnis der weiblichen Sexualität nicht meilenweit entfernt liegen dürfte.<sup>8</sup> Wenn im allgemeinen mit der fetischistischen (Realitäts-)Abwehr durch die Korsettinszenierung der geheimnisbeschwörenden Verhüllung eine Distanzierung der Enthüllungsgefahr, die von der sexuellen Andersheit ausgeht, bezweckt wird, dann tritt hier als besonderes Charakteristikum der Distanzierung der unzeitgemäße Einsatz des Korsettmotivs hinzu. Sie steht im auffälligen Kontrast zu jener ‚repressiven Toleranz‘ (Marcuse), die sich zumindest auf der Ebene des amerikanischen alltagskulturellen Lustbildreservoirs ab Mitte der 50er in permissiveren Nacktheitsangeboten artikulieren wird. Symptomatisch für die Ungleichzeitigkeit, die Lindners bis in die späten sechziger Jahre hinein fortwirkende Abweichung vom modisch-lässigen Liberalisierungsgebot anhaftet, ist die dem Korsettzwang komplementäre Rigidität der Körperstellung seiner Frauenfiguren. Im Vergleich z. B. zu Wesselmans Nudes-Reihe wirken die korsettgepanzerten Superweiber Lindners geradezu anachronistisch. Ohne die Tatsache leugnen zu wollen, dass Lindners weibliche Akteure ihrer am Korsettmotiv ablesbaren Traditionsgebundenheit zum Trotz wohl wissen, in die modische Gewandwelt des Jump Suit und Mini-

rock zu schlüpfen, darf man wenigstens den ‚gepanzerten Engeln‘ doch anmerken, dass ihre unnahbare Unberührtheit quer zu dem steht, was später als die ‚Tyrannei der Intimität‘ (R. Sennett) apostrophiert werden sollte, und welche mit der Pop art einen kräftigen Schub bekam.<sup>9</sup>

Setzt sich Lindner auf diese Weise von der Kunstwelt der Pop art ab, geht er nicht minder zu der New Yorker Nachkriegsabstraktion auf Distanz. Denn im Gegensatz zum gestischen Malduktus des in den 50er und 60er Jahren die New Yorker Kunstszene beherrschenden abstrakt-expressionistischen mainstreams ist Lindner stets darauf bedacht, dem figurativen Malstil treu zu bleiben bzw. den Farbauftrag unter strenger Aufsicht zu halten.<sup>10</sup> In der Tat, mit ihren glatten Oberflächen lassen die Farbfelder seiner Bilder auf ein Kunstwollen schließen, das dem expressionistischen Gestus der Farbautonomie bzw. farbinduzierter reiner Sichtbarkeit fast diametral entgegengesetzt sind. In der linearen Präzision, die der Bildkomposition stets zu Grunde gelegt wird, erhalten die Farbwerte nur in dem Maße einen bildfunktionalen Stellenwert, als sie die bunte Kleidungsvielfalt der Großstadt(unter)welt werbeplakatartig zur Schau stellen. Als durchgängiges stilistisches Charakteristikum der Werke der Spätphase gilt die Tiefenlosigkeit, die Lindners zweidimensionalen Werken eine gewisse Plakatwirkung verleihen. Die zum größten Teil dem Betrachter frontal gegenüberstehenden, hochgereckten (Frauen-)Figuren sind in ihrer steifen Geradheit aufs Schärfste umrissen, als ob sie auf dem Reißbrett entworfen wären, und wirken wie zusammengestellte, spitze und vertikale Marionetten. An den Figuren kann man auch die Vorliebe Lindners nach einem Schnittmusterzeichen wie nach Schablonen festmachen. Die Farben ihrerseits weisen Intensität auf und sind oft quasi kaleidoskopisch bzw. nicht ohne bestimmte ornamentale Effekte angeordnet.<sup>11</sup> Diese ornamentale Absicht leitet alle Schematisierungen, der Lindner Figuren und Objekte unterwirft. Was diese letzten anbelangt, sie fungieren oft als eine dekorative Emblematisierung der glitzernden Warenwelt der ‚sweet sixties‘.

Aus dieser Welt schöpft Lindner auch das Repertoire seiner Frauendarstellungen: Ikonographisch nimmt er sich des Vamps, des Glamourgirls, des Pin-up, der Domina an, d. h. des weiblichen Lustobjekts in den verschiedenen sexualfetischistischen Variationen. Diese voyeuristische Komponente in Lindners Werk ist technisch gesehen darauf zurückzuführen, dass sich der Künstler in den vierziger und fünfziger Jahren ein solides handwerkliches Bildherstellungskönnen aneignet und zwar sowohl als Gebrauchsgrafiker für Zeitschriften (*Vogue*, *Fortune*, *Harper's Bazaar*) als auch als Illustrator von Buchausgaben. Wie zeitgenössische Hard-edge-Maler achtet er aus diesem Grund darauf, dass auf seinen sauber gefirnissten Ölbildern keine Pinselspuren oder Anzeichen des Gewebes zu sehen sind. Seine Bilder wol-

len durch Einfachheit und Eindeutigkeit, welche daran ablesbar sind, dass in seinen Bildern kommen in der Regel zwei Figuren vor in einem flachen Raum mit stark leuchtenden Farben, unmittelbare Ausdruckskraft entwickeln.<sup>12</sup> Als Bildlieferant modischer Illustrierten macht er sich aber auch auf thematischer Ebene mit der sexualisierten Körpersprache in der Massenkommunikation vertraut. Die stilistischen Elemente der Körperdarstellung in den Massenillustrierten stellen Lindner die Mittel zur Verfügung, im reifen Werk das Frauenbild in der Kunst, von der Sexualästhetik eines exzessiven Konsumismus bzw. Warenhedonismus geprägt, teils mitzugestalten, teils vorwegzunehmen, aber auch kritisch zu parodieren. Ein flüchtiger Blick auf die Werke seiner reifen Phase kann jemand aber davon überzeugen, dass seine Frauenfiguren viel kritischer und unangepasster wirken als viele Frauenbilder der Pop art, die sich meistens in abbildrealistischen Darstellungsweisen ergehen. Bei Lindner überwiegt dagegen eine gewisse karikaturhafte Überzeichnung des fetischhaft erotisierten Frauenkörpers, ohne aber die Ebene einer Darstellung zu verlassen, auf welcher der collageartig deformierte bzw. zusammengebastelte Frauenkörper zum ikonenhaften Fetisch der Konsum- und Warenästhetik werden kann.

Da nun in den meisten Bildern Lindners die fetischistische Darstellungskomponente nicht das Gravitationszentrum der Komposition ausmacht, kommt der Frage nach der Einbettung seiner Frauenkörperbilder in einen sozial-zwischengeschlechtlichen Bildraum besondere Bedeutung zu. Es handelt sich mit anderen Worten um die Art und Weise, wie das fetischistisch grundierte Frauenbild bildlichen Eingang in die Welt der Mitmenschen findet. Legt man die Beobachtung zu Grunde, dass es im Gegensatz zu demjenigen der Pop art durch eine frigide bzw. restriktive Körperbewegungssprache gekennzeichnet ist, dann lässt sich in Bezug auf das Gesamtwerk der 50er und 60er Jahre die These formulieren, dass Lindner die üblichen Idole und Leitbilder der warenästhetisch kodierten sozialen Wahrnehmungsmuster, insbesondere diejenigen der Sexualität, in monströse und aggressiv-autoritäre Chiffren-Figuren einer Zwangshandlung umwandelt. Es wird weder eine heile Erotik jenseits von gesellschaftlich auferlegten Entfremdungszwängen herbeiphantasiert und in Szene gesetzt, noch überlässt sich Lindner der Eigendynamik einer fetischisierenden Erotik- und Sexualphantasmagorie, die, wie in Bellmers zeichnerischen Arbeiten, leicht ins Pornographische abdriftet. Seine eher nüchternen Fetischismen befließigen sich eines geradezu banalen Repertoires aus aufgegriffenen Körperhaltungen und standardisierten Posen, wobei es den Figuren mehr von der unterkühlten Sachlichkeit der 20er Jahre, als dem fröhlichen Hedonismus der popkulturellen rundum Ästhetisierung eignet. Wo die fetischistisch ausgestaffierten Frauenfiguren männlichen begegnen, entzündet sich kein exaltierter Ausbruch des Begehrens,

sondern der Wunschhaushalt kocht auf Sparflamme. Der erotisch verhaltenen Körperpräsenz der Frauenfiguren korrespondieren eher teilnahmslose männliche, die zwar auf den ersten Blick wie Voyeure dargestellt werden, aber im Grunde genommen eher dem Figurentypus des verklemmten Teenagers, der seine Unsicherheit durch eine stramme Körperhaltung zu kompensieren versucht, zugerechnet werden können.<sup>13</sup> [Abb. 34]

Über der Bildwelt Lindners liegt ein Hauch von erotischer Entsublimierung, zu der sowohl ein voyeuristisches Auge, für dessen Blickstrahl Zielscheibenmarkierungen am Körper der Frauenfiguren angebracht werden, als auch ein weiblicher Exhibitionismus, der sich in

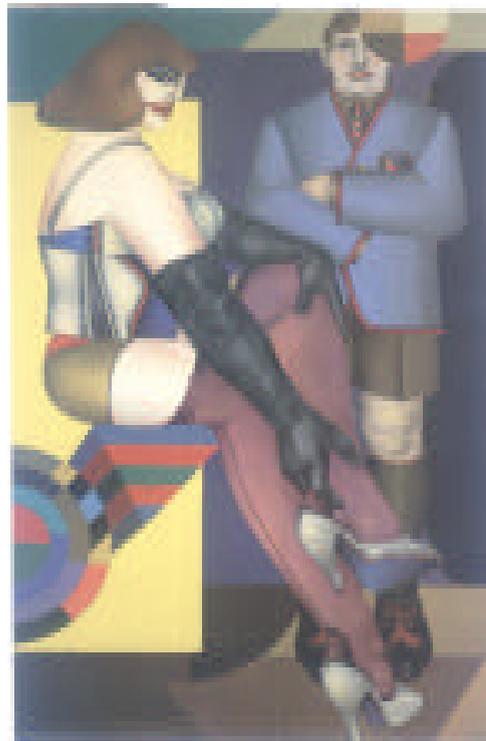


Abb. 34  
Untitled No. 2, (Ohne Titel, Nr. 2),  
1962, Ö/LW, 200x127 cm

den üblichen Körperposen ergeht, wesentlich beitragen. Die hin und her schießenden Blicke scheinen das einzige Bewegungsmoment abzugeben, das sich in den zwischengeschlechtlichen Begegnungen beobachten lässt. Zwischen die aufreizende Pose des Blickobjekts und den es durchbohrenden männlichen Blick schiebt sich eine Bildraumanordnung, die jede menschliche Regung zur Erstarrung zwingt. In der Tat, die Sexualfetische Lindners fungieren mehr als Ikonen der Entfremdung bzw. der Entsagung, als Verheißungen hedonistischen Auslebens und sexualkonsumistischer Freudeslust. Zur Erstarrung der verdinglichten Sozialbeziehungen zwischen den Figuren führt im Spätwerk des Künstlers eine Reihe von ikonographischen Motiven: der gigantomantische Solipsismus der vermummten und von fetischistischen Kostümen, Ledermonturen, Strumpfbändern und Handschuhen umpanzerten weib-

lichen Figuren, die Reduktion der männlichen Bildpräsenz auf eine mechanische, der Zielgerichtetheit einer Schießübung ähnelnde Anblicknahme, die statuarische Körperanordnung der Figuren im öffentlichen Raum, die Kombination von Vorder- und Seitenansichten bei der Begegnung der Geschlechter, die Atmosphäre einer angestauten Aggressionslust, die nur dadurch im Zaum gehalten wird, dass die Figuren regungslos an ihrer im fetischistischen Andachtsraum<sup>14</sup> streng vorgeschriebenen ikonenhaften Positur verharren, and last but not least der reißbrettartige und scharfkantige Konturenschnitt, der dem Figurenuniversum Lindners obwaltet.

### 11. 1. Der gepanzerte Engel

Die Frauenfigur des Gemäldes „*Angel in me*“ [Abb. 35] stellt ein typisches Beispiel der Formsprache Lindners dar, denn sie verbindet Farbreichtum mit einer collageartigen Zusammenstellung der Körperpartien, die den Geist einer technischen Rationalität mit messerscharfen Gestaltungsabsichten verrät. Von diesem Bild weht dem Betrachter keine Freude am Fleischlichen bzw. keine genussvolle Schaulust am weiblichen Körper entgegen. Im Gegenteil, die bildbeherrschende Figur mit ihrem überproportional großen Körper und auffällig kleinen Kopf verharrt in der Position einer verhaltenen, aber nichtsdestotrotz spürbaren Aggressivität. Denn ihr Körper vermittelt den Eindruck einer gepanzerten Maschine, die nach Belieben zur Genussproduktion eingesetzt werden kann. Sowohl die Schnürkorsage als auch der panzerartige Straps lässt die Assoziation einer sadistischen Domina entstehen, der man schwer engelhafte Züge attestieren kann. Die zugerichtete, auf mechanische Vollzüge reduzierte Sexualität lässt sich an zwei Bildkomponenten ablesen: Zum einen ist der Hals in ein Korsett und der Oberkörper in einen Straps eingezwängt. Ihr rechter Arm scheint abgehackt zu sein, auf der linken Seite bzw. über der linken Schulter ist ihr eine Prothese in Form eines Flügels gewachsen. Das bedrohlich Gewaltsame, das von der Figur ausgeht, wird von der Augenmaske, aber vor allem vom Helm, der ihre rechte Schulter und Teil der Brust verdeckend ein Kampfmotiv einführt, unterstrichen.

Wie so oft in Lindners Frauendarstellungen kommt den Beinen eine gewichtige Bildrolle zu, hier steckt das linke Bein in einem Strumpf, der Teil des Oberschenkels frei lässt. Brust und Genitalien des „*Engels*“ wirken, wie die anderen Körperteile auch, aufgesetzt, sie werden dadurch zu einsetzbarem Mittel einer Lustbefriedigung, die man sich nur als Output-Ergebnis eines durchrationalisierten mechanischen Vorgangs verstellen kann. Damit erteilt zwar Lindner der Vorstellung einer heilen Erotik eine radikale Absage. Die Abgeklärtheit, die



Abb. 35  
Angel in me (Engel in mir),  
1966, Ö/LW,  
177,88 x 152,4 cm

seine Engel-Figur ausströmt, neigt aber doch nicht zum anderen Pol einer desillusionierten erotischen Ästhetik, d. h. zur offensiv unverschämten Darstellung von Obszönität. Zwischen dem reinen Eros und der aggressiven Pornographie balancierend hält Lindner mit Bildern wie diesem ein Moment der Erotik fest, das sich bestens zur Fetischbildung eignet. Damit ist jene fetischistische Versöhnung gemeint, mit der sich der Fetischist einerseits der Vollständigkeit des weiblichen Körpers (d. h. die Abwendung der Kastration), der zudem mit männlichen Potenzattributen ausgestattet wird, und andererseits seiner unversiegbaren sexuellen Anziehungskraft versichert. Das Engel-Bild bringt aber noch ein Moment des fetischistischen Bezugs zum Frauenkörper zur Geltung. Wie die Beziehung des Fetischisten zu seinem angebetenen Objekt von einer Mischung von Abstoßung und Anziehung geprägt ist, wirkt die Dominanfigur des Bildes wie eine Schaufensterpuppe, die den Betrachter, schlüpft dieser in die Rolle des lüsternen Voyeurs, auf Distanz hält. Sie lädt zwar zur Identifikation mit dem fetischistischen Bild des vollständig verfügbaren, sexuelle Befriedigung verschwenderisch

gewährenden Lustkörpers ein, sie wehrt aber die Affinität zum pornographischen Körper der unmittelbaren Erfüllung sexueller Wünsche ab.

## 11. 2. Die abwesende Pop-Ikone

Das Bild „*Marilyn was here*“ (Marilyn war hier) [Ab. 36] ist Lindners eigene Art von Hommage an die Sex- und Glamourikone der 60er Jahre. Die ikonographische Sprache weist die typischen Merkmale des reifen Werks auf: eine puppenhaft aufgestellte, aus verschiedenen Kleidungs- und Körperteilen zusammengesetzte Frauenfigur auf monochromem Hintergrund, an dessen Fläche hier einerseits die Initialen links, und andererseits eine gelbe Tafel mit einer Art Zielscheibe rechts teils hinter der Figur angebracht sind. Die Marilynfigur setzt sich aus zwei Teilen zusammen, der eine schwarz, der andere hat die Farbe der Haut, wobei der Oberschenkel weiß angemalt ist und der Strumpf farbenmäßig den nackten Oberkörper fortsetzt. Als Requisite sexueller Verführungskraft fehlt natürlich der zugeschnürte Straps nicht, die Brüste ihrerseits sind zwei runde Drehscheiben, die auf dem Körper angeklebt sind. Charakteristisch für die Marilyn Lindners ist, dass die linke Körperfläche, die den Kopf umfasst, schwarz angemalt ist – die Gesicht-Ikone wird zum Verschwinden gebracht. Damit setzt sich Lindner von der zu der Zeit der Pop art inflationären Wiedergabe des Gesichts von Monroe, die von Warhol mit seinen serienmäßigen Siebdrücken auf die Spitze getrieben wird [ Abb. 37], ab.

Damit dekuviert Lindner ein zweites Mal die Wunschphantasien enthemmter Sexualität: Als ob es der selbstironischen Collagedarstellung des puppenhaften weiblichen Körpers, dem sogar Brüste als zu der üblichen Montur ritualisierter Sexualität zugehörig angehängt sind, nicht genügte, entsagt Lindner dem Sexidol die Bildpräsenz. Dadurch zeichnet sich mit Deutlichkeit ein Zug der Fetischismusedarstellungen Lindners ab, der beim „*Engel*“ kurz angedeutet wurde. Dieser Zug liegt in der Ambivalenz der karikaturhaften Figuren, die zwar als fetischistisch zu bezeichnen sind (vgl. u. a. Bein- und Deformitätsfetischismus), die aber jedoch einen gewissen Abstand zur fetischistischen Sprache bewahren. Denn der unterschwellige kritische Ton bei der verformenden Gestaltung ist unübersehbar. Die Ambivalenz kann man aber von einer anderen Seite betrachten: Da sich Lindner nicht bereit zeigt, das Karikaturhafte ins Extrem einer rigorosen Verfremdung der Wirklichkeit, z. B. in der Art einer surrealistischen Metamorphose, zu steigern, fällt er auf den Mainstream erotischer Fetischbildung unter Bedingungen kapitalistisch determinierter warenförmiger Durchsexualisierung zurück.



Abb. 36  
Marilyn Was Here (Marilyn war  
hier), 1967, Ö/LW,  
182,9 x 152,4 cm



Abb. 37  
Fünfundzwanzig farbige  
Marilyns, 1962, Acryl auf  
Leinwand,  
209 x 170 cm

Dies führt aber keineswegs zu der abbildrealistischen, ja die Warenwelt affirmativ, d. h. ästhetisierend darstellenden Pop art.

### 11. 3. Der Fetischblick

Die Darstellungsweise der Puppen- und Marionettenfiguren beschränkt sich aber nicht auf ihre schaufensterähnliche Ausstellung – der Passantenblick bzw. die Hinblicknahme des Zuschauers des Bildes, selbst den Allüren fetischistischer Sichtweisen nicht abhold, wandert in manchen Werken in das Bild hinein. Was er im Bildrahmen anstellen kann, führt uns der ‘Stranger No. 1’ [Abb. 38] vor Augen. Den größten Teil des Bildes nimmt die übliche Gestalt der Puppenfrau ein, die erwartungsgemäß alle Merkmale der Darstellung des Weiblichen in Lindners Werk aufweist: überdimensionierte Oberschenkel, collageartige Zusammenfügung der Körperteile, fehlende Hände etc. Diesmal aber tritt eine bezeichnende Differenz zu den Bildern wie z. B. dem *Engel* oder dem *Marilyn*-Bild auf: Der Rumpf setzt sich zwar aus verschiedenen Materialien zusammen, sie ergeben aber im besten Fall nur eine halbwegs erkennbare Form eines menschlichen Körpers. Sie wirken dagegen wie aufeinander gestapelte geometrische Formen, die sogar auf der rechten Körperseite in Dreidimensionalität übergehen und den Eindruck einer räumlichen Öffnung entstehen lassen. Auffallend ist außerdem, dass an der Stelle eines Gesichts eine ovale Linie zu sehen ist, die statt den Abschluss des Halses zu bilden, vielmehr einen Teil davon ausmacht. Die Drehscheibe, die auf Marilyn's Brust aufgesetzt ist, ist hier verrutscht und gibt den Blick für zwei rundförmige Linien frei.

Diese Deformität des weiblichen Körpers wäre nichts außergewöhnliches, wenn es nicht etwas im Bild gäbe, das den Eindruck eines Vollzugs der Verformung vermittelte. Links tritt ins Bild eine männliche Figur ein, die auf Anhieb an einen professionellen Schnüffler erinnert. Mit tiefgezogenem Hut und vermutlich in Abendgarderobe starrt sie auf den Oberkörper der Puppengestalt vor ihm. Seine Gesichtszüge tragen die Merkmale eines geduldigen, keine Gefühlsregung zeigenden Beobachters, der sich ganz der visuellen Fixierung des Angechauten hingibt. Etwas von der Formrationalität der geometrischen Linienführung des weiblichen Körpers hat sich seinem Gesicht mitgeteilt: Es wirkt wie auf dem Reißbrett entworfen bzw. Unterkiefer, Nase und Kinn scheinen als ob sie durch eine chirurgische Operation dem Rest des Gesichts hinzugefügt worden seien. Charakteristischerweise ist die Figur im Bild niedriger gestellt, so dass ihr Blick nur den Oberkörper der Puppe fixieren kann. Dies ist ein untrügliches Zeichen dafür, dass wir es hier mit dem Blick eines Fetischisten zu tun haben, der



Abb. 38  
Stranger No. 1, 1958, Ö/LW,  
127x76,2 cm

sich des weiblichen Körpers bemächtigt hat und über den nach Belieben verfügen kann. Der gestreifte Stab, der zwischen ihm und der Puppe aufrecht dargestellt ist, erinnert an ein Lineal, das seinen taxierenden, formenden bzw. verformenden Blick mit dem geometrisch zusammengebastelten Oberkörper vor ihm verbindet. In Bezug auf diese Omnipotenz des fetischistischen Blickes erhält die Gesichtslosigkeit der Frauenpuppe ihren vollen Sinn: Grundlegende Voraussetzung der fetischistischen Verfügung über den weiblichen Körper ist, dass der männliche Blick nicht erwidert wird. Traumbild jedes Fetischisten dürfte jene Erfindung Benthams, das Panoptikum, sein, d. h. ein Gefängnis, in dem die Insassen von überall her gesehen werden konnten, ihre Wächter jedoch in ihrem Turm unsichtbar blieben.

---

<sup>1</sup> Vgl. Zilcher, *Zirkus des Absurden*, S. 23ff.

<sup>2</sup> Zur Unberührbarkeit der Fetisch-Frau vgl. Selz, *Richard Lindners bewehrte Frauen*, S. 93.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Dienst, *Lindner*, S. VI.

<sup>4</sup> Vgl. Zilcher, *ebd.*, S. 20.

<sup>5</sup> *Ebd.*, S. 30ff.

<sup>6</sup> Obwohl er sich nicht der Bewegung der Pop art zurechnet, sind die Affinitäten zwischen seiner Frauenkuntsprache und derjenigen der Größen der Pop art dieser Zeit unübersehbar. Vgl. dazu Selz, ebd., S. 90ff; vgl. dazu Zilczer, Zirkus des Absurden, S. 31ff.

<sup>7</sup> Ob die Drohung, die vom alle Korsettzwängen sprengenden Körper ausgeht, Zeugnis von einer Vitalität ablegt, die als Insignium des Lebens selbst angesehen werden muss, wie Kramer behauptet, kann in einer solch allgemeinen Formulierung ausgedrückt, angezweifelt werden. Vgl. Kramer, Richard Lindner, S. 18. Es dürfte sich wohl eher um das übliche kastrationsangstbesetzte Frauenbild handeln.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Selz, ebd., S. 88.

<sup>9</sup> Zu Formsprachenunterschieden zwischen Lindner und der Pop art vgl. auch Dienst, ebd., S. VI ff.

<sup>10</sup> Das Figurative seiner Malerei stellt sicherlich eine klare Demarkationslinie zur New Yorker Abstraktion dar, obwohl sich Lindner als ‚action painter‘ angesehen hat. Vgl. dazu Asthon, Richard Lindner, S. 48ff.

<sup>11</sup> Ob die Farbenkompositionen Lindners als ‚Farbenpotpourri‘ zu belegen sind (vgl. Gorsen, ebd., S. 261), stellt eine Frage, die eher dem subjektiven Geschmacksurteil anheim gestellt werden sollte.

<sup>12</sup> Vgl. Selz, Richard Lindners bewehrte Frauen, S89ff..

<sup>13</sup> In solchen Beobachter-Haltungen spiegelt sich unzweifelhaft Lindners eigene Lebenserfahrung als ‚observer‘ in New York wieder. Vgl. dazu Gorsen, Sexualästhetik, ebd., S. 261ff.

<sup>14</sup> Vgl. Gorsen, ebd., S. 266.

## 12. Fetischismus im Zeichen der Pop art

In Bezug auf die Fetischismusproblematik zeichnet sich die Pop art dadurch aus, dass sie klare Signale setzt. Dies wird auf Anhieb verständlich, wenn man den Unterschied zwischen dem direkten pornographischen Blickfang, der die Ware Sexualität kennzeichnet, einerseits, dem indirekten pornographischen Blickfang, der die sexualisierten Waren begleitet, andererseits, zum Ausgangspunkt der Betrachtung nimmt. Vor dem Aufkommen der Pop art kann man feststellen, dass die Bildlichkeit der Sexualität zwar den warenförmigen, fetischistischen Überformungen Rechnung trägt, dennoch innerhalb einer Sexualästhetik bleibt, die sozusagen ihren eigenen künstlerischen Fetischismus pflegt. Mit der Pop art scheinen aber die Grenzen zwischen Sexualästhetik und Warenästhetik durchlässig zu werden, bis ein Punkt erreicht wird, an dem schwer, wenn nicht gar unmöglich ist, das Kunstwerk z. B. von der Reklame auseinander zu halten. Denn immer häufiger bedienen sich beide eines reizauslösenden Bildvorrats, in dem die gleichförmige und fetischistische Körpersprache ausschließlich zur erotischen Stimulation eingesetzt wird.

Die Pop art rückt gewissermaßen vom ästhetischen Kunstfetischismus ab, um sich all jener Firmen-pinups und Glamourfrauen aus der populären Kultur bzw. kommerziellen Werbung anzunehmen, deren ästhetischer Wert über die Suggestion hedonistischer Wunscherfüllungen nicht hinausgeht. Mit diesem Zitieren in die ästhetische Bildlichkeit des bisher Unästhetischen und Trivialen der low culture schließt sich die Ästhetik (der fetischisierten Waren) an die Warenästhetik an. In diesem Sinne könnte man schon von einer Verdoppelung der kapitalistischen Bilderproduktion sprechen.

Natürlich wäre es eine irrtümliche Haltung, die Künstler der Pop art über einen begriffsfestlegenden Kamm (d. h. der warenästhetischen Verdoppelung) zu scheren. Die notwendigen Differenzierungen sind allerdings schwer vollziehbar, denn worin ein Merkmal der Differenz zwischen einem fetischistisch geprägten Kunstwerk und einem Werk, das sich den Schein des Warenfetisches aneignet, bestehen könnte, ist die ästhetische Emanzipation von sinnlichen Regungen. Damit soll keinesfalls einer Ästhetik des interessenlosen Wohlgefallens Kantischer Provenienz das Wort geredet werden. Vielmehr wird damit auf jene Kunsterfahrungen von der Einmaligkeit und Wiederholbarkeit des erotischen Erlebnisses hingewiesen, deren fetischistischen Aspekte, wie gesellschaftlich determiniert sie auch immer sein mögen, doch die Signatur unverwechselbarer Individualität tragen.

Trotz der Plausibilität eines solchen Gesichtspunktes gibt es aber doch gewichtige Gründe, warum er einer zentralen Dimension der Kunstproduktion im Zeichen der Pop art nicht ge-

recht werden kann. Diese Dimension ist die Serialität. Der Vorwurf, dass sich die Pop art, z. B. durch ihre Graphik- und Druckverfahren der tayloristisch organisierten Fließbandproduktion der Waren<sup>1</sup> (bzw. ‚Fordismus‘) angeglichen habe, stützt sich ja auf die Tatsache, dass sich der prominenteste Künstler der Pop art einer ausgesprochen enthusiastischen Anwendung von serienmäßigen Herstellungsprozessen befleißigt. Der Widersprüchlichkeit, die sich zwischen der Einmaligkeit des darstellenden Kunstwerkes und der unbeschränkten, den Werkrahmen sprengenden Wiederholbarkeit des Dargestellten auftritt, begegnen nicht wenige Pop-art-Künstler mit der (partiellen) Verabschiedung auktorialer Verfahrensweisen.<sup>2</sup> Darin kann man aber die starke, ‚progressive‘ Seite der Pop art sehen, denn die Eigengesetzlichkeit des Seriellen hebt die auratische Werkeinheit als Echtheit des Einmaligen auf und überantwortet den künstlerischen Schaffensvorgang einer unendlichen Wiederholbarkeit, die die Instanz des Kunstproduzenten und die Werkästhetik radikal in Frage stellt.<sup>3</sup>

Im übrigen wäre es vielleicht ratsam, die Lagermentalität, die den ideologiekritischen Thesen von der Warenverfallenheit der Kunst der Pop art anhaften, als obsolet zu betrachten. Dem Dilemma der Pop art könnte man in gewisser Weise mit einem Gedanken Adornos beikommen, nämlich dem des Kunstwerkes als absoluter Ware.<sup>4</sup> Adorno schreibt die Kunstwerkproduktion prinzipiell in ein antagonistisches Beziehungsfeld ein und setzt sich dadurch in den Stand, die kulturkonservativen Klagen<sup>5</sup> über das Verkommen der Kunst zur Ware als abstrakt und ohnmächtig abzutun. Die auf den ersten Blick paradoxe Auffassung Adornos besteht in einem für seine Konzeption sich selbst überschreitender Modernität insgesamt charakteristischen Überbietungsargument. Demnach ist nicht vom Begriff des Kunstwerkes, das seinen autonomen Status im Laufe der gesellschaftlichen Entwicklung einbüßt und nachträglich zur Ware wird, auszugehen, sondern vielmehr vom Waren- bzw. Tauschcharakter des Werkes, das sich von dieser Verstrickung durch Überbietung der Verdinglichung loszulösen versucht. Die Antinomie, die das Werk auszeichnet, ist nicht die von Ware vs. Nicht-Ware, sondern von Ware vs. Noch-Ware-aber-darüberhinaus.<sup>6</sup> Streift das Kunstwerk seinen Warencharakter ab durch Zuspitzung seiner Verdinglichung, d. h. in dem es jeglichen Schein von Gebrauchswertbezügen eliminiert, findet alsdann ein Umschlag von Ideologie in Wahrheit statt.

Diese kunsttheoretischen Überlegungen, die sich gewissermaßen einer eigensinnigen Verbindung von Kapitalismuskritik und resolutem Avantgardismus verdanken, erwecken auf den ersten Blick den Eindruck, dass das Phänomen des Kunstfetisches eher überflogen wird. Was die Überbietungsthese anbelangt, die man freilich nicht auf die Sphäre philosophischer

Kunstreflexion beschränken sollte, könnte sie eine Scharnierrolle zur Weiterführung der Erörterung der Fetischismusproblematik übernehmen. Denn wie wäre sonst die Tatsache theoretisch in den Griff zu bekommen, dass sich die Pop-art-Künstler nicht mit den überkommenen kunstfetischistischen Darstellungsmotiven und -stilen begnügen und auf die Sprache gesellschaftlich produzierter, sexualfetischistischer Massenkommunikation einlassen? Man hätte sich ja auf das bewährte Repertoire der Bein-, Fuß-, und Schuhfetischismen verlassen bzw. die spätkapitalismusspezifische Warenästhetik ignorieren können. Das Überbietungstheorem hilft uns hier weiter: Gesellschaftlich erzwungene Wahrnehmungsweisen wie die Detailperspektive und der zerstreute Blick werden vom Werk aufgenommen, doch zugleich wird ein Raum eröffnet, in dem man sowohl eine ästhetische Faszination gegenüber der Fetischbildung und ihrer Glückverheißung gewahrt, als auch den Tatbestand eines Fetischismus, aus dem ‚Schöpferisches‘ bzw. Spontanes ausgetilgt ist, zur Kenntnis nimmt.

Um der verkürzten Interpretationsperspektive des warenästhetischen Generalverdachts zu entgehen, empfiehlt es sich, den eingeschlagenen kunstphilosophischen Weg, der von den Ansätzen Benjamins und Adornos markiert wird, ein Stück weiter zu beschreiten. Dadurch ließe sich nicht nur die ideologiekritisch motivierte Ablehnung der ästhetischen Wertigkeit der Pop art entkräften, sondern es könnte darüber hinaus ein Gedankengeflecht herstellen, in dem sich Begriffe wie Serialität, Aura, Kult, Fetischismus und Warenästhetik in eine Konstellation bringen lassen, die für unseren Fragekomplex aufschlussreich sein kann. Wenn man die Fetischismusproblematik in den kunsttheoretischen Diskurs um die Pop art hineinstellen will, dann erweist sich eine Herangehensweise als unumgänglich, die den Fetischbegriff auf diejenigen seiner Aspekte hin ausleuchtet, welche sowohl mit dem Kunstverständnis der Pop art, als auch mit der Bildsprache des sozialen Imaginären zusammenhängen.

Setzt man zuerst beim Begriff der ästhetischen Serialität an, stellt sich bei einer kunstgeschichtlich geleiteten Betrachtung leicht heraus, dass sie sich als Werkherstellungszweck kaum dem Gedanken verdankt, sich der Massenreproduzierbarkeit der Waren anzugleichen. Leitend scheint vielmehr die Tatsache zu sein, dass die Bindung des Künstlers an eine eigene visuell und optische zu ordnende Bildkonzeption eher pikurale Freiräume entstehen lässt, in denen sich diese Konzeption in mannigfaltig individuellen Konfigurationen ausdifferenziert. Diese Beobachtung kann man sowohl auf die figurative, aber auch auf die ungegenständliche Kunst beziehen, denn es dürfte kein Zufall sein, dass sich z. B. die Warholsche Serialität gewissermaßen an bestimmte Tendenzen der abstrakten Malerei anknüpfen ließe: Was die Intention auf Ikonenstatus anbelangt, könnte man seine Marilyns denjenigen Bildern Rothkos

aus der späteren Werkphase des Künstlers zur Seite stellen, die wiederholungs-varierend minimale pikturale Sichtbarkeitsangebote mit religiös-andächtigen Vergeistigungsgesten verbinden. Bezieht man sich auf J. Albers quadratische Werke als exemplarische Beispiele sich prozessierender Facettenvielfalt [Abb. 39, 40, 41], dann lässt sich Serialität als (aus-)differenzierende Ausprägungsvielfalt einer Bildkonzeption auffassen, die sich ausschließlich als bildlicher Wiederholungsvollzug verwirklichen lässt. Die Bildgrundkonzeption wird mit anderen Worten als eine Regelthese gesetzt, die sich einzig als Zusammenspiel der Vielfalt gleichartiger Bilder bewahrheiten kann. Wenn dem so ist, dann müsste man von den seriellen Ausprägungen als Metamorphosen sprechen: Erst mit der prospektiven Vollendung der Serie kann die Reihe der Metamorphosen zu einer Richtigkeit bzw. ästhetisch stimmigen Wahrheit gelangen.<sup>7</sup>

Unter dieser Optik gesehen, erweist sich die Serialität als ein innerästhetisches Prinzip, das eine Entfaltung von bildlichen Aussagen ermöglicht, und zwar nicht als progressive Annäherung an einem pikturalen Telos, in dem sich eine vollkommene Korrespondenz zwischen konzeptionellem Bildentwurf und individueller Formgestaltung verwirklichen würde. Gegen die unendliche Wiederholbarkeit der Vervielfältigung zeichnet sie sich vielmehr dadurch aus, dass sie erst Kraft des innerbildlichen Zusammenhangs, in den die Werke der Reihe eingeflochten sind, sichtbar wird. Da dies wiederum bedeutet, dass man kaum von einer einzigen, und sei es auch prospektiv in Aussicht gestellten, stimmigen Umsetzung der Leitkonzeption sprechen kann, liegt es nahe, die Reflexion auf die serielle Kunst auf eine erneute Problematisierung des Überbietungsarguments Adornos zu beziehen. Denn es dürfte nicht abwegig sein, die Hypothese aufzustellen, dass Serialität als derjenige Vollzug, in dem sich die Ursprung intuition des Bildentwurfs in einer Reihe gleichartiger Kompositionen ausbreitet, gewissermaßen quer zu einer kunstphilosophischen Konzeption steht, für welche die kunstgeschichtliche Aufeinanderfolge der Werke dem Entwicklungspostulat der fortschreitenden Niveauehebung untergeordnet ist.

Wenn man die auf die Kunst der Avantgarde gemünzte ästhetische Theorie Adornos auf eine ihrer Kernaussagen hin überprüft, d. h. die These, dass das Werk nur in dem Maße als gelungen gelten darf, in dem es auf der Ebene der Materialbeherrschung seine Vorgänger überbieten kann, dann stellt sich leicht heraus, dass einzig das Kriterium der Eigengesetzlichkeit der Formentwicklung zählt. Dies wiederum schlägt sich in einem rigorosen materialtechnischen Formalismus nieder, der alle funktionalen, ideologischen und illusionistischen Bildwertigkeiten ausschließt. Unter dem funktionalen Aspekt erklärt sich der Adornosche Rigorismus der avantgardistischen Moderne als das, was vorhin als die Überbietung des



Abb. 39  
Homage to the Square:  
Apparition, 1959, Ö/LW,  
121.9x121,9 cm

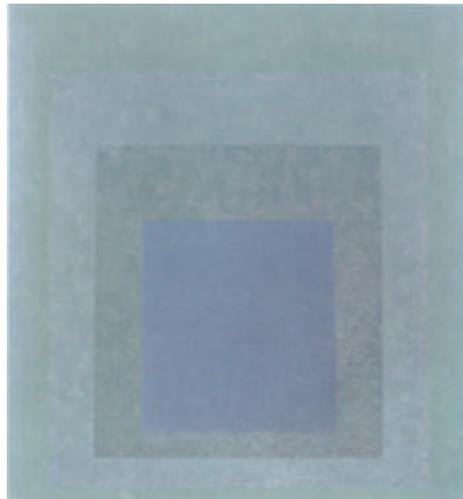


Abb. 40  
Homage to the Square:  
Ritardanto, 1958, Ö/LW,  
76,2x76,2 cm

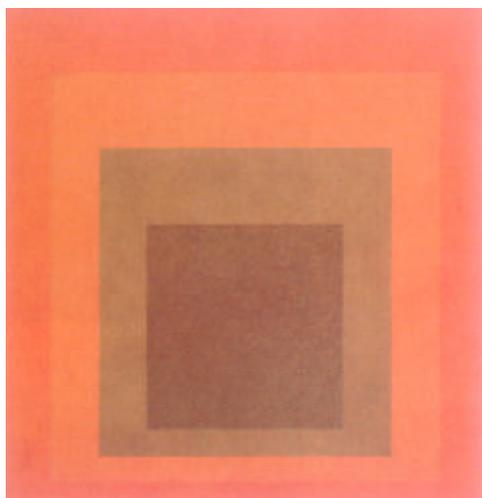


Abb. 41  
Homage to the Square,  
1964, Ö/LW, 121x121 cm

Warencharakters des Kunstwerkes durch seine Selbstsetzung als absolute Ware bezeichnet worden ist. Überbietungsbezogen lässt sich die Aversion Adornos gegen die ideologiekritische Überfrachtung des Kunstwerkes mit ‚progressiven‘ Inhalten dahin gehend interpretieren als diejenige Forderung, wonach die pure Avanciertheit der Formsprache die alleinige Gewähr dafür ist, dass das Kunstwerk nicht einer aktuell-politischen Vereinnahmung verfällt. Spannender allerdings ist die dritte Dimension des Überbietungsschemas, d. h. das Aufbrechen des ästhetischen Scheins zugunsten dessen, was das Kunstwerk transzendiert. Wenn man den ästhetischen Schein im allgemeinen als illusionistische Sichtbarkeit auffasst, dann gäbe es unter der Bedingung, dass man den utopischen Überschuss außer Acht lässt, nur eine Möglichkeit, die Überbietung als nachvollziehbaren Gedanken zu verstehen, nämlich als sich potenzierende Reduktion. Reduktiv wäre das ästhetische Gelingen des Werkes zu nennen, wenn dieses sich auf das zurückbesinnen bzw. einzig mit dem arbeiten kann, was die unabdingbaren Voraussetzungen des jeweiligen Kunstmediums sind.

Um zu sehen, warum die Serialität als Korrektiv zum Überbietungsschema fungieren kann, müssen wir auf denjenigen Ansatz Bezug nehmen, in dem sich die geschichtsphilosophisch unterfütterte Kunstphilosophie Adornos auf eine kunstgeschichtebezogene Theorie der Avantgarde umstellen lässt. In gewissem Sinne lässt sich das Werk des Großkritikers C. Greenberg als eine mögliche Lesart des Überbietungsschemas auffassen, denn das progressivistische Credo Adornos kann auch als die Erforschung der Kunst (bzw. der Malerei) unter dem Aspekt einer permanenten Selbstkritik ausgelegt werden. Für Greenberg ist das Wesen der Kunstkritik zweigefächert: Die Kritik setzt einen Aufklärungs- und Selbsterforschungsprozess der modernen Kunst in Gang, und im Zuge dieser Selbstanalyse wird das historisch verdeckte und verborgene Wesen der Kunst (bzw. der Malerei) freigelegt. Die Logik der Geschichte der modernen Kunst-Malerei ist für Greenberg ein geradliniger Vorgang der Selbstreflexion. Die Kunstmoderne stellt mit anderen Worten einen zielgerichteten Prozess dar, in dem die Malerei systematisch und fortschreitend alles Unwesentliche von sich entfernt, um zum Kern ihres Selbst zu gelangen. In einem seiner seminalen Essays (*Modernistische Malerei*) bezeichnet er die Selbstbefragung in Permanenz als den Impuls der Kunst zur Reinheit.<sup>8</sup>

Jede Kunst muss sich darauf besinnen können, was ihr am Eigensten ist, was wiederum bedeutet, dass eine Entdifferenzierung der Kunstarten erforderlich ist, d. h. jede Kunstart soll alle Anleihen bei den anderen Künsten abwerfen und sich der Erforschung dessen verschreiben, was sie als spezifisches Kunstmedium vor allen anderen Künsten auszeichnet. Da Greenberg in Kantischer Manier argumentiert, schwört er die Moderne darauf ein, sich der Frage

nach den Bedingungen der Möglichkeit ihrer künstlerischen Formen zu stellen. Auf die Malerei bezogen zieht diese Forderung die Konsequenz nach sich, dass, wenn Flachheit das ist, was dieses Kunstmedium vor allen anderen auszeichnet, dann muss die Flachheit des Bildes so aufgewertet werden, dass ad limine nichts von einer perspektivischen Bildräumlichkeit übrig bleibt. Wenn die Selbstreinigung der Malerei darauf gerichtet sein sollte, den Illusionismus jedweder räumlichen Projektion auszutilgen, dann tut sich eine gravierende Perspektive auf, nämlich, dass die ästhetische Bildfläche sich der materiellen Trägerfläche auf gefährliche Weise annähert. Wie es sich in exemplarischer Weise anhand der resolutesten Ausprägungen dieses Prinzips, d. h. der monochromen Werke, zeigen lässt, tendiert der Reinigungsprozess zu einer Schrumpfung bzw. Einziehung der Differenz zwischen ästhetischer und materieller Fläche der Leinwand, zwischen materiellem Trägergegenstand und ästhetischer bzw. visueller Ordnung.<sup>9</sup>

In dieser Perspektive gesehen, erweisen sich die Adornosche Kritik des Scheins als selbstgenügsamer Illusionismus und die Logik der Abstraktion als Reduktionstendenz auf pure Flachheit als komplementär. In kunsttheoretischer Hinsicht lässt sich dagegen die These der Serialität als Korrektiv aufstellen: In dem Maße, wie die Bildkonzeption vom Willen zum Purismus resoluter bzw. illusionsfreier Transparenz befreit wird, kommt die Überbietungsdynamik zum Stillstand. Damit geht eine gewisse Entlastung des Kunstwerkes vom Zwang zur reduktiven Freilegung der reinen Bildlichkeit einher. Denn es kommt nun nicht mehr darauf an, einen Darstellungsmodus herzustellen, Kraft dessen der ästhetische Schein auf das hin transparent gemacht werden könnte, was aller bildlichen Illusionismussuggestion ledig wäre. Vielmehr lässt sich das Werk, das sich als Bildreihe vollzieht, als eine Art bildliches Auf-der-Stelle-treten auffassen, in dem Darstellbarkeitsmöglichkeiten ausprobiert werden. Eine Korrektivfunktion gegenüber den Reinheitslehren des Avantgardismus der Moderne kann auf diese Weise das Prinzip der Serialität übernehmen, weil sie der Vorstellung opponiert, dass der ästhetischen Darstellung die Dynamik zur Freilegung einer reinen Visualität eingeschrieben ist. Gegen den heroischen Versuch, den Rahmen der Darstellung zu sprengen, um dem undarstellbaren Erhabenen zum Erscheinen zu verhelfen<sup>10</sup>, ließe sich Serialität als die ästhetisch verwirklichte Einsicht konzipieren, dass das Werk nicht als Manifestation eines Wissens um das Wesen der Bildlichkeit überhaupt gelten kann, sondern als ein offener Spielraum, in dem Darstellbarkeitsmodi zum Tragen kommen können.

Auf der Folie dieser Überlegungen zur Serialität können wir nun die Problematisierung der Pop art im Kontext einer konstellativen Begriffsannäherung an diejenigen ihrer Aspekte, die sich mit Kult, Aura, Warenästhetik und Fetischismus umreißen lassen, vertiefen. Zunächst

kann man meines Erachtens die Vermutung nicht abweisen, dass das Bildarsenal der Pop art bzw. der Warholschen Bildserien in puncto kultinitiiierender Auratisierung gewisse Ähnlichkeitsbeziehungen zu bestimmten Werken der reinen Abstraktion aufweist. Wie im seriellen Werkprinzip Abstraktion und Pop art einen gemeinsamen Boden zu haben scheinen, so ist es auffällig, dass sich Werke, die am Endpunkt der ästhetischen Reduktion angesiedelt sind, mit der Aura einer geradezu religiös anmutenden Authentizitätsechtheit umgeben. Wie gewagt ein Vergleich zwischen den ‚letzten Bildern‘ von Mark Rothko bzw. Ad Reinhardt und den kultigen Marilyn-Ikonen auch immer scheinen mag<sup>11</sup>, abwegig ist der Gedanke doch nicht, dass beide an einer Wiederauratisierung des Kunstwerkes laborieren. In der Tat, was den Ikonenstatus anbelangt, scheint wenig den religionsästhetischen Gestus Rothkos, der seine Triptychen im Rothko-Chapel in Huston, Texas, ausstellt, vom Arbeitsprinzip Warhols, der Figuren des sozialen Lebens zu Statussymbolen und kulturellen Leitbildern erhebt, zu unterscheiden. Wenn es mit dem bloßen Verweis auf die vermeintlich radikale Differenz zwischen der Reinheit einer erhabenen Kunst einerseits, der künstlerischen Ausschlachtung popkultureller Bezugsgrößen andererseits nicht getan ist, dann steht eine erneute Thematisierung des Aurabegriffs auf der Tagesordnung.

Auf dem Hintergrund der Reproduzierbarkeitsthese Benjamins und in Bezug auf die Serienkunst Warhols lässt sich ein Begriff der Aura entwickeln, der die Frage nach dem Verhältnis zwischen Reproduktion und Kulteffekt einer differenzierenden Betrachtungsweise zu führen kann. Auf einer reinen Beobachtungsebene lässt sich zunächst feststellen, dass das reproduzierbare Kunstwerk mitnichten einen Abbau des Auratischen nach sich zieht. Im Gegenteil, wenn man sich die These Benjamins vor Augen hält, dass sich die Aurawirkung des Kunstwerkes seiner Einbettung in einen Traditionszusammenhang verdankt, der sich wiederum um einen Kultus herum bildet, dann wird sofort klar, dass die Reproduktionen Warhols eben demjenigen Traditionszusammenhang, sei es der sublimen Abstraktion, sei es der populären Bilderwelt entspringen, den sie ihrerseits stabilisieren bzw. zum öffentlich einprägsamen Ausdruck bringen. Was mit anderen Worten nach Benjaminschem Szenario unmöglich passieren kann, dass nämlich die Reproduzierbarkeit kultstabilisierend bzw. -stiftend wirkt, tritt mit der seriellen Pop art ein.<sup>12</sup> Dies lässt sich zweifach beobachten: zum einen greift Warhol auf die abstrakte Monochromie zurück, um durch den Einsatz von Aluminiumfarben eine Glanzästhetik zu etablieren, die den symbolischen-spirituellen Gestus des monochromen Bildes in die Leere einer metallfarbenen Oberfläche überführt. (Siehe die goldenen Marilyns bzw. silbernen Priestleys). Damit wird das von jeder visuellen Hintergrundssuggestion als Perspekti-

venprojektion entleerte Bildfeld der Abstraktion noch einer Reduktion unterzogen, in dem Sinne, dass diejenige Aura, die dem Anspruch der ‚letzten Bilder‘ (Ad Reinhardt) auf eine ultimative ästhetische Sichtbarkeit anhaftet, entsorgt wird.

Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass sich der Auracharakter des Werkes, der laut Benjamin einer Kulttradition entstammt, verflüchtigt. Angesichts der unbestreitbaren Tatsache, dass Warhols Marilyns, Priestleys, Kennedys, usw. die Aura des Kultischen anhaftet, stellt sich die Frage, ob die Benjaminsche Konzeption nicht doch einer Revision bedurfte. Im Rahmen dieser Fragestellung ließe der zweite Grund angeben, warum die Reproduktionsserialität nicht mit Auraabbau gleichbedeutend sein muss. Wenn der Nimbus ästhetisch-transzendentalen Überstiegs, mit dem sich die zur Monochromie tendierende Abstraktion zu umgeben scheint, auf dem Boden einer spezifischen kultur- und geistesgeschichtlichen Entwicklungslinie entstehen kann, dann zeichnet sich die Notwendigkeit ab, dieser Traditionslinie eine Eigenständigkeit zu gewähren bzw. sie von dem, was Benjamin unter kultischer Tradition verstanden hat, abzugrenzen. Wenn er konstatiert, dass der Verlust der Aura mit der Durchsetzung des Ausstellungswertes der Kunst einhergeht<sup>13</sup>, dann kann dies so interpretiert werden, dass das moderne Kunstwerk seine ästhetische Wertigkeit ausschließlich seiner Einbettung in eine neuartige Kult- bzw. Kulturinstanz verdankt, nämlich der Institution Kunst.<sup>14</sup> Wird in Gefolge der Avantgarde der traditionelle Kunstbegriff einer massiven Erschütterung ausgesetzt, zieht dieser Sachverhalt in Bezug auf die Frage, welche Eigenschaften einem Gegenstand zukommen, sofern er sich als Kunstobjekt soll definieren können, weit reichende Konsequenzen nach sich. Am Brennpunkt dieser Umbruchsphase stehen von nun an nicht mehr Fragen nach der Schönheitsvalenz, sondern solche nach der Ausstellbarkeit: Die Frage ‚Ist das schön?‘ wurde somit durch die ‚Ist das Kunst?‘ abgelöst. Fortan übernimmt die Eigengesetzlichkeit die institutionell autonome Kunstsphäre das als kunsttauglich bzw. ausstellungswertig zu tradieren, was einzig im institutionellen Rahmen dieser ausdifferenzierten Wertesphäre (Habermas) als solches gesetzt wird. Dies schlägt sich sowohl in der Traditionslinie der Abstraktion, als auch derjenigen der verschiedenen Provokationen, die von den ready made Duchamps bis zu den Brillo boxes Warhols reicht, nieder.

Wenn somit die Institution Kunst als der gesellschaftskulturelle Raum angesehen werden soll, in welchem über den Ausstellungswert bzw. die Kunsttauglichkeit eines Gegenstandes verfügt wird, dann verlagert sich die Benjaminsche Definition des Auratischen als des aufs Ritual parasitär Fundierten<sup>15</sup> in diejenige Begriffsbestimmung, nach der Aura und Ritual im institutionellen Geflecht von Kunstproduktion, -verteilung, und -rezeption, samt den Vermittlungsinstanzen der Kunstkritik gleichursprünglich sind. In diesen Kontext sollte meines

Erachtet man die Problematik der seriellen Reproduktion in Bezug auf den Aurabegriff gestellt werden. Legt man auf dem Hintergrund des Institutionsgedankens den Ritualbegriff als diejenige traditionsbildende ästhetische Diskurspraxis aus, die in Kunsterstellungs-, -ausstellungs-, und -bewertungsmechanismen ausgegliedert die Kunstwertsphäre trägt, bekommt der Aurabegriff in Bezug auf die künstlerische Serialität seine besondere Färbung. Was zunächst wie eine unzulässige Bedeutungserweiterung des Ritualbegriffs erscheinen mag, hätte in diesem Kontext seine völlige Berechtigung, denn im Institutionsraum Kunst vollzieht sich das Ästhetische in all seinen Aspekten als eine ritualisierte Praxis, die zweifach kodiert ist: Zum einen gehorcht sie der Eigendynamik der Kunst als eigenständiger Wertsphäre. Maßgeblich in dieser Hinsicht sind sowohl diejenigen Kunsttheorien wie z. B. die Greenbergs, die als umfassende Rahmenerzählungen die Deutungsmuster für die Funktionsweise der ästhetischen Wertsphäre als zielgerichteter Prozess bereitstellen, als auch der konkrete Ablauf der Kunstgeschichte, die zwar manche Gesetzmäßigkeiten aufweist, ohne jedoch notwendigerweise dem Schema zielgerichteter Entwicklung zu entsprechen. Zum anderen lässt sich beobachten, dass, wie eigensinnig die Kunstproduktion und -rezeption auch immer sein mag, sie trotzdem an das angekoppelt bleibt, was in systemischer Hinsicht das Organisationsprinzip des Gesellschaftsganzen bildet, nämlich der Marktmechanismus.

An sich zwar trivial, stellt aber die Feststellung des Gebundenseins der Eigenart des Ästhetischen an das außerästhetische Sein des Marktes den argumentativen Boden her, auf dem die Auraproblematik der Serialität erörtert werden kann. Damit soll aber nicht der Eindruck erweckt werden, dass die Rückführung des Eigensinns künstlerischer Produktion auf die Funktionslogik des Kunstmarktes der Interpretationsschlüssel dafür wäre, warum man der Pop art eine Art Anbiederung an die Geld- und Warenwelt ankreiden darf. Im Gegenteil, auf Grund dessen, dass das Augenmerk auf die Art und Weise gelenkt wird, wie sich die Bindung der Eigenlogik der Kunst an die Funktionslogik der Geldverwertung gestaltet, kann man zu einer differenzierten Betrachtung der Problematik gelangen. An diesem Punkt hilft uns eine wichtige Unterscheidung der Wissenssoziologie weiter, nämlich die Differenz zwischen Seinsver- und gebundenheit (Mannheim). Da die Bindung des Ästhetischen an das Außerästhetische nicht derart ist, dass man ruhigen Gewissens vom kausalen Gebundensein sprechen kann, lässt sich seine Verbundenheit als eine Art Anlehnung verstehen: Zwar stellt der systemische Imperativ der Verwertung den gesellschaftlichen Rahmen dar, innerhalb dessen sich sowohl Werkherstellung, als auch -ausstellung zu bewahren haben. Die Tatsache aber, dass beide im Spielraum der vorgegebenen Verwertungsmöglichkeiten unter Selbstbehauptung

tungszwang stehen, bedeutet mitnichten, dass die jeweils konkret-geschichtlichen Formen der Produktion, Ausstellung und Rezeption deswegen ihrer Eigenart verlustig gehen.

Ohne diese Autonomiethese überstrapazieren zu wollen, kann man doch ihre Relevanz für die Auraproblematik leicht herausstellen, indem man von Anfang an die Vorstellung verabschiedet, dass die künstlerische Aura eine verdoppelnde Abbildung des massenkulturell Glamourösen darstellt. Wenn der Interpretationsvorschlag nach einer Verlagerung des Ritualbegriffs auf den Funktionstypus der eigengesetzlichen Kunstsphäre zu einer gewissen Rettung des Phänomens Aura über den Benjaminschen Dualismus zwischen Traditionalismus und Avantgarde hinaus führen kann, dann erweist er sich um so ergiebiger in Bezug auf die seriellen Reproduktionen der Pop art. Um noch einmal die Phänomene zu retten, d. h. der Tatsache Rechnung zu tragen, dass sich Aurazertrümmerung und serielle Massenreproduktion nicht gegenseitig auszuschließen brauchen, sei auf den Begriff (kontemplativer) Versenkung verwiesen, die ja als das zu verstehen ist, was den Anspruch des Werkes auf eine gesteigerte Aufmerksamkeitsintensität fundiert. Trotz anderslautender Feststellungen zeichnet sich doch das serielle Werk Warhols dadurch aus, dass es den Nimbusschein glanzvoller massenkultureller Ästhetik einer gewissen Wandlung unterzieht und zwar in dem Sinne, dass er ihm diejenige Aufmerksamkeitskonzentration abverlangt, die dem normierten Rezeptionsprozess im institutionellen Kunstraum eigen ist. Die Vervielfältigungen zeitigen demnach paradoxerweise andere Effekte, als die, von denen man in der Warholforschung bisher auszugehen pflegt: Es ist ja nicht gerade so, dass das seriell hergestellte Tafelbild dem Massengebrauch zugänglich gemacht wird<sup>16</sup>, sondern mit seiner Hilfe werden die das gesellschaftliche Imaginäre prägenden Leitfiguren des popkulturellen Universums der gesammelten Wahrnehmung des Betrachters ausgesetzt. Wenn zwanzig Marilyns besser sind als zwei, dann gelingt es der kunstinstitutionell getragenen Bildherstellungspraxis, diejenige Anschauungsversenkung vom Betrachter abzufordern, die immer noch als das Insignium von Aura gelten darf.

Gegen die Furie des Verschwindens, die das unablässige massenkulturelle Hervorbringen des jeweils auf baldigen Abruf abgestellten Neuen durchweht, tritt somit der auratische Effekt des Seriellen als Innehalten auf den Plan. Richtet das auf zerstreute Wahrnehmung der Massenbildangebote abgerichtete Individuum seinen Blick auf die seriellen Abbildungen, kann es nicht umhin, die performativ-stillhaltende Einstellung einzunehmen, die das reine ästhetische Wahrnehmungsgebot des institutionellen Rahmens erfordert. Auratische Wirkung und durch mannigfaltige Reproduktion induzierte Wahrnehmungskonzentration bedingen sich gegenseitig. Der fröhliche Positivismus Warhols angesichts einer Kunstpraxis, die durch die Vervielfältigung der populären Ikonenbilder die Geistesgegenwart des Betrachters herausfor-

dert, verhält sich zu Benjamins einigermaßen melancholischem Nachtrauern der entschwundenen Aura spiegelbildlich. Darin lässt sich sowohl der Sachverhalt begründet sehen, dass das Warholsche Werk als ein kunstgeschichtliches Korrektiv der Aurazerfallthese Benjamins fungieren kann, als auch auf methodischer Ebene die Einsicht in dasjenige konstellative Verhältnis zwischen Aura, Kult und Serialität, das über die mit den historischen Avantgardebewegungen eingetretenen Zäsuren hinaus bis zu den Postavantgardismen der Nachkriegszeit seine Gültigkeit bewahrt hat. Tragender Grund dieses Verhältnisses ist der Begriff des Stillstandes bzw. innehaltender Objektwahrnehmung, der sich sowohl in Bezug auf Sackgassen der Konzeption der Moderne als Progressus, aber auch auf die Reauratisierungsmerkmale der Pop art bewährt.

Fügen sich somit Serialität, Ritual und Aura zu einer für die Pop art aufschlussreichen Begriffsanordnung zusammen, gilt es nun, Fetischismus und Warenästhetik mit in die Konstellation hineinzunehmen. Auf der Folie des eingangs festgestellten Kurzschlusses, zu dem die vorschnelle Angleichung von seriellem Kunstwerk und Fließbandprodukt bzw. Waren- und Kunstkonsum führt, wäre der Fetischismusaspekt der Pop art in eine Interpretationsperspektive zu rücken, in welcher sowohl an das Verhältnis zwischen Aura und Serialität sich anschließen, als auch eine bedeutsame Differenz zum Warenfetischismus aufweisen ließe. Dadurch könnte der vorhin gestellte Anspruch eingelöst werden, den Fetischbegriff in der ästhetischen Diskurspraxis der Pop art zu situieren und zugleich zum gesellschaftlichen Imaginären in Bezug zu setzen. Rekurs wird dabei wieder auf Benjamins kunst- und kulturphilosophischen Ansatz genommen, weil man ihm diejenige differenzierte Thematisierung der fetischismusrelevanten Aspekte der Aura abgewinnen kann, die unsere Interpretationsperspektive erforderlich macht. Da der Aurabegriff in den Diskussionszusammenhang des Streits zwischen Benjamin und Adorno eingelassen ist, wird zudem die *Ästhetische Theorie* herangezogen.

Die Tatsache, dass sich das auratische Phänomen des Kunstwerkes nicht problemlos in ein abbildliches Verhältnis zu den Wunschsymbolen der populären Massenkultur bringen lässt, fördert die Konsequenz zu Tage, dass man, wie bei der Gegenwendigkeit, die dem Seriellen gegenüber der Kunst der Moderne als kontinuierliche Progressivität zukommt, auf die positive Funktion achten muss, die die Differenz markiert, die zwischen den ästhetisch verdichteten auratischen und den massenkulturell zerstreuten Erfahrungsebenen besteht. Wenn die Pop art zumindest auf der Ebene reproduktiver Rekapitulation der massenkulturellen Pluralität Paroli bietet, indem sie ihre differenzeinebnende Homogenität zur Schau stellt, dann

kann man dies Phänomen durchaus affirmativ einordnen, d. h. den Popismus Warhols als eine Kunstpraxis hinstellen, die im wesentlichen die Fetischisierungsstrategien der Massenmedien verdoppelt.<sup>17</sup> Was bei dieser Interpretationsrichtung ins Auge fällt, ist der Sachverhalt, dass sie mit einer eins zu eins Übersetzungsrelation zwischen massenmedialen Fetischbildungen und ihrer kunstästhetischen Kanonisierung operiert. Nun, es kann zwar nicht geleugnet werden, dass die Medien- und Marktbedingungen samt konsumfetischistischen Leitbildern nicht vor der eigengesetzlichen Sphäre der Institution Kunst Halt machen. Unzweifelhaft ist es auch, dass die wirtschaftlichen Bedingungen des künstlerischen Schaffens unmittelbar zum Gegenstand ästhetischer Praxis gemacht werden, in dem Maße, wie sich die Pop art der sechziger Jahre der Mythologien des massenmedial gesteuerten Kulturalltags annimmt.<sup>18</sup> Einigermaßen problematisch wird die Lage erst dann, wenn das fetischismusverdächtige Ikonenhafte der Warholschen Serien als direkte Rückübersetzung des soziokulturellen Imaginären der Wohlstandsgesellschaften ins Ästhetische begriffen wird.

Da einerseits der Verdacht nicht leicht von der Hand zu weisen ist, dass sich das Fetischhafte des warenästhetischen Scheins dem Kunstwerk der Pop art mitteilt, aber andererseits eine kausale Übertragung des Warenfetischismus auf das Ritual des reproduzierbaren Kunstwerkes von beschränkter analytischer Erklärungskraft sein dürfte, müssen wir der Frage nachgehen, wie sich der Fetischbegriff in diesem Zusammenhang angemessen thematisieren lässt. Ein Argumentationsboden zur Erschließung der Pop art eigenen Fetischhaftigkeit lässt sich dadurch herstellen, in dem man einerseits Benjamins Differenzbetrachtung zwischen unabgegotener Wunschinhalte und ihrer Erstarrung im Warenuniversum, und die Konzeption des Stillstands andererseits, die man an der auratischen Serie (sei es der Abstraktion, sei es der Pop art) herausarbeiten kann, in Beziehung setzt. Wie wir gesehen haben, stellt der Fetisch diejenige phantasmagorische und verdinglichte Gestalt dar, die das Wunschbild (des Neuen) im Warenuniversum notwendigerweise annehmen muss. Zum Fetisch gerinnt das Neue, solange es unter der identitären Logik der Tausch- und Wertverwertungsrationalität zu demjenigen Immergleichen verurteilt ist, das jede geschichtliche Produktion in einen mythischen Kreislauf hereinholt und erstarren lässt. Die fetischisierte Phantasmagorie des soziokulturellen Imaginären erweist sich für Benjamin als diejenige Form, zu der die Wunschbilder, die sich aus dem Versprechen grenzenlosen Fortschritts (Bewusstseinselixier kapitalistischen Selbstverständnisses) speisen, verkehren lassen.

Mit dieser Konzeption erschließt sich eine Betrachtungsweise, die die eigentümliche Zeitlichkeit des Wunschbildimaginären der kapitalistischen Moderne in Rechnung stellt. Denn sie verweist auf die zeitliche Bezogenheit, die jeder Wunschbildung im Universum der kurzle-

bigen Bilder- und Wunschprojektionsangebote der Massenkultur innewohnt, um zeigen zu können, dass diese Art von Bezug gar keine echte Zeitlichkeit, d. h. authentisches Auftretenlassen des Neuen, zulässt. Die Wunschbildung ist ebenso vergänglich wie die vorbeihuschenden Moden, die überdies diese Vergänglichkeit ins Auf-der-Stelle-treten des immergleichen bzw. warenförmigen Pseudoneuen umwandeln. Die rasante Aufeinanderfolge der Neuheiten entpuppt sich als lähmender Stillstand.

Auf der Folie dieser kulturphilosophischen Gedanken fällt es nicht schwer, die Relevanz des Benjaminschen Ansatzes für die auratische Serie der Pop art zu erkennen. In dem Maße, wie sich die Serienbilder der Wunschprojektionsfiguren der Massenkultur annehmen und ihnen mit der Gloriole ausstellungswürdigen Daseins, samt den hohen Weihen der Institution Kunst versehen, lösen sie sie aus derjenigen vergänglichen Zeitlichkeit, die dem Neuerungsdruck des Modischen innewohnt, heraus und übereignen sie einer Zeitlosigkeit, die man als Kanonbildung zu apostrophieren pflegt. Indem wiederum die populären Figuren zu kanonischen Kunstgestalten umgedeutet werden, nehmen sie an jenem kunstauratischen Kultus teil, der sie in markanten Gegensatz zu den üblichen massenmedial inszenierten Kultbildungen der Unterhaltungsbranche bringt. Fortan dürfen sie als das gelten, was ihren massenkulturellen Pendanten niemals gestattet ist, nämlich dem Diktat des unablässigen Wechsels enthoben zu sein. Nun, bei diesem Gestus des vergänglichkeitsneutralisierenden Stillstands handelt es sich offenbar um eine Fetischbildung, denn er vollzieht noch einmal jede Erstarrung nach, der alle Wunschbilder des von der Warenlogik durchsetzten sozialen Imaginären erliegen. Und dennoch wäre es kurzschlüssig, daran den Gedanken anzuschließen, dass sich dieser Kunstfetischismus homolog zu den üblichen Fetischbildungen des warenästhetischgetrimmten konsumfreudigen Alltags verhält.

Zum einen kann man von affirmativer Verdoppelung nicht ohne erhebliche Beweislasten sprechen, denn die Tatsache, dass die serielle Abbildung der Idole des Marktes im Rahmen der Institution Kunst stattfindet, deutet zunächst auf ein Spannungsverhältnis zwischen dem ästhetisch-modernen Neuen und dem warenästhetisch-modischen Neuen hin. Die Pop art eines Warhol stellt eine derjenigen erfolgreich absolvierten Bewährungsproben von Adornos Kunstdenken dar, die ansonsten im Rahmen seiner geschichtsphilosophisch und vernunftkritisch unterfütterten Ästhetik nicht zahlreich sein dürften. Obwohl er nicht direkt das Phänomen der Pop art im Auge hat, trifft Adorno den Nerv der Problematik, als er am Begriff des künstlerisch Neuen ein Potential abliest, das dem Warenuniversum abgerungen die Autonomie der Kunst mitträgt. Das Neue an der Bildsprache der Pop art wäre demnach als diejenige Strategie der Kunstwelt anzusehen, über die ihr heterogene Marktwelt hinauszugehen, und

zwar dadurch, dass sie sich von ihr nicht abschottet, sondern sich mimetisch an das an-schmiegt, was den Fetischcharakter des sozialen Imaginären ausmacht.<sup>19</sup>

Was zunächst wie das Freudsche Schema der Identifikation mit dem Aggressor an klingt, zeitigt in diesem Kontext eine ganz andere Konsequenz, nämlich dass sich Kunst ihrer Modernität versichert, indem sie es mit der außerästhetischen Fetischwelt aufnimmt bzw. sie übertrumpft. Das wiederum erinnert zwar an das Überbietungsschema, das die ästhetische Theorie durchzieht, da es sich aber nicht auf die innerästhetische Eigengesetzlichkeit der Kunst als unaufhaltsamen Progresses bezieht, weist es in diesem Kontext eine beachtenswerte Erschließungskraft auf. Denn diese Form des Neuen, das die Pop art darstellt, macht durch seine serielle Erscheinungsform das geltend, was am Pseudoneuen der sozial-imaginären Fetischbildung verborgen bleiben muss, nämlich die Erstarrung. Die Adornosche Figur der Mimesis ans Verhärtete schreibt die Pop art als künstlerische Einverleibung der warenästhetischen Fetische fort. Dies aber geschieht meines Erachtens nicht auf jene Weise, die manche dazu zu behaupten verleitet, dass hier eine Art affirmativer Mimesis vorliegt. Die Tatsache, dass die ästhetische Praxis Pop art vom Adornoschen Imperativ nach einer Kunst, die der in der Fetischform verdichteten Entfremdung mit ihrem Schwarzen<sup>20</sup> den Spiegel vorhält, abweicht und bunt-modisch-fröhlich daher kommt, tangiert nicht ihre ästhetische Eigenart. Ist sie zwar einerseits mimetisch, indem sie den Vollzug der Fetischbildung nachahmt, erweist sie sich aber doch andererseits als diejenige Form, die auf Grund eben dieses nachahmenden Gestus den Erstarrungskern des Fetisches offen legt.

Zum zweiten lässt sich die in diesem Sinne nicht problemlos affirmativ zu nennende Verdoppelung an der Zeitlichkeitsstruktur des Seriellen ablesen. Indem sich das reproduktive Kunstwerk als Nachahmung des ständigen Ausstoßes von standardisierten Warenprodukten vollzieht, setzt es sich durch seine kunstinstitutionelle Abgehobenheit von der forcierten Vergänglichkeit des warenförmigen Werdens ab. Dem raschen Verschleiß des Modischen setzt es einen gewissen Behauptungswillen entgegen, in dem Sinne, dass es den Anspruch erhebt, immer noch da zu sein, wenn alle Moden vergangen sein werden. Gewiss, darin lässt sich auch der Anspruch des Fetisches erkennen, der Wunschbildung eine endgültige (und deswegen verdinglichte) Gestalt zu verleihen. Da das Neue am seriellen Kunstwerk aber diese zeitlose bzw. mythische Intention offen ausspricht, die am Grund des Warenfetischismus schlummert, rückt es in die Sphäre einer Reflexion des Fetischcharakters der Moderne. Die Selbstreflexion des Neuen, die das serielle Werk bewusst vollzieht, ringt dem vermeintlich Neuen seine erstarrte Wahrheit ab: Es stellt den Warenfetischismus bloß eben kraft dessen, dass es seine zeitlose Form annimmt. Dies wird allerdings auch deutlich, wenn man auf die kunstge-

schichtliche Tatsache verweist, dass die in den sechziger Jahren entstandenen Marilys, Mona Lisas, etc. auch in den achtziger Jahren weiter reproduziert wurden, wobei an ihnen bestimmte zusätzliche Kombinations- und Verfremdungseffekte zu beobachten sind. In diesem Zusammenhang wäre nicht abwegig, den Gedanken in Erwägung zu ziehen, dass diese nachträgliche Fortsetzung der Ikonenserien in gewisser Weise das verdeutlichen könnte, was Adorno in seiner Kritik am Benjamins Aurabegriff fordert, nämlich die Dechiffrierung der Aura als die Erfahrung des vergessenen Menschlichen an den Dingen zu deuten. Indem Warhol seine Ikonenreproduktionen auch in einer zeitgeistigen bzw. sozial-imaginären Konstellation fortsetzt, bringt er sowohl die Zeitlosigkeit des Fetisches, aber auch die Erinnerung an seinen Entstehungsprozess zur Geltung.

---

<sup>1</sup> Zu den ersten Werbegestaltungen Warhols als Abbilder des seriellen Charakters der Waren vgl. Buchloh, *Andy Warhols eindimensionale Kunst*, S. 40f.

<sup>2</sup> Dieser Betrachtungsweise, die am besten geeignet ist, die künstlerischen Formänderungen aus bestimmten Gesetzmäßigkeiten in der Materialbeherrschung zu erklären, steht die ideologiekritisch motivierte These von H. H. Holz entgegen (vgl. Holz, *Vom Kunstwerk zur Ware*, S. 231ff.) Statt das Kunstwerk von vornherein für einen bestimmten, vom Ideologiekritiker ex cathedra verordneten Wahrheitsbegriff einzuspannen, um Abweichungen von diesem Kanon realitätsgerechter Kunstproduktion der ideologischen Verblendung bezichtigen zu können, sollte man sich auf die bestimmten, formimmanenten Prozesse künstlerischen Fortschritts einlassen. Im allgemeinen glaube ich nicht, dass man mit einem pauschalisierenden Ideologieverdacht dem Phänomen der Pop art beikommen kann. Den Vorwurf der positivistischen Wiederholung der warenverblendeten Wirklichkeit (d. h. die Verdoppelungsthese) kann man schon mit einem Verweis auf die Technikverfahren entkräften. Die Siebdrucke der Pop art ermöglichen es ihr einerseits den Erfordernissen der Massenfabrikation entgegenzukommen, und andererseits in jedem einzelnen Druck diejenigen Nuancen unterzubringen, die ihre 'Originalität' in bestimmter Weise bewahren lässt. Die Gestaltungsaufgaben, die die Pop art auf sich nimmt, tragen schon ihre künstlerisch-objektive Lösung in sich, denn das ästhetische Ringen mit der Warenwelt übt auf den Künstler, verstanden als Vollzugsorgan bestimmter gesellschaftlicher Vorgegebenheiten, den Zwang repetitiver Verfahrensweisen aus. Unter dieser Prämisse beruht die Autorität bzw. Verbindlichkeit des Neuen unter dem Zeichen fortgeschrittener Moderne auf der Unausweichlichkeit, die im Progressus künstlerischer Verfahrensweisen begründet, objektiv eine Kritik am Individuum darstellt.

<sup>3</sup> Am Beispiel Andy Warhols lässt sich dies am besten zeigen. Vgl. K. Honneth, ebd., S. 54ff. Warhol selbst kommentiert die Verflüchtigung der traditionellen Anspruchsmentalität der Kunst als Statthalter höherer Werte mit dem für ihn charakteristischen abgeklärten Zynismus bzw. nüchternem Kunstverständnis jenseits verklärender Idealisierungen: Vgl. *The Philosophy of Andy Warhol*, S. 77. Zur Aversion Warhols gegen eine Subjektivitätsästhetik vgl. auch die Bemerkungen eines seiner Gehilfen, G. Malanga, in: *Andy Warhol, Das zeichnerische Werk*, S. 24f, hier zitiert nach Engelhardt, *Reproduktion der Reproduktion*, S. 264.

<sup>4</sup> Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 351.

<sup>5</sup> Dieser wehleidigen Einstellung befließigen sich auch Vertreter einer kritisch-materialistischen Kunsttheorie, die die ästhetische Sphäre fern vom Odium warenfetischistischer Anbetung halten wollen. Vgl. Holz, ebd., S. 35ff.

<sup>6</sup> Vgl. Adorno, ebd., S. 335.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Ronte, Prinzip Metamorphose: zur seriellen Kunst, S. 115ff.

<sup>8</sup> Vgl. Greenberg, Die Essenz der Moderne, S. 267.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Meinhardt, Das Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, S. 41f.

<sup>10</sup> Zur Erhabenheitsproblematik der abstrakten Kunst vgl. Rosenblum, The abstract sublime, S. 72-80.

<sup>11</sup> Für manche Bezüge der Warholschen Serien zur Abstraktion und insbesondere zu Newmans monumentalen Bildern vgl. McShine, Einführung, S. 15. Wie Rosenblum zu Recht bemerkt, hat Warhol seine Serien gewissermaßen als Fortführung der schwarzen Monochromien Reinhardts empfunden. Aber nicht nur Reinhardts sich wiederholende, geradlinige Schwärze lassen sich als die Folie für seine eigene Version serieller Monotonie verstehen. Rothkos Verfahren kann auch als Grundlage für seine seriellen Bilder (z. B. die Suppendosenbilder) gewirkt haben, denn so wie Rothko sein Bildrepertoire auf das elementarste, frontale Format einiger schwebender Flächen beschränkte, so gestaltete Warhol seine Suppendosen als entkörperlichte, frontal auf einem abstrakten Hintergrund schwebende Visualobjekte (vgl. Rosenblum, Warhol als art history, S. 224f). Übrigens, es ist eine anerkannte Tatsache, dass um die Mitte der sechziger Jahre die sublime Abstraktion von Rothko, Newman und Reinhardt die Dimension einer geradezu mythischen Ikonenhaftigkeit erlangt hatte, setzte sie doch ästhetische und moralische Maßstäbe, die für die Kunst der Moderne verloren gegangen schienen. Vgl. dazu Buchloh, ebd., S. 42f.

<sup>12</sup> Dieser Sachverhalt lässt sich auch von einem anderen Blickwinkel betrachten, nämlich der Kontroverse, ob die Serienbilder die nach Benjamins Kriterium traditionell-auratische Tafelbildmalerei zur Abdankung zwingt. Hier auch dürften die Befunde für die Benjaminsche Diagnose eher ernüchternd ausfallen, denn die abstrakt-expressionistische bzw. popkulturelle Kunst hat zwar den ästhetischen Illusionismus der herkömmlichen Malerei verdrängt, das aber, was für Benjamin das Hauptmerkmal des auratischen Kunstwerkes ist, d. h. die Einladung zur kontemplativen Versenkung im Dargestellten (vgl. Das Kunstwerk, ebd., S. 502f), in gewisser Weise restauriert bzw. erneut gefeiert. Denn sowohl den Riesenformaten Newmans oder Pollocks, als auch den unendlich vielfältigbaren Bildern Warhols haftet ein Gestus der Anschauungsteilnahme an der ästhetischen Visualität an, und zwar sei es als sublime Erfahrung der reinen Bildlichkeit, sei es als kulturelle Identifikation mit den Leitbildern der Gesellschaft des Spektakels. Wenn man dabei die kunstgeschichtliche Tatsache mit bedenkt, dass Pollocks expressionistisches action painting bestimmte Malrituale der amerikanischen Indianerkultur wiederbelebt und Rothkos Bilder sich in die religiöse Ikonentradition einreihen wollen, dann ist es verfehlt zu behaupten, wie es Buchloh tut (vgl. ebd., S. 43f), dass der abstrakte Expressionismus in Gefolge von Duchamps Attacken auf die Kunst als Institution die letzten Spuren des Rituals in der ästhetischen Erfahrung ausgelöscht haben. Im Gegenteil, sowohl die all-over-Bilder Pollocks und die Ikonen Rothkos, als auch die Prominentenbilder Warhols setzen ein Ritual in Gang bzw. reaktivieren die Ritualität des auratischen Kunstwerkes als ästhetischen Sinnträger bestimmter Leitbildvorstellungen. In einem seinerzeit viel beachteten Essay, hat A. Karpow in der künstlerischen Praxis Pollocks eine neue Form partizipatorischer Ästhetik gesehen (vgl. The legacy of Jackson Pollock, S. 56f.). Von Partizipation kann ebenso berechtigt im Falle der Pop art gesprochen werden, denn wie die auratischen Bilder der Abstraktion so üben die Bilder der Pop art einen Vereinnahmungseffekt auf den Betrachter aus. Ob nun dieser Effekt von Warhol in eine Farce umgewandelt wurde (vgl. Buchloh, ebd.), mag dahin gestellt bleiben.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 484ff.

<sup>14</sup> Vgl. dazu die bahnbrechende Studie von Bürger, Theorie der Avantgarde, Kap. II.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 481ff.

<sup>16</sup> Vgl. Crone, Andy Warhol, S. 10ff.

<sup>17</sup> Vgl. Schütz, Jenseits von Utopie und Apokalypse?, S. 71ff.

<sup>18</sup> Vgl. Dröge/Müller, Die Macht der Schönheit, S. 23ff.

<sup>19</sup> Vgl. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 39f.

<sup>20</sup> Ebd., S. 67f.

## 12. 1. Frohner und der popkulturelle Deformitätsfetischismus

Ein nicht leicht zu missdeutender Fall von einem bildexperimentellen Umgang mit den Motiven des Bein- und Deformitätsfetischismus liegt auch im Werk von Adolf Frohner vor, der ursprünglich im Kreis der Wiener Aktionskünstler tätig war<sup>1</sup>. Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre wendet sich Frohner demjenigen Bereich kommerzialisierter Erotik zu, in dem sich zwei Darstellungsstrategien überkreuzen: die direkte pornografische Bildkommunikation mit der Warensexualität einerseits, die indirekt pornografischen Bildangebote der Massenillustrierten andererseits. Was jene anbelangt, lenkt Frohner seine Aufmerksamkeit auf diejenigen durchaus vulgärästhetisch zu nennenden Kunstgriffe, mit denen die Agenturen der sexualisierten Massenkommunikation die fetischistischen Bedürfnisse ihres männlichen Publikums zu bedienen wissen. Es handelt sich dabei um jene Deformitätsfetischismen, die unter dem Begriff *bondage* seitdem eine erstaunliche Entwicklungsfähigkeit an Perversitätserfindungen vorzuweisen hat. Frohners Arbeitsweise zeichnet sich dadurch aus, dass er aus dem weit gefächerten bildlichen Angebot der Warenästhetik bzw. der pornografischen Kommunikation Ausdruckselemente der Körpersprache herausnimmt und in Bildzusammenhänge stellt, die den fetischistischen Subtext dieser Sprache zur Darstellung bringen.

Wie bei Allen Jones, der sich ebenfalls der Bildwelten der Erotik und des sexualisierten Warenfetischismus annimmt, behält Frohner jenes kunsteigene Sensorium bei, das eine ästhetische Differenz zwischen der kommerziell verselbständigten Pornografieproduktion und individuell-psychologischen Dispositionen des Kunstschaffenden begründen lässt. Sein Werk markiert diejenige Grenze, die ein subjektives Bedürfnis nach fetischistisch geprägten Verformungen von einer kommerziell verselbständigten Pornografieproduktion unterscheidet. Im Falle Frohners lässt sich feststellen, dass die Idiosynkrasie der Lebensgeschichte oder sogar die Tatsache des Vorliegens eines neurotischen Falles nicht unbedingt die Unterwerfung des künstlerischen Werkes unter dem Diktat der Marktstrategien der Sexindustrie bedeuten muss. Es ist durchaus möglich, dass es von dem kapitalistischen Verwertungszusammenhang übernommen und zur libidinösen Steuerung gesellschaftlich manipulierter Kaufinteressen umfunktioniert werden kann.<sup>2</sup> In der Perspektive des ästhetischen Umgangs betrachtet, lässt sich der sexuelle Fetischismus in der Mitte zwischen dem Eigenwert des künstlerischen Scheins einerseits, der gesellschaftlichen Bildproduktion von pornografischen Waren und sexuellem Warenschein andererseits, ansiedeln.

Von einem geschichtlichen Abstand von beinahe dreißig Jahren aus und im Hinblick auf die in der Zwischenzeit erstaunlichen Verfeinerungen, bildmedientechnologisch unter-

stützten Darstellungsstrategien und Hochglanzleistungen der Printmedien gesehen, kann man zwar der Bildsprache Frohners nicht ohne einen gewissen Naivitätsverdacht rudimentäre Bildstrukturen attestieren. In einem kunstgeschichtlichen Rahmen situiert, lassen seine ästhetischen Experimente mit dem Bildmaterial des Körperfetischismus zwar kaum Reminiszenzen an die künstlerischen Fetischismusinszenierungen der manieristischen und surrealistischen Tradition aufkommen, sie ordnen sich aber doch nicht mühelos dem mainstream warenförmig funktionalisierter Sexualität ein.

Rudimentäre Bildangebote und künstlerisches Experimentieren rücken vielmehr das Werk Frohners in denjenigen Bereich ästhetischer Mimesis (Adorno), die es gewissermaßen als visuellen Nachvollzug der pornografietauglichen Körperdarstellungen, aber zugleich und dadurch als Nachweis ihrer als Surrogate nicht warenförmiger Sinnlichkeitslust erscheinen lässt. Darin liegt die Tatsache begründet, dass es der bildlichen Körpersprache Frohners gelingt, sich einer bloßen ästhetischen Verdoppelung der massenkulturellen Bilderfabrik zu entziehen und eine visuelle Sensibilisierung für die Scheinsexualisierungen und Warenfetischismen darzubringen.

Der Möglichkeit, dass seine an Werbung und Massenillustrierten angelehnten Fetischdarstellungen in die pornografische Sprache der Warenerotik abgleiten, beugt Frohner mit verschiedenen Bildstrategien vor. Er entwickelt eine Bildkonzeption, die in der Lage ist, die massenkulturellen Rituale des Scheins allgegenwärtiger Sexualisierung zu thematisieren, ohne sich den Allüren erotischer Reizeffekte, die der Darstellung des direkt sexuellen Verhaltens innewohnen, hinzugeben. Er vollzieht gewissermaßen eine Gratwanderung zwischen kunstfetischistischer Körpersprache und Frohner bedient sich dabei einer karikaturhaften Überdeutung bzw. einer Verdichtung der fetischistischen Züge, die auf der unbewussten Ebene des sexualisierten Körperausdrucks angesiedelt sind. Kein Wunder also, dass seine Darstellungen des Frauenkörpers Merkmale aufweisen, die die sexuelle Körpersprache seiner Figuren als fetischistisch qualifizieren lassen. Hervorragendes Merkmal ist dabei zweifellos diejenige Lust an der Detailperspektive, die sich an einer Darstellung eines weiblichen Beines erkennen lässt, die die infantile Phantasie der ‚phallischen‘ Frau heraufbeschwört.

### **12. 1. 1. Der phallische Fetisch**

Es bedarf keiner besonderen Gedankenanstrengung, um als Vorlage zu einem Bild wie z. B. dem ‚Bein‘ [Abb. 42] einen Schnappschuss auf ein vielleicht aus einem Auto ragendes, abgeschnittenes und für den Spannerblick willkommenes Stück Fleisch zu vermuten. Cha-

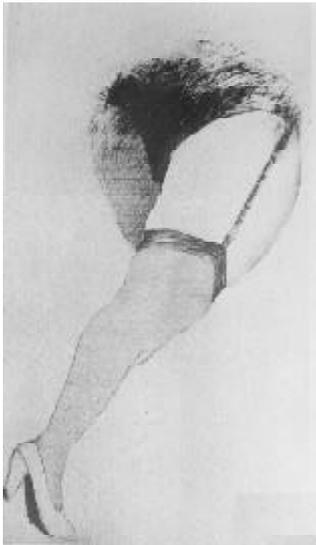


Abb. 42  
Bein, 1970, Grafit auf Papier,  
100 x 70 cm

Abb. 43  
Bindungen, Acryl und Grafit  
auf Leinen, 150 x 100 cm



Abb.44  
Die Gräfin, 1970, Tempera, Grafit  
und Gips auf Holzplate,  
105 x 63 cm

rakteristisch für den fetischistischen Blick wird hier eine isolierte, fragmentarische Detailansicht in den Status des ästhetisch Darstellungswürdigen erhoben. Fungiert einerseits die Detailfixierung als untrügliches Zeichen fetischistischer Kunstsprache, fehlt Frohners bildlicher Handschrift andererseits nicht die psychoanalytisch erschlossene Überkodierung des exhibitionistischen, lüsternen Frauenkörpers mit phallischen Qualitäten. Die Fetischbildung vollzieht sich durch den Mechanismus der Wertverschiebung, d. h. der Übertragung der Penisbedeutung auf einen anderen Körperteil. Einzelne Gliedmaßen wie mit Vorrang das Bein oder die Brust der Frau erscheinen visuell in der Ambivalenz des fetischistischen Kompromisses: Wie in dem dafür charakteristischen Bild ‚*Bindungen*‘ [Abb. 43] kann das aufwärts ragende Bein als erigierter Phallus angesehen werden. Der Beinfetisch verdankt mit anderen Worten seine Ambivalenz einer doppeltgeschlechtlichen Konstruktion, welche nach Freud die widerstreitenden Momente der Verleugnung, aber auch der Behauptung der Kastration in sich vereint.

In dokumentarischer Anlehnung an die Bilder der warenästhetisch sexualisierten Frauenkörperdarstellungen in den Hochglanzeitschriften überlädt Frohner bestimmte Körperteile der Frau mit vulvischer Symbolik. In dieser Symbolik findet eine zweite Art von Wertverschiebung<sup>3</sup> statt, denn die weiblichen Genitalien werden auf andere Körperteile verlegt. ‚*Die Gräfin*‘ [Abb. 44] gibt dafür ein sehr anschauliches Beispiel ab. Durch die für den fetischistischen Blick übliche deformierende Überdehnung menschlicher Glieder wird hier der Ellbogen nach oben gereckt und gespitzt. Die in solcher Weise entblößte Achselhöhle nimmt unter der Hand die Form einer Vulva an. Frohner ist sich dessen bewusst, dass die vielen Haare unter den Achseln eine vulvische Bedeutung erlangen, und zwar in dem Maße, als sie sich zum Hinweis auf die Genitalbehaarung machen. Der fetischistische Effekt stellt sich dadurch ein, dass nicht erogene Zonen bzw. Körperteile sozusagen genitalisiert werden.

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Wiener Aktionismus 1960-1965, Kap. IV.

<sup>2</sup> Vgl. Gorsen, Pornografie und Kommunikation, S. 12ff.

<sup>3</sup> Ebd., S. 25.

## 12. 2. Allen Jones: Die Fetische des Magiers

Wie sein amerikanisches Pendant Warhol, befließigt sich der Brite Jones der seriellen Druckgraphik, und zwar der Lithographie, womit er in gewissem Sinne den bunt-popigen und für britische Verhältnisse extravaganten Erotizismus seiner Glamourfiguren in ein technisches Reproduktionsverfahren umsetzt. Durch Hockney auf das Konsumimaginäre der warenästhetischen Fetischismen aufmerksam geworden, steuert er der englischen Popartbewegung mit den zu jener Zeit zum Kultstatus avancierten stöckelschuh- und stiefeltragenden, in Ledermontur mit Strumpfgürteln auftretenden, langbeinigen girlie nudes ein prächtiges Frauenbildrepertoire bei.<sup>1</sup> Mit der amerikanischen Nachkriegsavantgarde verbindet Jones nicht nur die künstlerische Technik, sondern derjenige expressive Gestus, der die ‚post-painterly‘ Abstrakten zur Organisation ihrer Farbfelder an den Tag legen. Die expressive Farbfreudigkeit, die sich jedoch bei Jones nicht verselbständigen darf, wird in den Dienst einer ästhetischen Bejahung der auratischen Sexualitätsallüren seiner Anziehungskraft strotzenden Frauenfiguren gestellt. Zur britischen Pop-art-Variante eines Hamilton, der Wirtschaftswunder, Konsumrausch und Haushaltsidyllen mit sarkastischem Humor und innovativen Kollagendarstellungen zu Leibe rückt, verhält sich die Form- und Objektsprache Jones' eher verhalten. Ein Grund dafür wäre darin zu sehen, dass Jones erst im Laufe der Jahre zu seinen hochbusigen und schönbeinigen Frauenfiguren fand, die aller farbmodisch angehauchten Körperfülle bzw. imposanten und reklametauglichen Vordergründigkeit zum Trotz eine zeichnerische Präzision aufweisen, wobei seine strenge Befolgung formaler Gestaltungskriterien nicht zuletzt auf seine Lehrtätigkeit zurückzuführen ist.<sup>2</sup> Er hat die ästhetische Bildoberfläche als das Resultat konzeptioneller und regelgeleiteter Entwurfsarbeit, die mit einer intensiven Befragung der Bildmittel einher gehen muss, angesehen. Daher auch seine bei aller Farbpulenz durchgehaltene Forderung für eine kühle, markierungsgestützte Kalkulation des Bildraumes, der sich geometrisch-flächig und linear organisieren soll: Flächenformen und Linienführung werden trotz der überschäumenden Sexausstrahlung seiner Figuren streng beachtet.<sup>3</sup>

Charakteristisch für die ikonographische Popkunsthandschrift Jones ist sein Bild mit dem bezeichnenden Titel ‚*Perfect match*‘ (‚Idealer Partner‘) [Abb. 45]. Die Perfektion des ideellen weiblichen Körpers darf natürlich im Rahmen einer popkulturellen Kunstsprache, die die dadaistische Kombinatorik in die postavantgardistische Konsumkritik á la Hamilton hinübergerettet hat, keine romantischen Ganzheits- und Integritätsvorstellungen aufkommen lassen. Das Bild ist aus drei Teilen zusammengesetzt, wobei der Körperumriss keine augenfälligen Diskontinuitäten aufzuweisen scheint. Der dreiteiligen Komposition entspricht eine Stil-

kombination aus surrealistischen, den Körperzerteilungen Magrittes [siehe Abb. 15] entlehnten Motiven, bestimmten Abstraktionsgriffen reißbrettartiger Designerästhetik und last but not least den üblichen Körperteilefetischisierungen. Die Aufteilung des Bildfeldes auf drei Leinwände wird von einer Farbabstufung begleitet, denn die tiefenlosen und grellen Konturen der Beine gehen im oberen Teil des Bildes in ein Schattierungsspiel über, das der Wiedergabe der Volumen der Brüste einen realistischen Zug verleiht. An diesem perfekten Weib dürfte es nicht schwer sein, das abzulesen, was der fetischistische Blick zuerst zu tun pflegt, wenn er daran geht, den weiblichen Körperanblick seinen anamorphotischen Operationen zu unterwerfen.

### **12. 2. 1. Der Popfetischist am Werk**

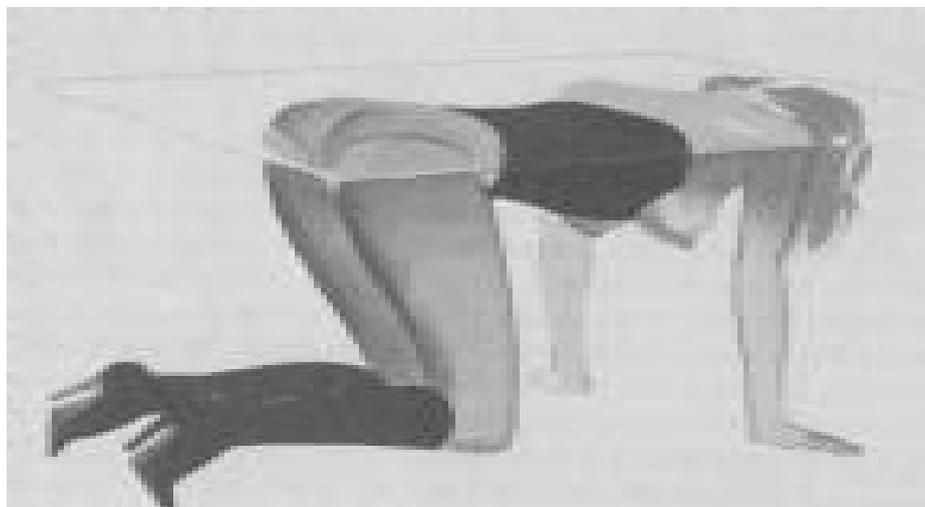
Die Thematisierung des Werkes von Jones im Rahmen einer Erörterung des Fetischismus entbehrt nicht einer gewissen Selbstverständlichkeit. Dies resultiert nicht in erster Linie aus der Tatsache, dass manche Werke von Jones die Tendenz des Sexualfetischismus zur ausgesprochen sexistischen Zurschaustellung des weiblichen Körpers als materieller Ware bzw. Möbelstück und Kleiderablage auf zynische Weise zum bildlichen Ausdruck bringen [Abb. 46]. Angesichts solcher Frauendarstellungen ist der Verdacht nicht von der Hand zu weisen, dass Jones damit ein bekanntes fetischistisches Ritual ausleben will, nämlich den ausstaffierten weiblichen Körper dazu zu bringen, seinem omnipotenten Verfügungsblick einen Unterwürfigkeitsspektakel darzubieten. Nimmt man die für die damalige Zeit, Anfang der 70er Jahre, futuristisch anmutenden Designentwürfe für die Kostümausstattung der Schauspielerinnen in Stanley Kubricks Film ‚A clockwork Orange‘<sup>4</sup> dazu, verhärtet sich der Gedanke aggressiver, weil die populären Vorstellungen öffentlicher Selbstinszenierungen prägender Fetischbildung, zur Gewissheit. Durch die Multiplikatorenwirkung des Massenmediums Kino erlangt manche Eigensinnigkeit idiosynkratischer Fetischprojektion den Status leitkultureller Bildsymbolik.

Auf unsere kunstgeschichtliche Problematik bezogen ist Jones allerdings interessant, weil er den kleinen, aber entscheidenden Schritt, den Frohner über den künstlerischen Fetischismus hinaus nur im Ansatz wagt, vollzieht. Wie sich nachvollziehbar argumentieren lässt, greift eine Kritik, die im Werk Jones den Ausverkauf künstlerischer Werte wittert<sup>5</sup>, zu kurz, denn die hier angeführten Beispiele werden den Gedanken bekräftigen, dass es keine ein für allemal festgelegten Grenzziehungen zwischen der Sexualästhetik des Fetischismus und der fetischistischen Warenästhetik der Warengesellschaft gibt.<sup>6</sup> Es verhält sich vielmehr so, dass, seit sich



Abb. 45  
Perfect Match, (Idealer Partner) 1966-1967,  
Ö/LW, drei Teile, 276 x 92 cm

Abb. 46  
Entwurfszeichnung für 'Figures', 1969



die Pop art zum größten Teil der massenkulturellen Bildproduktion von Warenschönheit und Fetischismus verschrieben hat, die ästhetische Optik gegenüber dem Phänomen des Fetischismus zwar eine gebrochene ist, ohne jedoch ganz ihre sexualästhetische Dimension einzubüßen.

### 12. 2. 2. Die Inszenierung der Fetischbildung

Jones' Bild *Man composing himself* [Abb. 47] fällt gewissermaßen aus dem Rahmen der in der Pop art üblichen Darstellung von weiblichen Figuren heraus. Obwohl ihr Oberkörper von einem korsettähnlichen Abendkleid verhüllt ist, das ihren Brüsten einen betont erotischen Ton verleiht, kann man sie nicht ohne weiteres dem Typus der hochbusigen, schönbeinigen Frau als Sexsymbol und Lebensgefährtin in einem zuordnen. Auf dem schwarzen Hintergrund gestellt vermittelt sie vielmehr den Eindruck einer Gestalt, die einem Beschwörungsritual oder einem Alptraum entsprungen ist.<sup>7</sup> Folgt man der ersten Interpretationsperspektive, dann fragt man sich, wie sein Regelwerk beschaffen sein könnte. Zum Glück hat der Künstler selbst dafür gesorgt, dass einem ein informativer Blick hinter die Kulissen dieses bildlichen Zaubers gewährt wird, womit zugleich gewissermaßen die beschwörungsmagische Bedingung der Möglichkeit dafür, dass man sich selbst ‚zusammensetzen‘ kann, bildlich geliefert werden.

Dies ist bei dem Bild ‚The Magician‘ der Fall [Abb. 48]. Diagonal organisiert (die Richtung geht von unten links nach oben rechts) präsentiert das Bild eine ausschnittshafte Ansicht sowohl des ‚Magiers‘, als auch seiner magischen Schöpfungsbildung. Vor einer Arbeitsplatte sitzend streckt der unsichtbare Magier seine linke Hand aus, wobei durch diese Geste das Erwünschte hervorgezaubert wird. In der Tat, auf der rechten Seite nimmt das Gezauberte langsam feste Konturen an und zwar als zwei muskulös-wohlgeformte weibliche Beine. Bezeichnend für die Prioritäten der Fetischbildung ist die Tatsache, dass die Stöckelschuhe, die den Beinteilfetischismus ausstaffieren sollen, wohl als erstes in die Erscheinung herbeigerufen worden sind. Dies erhellt sich daraus, dass im Gegensatz zu ihren elegant-detailliert ausgeführten Konturlinien, die Umrisse der Beine erst im Entstehen begriffen gezeichnet sind, wobei wiederum den Oberschenkeln zeitliche Priorität zukommt.

Nimmt man aber die zweite Interpretationsvariante als wahrscheinlicher an, dann lässt sich schnell zeigen, dass, wenn man bei *Man composing himself* von einer Alpträumerscheinung sprechen kann, dann doch wohl von einer erotischen, denn das Gesicht der Frauenfi-



Abb. 47  
Man komposing himself, 1965,  
Lithografie, Schwarz-Weiß,  
1015x74 cm



Abb. 48  
The Magician, 1974, Ö/LW,  
zwei Teile, 72x36 cm

gur weist eindeutig Züge eines erotischen Erlebnisses auf: Sowohl die geschlossenen Augen als auch der leicht geöffnete Mund bzw. die schmachtdend geöffneten Lippen sprechen ja eine unmissverständliche Sprache. Die Figur verharrt jedoch nicht in einer Körperstellung ‚passiven‘ Genusses, sondern sie greift ins Geschehen der Traumarbeit der sitzenden, zeichnenden männlichen Figur ein. Eigenartig ist dieser Eingriff allemal, denn statt den Zeichner mit erotischen Liebkosungen zu beglücken, setzt sie ihm eine Zeichnung, auf dem der Kopf eines schlafenden Mannes zu sehen ist, als Kopf auf. Zu bedrohlicher Erscheinungsweise der weiblichen Figur trägt auch die Tatsache bei, dass ihre Fingernägel vampirähnlich lang sind – man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass sie in der Lage wäre, den Mann ‚in effigie‘ (durch das Zerreißen des Bildes) zu vernichten. Auf heftigen Widerstand seitens des Zeichners würde sie dabei nicht stoßen, da die männliche Figur, obwohl beim Zeichnen dargestellt, eigentümlich aufgelöst wirkt. Charakteristisch ist dafür, dass seine Beine so weit auseinander liegen, als ob sich die Figur in einem Auflösungsprozess befände.

Auf einer zweiten Interpretationsebene handelt das *Man composing himself*, von dem Traum eines Künstlerfetischisten. Das Bild reiht sich in eine Gruppe von Bildern ein, die das Thema der schöpferischen Persönlichkeit in hermaphroditischen Figurenkonstellationen in Szene setzen. Die Zeichnung bzw. die künstlerische Praxis fungiert im Bild als Ritual der Beschwörung des fetischisierten, den Wonnen männlichen Sexualitätsimaginären hingegebenen Körpers des Begehrten. In Bezug auf dieses Motiv der Kunst als Ritual (der Beschwörung) dürfte es nicht übertrieben sein, in diesem Zusammenhang behaupten zu wollen, dass das Bild frappierende Ähnlichkeiten mit Magrittes *„Versuch des Unmöglichen“* [Abb. 49] aufweist. Bevor darauf eingegangen wird, soll doch auf einen Unterschied hingewiesen werden: Im Gegensatz zu Magrittes Bild, das den Akt der Malerei ins Zentrum der künstlerischen Aussage rückt, kommt der Tätigkeit des Zeichnens bei Jones eher eine Deutungsfunktion zu: Jones verschiebt die Akzente von dem frauenbildentwerfenden *Künstler* zum fetischistischen *frauenbildträumenden* Künstler. Wenn man nun diese Differenz außer Acht lässt, dann springt die Selbstreflektion, die beide Bilder auszeichnet, ins Auge. In der Tat, es fällt einigermassen schwer, die Ebenen des gemalten Aktes, der Reflexion über den Akt und des Sujets streng auseinander zu halten. Wenn sich Magritte einer magischen Zeichensprache bedient<sup>8</sup>, zeichnet Jones auf seine Weise und zwar mit unübersehbaren Untertönen einer Beschwörungspraxis das Ritual der Fetischbildung nach.

Beim *composing* handelt es sich offensichtlich um einen komplexen Vorgang, in dem der Selbst- durch den Fremdbezug vermittelt ist. Dies kann man auf verschiedenen Ebenen durchbuchstabieren. Es gibt zunächst das Verhältnis des (männlichen) Kunstsubjekts, das



Abb. 49  
Versuch des Unmöglichen, 1928, Ö/LW, 105,6x81,1 cm

sich seiner biographiegeschichtlichen Fetischismusediosynkrasien entäußert, in dem er die Fetischbildung als Kunstbild inszeniert. Dieser Entäußerung ist allerdings schwer ablesbar, ob sie sich ausschließlich den Bedürfnissen der individuellen Lebensgeschichte verdankt, oder aber dem Zwang der Fetischformen der gesellschaftlichen Warenverhältnisse unterstellt. Diese Selbstvermittlung durch das Andere setzt sich in der (Traum-)Szene des Bildes fort. Sowohl die weibliche als auch die männliche Figur setzen sich als Traumbild des Anderen in Szene. Einerseits lässt der träumende Künstler die selbstbehauptungsstarke, erotisch herausfordernde, aber auch lusthingeebene Frauenfigur wie eine Vision fetischistischer Anbetung vor sich entstehen. Andererseits ist es die erotische Powerfrau, die dem Mann die Zeichnung mit dem Kopf eines Träumenden aufsetzt.

Damit steht die Bildinterpretation vor der Frage, ob sie den Traum des Mannes vereinnahmen will, um als solch eine verführerische Gestalt erscheinen zu können. Von einer männlichen Perspektive (des Künstlers bzw. des Interpreten) ist die Frage suggestiv, denn sie legt den Gedanken nahe, dass es sich streng genommen um keine Vermittlung durch den Anderen handeln kann. Denn beide Gestalten scheinen in ihrem erotischen Schlaf- bzw. Trancezustand im Projektionsraum ihrer Wunschbilder eingeschlossen zu sein.<sup>9</sup> Mann/Frau lässt sich sein/ihr Selbstbild vom Anderen geben, das mann/frau sich selbst vorher gemacht hat. Diese prästabilisierte Harmonie des Selbst- und Fremdbildes ist aber trügerisch, weil die Symmetrie der Projektionsbildungen bloß augenscheinlich ist. Denn es kann nicht davon ausgegangen werden, dass die Frauenfigur über andere Ausdrucksmöglichkeiten als die der Kunst des Zeichnens verfügt, um ihre Projektionen ins Bild zu setzen. Von dieser Warte aus gesehen, kann man schon feststellen, dass sie sich ausgerechnet der Mittel (der Zeichnung) bedient, mit deren Hilfe der Künstler seine Fetischprojektionen des in seiner erotischen Herausforderung bedrohlich-gebietenden, in der sexuellen Lusterfahrung aber doch gezähmten Weiblichen bildlich inszenieren kann. Sollte dem so sein, dürfte man hier das Insignium des Fetischismus, zumindest was die Freudsche Interpretation anbelangt, erkennen: Fetischbildung als versöhnende Kompromisslösung. Letzten Endes behält sich das männliche Kunstsubjekt das Recht vor, die Rollen in der Projektionsszenerie nach eigenem Gutdünken bzw. fetischistischen Wunscherfüllung zu verteilen. Er begibt sich zwar in die Position des vom mächtigen Auftritt der sexuellen Verführung Überwältigten, um dieser Projektion aber um so besser Herr zu werden, als er die Bedrohung der Frauenfigur in sexueller Hingabe auflöst.

### 12. 2. 3. Das Fetischspiel der Enthüllung bzw. Verhüllung

Mit dem Bild Jones' ‚*Cut-a-Way*‘ [Abb. 50] bewegen wir uns im vertrauten Pop-art-Territorium der Darstellung der Frau als Trägerin modischer Kleidungswaren. Jones macht hier mit dem Frauenkörper als Anhängsel der Ware Ernst. Alle individuellen Züge sind ausgelöscht zugunsten des Rumpfes und der Oberschenkel, die mit den entsprechenden Kleidungsstücken ausstaffiert sind. Der Frauenkörper wird als ein Stapel aufeinander liegender Kleidungsschichten dargestellt: unter dem Mantel kommt zum Vorschein ein Rock, darunter ein Unterrock, dann eine Art straff anliegendem Korsett, das am unteren Teil durchsichtig wird, ein (durchsichtiges) Höschchen und die obligatorischen schwarzen Nylonhüftstrümpfe. Last but not least wird das Körperfleisch selbst als Kleidungshülle des Skeletts gezeigt. Offensichtlich haben wir es hier mit einer Art Fetischismus zu tun, der sich am Spiel der Verhüllungen bzw. Enthüllungen gefällt. Der weibliche Körper auf der rechten Seite teils verhüllt, um auf der linken um so einprägsamer bis auf die Knochen entkleidet zu werden. Die bunte Farbigkeit der linken Bildhälfte löst sich dementsprechend im kahlen Weiß der rechten auf. Bemerkenswert ist dabei, dass dem Betrachter die verhüllte Ansicht der Schamhaare mit dem enthüllenden Durchblick ins Knochengerüst dargeboten wird.

Die bildliche Enthüllungsarbeit von Jones weicht allerdings vom Mainstream fetischistischer Enthüllungs- als Verhüllungsspiele ab. Dies lässt sich schnell zeigen, wenn ein einschlägiges Beispiel aus Frohners Arbeit herangezogen wird. Das Bild ‚*Eine der drei Grazien*‘ [Abb. 51] inszeniert diese Form des Fetischismus in exemplarischer Gestalt. Durch die Hülle des Höschchens scheint sich etwas, eine nicht näher bestimmte Verdickung, zu drängen, die Assoziationen weckt, aber nicht bestätigen will bzw. kann. Es dürfte sich hierbei wohl nicht um das spröde Versteckspiel des Pornographen, der bis an die Grenze des gerade noch Zulässigen gehen will bzw. nicht alles zeigen darf.<sup>10</sup> Wenn man die Kompromissformel Freuds gegenwärtig hat, dann fällt es dem Interpreten nicht schwer, an dieser zögerlichen Bildstrategie die Lust des Fetichisten an Doppeldeutigkeiten abzulesen. Die transparente Hülle, die teils verdeckt, teils enthüllt, entspringt einer fetischistischen Phantasie, die an (visuellen) sexuellen Uneindeutigkeiten ihre Freude hat. Man kann natürlich dieses Schema enthüllender Verhüllung und umgekehrt auf den ganzen Bereich der Wertverschiebungsoperationen des fetischistisch veranlagten Gemüts ausdehnen und dabei die Form-Inhalt-Unterscheidung ins Spiel bringen. Wenn man den Beinfetichismus als prägnantes Beispiel der Penisbesetzung eines Glieds des weiblichen Körpers betrachtet, dann kann man beobachten, wie die (Bein-)Form



Abb. 50  
Cut-a-Way, 1976, 10farbige Siebdruck,  
68x54,5 cm



Abb. 51  
Eine der drei Grazien, 1969, Gرافit, Tempera  
und Collage auf rentoilliertem Papier,  
170x70cm

zum (Penis-)Inhalt wird, aber auch das Umgekehrte, nämlich wie der Penis nur in der Verkleidungsform des Beines in Erscheinung treten kann.

Jones' Bildinszenierung geht einen Schritt weiter und verlässt in gewissem Sinne den Boden der sexuellen Zweideutigkeiten der fetischistischen Phantasie. Die Darstellung des weiblichen Körpers bzw. der Körperteile steht nicht im Dienst einer anspielungsreichen Oszillation in Bezug auf die Wertverschiebungen des männlichen Gliedes. Vielmehr ist hier ein voyeuristischer Drang am Werk, der dem Enthüllungsvorgang keine Verhüllungsoperation zur Seite stellt. Was dagegen ins Visier genommen wird, ist die totale Enthüllung des weiblichen Körpers, die ad limine zu einer Röntgenaufnahme gerät. Diese Interpretation lässt sich auch dann aufrechterhalten, wenn man bereit ist, die durchaus plausible Lesart der enthüllenden bzw. verhüllenden Wertverschiebung gelten zu lassen. Denn ließe sich nicht mit guten Gründen behaupten, dass der bis ins Knochengerüst des Körpers vordringende Blick eben die fetischistische Verschiebung vollzieht, die nicht das Bein selbst, sondern den Knochen des Oberschenkels, der in der Tat Erektionsvorstellungen nicht fern ist, zum Penisersatz macht? Wie berechtigt auch immer eine solche Beobachtung sein mag, eingebettet ist sie doch in die umgreifende Hinblicknahme, die sich der restlosen Enthüllung verschrieben hat.

---

<sup>1</sup> Vgl. Rosenblum, *British twentieth-century art: A transatlantic view*, S. 93f.

<sup>2</sup> Vgl. Livingstone, *Jones the Printmaker*, S. 10f.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Livingstone, *Allen Jones: Dancing with the head and the legs*, S. 15ff.

<sup>4</sup> Vgl. Gorsen, ebd., S. 163, Abb. 56-57.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Was die Fetischismusproblematik anbelangt kann ich mich mit der These von Ruhrberg, die Kunst Jones verliere mit der Zeit an Wert (vgl. *Malerei*, S. 309), nicht anfreunden. Ein Bild wie „Man composing himself“ steht den Pop-art-Werken in nichts nach. Im Gegenteil, es stellt ein einprägsames Beispiel des ästhetischen Sexualfetischismus dar.

<sup>7</sup> Livingstone spricht sogar von einer infernalischen Szene: vgl. ebd., S. 32.

<sup>8</sup> Vgl. Sterckx, *Magrittes Bilder als >Dispositive<*, S. 39ff.

<sup>9</sup> Man erinnert sich dabei an manche idealistische Bewusstseinstheorien wie die Fichtes, die den Objektbezug im Selbstverhältnis des sich mit sich vermittelnden Selbstbewusstseins auflösen.

<sup>10</sup> Vgl. Gorsen, ebd., S. 35ff.

### 12. 3. Wesselmanns amerikanische Fetische

Wie manch einer seiner Zeitgenossen der resoluten Abstraktion, verschreibt sich Tom Wesselmann einer selbstevidenten ästhetischen Formsprache, an der nach hintergründigen Aussagenintentionen zu vernünfteln eine eklatante Missdeutung seines Selbstverständnisses wäre. Dem fröhlichen Positivismus der selbstreferentiellen Werkerklärung ‚What you see is what you see‘, der profilierte Vertreter der reinen Visualität wie Frank Stella und Robert Ryman bedingungslos zustimmen, pflichtet Wesselmann mit seinem Bildrepertoire aus entsublimierter Erotik, kleinbürgerlich-belanglosen Interieurs, werbungsästhetischen Blickfangstrategien und banal-dekorativen Motiven völlig bei. Der dem populären Imaginären huldigenden Pop-art-Sprache eines Warhol gegenüber, der man Selbstreflexivität bzw. kritische Elemente nicht absprechen kann, handelt es sich bei den Bildern Wesselmanns um eine Bildaussageverlagerung in das Offensichtliche einer allgemein approbierten Geschmacksgewissheit. Dennoch, wie groß die Gemeinsamkeit in Bezug auf den Grundimpuls nach einer Feier des bildlichen Tatsächlichen auch sein mag, grenzt er sich von seinen Bezugspersonen, de Kooning und Pollock ab, weil er den heroischen Gestus der mit kraftvoller Expressivität auftretenden Bildfläche nicht nachvollziehen will. Das hätte sicherlich zur seichten Epigonalität geführt.<sup>1</sup>

Der Abkehr von den hochfliegenden Bildfeldansprüchen steht eine nüchterne Sachlichkeit bzw. ein figurativer Gegenständlichkeitsglaube zur Seite - beides Charakteristika der Grundsatzentscheidung Wesselmanns, sich auf Aktdarstellungen und Stillebensbilder zu konzentrieren. Was jene anbelangt, hat sich Wesselmann mit der aporetischen Lage konfrontieren müssen, der expressiv-ästhetischen Eindringlichkeit, die ja die Frauenfigurenbilder eines de Kooning auszeichnen, mit dem zu verbinden, was er sich zum Ziel seiner Akte gesetzt hat, nämlich Sexualitätsevokation und emotionale Erfüllungsversprechen. Die künstlerische Lösung besteht nun darin, dass er seine Aktserien der Great American Nudes der Suggestivkraft des Intimen entrückt und die Gesten und Posen in die Sphäre einer bildlichen Metaphernarbeit einschreibt, wobei er die Direktheit, die von der Individualität der dargestellten Figur auszugehen pflegt, zugunsten einer frei flottierenden sexuellen Verfügbarkeit auslöst. Die bildliche Dynamik des abstrakt-expressionistischen Gemäldes, die sich in der Ausbreitung und Form- bzw. Farbbesetzung der Bildfläche vollzieht, wird durch eine offensive Erotik ersetzt, die sich der Wahrnehmung hemmungslos aufdrängt. Von den visuellen Wirkungseffekten, die manchen Riesenformaten Wesselmanns in der Tradition der amerikanischen bildfeldexpansiven Nachkriegsavantgarde innewohnen abgesehen, kann dieser Wollustüber-

schwung bildinhaltlich in solchem Maße gesteigert werden, dass manche seiner lasziven, erwartungsvollen und ohne Scham und Prüderie sich räkelnden Körper die kompromissbedächtigen Unwägbarkeiten der soft-porno Bildmaschinerie durch nüchternen Sachlichkeitswillen und selbstbewusst-resolutes Auftreten überbieten. Das Gesichtslose seiner Frauenakte bürgt dafür, dass die Sexualitätserfüllung nicht am begehrten Individuum hängen bleibt, sondern sich in die grenzenlosen Gefilde der imaginativen Begehrensvorstellungen ausbreiten kann.<sup>2</sup>

Der Entindividualisierung, der Wesselmann seine weiblichen Akte unterwirft, kann man unterschiedliche Bedeutungen abgewinnen. Zeitgeschichtlich lässt sie sich auf einem Kontext ansiedeln, in dem sich aufmerksamkeitswirksames Auftreten weiblicher Sexualität und verdinglichte Sexualwarenangebote in unübersichtlicher Weise vermischen. Die der Pop art eigene Bildverarbeitung der massenkonsumfreudigen Sechziger spiegelt diejenige Ambivalenz wider, die jedem kulturellen Innovationsschub im Zeichen des modernen Kapitalismus anhaftet. Es handelt sich um diejenige Dialektik der Aufklärung, die erst von Adorno/Horkheimer im amerikanischen Exil an der herrschenden Ratio diagnostiziert<sup>3</sup>, inzwischen zum Grundbestand der Kulturkritik avanciert ist. Die These der Dialektik der Aufklärung bzw. der kulturellen Modernisierung besagt im wesentlichen, dass die Durchsetzungsgestalten des Neuen mit einem Verlust dessen einher gehen, in dessen Namen sie sich zu legitimieren pflegen. Auf die Subjektivitätsentwicklung bezogen, bedeutet die Dialektik des Fortschritts, dass das neuzeitliche Subjekt seine Emanzipation von Bevormundungen, Abhängigkeiten und kulturellen Fremdbestimmungen mit einem hohen Preis erkaufen muss, nämlich mit dem Verlust des Selbst. Je mehr sich das Subjekt eine identitätsstabile Selbstbestimmung erkämpft, desto tiefer in die Persönlichkeitsstruktur reicht seine Selbstentfremdung, d. h. seine Verdinglichung zu heteronomen Zwecken. Wenn man von einem kulturkonservativen Element in dieser Neuzeitdiagnose absieht, lässt sich das Schema des gegenwärtigen kulturellen Fortschritts als probates Interpretationsmittel einsetzen, um bestimmte gesellschaftsästhetische Phänomene wie dasjenige der Pop art im allgemeinen, der Aktdarstellungen Wesselmanns insbesondere in ein überzeugendes Deutungslicht rücken.

Dass die großen Nackten charakteristisches Beispiel dafür sein können, wie Sexualitätsselbstbehauptung und Selbstverdinglichung eng verflochten sind, erhellt sich auf Anhieb, wenn zum Anschauungstestfall eine eindeutige Bildaussage Wesselmanns herangezogen wird. Die „*Great American Nude No. 55*“ [Abb. 52] verbindet provokative Zurschaustellung der sexuellen Verfügbarkeit mit einem naiv-frivolen Dekorationsambiente, das sich den Matisse-



Abb. 52

Great American Nude No. 55, 1964  
120x150 cm, Acryl und Collage auf Holz

Einflüssen des Künstlers verdankt.<sup>4</sup> Bemerkenswert an der aggressiven Sexualitätsoffenheit, die der Akt an den Tag legt, ist der schale Beigeschmack, den ihre hohle Gestalt geradezu in Szene setzt. Flachheit des Körperumrisses und prononciertes Hervortreten der Geschlechtsteile werden in eine ambivalente Synthese eingelassen, die bildsymptomatisch dafür fungieren kann, wie aus dem Durchsetzungswillen zur selbstbestimmten Sinnlichkeitslust die verdinglichte Verselbständigung der erotogenen Geschlechtsteile wird. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die plattgedrückte Haut die reine Oberflächlichkeit dessen suggerieren will, was abzüglich eines charakterlichen Selbst als die auf das Wesentliche (Mund, Brustwarzen, Genitalien) reduzierte Fungibilität aufzutreten vermag.

Eben daran lässt sich die Dialektik zwischen aufgeklärt-sachlichem Umgang mit dem Selbst und seiner Aushöhlung ablesen: In dem Maße, wie die Sexualästhetik (Wesselmanns) dem Muff der Nachkriegsverklemmungen mit rigorosen Erotikbildstrategien die Stirn bietet, trägt einerseits dazu bei, die erotisch-sinnliche Selbstbehauptung des weiblichen Körpers voranzutreiben. Andererseits kann man nicht leicht darüber hinwegsehen, dass dies negativ zu Buche schlägt, und zwar in dem Maße, wie die provokative Sichtbarkeit der weiblichen Sexualität eben derjenigen fetischistischen Verdinglichung Vorschub leistet, die die Frauenbewegung zu brandmarken nie müde geworden ist. Die Frage, die eine solche Aktdarstellung aufwirft, lautet: Ist selbstgewisse Sexualität ohne fetischistische Verselbständigung der (Geschlechts-)Teile zu haben? Diese Fragestellung, die auf den ersten Blick bestimmte männliche Sexualitätswunschprojektionen heraufzubeschwören scheint, ist von größerer Tragweite, denn sie berührt einen empfindlichen Kern moderner Subjektivität: Dass die Selbstbehauptung des Individuums unter antagonistischen gesellschaftlichen Verhältnissen ein janusköpfiges Phänomen ist, lässt sich spätestens dann feststellen, wenn aus Selbstbestimmung konkurrenzversessene Ellbogenmentalität, aus durchsetzungswilligem Selbstbewusstsein individua-

listisches Monadentum, aus moralischer Prinzipienfestigkeit kriegstreibender Interventionismus, aus politisch korrekten Benimmregeln die Zwangsjacke rigoroser Verhaltenskontrollen, aus privaten Expressivitätsbedürfnissen die Tyrannei der Intimität, etc., wird.

Mit dieser aporetischen Lage leitet die Bildinterpretation in eine benachbarte Thematik, nämlich die Frage des Voyeurismus über. Mit ihren unbezweifelbar großspurigen Sexualitätspräsentationen eignen sich die Great american nudes vorzüglich für eine Bildbetrachtung, die die visuellen Genusswirkungen in den Mittelpunkt stellt.<sup>5</sup> Auf den ersten Blick kann man unschwer das an den Bildern attestieren, was man sich üblicherweise unter dem Begriff des ‚normalen‘ Vergnügens an Frauenbildern, d. h. visuelle Beherrschung und voyeuristischer Konsum, vorzustellen pflegt. In der Tat, die Schaulust, die dem männlichen Begehrensblick innewohnt, findet hier all diejenigen Frauenbildkomponenten vor, an denen sie sich ergötzen kann: Die Akte werden passiv, bruchstückhaft bzw. zergliedert, detailfetischisiert und vor allem gesichtslos dargestellt. Obwohl bestimmte sexuelle Neigungen des Künstlers sicherlich in diese Bildstrategie eingeflossen sind<sup>6</sup>, sollte man den voyeuristischen Bezug nicht überbewerten, denn die Charakteristika, die in diesem Zusammenhang zum Nachweis lüsterner Schauangebote benannt werden, können genau so gut auf Cindy Shermans bizarre Akt- und Puppenkompositionen zutreffen.

Wenn man sich z. B. ein Werk wie das ‚Untitled‘ [Abb. 53] anschaut, dann wird einem sofort klar, dass die Körperfragmentierung an sich keinen Automatismus zu voyeuristischen Bildangeboten aufweisen muss. Im Gegenteil, die Weiblichkeitsinszenierungen Shermans setzen zusammengefügte Körperpartien nicht zum Zweck ein, den fiktiven Körperprojektionen

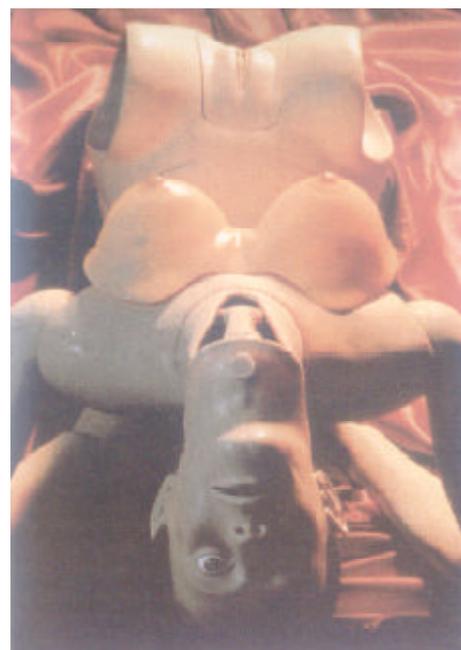


Abb. 53  
Untitled, 1992, Farbfotografie,  
173x114 cm

des anamorphotischen Fetischismus ein bildliches Pendant entgegenzusetzen, sondern die Vorstellung selbst einer weiblichen Identität zu dekonstruieren. In gewisser Weise erwidern die monströsen und grotesken Figurenkompositionen Shermans den Blick des Fetischisten, indem sie seine Zerlegungs- und Zusammensetzungsphantasien rückspiegeln. Ihre verschiedenen Fotoinszenierungen von zerstückelten Körpern und obszön-vulgär dargestellten Genitalien muten wie ein zwangvoller Ritualprozess an, in welchem der fetischismusanfällige Blick immer wieder und mit größeren Schockeffekten dem ausgesetzt wird, was er im Prinzip aus freien Stücken bzw. in einer lustvollen Tätigkeit von sich aus vollziehen möchte.<sup>7</sup> Dass diesem Blick dadurch zuvorgekommen wird, zeitigt die Konsequenz einer prinzipiellen Infragestellung der Frau als Bild, d. h. ihr Verschwinden und Wiedererscheinen als Produkt der Verfügungsmacht des Fetischblickes.

Wenn man nun von den intendiert abstoßenden Wirkungen, die Sherman beim Betrachter hervorrufen will, absieht, entspricht der hervorstechende Anblick der weiblichen Genitalien Wesselmanns detailfetischistischer Schamhaarungsdarstellung. Damit erhebt sich die Frage, ob man nicht gut täte, die Voyeurismusdeutung einzuschränken und das Augenmerk auf das zu lenken, was man als einen subbildlichen Verfremdungsunterton bezeichnen kann. Von Verfremdung darf man in diesem Kontext insofern sprechen, als die Aktbilder mit allzu deutlichen, ja lautstarken visuellen Argumenten sich darbieten, als es einem voyeuristischen Interesse lieb wäre. Allzu künstlich wirkt die durch Collagen, werbungsästhetikengelehrte Simplifizierungen und auf die ‚Sache selbst‘ reduzierte Körperumrisschemata unterkühlte Inszenierung der weiblichen Sexualität, als dass damit dem lüsternen Voyeur entgegengekommen wird. Darin dürfte ein Verfremdungseffekt liegen, denn das zwar erotisch aufgeladene, aber doch stark schematisierte Frauenkörperbild entrückt sich dem direkten Begehrenszugriff des männlichen Blickes, um ein Spiel schwebender Ambivalenzen walten zu lassen - zwischen erotischem Überschwang und minimaler Erotogenität, zwischen Superweiballüren und karikaturhafter Unterzeichnung, zwischen üppiger Sexualkonsumdarbietung und hohler, Matisseinspielter Oberflächenreduktion, zwischen Individualisierung und Stereotypisierung, etc. Aus diesem Grund wäre es meines Erachtens nicht abwegig, den Collagetechniken, mit denen Wesselmann seine Aktbilder dem voyeuristischen Blick verfremdet, denjenigen ironischen Unterton zu attestieren, welcher die künstlerische Pop art von der mainstream Warenästhetik unterscheiden lässt. Letzten Endes begründet sich die Differenz zwischen der warenästhetischen Werbesprache und dem Bildidiom der Pop art darin, dass diese als eine Art Metasprache angesehen werden kann, auf der Ebene dessen die massenkulturellen Vorstellungsinhalte in Bezug auf Konsum und Sexualität einer Transformation

unterzogen werden, und zwar in dem Sinne, dass sie durch den ästhetischen Zuwachs, den ihnen die Institution Kunst angedeihen lässt, in ein ironisch-spielerisches Licht gerückt werden.

### 12. 3. 1. Der reklametaugliche Fetisch

Sein Werk aus den sechziger Jahren bietet sich einer Fetischismusanalyse mühelos an, sind doch seine großen amerikanischen Aktfiguren in bestimmter Hinsicht paradigmatisch für die Einlassungen der Sexualästhetik in das Geflecht von Massenkommunikation, Werbetechniken und Warenästhetik. Seine liegenden, tagträumenden, passiv-lasziven Akte bieten ja eine Projektionsfläche für den fetischistischen Blick an bzw. aktivieren erst einen solchen. Typisch für die fetischistische Kunsthandschrift ist der Verzicht auf Gesichtszüge (vom gezielt eingesetzten, verführungsverheißenden Keep-smiling des professionellen Modells einmal abgesehen) und Körpermerkmale bei gleichzeitiger Betonung von Mund und Geschlechtsmerkmalen. Auf den ersten, kritischen Blick handelt es sich um die übliche fetischistische Verselbständigung einzelner Körperdetails (z. B. des naturgetreuen Mundes in einem gesichtslosen Kopfumriss) und ihre ‚monumentalistische‘ Darstellung, die über alle Proportionalität hinweg z. B. die weibliche Brust zu einer überdimensionierten Aufdringlichkeit ausarten lässt. Voyeuristische Aspekte eines Schlüssellochfetischismus fehlen auch nicht: In den Bedroom Paintings gruppiert sich alles um den weiblichen Körper und wird zum Zeichen des Geschlechtsakts. Trotzdem kann man etlichen Werken von Wesselmann sogar in der Nudes-Reihe nicht die Möglichkeit absprechen, dass sie dem Betrachter doch eine Differenz Erfahrung zur (bildlichen) Sprache der Warenästhetik vermitteln können. Obwohl es den Intentionen Adornos zuwiderlaufen würde, wäre in diesem Zusammenhang das Überbietungsargument hilfreich. Denn es kann dem unterschwellig präsenten parodistischen Eindruck, den die überspitzten sexualfetischistischen Frauendarstellungen beim Betrachter erwecken, eine argumentative Basis bereitstellen. In ihren manchmal ins Parodistische gleitenden und warenästhetisch kodierten Frauenbildern wären in dieser Perspektive Überbietungsversuche, welche sich die Sprache des sexualisierten Warensubjektes einverleibt, um sich einen Schritt über diese Ebene hinaus einen Spielraum für typische sexualästhetische Inszenierungen der Fetischbildung zu sichern.

Die ‚*Great American Nude No. 98*‘ [Abb. 54] bietet uns eine ausschnitthafte Darstellung einer liegenden Frauenfigur. Ihrer Gesichtslosigkeit korrespondiert das Insignium des Pop-

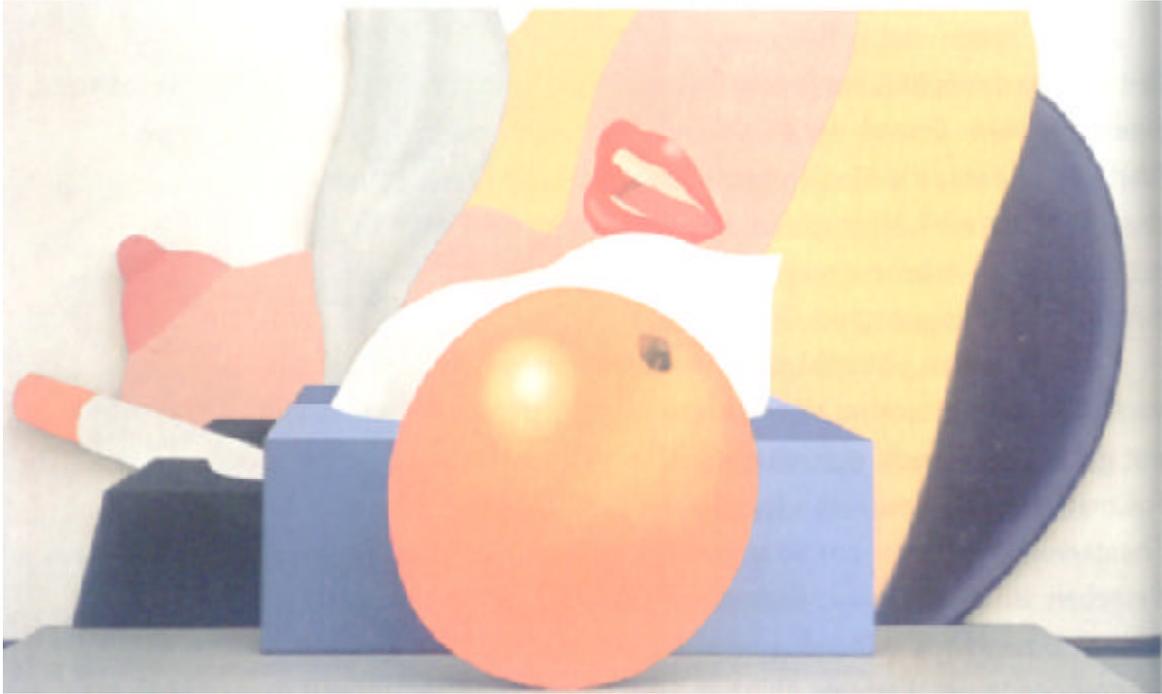


Abb. 54  
Great American Nude No. 98,  
1968, drei Teile, 248,7x498,7x75x120 cm,  
Ö/LW



Abb. 55  
Monica Nude (Flora Wall), 1987, 125x180 cm,  
Email/ausgeschnittenes Aluminium

art-Blickfangs, die roten, schmachkend geöffneten Lippen, aber auch die in demselben Rotton gehaltene Brust. Dieser amerikanische Akt verzichtet auf die Laszivität der Zurschaustellung ihrer Genitalien [zum Vergleich siehe „*Monica Nude*“, Abb. 55] – sie tritt eher diskret zurück hinter ein Stilleben, das aus einer brennenden Zigarette im Aschenbecher, einer Orange (Substitut der zweiten Brust) und eine Kleenex-Schachtel mit herausgezupftem weißen Tuch besteht. Die Bildelemente sind auf eine Weise proportional angeglichen und die Straffung, die daraus entsteht, hat etwas Blockhaftes an sich: die Oberkörperpartie der Aktfigur ist im Vergleich zur Größe des Kopfes verkürzt, die Zigarette relativ groß gegenüber der Orange. Wie der aufreizende Effekt der Darstellung von Nacktheit nicht zuletzt durch die verdichtete Anordnung klein gehalten wird, so fehlt die Werbungssprache (Markennamen, Aufschriften, Etiketten, etc.) – dieser Konsumartikel bleibt anonym.<sup>8</sup>

Dieser amerikanische Frauenakt spricht die minimalistische Sprache der fetischistischen Detailperspektive. Der immerhin auf Nacktheitsschau stark reduzierte Körper der früheren Nudes wird hier weiter entindividualisiert, übrig bleiben Mund und Brust. Letztere lässt sich sogar dem Frauenkörper entreißen und in eine Orange, die die saftige, pralle Fruchtbarkeit der Brust symbolhaft übernimmt, verwandeln. Der verdinglichte Detailfetischismus der verglichen mit dem liegenden Körper überdimensionierten volllüstigen Lippen und der erigierten Brustwarze feiert hier fröhliche Urständ: im Hintergrund des tapetenartig flächigen Gesichts erwecken die warenästhetisch stilisierten Lippen den Eindruck, als ob sie sich verselbständigt hätten. Die Brust ihrerseits, die dem Körper eher angehängt erscheint, wird dem Oralgenuss des Zigarettenrauchers dargeboten. Die Zigarette ihrerseits fungiert als das männliche Pendant zur Brust. In der Tat, die Anordnung der Bildelemente führt die Sprache des Detailfetischismus mit der der Warenästhetik der Werbung zusammen. Dadurch inszenieren bzw. reaktivieren sie frühkindliche Urformen der Sexualität als Oralität zwecks Besetzung des Konsumartikels mit sexuellem Erfahrungswert. Allerdings lässt sich dabei nicht definitiv behaupten, der Detailfetischismus gehe in diesem Bild im Bilddiskurs der Werbestrategien auf. Diese Art von Fetischismus behält einigermassen seine ästhetische Eigenständigkeit bei, indem er beim Betrachter einen Schockeffekt hervorrufen kann.<sup>9</sup>

### **12. 3. 2. Das Fetischweib at home**

Unüberhörbar kritische Untertöne enthält ein typisches Beispiel aus Wesselmanns *Great Nude*-Reihe der sechziger Jahre, das Bild „*Great American Nude No. 58*“ [Abb. 56]. Untypisch ist an diesem Bild jedoch die Tatsache, dass im Gegensatz zu den gesichtslosen, standar-



Abb. 56  
Great American Nude No. 58,  
1965, Acryl, Pastel und Collage  
auf Holz, 120x105 cm



Abb. 57  
En Hommage á Mack Sennett,  
1937, Ö/LW, 73x54 cm

disierten Frauenakten der Reihe die auf dem Loungechair liegende Frauenfigur des Bildes alle individuellen Züge einer identifizierbaren Person aufweist. Sie hat es sich in ihrem Wohnzimmer gemütlich gemacht, lässig hält sie in der Hand eine brennende Zigarette, die rechte liegt entspannt auf der Rückenlehne. Wie vor eine Kamera gestellt, lächelt sie den Betrachter auf freundlich-gutmütige Weise an, doch dieses Lächeln gerinnt zu jener maskenhaften Grimasse, welche die Werbung zur Klischeedarstellung der soliden und besonders gepflegten Hausfrau, die sich in ihrem behäbigen Interieur wohl fühlt, benutzt (hat). Ihre kokette Pose á la ‚Venus von Urbino‘, die selbstbewusste Körperhaltung, die rotlackierten Fingernägel und das frivole Lachen – alles verströmt einen Hauch von Wohlstandsbehaglichkeit und Selbstzufriedenheit.

Diese idyllische Atmosphäre der amerikanischen Durchschnittshausfrau wird aber durch ihre Nacktheit gestört. Weiße Spuren eines auch für die sechziger Jahre übertrieben ‚anständigen‘ Badeanzugs zeichnen sich auf der ansonsten stark gebräunten Haut ab. Wären es nicht die lasziv-frivole zur Schau gestellten nackten Brüste und Schamhaare, hätte man den Eindruck, dass die Frauenfigur doch bekleidet ist, allerdings mit einem mit der Haut verwachsenen Kleid. Vordergründig dient das Bild zwar der satirischen Darstellung des Bräunungsfetischismus der modernen Amerikanerin. Doch Wesselmanns *Nude* geht einen Schritt weiter und inszeniert das Fetischspiel der verhüllenden Enthüllung. Magrittes Bild *„Hommage an Mack Sennett“* [Abb. 57] nicht unähnlich, wird hier der fetischismusinformierte Blick bestimmte Zweideutigkeiten des an Verwandlungen (d. h. der Hülle ins Verhüllte und umgekehrt) phantasievoll kreativen Fetischisten nicht vermissen. Wie sich das Kleid in Magrittes Bild in Büste verwandelt, so wird an dieser Aktfigur ein Verwandlungsspiel eprobt und zwar an der Oberfläche der Haut. Wenn die Verhüllung des Körpers, das Kleid, eins mit der Haut wird, dann wird aus der Verhüllung des Körpers bzw. der Genitalien eine Technik der Enthüllung. Die Haut wird auf diese Weise zum transparenten Wäschefetisch, Verhüllung und Enthüllung des fetischistisch Begehrten in einem. Fetischistisch kann man die Bildregie nennen, weil sie die Freudsche Kompromisslösung der Fetischbildung auf seine Art reformuliert: Die Haut als imaginäres Kleid setzt den Fetisch in den Stand, sowohl den Schleier als auch das Maskierte, das hier allerdings nicht der Penis, sondern die Vagina selbst ist, in sich zusammen zu bringen.

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Livingston, *Telling it like it is*, S. 15f.

<sup>2</sup> Ebd., S. 17f.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., Kap. I.

<sup>4</sup> Vgl. dazu Ward, Tom Wesselmann, Kap. III. Vgl. dazu auch Klütsch, Der Einfluß von Matisse auf Lichtenstein und Wesselmann, S. 191ff.

<sup>5</sup> Vgl. Danker, The great american Nude, S. 26ff.

<sup>6</sup> Ebd., S. 27f.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Eiblmayr, Die Frau als Bild, S. 192ff.

<sup>8</sup> Zur Anordnung der Versatzstücke in Bezug auf die Betrachterperspektive vgl. Ward, Tom Wesselmann, S. 196ff.

<sup>9</sup> Zur provozierenden Absicht des Künstlers vgl. Ward, ebd., S. 275f.

## 12. 4. Lichtenstein und der Warenkonsumfetisch

Mit dem an die populären Comic-Hefte angelehnten Bildwerk Lichtensteins tritt der Unterschied zu den bilderotischen Verspieltheiten, fetischistischen Traumspielen und eleganten Linienführungen der europäischen Pop art, vor allem derjenigen Allen Jones', klar hervor. Lichtensteins Bildsprache scheint sich durch diejenige Haltung der Abweisung auszuzeichnen, die die Nüchternheit des amerikanischen Pragmatismus gegenüber der traditionsgemäß als verträumt-romantisch, süßlich-dekadent empfundenen mitteleuropäischen Erotik zu Gute hält. Diese Abweisung mit ihrer steril anmutenden ‚matter-of-fact'-Einstellung hat ohne Zweifel auch zu jenem philosophieästhetisch als Entkunstung<sup>1</sup> der Kunst gedeuteten Phänomen beigetragen, wobei es sich nicht um eine bloße Rücknahme des Künstlerischen zugunsten der massenkulturell hergestellten Bildsprachen handelt. Vielmehr geht es um jenen spielerischen Umgang mit dem populären Imaginären, der seine arglose Naivität nachahmt und zugleich in ein ironisches Kunstlicht rückt. Wenn das Überbietungsargument Adornos in Kontext von Lichtensteins frivoler Zitierung der Comic-Strips eine Deutungskraft aufweisen kann, dann nur in dem Sinne, dass die Kunstpraxis als eine Art mimetischer Nachvollzug der gesellschaftlichen Leitbilder die verschiedenen Warenfetischismen auf eine Reflexionsebene hebt.<sup>2</sup>

Dies schlägt sich zunächst in der Formgestaltung nieder: trotz der Schlichtheit, die die Vorlagen aus den Massenmedien nahe legen und vom Künstler aufgenommen werden, ist er darauf bedacht, das Schematisierende der Darstellung durch Detailfülle zu kompensieren. Auf diese Weise zeichnet er manche Gesichtspartien sorgfältig, stellt er den geschlossenen Farbteilen des Bildes Punktemuster entgegen, und bringt rechteckige, kreisförmige und quadratische Konturenlinien in Verbindung mit grellen Farbstreifen. Was den Farbeinsatz anbelangt, scheut Lichtenstein nicht, mit der werbeästhetischen Farbsprache in Tuchfühlung zu kommen, wobei dies dem Umstand geschuldet ist, dass er sowohl auf entschiedene Distanz zur expressionistischen Farbartikulation gehen, als auch die leuchtenden Farbtöne der Illustriertenanzeigen und Warenverpackungen in seinen Kompositionen gutheißen will. Die Absetzung Lichtensteins von der Kunsttradition manifestiert sich aber nicht nur in der anti-gestisch-kühlen, expressionismusfeindlichen Farbbehandlung, sondern in jener innovativen Eingliederung der Sprache im Bildgefüge. Durch die Verwendung einer Comic-Sprechblase zur Einrahmung des Erzähltextes löst er die Worte aus dem Darstellungszusammenhang heraus, wobei er sich von der kubistischen Praxis, Buchstaben in die Komposition selbst mit einzubeziehen, abwendet.<sup>3</sup>

Die ironische Brechung der populären Comic-Sprache erfolgt aber nicht nur durch die Umwandlung der Schriftsprache in pure, vom Bildinhalt unabhängige Zeichen, sondern ebenso durch die Herauslösung eines Einzelbildes aus dem Zusammenhang der Bildfolge. Damit gerinnt das Bild zur freischwebenden Chiffre. Wie die Schablonenschrift den Objektcharakter des Wortzeichens hervorhebt und zur Materialität eines Bildelements gerinnen lässt, so wird das aus dem Erzählzusammenhang herausgerissene Einzelbild überdimensioniert gestaltet. Hinter dieser Vergrößerungstaktik liegt etwas anderes als die Kraftanstrengung sowohl des abstrakten Expressionismus Pollocks<sup>4</sup>, als auch der sublimen Abstraktion Newmans, welche den Rahmen des Bildfeldes durch eine ausufernde, die ästhetische Bildoberfläche in allen Richtungen ausweitende Visualität zu sprengen trachten. Obwohl Lichtensteins Bildformate nicht überlebensgroße Dimensionen erreichen wollen, erzielen sie eine gewisse Monumentalität auf Grund der Tatsache, dass sie den Mechanismus, mit dem die Werbesprache durch Fokussierung und visuelle aufmerksamkeitsgenerierende bzw. -steigernde Effekte ihre Aussagekraft potenziert, überbietet. Durch seine bildgefrorenen Einzelszenen steigert er die blicklenkenden Visualitätsstrategien des Werbemarketings bis zu dem Punkt, wo sie ausreichend zur Kenntlichkeit verfremdet werden. In diesem Licht betrachtet, wäre es sicherlich nicht abwegig, die Vermutung zur Sprache zu bringen, dass Adornos Postulat an eine Kunst, die sich nicht als Zuspruch verkaufen lassen will<sup>5</sup>, sie müsse sich mimetisch an das Äußerste der verblendeten Realität anschmiegen, im Falle Lichtensteins in die Tat umgesetzt wird.

Obwohl man zwar nicht von einem ideologiekritischgeleiteten Kunstbezug Lichtensteins zur Bildwelt der populären Kultur sprechen kann, ist die Tatsache doch nicht zu übersehen, dass seine Anlehnung an die uniformen Bildsprachen der Werbung bzw. der Massenunterhaltung weit davon entfernt ist, sich als eine replizierende Reproduktion der Üblichkeiten der Massenkultur zu vollziehen. Statt von einer (künstlerisch verbrämten) Reproduktion der massenkulturellen Reproduktionsmedien auszugehen, täte man gut daran, die Kunststrategie Lichtensteins als eine Rekonstruktion der Reproduktion zu bezeichnen.<sup>6</sup> Ohne eine gewisse Gefahr zur Überzeichnung des Sachverhaltes, scheint es doch der Fall zu sein, dass seine Kunstverarbeitung massenkultureller Bildinhalte das ins Licht bringt, was sie zu ‚Mythen des Alltags‘ (Roland Barthes) werden lässt. Durch Überzeichnung, Simplifizierung, Reduzierung bzw. Überdimensionierung erzielt er genau das Gegenteil von einer plakativen Zitierung gängiger Bildmotive aus der warenästhetisch getrimmten kulturellen Vorstellungswelt. Dadurch, dass er in dieser Weise auf die unscheinbar-trivialen Bilder der Massenkommunikation rekurriert, setzt er sich in den Stand, sie eben zu jener Darstellungsform zu bringen, in der sie ihre unscheinbaren Codierungen bzw. symbolischen Aussagen preisgeben müssen. Wenn in die-

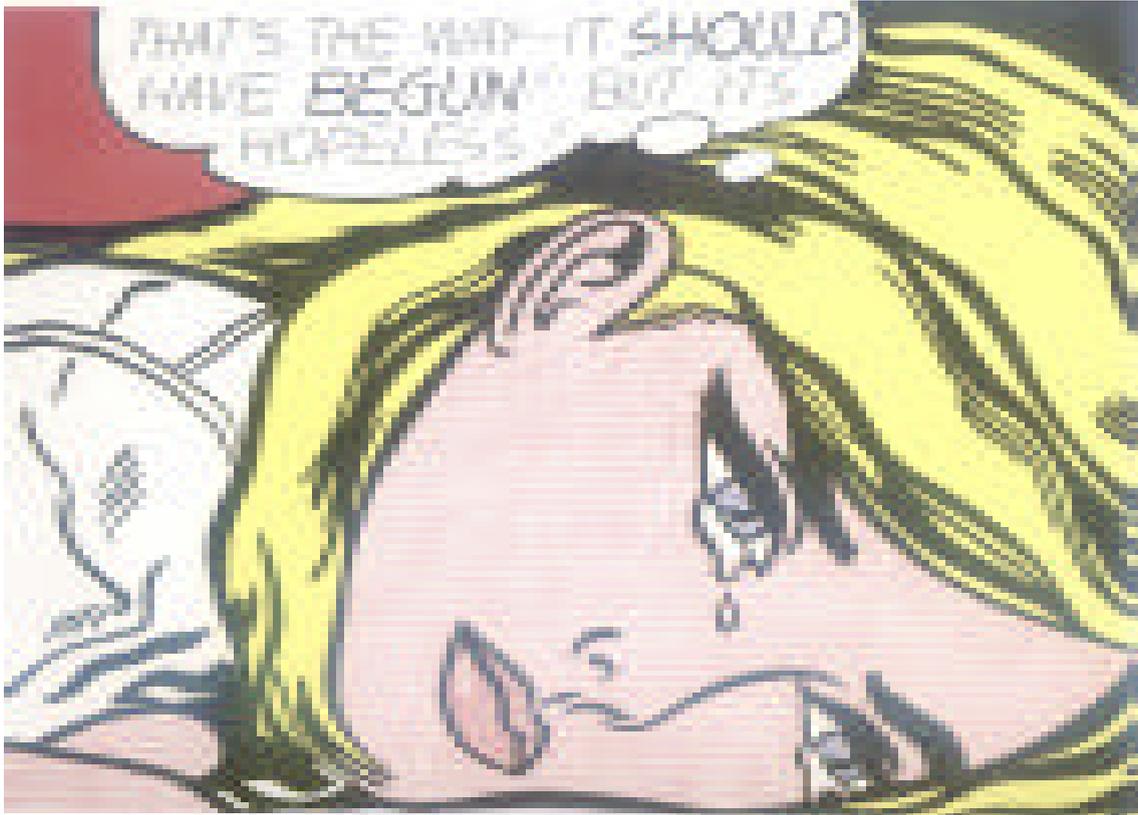


Abb. 58

Hopeless, 1963, Öl und Magna auf Leinwand, 118,8x111,8 cm

sem Zusammenhang von codierter Symbolsprache die Rede sein kann, dann kaum in dem Sinne, dass das Kunstwerk am Bildarsenal der populären Kultur eine Art ideologiekritische Tiefenhermeneutik vornimmt. Es verhält sich vielmehr so, dass das Werk dasjenige sichtbar werden lässt, was den Idolen des Marktes als prototypische Figurenkonstellationen und Kommunikationssituationen als unauffällige ‚Geschäftsregel‘ dient. Damit sind diejenigen Elemente des populären Bilddiskurses gemeint, an denen sich kunstvermittelt zeigen lässt, wie verdinglichend-fetischisierend sie menschliche Verhältnisse darstellen.

Um dieser verdinglichten Gestalt der populären Bildmaschinerie auf die Spur zu kommen, braucht man nicht notwendigerweise auf all diejenigen glamourösen, Behaglichkeit, Wohlstand und erotische Allüren ausstrahlenden Girls zu verweisen. Im Bild ‚Hopeless‘ [Hoffnungslos, Abb. 58] begegnen wir dem Typus des Frauengesichts, mit dem Kulturindustrie bzw. die Werbebranche ehemals dem entgegenkommen bzw. in schlüssige Bilder zu übertragen wussten, was sich aus hohlen Sentimentalitäten, Trauerposen und Beziehungsbrüchen medienbildwirksam ausschlichten lässt. Lichtenstein setzt den programmierten Stereotypen

der zu starren Verhaltensritualen geronnenen Gefühlsäußerungen ein Denkmal: Er koppelt sie von der standardisierten Rahmenhandlung ab und dadurch überbietet er ihre Pseudoindividualität: die entindividualisierte Trivialgestik bzw. die Reklameemblematisierung werden ihres volksnahen Realismus entkleidet und damit dazu gebracht, das an ihren Bildstrategien offen zu legen, was sich als die universelle Austauschbarkeit der Waren (sei es in Objekt-, sei es in Subjektform) begreifen lässt. Wenn sich der Austauschmechanismus in der sich selbst potenzierenden Selbstverwertung des Wertes niederschlägt, dann wird in der Bildsprachwelt der Massenmedienästhetik alles in die universelle Formschablone hohler Identifikationsmuster gegossen.

Hier schließe sich die Frage des Fetischismusbezugs des Werkes an: Könnte man behaupten, dass sich durch die Transformation, welcher Lichtenstein die Ikonografie der Massenkultur unterwirft, die Warengefühlsästhetik ihres Fetischcharakters entledigt und zum sublimierten Abbild wird?<sup>7</sup> Davon abgesehen, dass Sublimation unter Bedingungen ‚repressiver Desublimierung‘ (H. Marcuse) den negativen Beiklang einer inszenierten, d. h. nach Verwertungsinteressen veranstaltete Angelegenheit ist, stellt sich die Frage, ob der Begriff des Abbildes dem Werk Lichtensteins gerecht wird. Denn es ist zwar richtig, dass der Modus der Darstellung, d. h. glattes Stargesicht im Comic-strip-Bildstil, eingebettet in eine entsubjektivierende harte Rasterstrichstruktur, die kullernden Tränen der Blondine der hohlen Sentimentalität des entkernten Warensubjekts überführen. Dies aber deutet auf eine Transformation hin, die man schwerlich einem Abbild zumuten kann. Setzt man voraus, dass die durchkomponierten und überdimensionierten Comic strip-Nachahmungen Lichtensteins Entindividualisierungsprozesse ins Kunstbild übertragen, dann muss man genauer hinsehen, wie das geschieht. Hierzu und in Hinblick auf die Fetischismusfrage mag hilfreich sein, auf einige Überlegungen Adornos über den ambivalenten Charakter des Kunstwerkes zu rekurrieren.

Ambivalent ist das Kunstwerk unter den Bedingungen radikaler Autonomie unter anderem auch insofern, als es für seinen ästhetischen Eigenstand den Preis harm- und nutzloser Funktionslosigkeit bezahlen muss.<sup>8</sup> Das Kunstwerk der Moderne tritt mit dem Anspruch auf, kraft eigenen Formgesetzes einen Bereich konstituieren zu können, in dem es seine selbstbestimmte Autarkie als ästhetischer Eigenwert vollziehen kann. Dass dieser Anspruch zur fetischistischen Selbstgenügsamkeit leerlaufender Verselbständigungen führen kann, hat man an den verschiedenen *l'art pour l'art*-Programmen geltend gemacht. Der Frage jedoch, was das Eingeständnis der gesellschaftlichen Vermitteltheit der Kunstproduktion zu ihrem ästhetischen Wert beitragen kann, kann kein bloßer Verweis auf ihren sozialen Charakter beikommen. Denn Fetischismus, als verselbständigt Tun um seines selbst willen verstanden, kon-

stituiert für Adorno den unaufhebbaren Selbstwiderspruch jeder modernen Kunst, d. h. jeder avantgardistischen Kunst: Sie muss nämlich den Streit zwischen ihrem Für-sich-sein und Für-anderes-sein ästhetisch-autonom austragen. Für-sich ist das Kunstwerk insofern, als es sich dagegen sträubt, in die totalisierte Austauschbarkeit eingefügt zu werden. Die einzige Funktion, deren es sich rühmen möchte, wäre inmitten der universalen Fungibilität der funktionalen Vernetzungs- als Verwertungszwänge seine Funktionslosigkeit, d. h. praktische Nutzlosigkeit aufrechterhalten zu können. Läuft nun diese Abkoppelung von konkreten gesellschaftlichen Zwecken Gefahr, in die Phantasmagorie eines verabsolutierten Scheins auszuarten, muss seine Rückbesinnung auf sein Für-anderes-sein auf den Plan treten. Dieses wiederum ist Adorno zufolge nicht weniger mit Aporien behaftet: Wird es einerseits als derjenige Gesinnungsbezug zum sozialen Kampf gegen die kapitalistische Entfremdung konzipiert, dann gerät das Verhältnis Kunst-Gesellschaft zuungunsten jener, denn sie wird in die Pflicht einer engagierten Parteilichkeit genommen. Eine solche Ästhetik á la Lukács lehnt Adorno ab. Andererseits gibt es dann natürlich die gängige Form des Für-anderes-seins als des Warencharakters des Kunstwerkes. Hier gestaltet sich die aporetische Lage der Kunst schwieriger noch, weil das Kunstwerk zwar eine austauschbare Ware ist, d. h. sie stellt eine Form der Selbstverwertung des Geldes dar, auf Grund aber ihrer Funktions- und Nutzlosigkeit entzieht sie sich bzw. verweigert sie sich dem Diktat der Verdinglichung, d. h. des Fetischismus, der der Verselbständigung des Um-seines-selbst-willens innewohnt. Paradoxaerweise ist demnach der Fetischecharakter des Kunstwerkes die Bedingung der Möglichkeit dafür, dass die Kunst zwar am fetichistischen Verblendungszusammenhang teilnimmt, ihrem Fetischcharakter jedoch eine positive Dimension abgewinnen kann. Die identitäre Kreisbewegung des Fetisches bzw. der Warenlogik wird zwar formell beibehalten, ihr Inhalt aber wird einem weitreichenden Bestimmungswandel unterzogen: Statt die kreisförmige-identitäre Selbstbewegung der Warenlogik und des gesellschaftlichen Fetischismus nachzuvollziehen, erweist sich das gesellschaftlich zweck-, funktions-, und nutzlose Kunstwerk als diejenige Instanz, die eine Überwindungsmöglichkeit des Fetisches anzugeben weiß, d. h. einen Gesellschaftszustand, in dem die Tätigkeitsstruktur des Um-seines-selbst-willens nicht mehr dem heteronomen Diktat der Warenlogik unterworfen wäre.

Obwohl es nun außer Zweifel steht, dass diese Emanzipationsaussicht der Kunstpraxis Lichtensteins abgeht, wäre es dennoch nicht widersinnig, manche Gedankengänge Adornos zum Kunstfetisch als Interpretationsfolie für seine Anlehnung an die Warenästhetik der Massenmedien heranzuziehen. Von dieser Perspektive aus gesehen, fällt es zunächst auf, dass solche Bilder wie ‚Hopeless‘ den Doppelcharakter des Adornoschen Kunstfetischbegriffs ver-

anschaulichen können. Das Motiv des trauernden Mädchens, von den populären Printmedien zur Bildschablone einer entindividualisierten Gefühlsäußerung reduziert, wird durch seine künstlerische Herauslösung aus einer vermeintlich Identifikationsangebote bereitstellenden, volkpsychologisch realitätsnah daherkommenden Erzählstruktur dazu gebracht, ihren impliziten Fetischismus, d. h. den verselbständigten Leerlauf eines Bildarsenals offen zu legen, das zu allen möglichen realitätsnachgestellten Inszenierungen eingesetzt wird. Man muss nicht unbedingt die massenkulturkritischen Tiraden Adornos beherzigen, um erkennen zu können, dass die vorgefertigten Verhaltensschemata, sowie Denk- und Gefühlsmuster, mit denen die Gesellschaft des Spektakels operiert, denjenigen Prozess massenkulturell umsetzen, den man mit Recht als die Selbstaffirmation der Warenlogik nennen darf. Zum standardisierten Einsatzmittel für beliebige Erzähl-, Handlungs- und Darstellungszwecke zurechtgestutzt, werden diese Schemata und Muster dem abstrakten Fetisch der totalisierten Austauschbarkeit angeglichen. Da es weder auf Gefühle ankommt, noch um die Gebrauchswerte der Waren geht, konvergieren Ware und Gefühl in einer bloßen Identitätsform der Selbstbestätigung.

Dies ist eben der Punkt, wo Lichtensteins schablonenhafte Darstellungen die Szene betreten. Sie frieren die Phantasmagorie des selbstläufigen Bilduniversums der Massenkultur ein und bringen somit den selbstreferentiellen Charakter des Fetisches in einem Bild zusammengefasst prägnant zum Ausdruck. Bilder wie ‚Hopeless‘ verweisen auf nichts anderes als sich selbst. In ihrer verweisungslosen Selbstgenügsamkeit bzw. fraglosen Selbstvidenz ahmen sie den Grundzug des Fetisches nach, wobei sie damit die verschiedenen Fetischbildungen der Massenkultur, bloße Formen des Für-anderes-seins (d. h. der Selbstverwertung des Wertes) auf das Niveau eines künstlerischen Für-sich erheben. Es wäre jedoch kurzschlüssig, dieses Für-sich mit dem Fetisch zu identifizieren, denn die Kunstsprache solcher Werke artikuliert sich zwar als (Nach-)Vollzug der Fetischbildung, sie fällt jedoch nicht mit dieser in eins. Dies erhellt sich schon aus der Tatsache, dass ‚Hopeless‘ den Mechanismus der Fetischbildung sowohl bestätigt, als auch dementiert, d. h. ad absurdum führt. Haftet einem solchen Werk derjenige Fetischzug an, der sich ihm auf Grund seiner Anlehnung an die Bildwarenfetische der Massenkultur mitteilt, streift es ihn doch ab, indem es ihn überbietet, d. h. in all seiner selbstbezüglichen Selbständigkeit zeigt und der Sinnlosigkeit überführt. Wenn die Tränen des Mädchens im Bild das hervorschimern lassen, was den Gefühlsregungen im universellen Einerlei des Austausches widerfährt, dann... - ja, dann sind wir nicht von derjenigen Intuition Adornos fern, wonach das Fetischistische am Kunstwerk dasjenige ist, was das Kontinuum der gesellschaftlichen Fetischbildungen sprengt. Denn es artikuliert sich in einem äs-

thetischen Schein, welcher, da er keine Anstalten mehr macht, für irgend etwas anderes zu stehen, Index sowohl des Fetisches, als auch seiner Aufhebung ist. Ohne dem utopische Konnotationen unterstellen zu wollen, wäre sicherlich davon auszugehen, dass eine solche künstlerische Fetischbildung ihre eigene Ambivalenz zelebriert.

#### **12. 4. 1. Der ganz banale Haushaltswarenfetisch**

Wenn sich als Merkmal der Pop art eine Zweideutigkeit in Bezug auf die Warenästhetik der kommerzialisierten Massenkultur feststellen lässt, dann stellt ein Bild wie ‚*The Refrigerator*‘ [Der Kühlschrank, Abb. 59] ein geeignetes Beispiel für unsere Interpretation der Sexualästhetik dieser Kunstbewegung als ‚unsicheren Kantonisten‘ einer massenkulturellverdächtigen Ästhetik dar. Der ‚*Kühlschrank*‘ trägt alle typischen Charakteristika der der Bildwelt der Comics entlehnten Kunstsprache Lichtensteins: die Vergrößerung oder Ausschnittvergrößerung der Vorlagen und deren Umwandlung in eine Rasterstruktur, das Flächige der Darstellung bzw. die schematisierende Linienführung, die die plakative Eindimensionalität des Werkes erhöht. Dargestellt wird eine Hausfrau beim Saubermachen des Kühlschranks, wobei sie sich mit einem leichten Lächeln dem Betrachter zuwendet. Die Gesichtszüge sind fein stilisiert, sie verströmen einen Hauch von kleinbürgerlich-gemäßigter Schönheitspflege und Selbstzufriedenheit. Der Kühlschrank, hier im Bild einziges Objekt ihrer haushälterischen Aktivitäten, nimmt höchstens ein Drittel des Bildes ein, wobei es den Anschein hat, dass er sich aus dem Sichtbarkeitsfeld des Betrachters zurückzieht zugunsten der auf Sauberkeit und Ordnung bedachten Hausfrau. Die kalten, kristallinen blauen Schatten im Inneren des Kühlschranks werden durch weiße Partien ausgeglichen, während das Lichtensteinsche Punktrastersystem die Raamtiefe des Bildes aufhebt.

Wenn es sich nun bloß um eine Verdoppelung der Werbesprache handelte, wäre das Bild nicht des Weiteren erwähnenswert – die Warenphantasmagorie, in der die Subjekte selbst zu Anhängseln der Konsumartikel des Massenbedarfs werden, einerseits, der fröhliche Positivismus bzw. der spielerische Umgang der Pop art mit der Warenästhetik andererseits, ist im Rahmen dieser Arbeit zur Genüge thematisiert worden. Doch dem Bild lässt sich einiges mehr und für die Fetischismusproblematik Relevantes abgewinnen. Dazu müssen wir auf Lichtensteins Reflexionen über die kommerzielle Warenästhetik Bezug nehmen.

In Lichtensteins Sicht besteht die Hauptentwicklungsrichtung der kommerziellen Kunst in ihrer Hervorhebung des Dings statt der Umgebung, der Figur statt des Grundes.<sup>9</sup> Die Pop



Abb. 59  
The Refrigerator, 1962, Ö/LW, 172,7x142,4 cm

art charakterisiert Lichtenstein als ein Phänomen, das zweifaches in sich vereint: Die an den alten Meisterwerken verglichen ‚rohe‘, d. h. minimalistische Bildsprache der modernen Kunst und die Oberflächlichkeit der kommerziellen Umwelt. Bezogen nun auf die Figur-Grund-Unterscheidung inszeniert Lichtenstein mit dem *Refrigerator* ein Spiel, in dem sowohl die Ding- bzw. Warenfixierung im fetischistischen Bezug der Subjekte auf ihre materielle Umwelt aufgenommen als auch verfremdet wird. Aufgenommen wird der Warenfetischismus indem der Bezug der Frauenfigur zu diesem Haushaltgerät zum Ritual einer anbetungsförmigen Pflege neigt. Als ob dieser Tätigkeit ein feierlicher Zug zukäme, hat sich die Frauenfigur schön gemacht, um der Würdigkeit der Situation gerecht zu werden. Warenästhetische Motive der Kosmetik bzw. Hautpflege spielen hierbei genauso eine maßgebliche Rolle wie die Tatsache, dass der Kühlschrank nicht primär als Gebrauchsgegenstand ins Bild gesetzt wird, sondern als reine Ware, die mann/frau als Tausch- bzw. Erwerbswert zu sehen pflegt. Zugleich wird aber dieser Fetischismus der Ware verfremdet, indem Lichtenstein der Dingfixierung bzw. Vernachlässigung des Grundes, die Merkmale kommerzialisierter Kunstsprache und teilset-

zender Fetischbildung, zwar einsetzt, aber unter umgekehrten Vorzeichen: Statt die Ding-Ware ins Zentrum des Bildes zu rücken, lässt er das Gesicht der Hausfrau drei viertel des Bildes einnehmen. Damit erzielt er einen kritischen Effekt, denn er behält zwar das Pop-art-Schema der Betonung der Figur auf Kosten des Grundes, dreht es aber um, wobei an die Stelle der zum Kernelement der Darstellung erhobenen Ware das Subjekt tritt, das aber dadurch seinen Warenstatus offenbart: Die Subjektfigur als Warenfetisch.

---

<sup>1</sup> Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 149.

<sup>2</sup> Vgl. dazu Waldman, *Roy Lichtenstein (1994)*, S. 49f.

<sup>3</sup> Ebd., S. 63f.

<sup>4</sup> Vgl. dazu Morphet, *Roy Lichtenstein*, S. 27f.

<sup>5</sup> Vgl. Adorno, ebd., 65f.

<sup>6</sup> Vgl. dazu Schmied, *Notizen zu Roy Lichtenstein*, S. 49f.

<sup>7</sup> K. Thomas ist davon überzeugt: Vgl. Thomas, *Bis heute*, S. 290f.

<sup>8</sup> Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 337f.

<sup>9</sup> Vgl. Lichtenstein, *Vortrag vor der College Art Association*, S. 901.

## 15. Statt eines Nachworts: Der andere Blick

Rückblickend stellt man fest, dass die (Kunst-)Wege des Fetisches zwar nicht unergründlich, doch nicht leicht zugänglich sind. Gewiss, der Vertracktheit der Fetischbildung muss man nicht unbedingt damit beikommen, dass man hinter die phantasmagorische Fetischwelt, die von „metaphysischen Spitzfindigkeiten und theologischen Mucken“ (Marx) nicht frei sein dürfte, zu gehen bzw. über sie hinaus zu gelangen versucht. Die kleine Phänomenologie von Fetischismusedarstellungen, die meine Streifzüge durch die Bildlandschaft der künstlerischen Moderne des 20. Jahrhunderts geleitet hat, hat sich nicht zum Ziel gesetzt, eine Art ‚roadmap‘ zur definitiven Entschlüsselung des Kunstfetisches darzulegen. Weniger noch teilt sich meinen Bildbeschreibungsversuchen derjenige und ideologiekritische Entlarvungsgestus mit, der sowohl der psychoanalytischen Tiefenhermeneutik, als auch der marxistischen Kapitalismuskritik eigen ist.

Wenn ich trotzdem die beiden Ansätze zur Theoriegrundlage gemacht habe, dann aus dem Grund, dass sie ein begriffliches Instrumentarium bereitstellen, das sich zur Bildbeschreibung zweifach einsetzen lässt: *Zum ersten* liefert er einen direkten Zugang zur Formsprache der Bilder. Wie ich zur anschaulichen Darstellung zu bringen versucht habe, trägt die psychoanalytische Fetischismusauffassung hierzu Erhellendes bei. Dies lässt sich z. B. bei dem Begriff des Fetischismus als Teilsetzung bzw. als Deformation deutlich zeigen: Die Inszenierung der Fetischbildung als überproportionierte Darstellung einer Teilperspektive oder die verzerrende Darstellung des weiblichen Körpers springt allzu stark ins Auge, als dass man dabei nicht bestimmte, von der Psychoanalyse erörterte Mechanismen der Fetischbildung am Werk vermuten könnte. Der Teilsetzungsfetischismus hat sich in der Tat als hilfreich erwiesen und zwar nicht nur in Bezug auf die surrealistischen Körperfantasien, sondern auch beim Versuch, die warenästhetischen Aspekte der Sprache der Pop art auf ihre Körperdarstellungskomponenten zu durchleuchten. Auf diese Weise kann die Fetischbildung als Teilsetzungsvollzug einen Einblick in Rays Deformitätsfetischismus bzw. Kertész's Fetischismus der Anamorphose, Bellmers Puppenfetische, aber auch Lindners und Jones' Beinfetischismen, gewähren.

*Zum zweiten* und in Bezug auf den marxistischen Ansatz hat sich gezeigt, dass der Warenfetischismusbegriff als analytisches Mittel zur Beschreibung des Verselbständigungsprozesses, dem die menschlichen Produkte unter Bedingungen voll entfalteter Tauschwertrationalität, seinem Abstraktionsniveau zum Trotz der Erörterung des Kunstfetischismus einiges beisteuern kann. Die Stärke der Verselbständigungsthese liegt darin begründet, dass sie zwar keine unmittelbare Bildbeschreibung ermöglicht, doch zur Deutung bestimmter Bildinhalte,

d. h. zur Reflexion darauf, wie sich gesellschaftskulturelle Phantasmagorien in Bildanordnungen niederschlagen können, Unverzichtbares leisten kann. Um diese Deutungsarbeit an den Werken vollziehen zu können, bedarf es allerdings derjenigen Begriffsvermittlungen, die, wie ich nicht ohne einen gewissen Verkürzungszwang plausibel zu machen versucht habe, nur die Fetischismusedanken Benjamins bereitstellen können. Ohne dabei eine kulturgeschichtliche Einordnung der Neuen Sachlichkeit machen zu wollen, habe ich Benjamins Ursprungserhellung des modernen Kapitalismus, wie er sie am Pariser Großstadtleben des 19. Jahrhunderts vornimmt, auf die geschichtliche Konstellation der Weimarer Zeit abgebildet und seine Konzeption des dialektischen Bildes in den Kontext der Fetischismusbezüge der Werke eingestellt.

Ich betrachte es als einen der Kernpunkte dieser Arbeit, den Gedanken herausgearbeitet zu haben, dass den bildlichen Körperitualen des Kunstfetischismus eine Überbedeutung zukommt, die, wie viel sie auch immer den unbewussten Wunschphantasien der Fetischisten verdankt, einen nicht bloß individual-psychologischen Ausdruckswert beanspruchen kann. Denn was den Kunstfetischismus für einen psychologistischen Erklärungsansatz unzugänglich macht, ist seine Formsprache. Damit meine ich jene in Begriffen schwer zu fassende Überwindung des privaten, ich-bezogenen Geltungsbereichs, in dem der Fetisch der Fetischisten verbleibt und nur zur Scheinlösung eines Einzelschicksals beitragen kann. Überdeutung, Überwindung, Differenz erfahrung: lauter Annäherungsversuche an jene andere Dimension der Fetischbildung, die den Fetisch über sich hinaustreibt. Dieser Dimension habe ich versucht mit Hilfe des dialektischen Bildes auf die Spur zu kommen. Wie eine dialektische Interpretation des Bildfetisches aussehen könnte, habe ich im Kapitel zur Neuen Sachlichkeit dargelegt.

Auf diese theoriegeleitete Weise konnte sich unsere Bildbeschreibung und -deutung Zugänge zu den Werken erschließen und auf Fetischstrukturen verweisen, die sich ohne Rückgriff auf die Motivationslagen der Künstler herausstellen lassen. Fügt man die methodische Distanz zu einer zweifelsresistenten Ideologie- und Fetischismuskritik hinzu, kann man sich der künstlerischen Fetischbildung auf eine Weise annähern, die der kühlen Beobachtung einen theorieinformierten Blick zur Seite stellt. Es kann zwar nicht geleugnet werden, dass sich manchen Bildbeschreibungen derjenige Enthüllungsimpuls beigemischt hat, der den Zurückführungsunternehmen psychoanalytischer oder marxistischer Provenienz eigen ist. Ohne ihren erhellenden Ansatz, das Fetischphänomen auf seine konstitutiven Bedingungen hin zu durchleuchten, relativieren zu wollen, habe ich mich an die Bildstrukturen gehalten, die sich als fetischismustauglich erweisen können. Aus diesem Grund wurde der kritische Impuls zu-

rückgestellt und zwar zugunsten derjenigen Selbstkritik, die den Werken selbst anhaftet: z. B. im ironisch-fetischistischen Werk Duchamps wird die Fetischbildung auf die Spitze getrieben (Reliquien bzw. Votivgabefetischismus) und gleichzeitig auf den Kopf gestellt, oder besser gesagt in der Selbstnegation des voyeuristischen Blickes selbstkritisch desavouiert.

Dass der Kunstsprache des Fetischismus ein kritisch-parodistisches Moment innewohnt, ist eine Tatsache, die sich nicht nur am Werk von Duchamp belegen lässt, sondern darüber hinaus auf andere Werke zutrifft. Wie wir gesehen haben, liegt wohl der Grund dafür im Mechanismus des Fetischismus, das Fetischisierte in verzierter Form zu bilden bzw. darzustellen. Auf dem Boden des Deformitätsfetischismus stellt sich sehr häufig der Fall ein, dass die verzerrende Verwandlung des imaginär Begehrten in einen Fetisch in ein karikaturhaftes Objekt umkippt. Deutlich kann man dies bei manchen Werken der Pop art machen, in denen die schablonenhafte Detailbesessenheit der Warenästhetik der Werbung in bildliche Konstellationen umschlägt, denen es dem Betrachter nicht schwer fällt, satirische Absichten abzulesen. Bei diesem Umschlag schimmert etwas durch, was man als die unfreiwillige Reflexion darauf nennen möchte, wie sich die Verzerrungen des Kunstfetischismus in ein Entsprechungsverhältnis zu den fetischistischen Entfremdungen des Warenuniversums setzen. Die Distanz- und Kritikerfahrung, die der Produktion- bzw. Rezeption der Fetischdarstellung nicht selten beige-mischt ist, leitet die Interpretation zu einem Gedanken über den Kunstfetischismus, der allgemeiner Natur ist. Damit ist die eingangs erwähnte Differenzenerfahrung, die den Fetischismus über das bloß Psychologische der Befindlichkeiten des Künstlers hinausgehen lässt, gegeben.

Nun, Differenzenerfahrung des Kunstfetischismus und bild- bzw. kunstimmanente Selbstkritikmomente stellen erneut einen Aspekt der Thematik zur Diskussion, die den visuellen Exaltationen der männlich dominierten künstlerischen Fetischbildungen zu Grunde liegt, nämlich die Vorherrschaft des souveränen Blickes. Im Rahmen der Duchampschen Strategien der Infragestellung des voyeuristischen Sehens haben wir die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, wie der panoptische, die Bedingungen der Verfügbarkeit fetischisierter Sichtbarkeiten unter rigider Kontrolle haltende Blick ‚von innen her‘, d. h. in seiner eigenen Sehensordnung, destabilisiert werden kann. Wo das Motiv des ‚Prière de toucher‘ die meditative Kunstbetrachtung einer (betastenden) fetischistischen Idolatrie der Reliquienverehrung überführt, veräußert, d. h. verräumlicht die Installationsanordnung des ‚État donnés‘ die visuellen Projektionen des begehrenden Blickes, wodurch er seiner Eigenmächtigkeit beraubt wird. Wie man sieht, handelt es sich dabei um zwei methodische Kunstgriffe, um die Eigenlogik der fetischistischen visuellen Regimes aufzubrechen. Wenn man die beiden Motive zusammenführt, dann kann sich eine noch ‚produktivere‘, d. h. die Strukturen und Gesten fetischisti-

scher Projektion einprägsamer bloßstellende Kunsttaktik erschließen, denn das Kunstmotiv des tastenden Bezugs zum Kunstwerk opponiert den Seherfahrungen des fetischistischen Blickes, der sich der Suggestion einer Omnipotenzkraft zur Bild- bzw. Sichtbarkeitsgestaltung unterliegt.

Auf der Suche nach denjenigen künstlerischen Praktiken, welche die Zusammenführung von tastendem Kunstwerkbezug und visueller Entmachtung der panoptischen Fetischbildung als ästhetischen Vollzug der Veräußerlichung des bildobjektbeherrschenden Blickes zu gestalten versuchen, stößt man auf die happeningartigen Provokationen von Valerie Export. Es kann zweifellos kein Zufall sein, dass einer Künstlerin eben das gelungen ist, was in unserer Interpretationsperspektive als der Fluchtpunkt der Duchampschen Infragestellungen angesehen werden kann. Damit soll nicht der Eindruck erweckt werden, dass die männliche (Selbst-)Kritik des Fetischismus ihre Bild- bzw. Kunsterfüllung in der Arbeit feministisch orientierter Kunstpraxis erfahren muss(te). Noch weniger wird damit zum Ausdruck gebracht, dass der Kunstfeminismus nicht erheblich dazu beigetragen hat, dass den phantasievollen Bildgebäuden der Architekturlandschaft der Fetischbildungen fundamentale erdrutschartige Stöße versetzt worden sind. Denn es war es eben die fetischismusgeleiteten Formfestschreibungen und -festlegungen, Codierungen und Schematisierungen, denen die Angriffe der feministischen Ikonografie des Körpers gegolten haben. Ohne die Absicht, auf die unübersichtlichen Gefilde feministischer Kunstkritik und -praxis sich begeben zu wollen, kann man doch den Grund, weshalb dem Kunstexperiment von Export wider den fetischismusgründerten Panoptikumswillen ein besonderer Stellenwert zukommt, durch einen zugegebenermaßen polarisierungsfreundlichen Verweis auf die Extreme weiblicher Bildstrategien gegen die männlich-patriarchalischen Frauenkörperbilder verständlich machen.

Wenn man dieses Risiko der Übersimplifizierung einzugehen bereit ist, dann kann man feststellen, dass auf dem einen Pol diejenigen Körperbildinszenierungen stehen, denen man einen ‚affirmativen‘ Selbstbehauptungswillen zu attestieren keine grobe Missdeutung der Werke sein dürfte. Blickt man zurück auf die Pioniergestalten dieser angriffslustig auftretenden Frauenbildkultur, stößt man z. B. auf die den warenfetischistischen Körperidolatrien der Massenkultur ostentativ nacheifernden Posen von Carolee Schneemann [Abb. 60]. Man könnte natürlich an diesem Bild etwas von dem ablesen, was für Adorno ein Charakteristikum kritischer Einstellung ist, nämlich die Mimesis ans Verhärtete, d. h. der künstlerische Nachvollzug entfremdender Lebensverhältnisse: Die weibliche Selbstinszenierung zahlt sozusagen der Warenästhetik die Verdinglichungen des Frauenkörpers mit gleicher Münze heim. Obwohl es unbestreitbar sein dürfte, dass in solchen Werken auch Motivlagen dieser



Abb. 60

Carolee Schneemann, *Eye Body*, 1963, Körpertransformation in Environment

Art mitschwingen, ist es jedoch eine Tatsache, dass es hierbei weniger um eine subversiv sein wollende, d. h. die sexualisierte (Massen-)Kommunikation verdoppelnde bzw. auf die Spitze treibende Strategie geht, als um einen bewussten Verzicht darauf, das Feld einer bloßen Konstatierung dessen, wie das herrschende Bildregime den Frauenkörper instrumentalisiert, zu verlassen, um eine Bildstrategie anzusteuern, die das System der Repräsentation des Weiblichen als Ganzes in Frage zu stellen.

Setzt man dieser Art feministischer Erotik solch ein rigoroses Dekonstruktionsunternehmen entgegen, nimmt der Gedanke einigermaßen maximalistische Konturen an. Doch dies dürfte nicht weit von dem entfernt liegen, was vom anderen Pol künstlerischer Weiblichkeit intendiert wird. Dem Anspruch Schneemanns, mit ihren filmischen Erotikinszenierungen die üblichen Verdinglichungen und Fetischisierungen unterlaufen zu können, wird tiefes Misstrauen, wenn nicht sogar der Vorwurf der Komplizenschaft mit dem ubiquitären Fetischisierungszwang entgegengebracht. Denn obwohl unverkennbar ist, dass die Kin erotikeperimente Schneemanns den fetischistischen Projektionen keinen Fußbreit entgegenkommen wollen, so unbestreitbar ist es doch, dass, wie filmtechnisch verfremdet sie weibliche Sexualität auch immer inszenieren, kein tiefer Einschnitt im Repräsentationsuniversum der fetischistischen Phantasie erfolgen kann, solange nur dem einen Aspekt projektiver Fetischbildung, nämlich dem ‚holistischen‘ Sexualkörperbild, Paroli geboten wird. Dieses be-

steht ja in der Darstellung geschmeidiger Anpassung an die und überschäumende Lustbefriedigung an den Lusterwartungen des Mannes, aber auch wendigen Geschickes und williger Unterwerfung unter dem Primärdiktat des männlichen Orgasmus. Künstlerinnen wie Cindy Sherman und Karen Finley sind da kompromisslos.

Denn die Hauptstoßrichtung ihrer Kunstwerkattacken gegen das Repräsentationssystem fetischisierter Körperbilder gilt denjenigen Transformationsvollzügen, denen das Körperbild im Prozess der Fetischbildung unterzogen wird. Damit sind natürlich all diejenigen Verformungs-, Deformitäts- und Teilsetzungsoperationen gemeint, die aus dem Bild des Frauenkörpers eine Knetmasse beliebig reorganisierbarer Anordnungselemente zu machen pflegen. Der radikale Gestus, den die Fotoinstallationen Shermans [siehe Abb. 53] an den Tag legen wollen, weist zunächst auf eine Frauenbildstrategie hin, die derjenigen Schneemanns korrespondieren dürfte: Übernimmt bzw. ahmt diese in ihrer Selbstinszenierung als erotisch-sexueller Selbstbehauptung die üblichen Posen lasziver Wunschkörperlichkeit aus den Männerillustrierten nach, vollzieht Sherman die mimetische Angleichung an den Deformitätsfetischismus als konsequente Zerteilung. In der Tat, unübersehbar ist dabei der Wille der Künstlerin, die Ver- als Entformungsbegehrlichkeiten der fetischistischen Körperbildzerlegungen dadurch zu überbieten, dass die Gliedmassen entweder ostentativ herausgerissen, oder schroff verengt werden. Die anatomisch anmutende Bloßlegung der Speiseröhre, die aufgesetzten Brüste, sowie die eingebaute Vulva beschwören das Bild eines chirurgisch ans Werk gehenden sexual-sadistischen Genius herauf, der pornografische Gruselkabinettkreaturen ausbrütet. Somit übertrumpft Sherman den deformationsfreudigen Fetischisten, indem sie, vor allem in ihren Arbeiten Ende der achtziger Jahre, seine lustinszenierenden Spielereien schonungslos entzaubert bzw. ins Hässliche ekelhafter Morbidität verkehrt.

Für Karen Finley gehören ekelerregende Körperinszenierungen zum Kernrepertoire eines künstlerischen Einsatzes gegen die Überformungen und symbolisch-gesellschaftlichen Kodierungen, denen die Sexualitätszuschreibungen des weiblichen Körpers unterworfen sind. Ihre Protesthappenings setzen den Hauptimpuls Shermans fort bzw. machen mit ihren körperzentrierten Publikumswahrnehmungsirritationen die Strategie Shermans explizit, die gesellschaftlichen Normvorstellungen über das weibliche Äußere dadurch zu dekonstruieren, dass der Körper von innen nach außen gestülpt wird, d. h. als Hülle von angegessenen, schimmelnden Fleischresten, menschlichen Gedärmen, blutigen Wunden und Erbrochenem, dargestellt wird. Dieses Nachaußenstülpen vollzieht Finley an der Oberfläche des Körpers, indem sie z. B. über ihren nackten Körper Schokolade verteilt [Abb. 61] oder wenn sie in



Abb. 61  
Karen Finley während ihrer Performance 1990, in West Manhattan  
„We Keep Our Victims Ready“

einem ihrer Auftritte ihre Hosen herunterstreift, ihr Gesäß dem Publikum präsentiert, um dann darüber den Inhalt einer Dose orangefarbener Süßkartoffeln zu entleeren.

Außer diesen Körpereinsätzen, die den mainstream Fetischismen mit Ekelstrategien frontal zu Leibe rücken, gibt es eine subtilere Vollzugsform künstlerischen Eingreifens in das gesellschaftliche Imaginäre der Fetischbildungen, die an dem kritisch ansetzt, was in dieser Arbeit als die visuelle Blickarbeit am Fetisch thematisiert wird. Die Interventionen von Export verschieben die Akzente des Fetischabbaus von der Negation des fetischisierten Körperbildes, die an der Oberfläche des weiblichen Körpers exerziert wird, auf diejenigen visuellen Mechanismen, auf Grund derer im Sichtbarkeitsfeld so etwas wie eine fetischistisch besetzte Oberfläche- bzw. Bildkörperlichkeit entstehen kann. Ihr Tapp- und Tastkino [Abb. 62] geht mit einer subversiven Strategie zu Werk, die auf die technischen Grundlagen des panoptisch motivierten und voyeuristisch disponierten Kinozuschauerblickes abhebt. Zu Grunde der Kritik Exports liegt die Subversionsabsicht, die visuellen Dispositionen dieses Blickes an ihrem Kern anzugreifen, d. h. derjenigen zentralperspektivischen Raumsituiertheit, kraft derer sich der Kinobesucher als die Sammelstelle und als Fluchtpunkt aller Handlungsstränge und visuellen Bahnen wahrnehmen kann (darf). Die Zentrierung, die sich dieser Blick zu eigen macht,



Abb. 62  
Tapp- und Tastkino, 1968

bedient sich einer voyeuristischen visuellen Position, aus der sich das Angeblickte als reine Oberfläche konstituieren lässt. Dies zeitigt unmittelbare Konsequenzen für den kunstfetischistischen Impuls, dem das weibliche Körperbild zu einer visuellen Oberfläche gerinnt, an der allerlei Transformationen vorgenommen werden können.

Exports Kinoexperiment setzt an beiden Polen dieser prästabilisierten Harmonie zwischen dem gegen das Angeblicktwerden immunisierten Zentralauge einerseits, der Projektionsfläche des Frauenkörperbildes andererseits an. Depotenzierung des unsichtbaren Auges bedeutet in diesem Fall, wie in demjenigen der Duchampschen ‚Étant donnés‘-Installation, körperliche Situierung gemäß der Wahrnehmungsphilosophie Merleau-Pontys. Mit ihrem konstruierten Minikinosaal fordert Export einerseits den Zuschauer auf, das Kino mit den Händen zu besuchen: An die Stelle der planen, doch Projektionstiefe suggerierenden Leinwand treten ihre nackten Brüste, wobei sich der panoptische Visualitätszugriff des Kinoauges gezwungen sieht, zugunsten eines herantastenden und im kleinen Dunkelraum des Kinokastens tappenden Berührungsbegehrens abzutreten. Im-Dunkeln-tappen ist somit derjenige Vollzug eines situierten Wahrnehmungsbezugs, in dem der visuell-auktorialen Sichtbarkeits-

projektion des flachen Körperbildes ihre konstitutive Distanzhaltung entzogen wird: Der Selbstverortung als unsichtbarer visueller Strippenzieher beraubt, muss der Begehrensblick voyeuristischer Fetischbildung seine Ohnmacht angesichts der überlegenen Unhintergebarkeit lebensweltlichen Gesehen- und Angeblickt-Seins eingestehen.

Man kann mit gutem Recht davon ausgehen, dass im Vergleich zu Schneemanns Selbstbehauptungssexualitätsposen und Finleys bzw. Shermans aggressiven Ekelstrategien, Exports betastbares Körperbild bzw. körperlich situierter Sehensvollzug ein flexibleres Modell der Hinterfragung fetischistischer Körperbilder bietet. Denn wir haben es dabei mit einem Darstellungsmodus zu tun, in dem Vollzug und Gegenstand der Kritik (der Fetischbildung) auseinander gehalten werden. Im Gegensatz zu Schneemanns Darstellungstaktik, den sexualisierten Warenfetischismus der weiblichen Wunschkörperlichkeit auf eine trotzig Selbstbehauptungsgeste abzubilden, tritt das geheime Objekt des Begehrens bei Export unauffällig, ja im Dunkeln des Kinokastens, auf. Während Schneemanns Darstellungsarbeit an einem Körperbild, das jenseits fetischistischer Überformungen soll angesiedelt werden können, von der Absicht geleitet ist, die darstellende Körperlichkeit an diejenige der fetischistischen Darstellung anzunähern, um sie eventuell überbieten zu können, macht Export einen Schritt zurück und versucht, den Darstellungsprojektionen der Fetischbildung zuvorzukommen. Bevor sich die visuelle Taktik der Fetischbildung ein Körperbild geben lassen kann, an dessen Verformbarkeit sie mitgestrickt - und gewebt hat, muss sie sich zunächst suspendieren und einen taktilen Körperbezug zum Zuge kommen lassen. Den Vollzug der Darstellung, d. h. das Kunstwerk als Körperinszenierung, will Export mit anderen Worten gar nicht erst auf das Feld visueller Körperbezüge hineinbegeben lassen. Bei Sherman und Finley gestaltet sich das Verhältnis zwischen Darstellungsvollzug und Kritikgegenstand (Fetischkörper) einigermaßen schwieriger, denn hier tritt ein (nackter) Körper auf, der seine fetischistischen Zuschreibungen dadurch zu entkräften trachtet, dass er seine Ekelhaftigkeit hervorkehrt. Nichtsdestotrotz kann man gewissermaßen von einem Kurzschluss von Darstellungsvollzug und -gegenstand sprechen, insofern, als die Darstellungstaktik den Deformitätsaspekt der Fetischbildung bejaht und durch Ekelhaftigkeiten aller Art zu überbieten bzw. ad absurdum zu führen trachtet. Die künstlerische Provokationsinszenierung des Körpereinsatzes setzt somit die fetischistischen Zuschreibungen schon voraus bzw. sie legt sie sich zu Grunde, sodass sich die Dekonstruktionsarbeit allein als potenzierte Überformung und verschärfte Deformität vollziehen kann. Export setzt dagegen dort an, wo der Darstellungsvollzug immer schon einen Schritt voraus bzw. dem fetischgeleiteten Blick vorverlagert ist: Bevor er greifen kann, sieht er sich genötigt,

zugunsten eines anderen Zugriffs, allerdings eines hilflosen und im Dunkeln tappenden, abzudanken.

Mit dieser ingeniosen Körperlichkeitsdarstellung lässt sich die Phänomenologie der Fetischbildungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts zum Abschluss bringen. Wie schon erwähnt, dem Kunstfetisch bzw. den Fetischstrukturen im Kunstwerk auf die Schliche zu kommen, ist häufig nicht ohne umständliche Interpretationsbemühungen möglich. Rückblickend stellt man fest, dass die Interpretation einige seiner verschlungenen Wege gegen kann, ohne sich auf die Irrwege einer übereifrig kritischen Fetischdemontage zu geraten. Es kann natürlich keine Rede davon sein, dass die hier behandelten Gestalten der erscheinenden Fetischbildung ihre sozial-psychologischen Ursprünge nicht leugnen können. Doch dem Kunstfetischismus eignet diejenige ästhetische Differenz, kraft derer die Fetischsprache des Kunstwerkes zum Gegenstand eines sinnerschließenden Forschungsinteresses werden kann. Dies wäre auch dann der Fall, wenn es sich herausstellte, dass eine befreite Menschheit nicht mehr des Fetischen bedürfte. Nun, die Frage, ob Kunst und Gesellschaft ohne Fetischbildungen auskommen können, darf hier dahingestellt bleiben.

## 16. Bibliographie

- Adorno, T., *Ästhetische Theorie*, GS. 7., Frankfurt. A. Main 1997.
- Adorno-Benjamin, *Briefwechsel. 1928-1940*, Frankfurt. A. Main 1995.
- Adorno, T./Horkheimer, M., *Dialektik der Aufklärung*, in: Th. Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd. 3, Frankfurt am Main 1997.
- Albus, V./Kriegeskorte, M., *Kauf mich! Prominente als Message und Markenartikel*, Köln 1999.
- Alexandrian, S., Hans Bellmer, Berlin 1972.
- Andy Warhol. *Retrospektive*, (Ausst. Kat.) Köln, 1989.
- Andy Warhol. *Ein Buch zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich*, Bern 1978.
- Arnheim, R., *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin 2000.
- Ashton. D., Richard Lindner, New York 1969.
- Bak, R. C., *Fetischismus*, in: J.-B. Pontalis (Hrsg.), *Objekte des Fetischismus*, Frankfurt am Main 1972, S. 113-130.
- Barta I./Breu, Z. et al, *Frauen/Bilder/Männer/ Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987.
- Barton, S. B., *Otto Dix and Die Neue Sachlichkeit 1918-1925*, Michigan 1977.
- Beck, R., *Zur Stellung der Frau im Dix-Werk*, in: (Ausst. Kat.) *Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891-1991*, Stuttgart 1991, S. 251-260.
- Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1991.
- Bellmer, H., *Die Anatomie des Bildes*, in: Ders., *Die Puppe*, Berlin 1976, S. 73-114.
- Bensmann, B., *Raum- und Bewegungsdarstellung bei Duchamp*, Kassel 1989.
- Berger, R./Hammer-Tugendhat, D. (Hrsg.), *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*, Köln 1985.
- Berger, R., *Pars pro toto*, in: Berger, R./Hammer-Tugendhat, D. (Hrsg.), *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*, Köln 1985, S. 150-197.
- Bergius, H., *Dix - Dionysos in der Kälte. Spuren von Mythen und Alten Meistern im Großstadt-Triptychon*, in: (Ausst. Kat.) *Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891-1991*, Stuttgart 1991, S. 229-251.
- Bezzel, C./Brückner, P., et al. (Hrsg.), *Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik*, Berlin 1974.
- Bloch, E., *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt am Main 1985.

- Boehm, G. (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München 1995.
- Ders., Die Logik der Verwandlung. Zur Bildgeschichte der klassischen Moderne, in: (Ausst. Kat.) Die Metamorphosen der Bilder, Hannover 1993, S. 16-29.
- Ders., Die Wiederkehr der Bilder, in: Boehm, G. (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München 1995, S. 11-39.
- Ders., Der stumme Logos, in: Métraux, A./Waldenfels, B. (Hrsg.), Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken, München 1986, S. 289-304.
- Bollenbeck, G., Tradition Avantgarde Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945, Frankfurt am Main 1999.
- Breuer, Stefan, Moderner Fundamentalismus, Wien 2002.
- Broodthaers, M./Kosuth, J., et al. (Hrsg.), (Ausst. Kat.), Die Kunst der Konversation, München 1996.
- Brüderlin, M., Ornamentalisierung der Moderne. Zur Geschichtlichkeit abstrakter Malerei, in: Kunstforum 123 (1993), S. 101-112.
- Buchloh, B., Andy Warhols eindimensionale Kunst: 1956-1966, in: Andy Warhol. Retrospektive, (Ausst. Kat.) Köln, 1989, S. 37-57.
- Buck-Morss, S., Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk, Frankfurt am Main 1993.
- Buderer, H.-J., Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre, (Ausst. Kat.), Farth, M. (Hrsg.), München 1994.
- Bürger, P., Vermittlung-Rezeption-Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft, Frankfurt am Main 1979.
- Ders., Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.
- Buriss, E. E., Taboo, Magic, Spirits. A Study of Primitive Elements in Roman Religion, Connecticut 1972.
- Choisy, M., Kunst und Sexualität, Köln 1962.
- Compton, S. (Hrsg.), British Art in the 20<sup>th</sup> Century. The modern movement, München 1986.
- Crone R., Andy Warhol, Hamburg, 1970.
- Crone R./Wiegand W., Die Revolutionäre Ästhetik Andy Warhols, Darmstadt, 1972.
- Damus, M., Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne, Hamburg 2000.
- Daniels, D., Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992.

- Danzker, A., The great american nude, in: Tom Wesselmann, 1959-1993, T. Buchsteiner/O. Letze (Hrsg.), Ostfildern 1996, S. 25-29.
- Descharnes, R./Néret, G., Salvator Dalí, Köln 2001.
- Dienst, R-G., Lindner, Stuttgart 1970.
- Otto Dix. (Ausst. Kat.), Otto Dix zum 100. Geburtstag 1981-1991, Stuttgart 1991.
- Otto Dix 1891-1969 (Ausst. Kat.), Tate Gallery, London 1992.
- Dorey, R., Psychoanalytische Beiträge zur Untersuchung des Fetischismus, in: J.- B. Pontalis (Hrsg.), Objekte des Fetischismus, Frankfurt am Main 1972, S. 37-59.
- Dröge, F./Müller, M., Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder Die Geburt der Massenkultur, Berlin 1995.
- Duve, T. de, Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp - Die Malerei und die Moderne, München 1987.
- Frohner, A/Gorsen, P., Körperrituale. Monographie und Werkkatalog, München 1975.
- Eiblmayr, S., Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.
- Engelhardt, H., Reproduktion der Reproduktion. Wenn Warhol sich den Benkamin anzieht, in: Lindner, B. (Hrsg.), „Links hatte noch alles sich zu enträtseln“. Walter Benjamin im Kontext, Frankfurt am Main 1978, S. 258-277.
- Freud, S., Gesammelte Werke, 17 Bd., London 1946.
- Ders., Fetischismus, in: Ges. Werke, Studienausgabe, Bd. III, Frankfurt am Main 1975, S. 383-388.
- Gebattel, V. E. von, Über Fetischismus, in: Prolegomena einer medizinischen Anthropologie, Berlin, 1954, S. 144-160.
- Giese, H., Abnormes und perverses Verhalten, in: Giese, H. (Hrsg.), Psychopathologie der Sexualität, Stuttgart 1962, S. 310-471.
- Gorsen, P., Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Hamburg 1987.
- Ders., Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie, Hamburg 1972.
- Ders., Pornografie und Kommunikation. Gesellschaftliche Motive der Körperästhetik, in: Körperrituale. Monographie und Werkkatalog, Wien 1975, S. 7-50.
- Greenberg, C., Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Dresden 1997.
- Hammacher, A. M., René Magritte, Köln 1992.
- Harrison, C./Wood, P., Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, 2. Bd., Stuttgart 1998.

- Harth, D./Grzimek, M., Aura und Aktualität als ästhetische Begriffe, in: Gebhardt/Grzimek, Harth, Rumpf/Schödlbauer/Witte (Hrsg.), Walter Benjamin – Zeitgenosse der Moderne, Kronberg/Ts. 1976, S. 110-145.
- Haug, W. F., Warenästhetik, Frankfurt am Main 1972.
- Ders., Warenästhetik und kapitalistische Massenkultur (I). ‚Werbung‘ und ‚Konsum‘ - Systematische Einführung, Hamburg 1980.
- Heißerer, D., Eros und Gewalt. Schlichters „Liebesvariationen“, in: Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Ausst. Kat. München 1997, S. 27-37.
- Hentschel, L., Unwegsamkeiten auf dem Feld des Sehens. Raumwahrnehmungen, Irritationen und Geschlechtssituierungen bei Valerie Export und Cindy Sherman, in: Frauen Kunst Wissenschaft 22(1994), S. 56-68.
- Holz H. H., Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus, Darmstadt, 1972.
- Honnet K., Andy Warhol 1928-1987. Kunst als Kommerz, Köln 1989.
- Hopkins, D., Marcel Duchamp und Max Ernst. The bride shared, Oxford 1998.
- Karl Hubbuch 1891-1979, (Ausst. Kat.) Goettl, H./Hartmann, W./Schwarz, M. (Hrsg.), Badischer Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe 1981.
- Karl Hubbuch - Retrospektive, (Ausst. Kat.), Städtische Galerie im PrinzMaxPalais Karlsruhe, Karlsruhe 1994.
- Karl Hubbuch. Stadtbilder-Menschenbilder, Stadt Karlsruhe - Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.), Karlsruhe 2000.
- Iragaray, L., Speculum of the other Woman, Ithaka 1986.
- Dies., This sex which is not one, Ithaka 1985.
- Jay, M., Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought, Berkeley, 1993.
- Jean, M., Geschichte des Surrealismus, Köln 1961.
- Jelenski, C., Hans Bellmer oder der widernatürliche Schmerz, in: Die Zeichnungen von Hans Bellmer, Berlin 1969, S. 3- 20.
- Jochachimides, C./Rosenthal, N. (Hrsg.), American Art in the 20<sup>th</sup> Century. Painting and Sculpture 1913-1993, München 1993.
- Allen Jones. Prints, Lloyd, R. (Hrsg.), München 1995.
- Allen Jones. Retrospektive of paintings 1957-1978, Liverpool 1979.
- Jones, A., Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp, Cambridge 1994.

- Kahn, M. R., Der Fetischismus als Selbstverneinung, in: J.-B.Pontalis (Hrsg.), Objekte des Fetischismus, Frankfurt am Main 1972, S. 130-189.
- Karcher, E., Eros und Tod im Werk von Otto Dix, Münster 1984.
- Karpow, A., The legacy of Jackson Pollock, in: Artnews 1958, S. 50-72.
- Katan, Fetishism, Splitting of the Ego and Denial, in: International Journal of Psycho-Analysis, 45(1964), S. 237-245.
- Kertész, A., Photo-Galerie Bd. 1, München 1978.
- Kismaric, C., André Kertész, in: André Kertész, Photo-Galerie Bd. 1, München 1978, S. 5-8.
- von Krafft-Ebing, R., Psychopathia sexualis, München 1984.
- Klages, L., Der Geist als Widersacher der Seele, Bd. 3, Leipzig 1929.
- Klütsch, M., Der Einfluß von Matisse auf Lichtenstein und Wesselmann, in: (Ausst. Kat.) Europa/Amerika. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, Köln 1986, S. 184-197.
- Kotte, W., Marcel Duchamp als Zeitmaschine, Köln 1987.
- Kramer, H., Richard Lindner, Berlin 1975.
- Kubitza, A., Die Macht des Ekels: Zu einer neuen Topographie des Frauenkörpers, in: Kritische Berichte 1(1993), S. 43-56.
- Kulke, C./Scheich E. (Hrsg.), Zwielficht der Vernunft. Die Dialektik der Aufklärung aus der Sicht der Frauen, Pfaffenweiler 1992.
- Kunst des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln, 2003 Köln.
- Kunzle, D., Fashion and Fetishism. A social history of the corset, tight-lacing and other forms of body-sculpture in the West, New Jersey 1982.
- Kuspit, D., Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art, New York 1993.
- Kurz, T., Subjektlose Herrschaft, in: Krisis. Beiträge zur Kritik der Warengesellschaft 13, Nürnberg 1993, S. 17-95.
- Lacan, J., Linie und Licht, in: G. Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild, S. 60-74.
- Ders., Was ist ein Bild/Tableau, in: G. Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild, S. 60-74.
- Ders., Schriften I-III, Olten/Freiburg im Briesgau 1980.
- Ders., Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Olten/Freiburg im Briesgau 1978.
- Lichtenstein, R., Vortrag vor der Kollege Art Association, Philadelphia, Januar 1964, in: C. Harrison, /P. Wood (Hrsg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Bd. 2, Stuttgart 1998, S. 899-901.
- Dies, Behind closed doors, New York 1993.
- Roy Lichtenstein. Drawings and Prints, New York 1970.

Roy Lichtenstein. The Tate Gallery, London 1968.

Lindner, B./Lüdke, W. M. (Hrsg.), Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne, Frankfurt am Main 1979.

Lindner, B. (Hrsg.), „Links hatte noch alles sich zu enträtseln“. Walter Benjamin im Kontext, Frankfurt am Main 1978.

Lippe, R. zur, Naturbeherrschung am Menschen, 2 Bd., Frankfurt am Main 1974.

Livingstone, M., Jones the Printmaker, in: Lloyd, R. (Hrsg.), Allen Jones. Prints, New York 1995, S. 9-32.

Ders., Telling it like it is, in: Tom Wesselmann, 1959-1993, T. Buchsteiner/O. Letze (Hrsg.), Ostfildern 1996, S. 15-23.

Ders., Allen Jones: Dancing with the head and the legs, in: Retrospektive of paintings. 1957-1978, Liverpool 1979, S. 15-18.

Lloyd, R. (Hrsg.), Allen Jones. Prints, New York 1995.

Liotard, F., Die TRANSformatoren Duchamp, Stuttgart 1986.

Maras, K., Vernunft- und Metaphysikkritik bei Adorno und Nietzsche, Tübingen 2002.

Martin, J.-H. (Hrsg.), Man Ray. Photograph, München 1982.

Ders., Ein Amerikaner kommt nach Paris und gibt die Malerei zugunsten der Schatten auf, in: Ders., (Hrsg.), Man Ray. Photograph, München 1982.

Marx, K., Das Kapital, Bd. I, Berlin 1977.

Masbeck, J. (Hrsg.), Marcel Duchamp in Perspektive, New Jersey 1975.

Matthews, J.H., The Imagery of Surrealism, New York 1977.

McShine, K., Einführung zu: Andy Warhol. Retrospektive (Ausst. Kat.) Köln, 1989, S. 11-21.

Meiffert, T., Die enteignete Erfahrung. Zu Walter Benjamins Konzept einer „Dialektik im Stillstand“, Bielefeld 1986.

Meinhardt, J., Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern-Ruit 1997.

Merleau-Ponty, M., Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Hamburg 2003.

Ders., Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 1985.

Ders., Der Zweifel Cézannes, in: Das Auge und der Geist, Hamburg 2003, S. 3-29.

Mersch, D., Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2002.

Metken, G. (Hrsg.), Als die Surrealisten noch Recht hatten. Texte und Dokumente, Stuttgart 1976.

- Métraux, A./Waldenfels, B. (Hrsg.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, München 1986.
- Michel, K. M., Versuch, die „Ästhetische Theorie“ zu verstehen, in: Lindner, B./Lüdke, W. M. (Hrsg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main 1979, S. 41-107.
- Molderings, H., *Photographie als Trost*, in: Martin, J. H. (Hrsg.), *Man Ray. Photograph*, S. 15-25.
- Ders., *Marcel Duchamp*, Frankfurt am Main 1983.
- Morphet, R., *Roy Lichtenstein*, in: *Roy Lichtenstein. The Tate Gallery*, London 1968, S. 15-28.
- Mosse, L.G., *Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen*, München 1985.
- Moszynska, A., *Abstract art*, London 1990.
- Neue Sachlichkeit in Hannover - „Der stärkste Ausdruck unserer Tage“*, (Ausst. Kat.) Sprengel Museum Hannover, Hildesheim, 2001.
- Ollinger-Zinque, G./Leen, F (Hrsg.), (Ausst. Kat.) *René Magritte 1989-1998*, Stuttgart 1998.
- Passeron, R., *René Magritte*, Berlin 1970.
- Peters, O., *Neue Sachlichkeit und Nationalismus. Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin 1998.
- Ders., *Die Malerei der Neuen Sachlichkeit und das Dritte Reich. Bruch-Kontinuität-Transformation*, in: *Neue Sachlichkeit in Hannover - „Der stärkste Ausdruck unserer Tage“*, (Ausst. Kat.) Sprengel Museum Hannover, Hildesheim, 2001, S. 83-92.
- Pontalis, J. B., (Hrsg.), *Objekte des Fetischismus*, Frankfurt am Main 1972.
- Pouillon, J., *Fetische ohne Fetischismus*, in: J.-B.Pontalis (Hrsg.), *Objekte des Fetischismus*, Frankfurt am Main 1972, S. 196-216.
- Ratcliff, C., *Andy Warhol*, München 1984.
- Ronte, D., *Prinzip Metamorphose: zur seriellen Kunst*, in: (Ausst. Kat.) *Die Metamorphosen der Bilder*, Hannover 1993, S. 196-200.
- Rose, J., *States of fantasy*, Oxford 1998.
- Dies., *Sexuality in the field of vision*, London 1986.
- Rosenblum, R., *On modern american art. Selected essays*, New York 1999.
- Ders., *The abstract sublime*, in: *On modern american art. Selected essays*, New York 1999, S. 72-80.

- Ders., Warhol als art history, in: On modern american art. Selected essays, New York 1999, S. 217-237.
- Ders., British twentieth-century art: A transatlantic view, in: Compton, S. (Hrsg.), British Art in the 20<sup>th</sup> Century. The modern movement, München 1986, S. 89-99.
- Rosolato, G., Der Fetischismus, dessen Objekt sich ‚entzieht‘, in: J.-B.Pontalis (Hrsg.), Objekte des Fetischismus, Frankfurt am Main 1972, S. 62-75.
- Rubin, W., Surrealismus, Stuttgart 1979.
- Ruhrberg, K., Malerei, in: F. Walther (Hrsg.), Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2000.
- Sartre, J.-P., Das Sein und das Nichts, Hamburg 1976.
- Schindler, W. (Hrsg.), Stekel, W., Aktive Psychoanalyse, Stuttgart 1980.
- Schloz, R., Das Geschlecht des Kapitalismus. Feministische Theorien und die Postmoderne Metamorphose des Patriarchats, Bad Honnef 2000.
- Schlichter, R., Das widerspenstige Fleisch, Berlin 1991.
- ders., Die Verteidigung des Panoptikums, Berlin 1995.
- Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, (Ausst. Kat.) München 1997.
- Schmied, W., Notizen zu Roy Lichtenstein, in: Roy Lichtenstein. The Tate Gallery, London 1968, S. 49-50.
- Ders., Neue Sachlichkeit - Der deutsche Realismus der zwanziger Jahre, in: Kritische Grafik der Weimarer Zeit, (Ausst. Kat.), Pollig, H./Roters, E. (Hrsg.), Stuttgart 1985, S. 21-43.
- Ders., Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland 1918-1933, Hannover 1969.
- Georg Scholz 1890-1945 - Malerei, Zeichnung, Druckgraphik, (Ausst. Kat.), Stadt Waldkirch (Hrsg.), Stuttgart 1990.
- Georg Scholz. Ein Beitrag zur Diskussion realistischer Kunst, (Ausst. Kat.), Badischer Kunstverein (Hrsg.), Karlsruhe 1975.
- Schütz, H., Jenseits von Utopie und Apokalypse? Zum Mnemonismus der Gegenwartskunst, in: Kunstforum 123 (1993), S. 64-100.
- Schwarz, A., The complete Works of Marcel Duchamp, 2 Bd., London 1997.
- Schwarz, B., Otto Dix - Großstadt, Frankfurt am Main 1993.
- Schwerfel, H. P., Kunst-Skandale. Über spontane Ablehnung und nachträgliche Anerkennung, Köln 2000.
- Silverman, K., The threshold of the visible world, London 1996.
- Dies., Male Subjektivität at the Margins, New York 1992.

- Selz, P., Richard Lindners bewehrte Frauen, in: J. Zilczer (Hrsg.), Richard Lindner. Gemälde und Aquarelle, München 1997, S. 81-94.
- Sers, P., Man Ray und die Avantgarde, in: Martin, J. (Hrsg.), Man Ray. Photograph, S. 11-15.
- Smirnoff, V. N., Die fetischistische Transaktion, in: J.-B.Pontalis (Hrsg.), Objekte des Fetischismus, Frankfurt am Main 1972, S. 76-112.
- Spies, W.(Hrsg.), Richard Lindner. Catalogue Raisonné of Paintings, Watercolors, und Drawings, München 1999.
- Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland (Ausst. Kat.), Berlinische Galerie-Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur (Hrsg.), Berlin 1989.
- Steingraber, E. (Hrsg.), Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979.
- Sterckx, P., Magrittes Bilder als >Dispositive<, in: M. Broodthaers/J. Kosuth et al., René Magritte. Die Kunst der Konversation, Düsseldorf 1996, S. 37-57.
- Stoessel, M., Aura. Das vergessene Menschliche, München 1986.
- Stoller, R.J., Pain & Passion. A psychoanalyst explores the world of S&M, New York 1991.
- Ders., Perversion. Die erotische Form von Haß, Hamburg 1979.
- Ders., Observing the erotic imagination, New Haven 1985.
- Strobl, A., Otto Dix. Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre, Berlin 1996.
- Taylor, M.C., Altarity, Chicago 1987.
- Taylor, S., The anatomy of anxiety, Massachusetts 2000.
- Täuber, R., Drei Weiber – Vom Götterhimmel in die Gosse, in: Ausst. Kat. Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891-1991, Stuttgart 1991, S. 209-218.
- Theunissen, M., Der Andere. Studien zur Sozialontologie der Gegenwart, Berlin 1977.
- Thomas, K., Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1998.
- Tomkins, C., Marcel Duchamp, München 1999.
- Tylor, B. E., Religion in Primitive Culture, Bd. 2, New York 1958.
- Vetter, B. G., Magic and Religion. Their Nature, Origin and Function, New York 1958.
- Vietta, S./Kemper, D. (Hrsg.), Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, München 1998.
- Vowinkel, A., Surrealismus und Kunst 1919 bis 1925, Hildesheim 1989.
- Wendt, R. W., Ready-Made. Das Problem und der philosophische Begriff des ästhetischen Verhaltens, dargestellt a Marcel Duchamp, Meisenheim am Glan 1970.
- Webb, P., Hans Bellmer, London 1985.

- Waldenfels, B., Das Zerspringen des Seins. Ontologische Auslegung der Erfahrung am Leitfaden der Malerei, in: Métraux, A./Waldenfels, B. (Hrsg.), Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken, München 1986, S. 144-161.
- Waldman, D. Roy Lichtenstein, Tübingen 1971.
- Dies., Roy Lichtenstein (Ausst. Kat.), Ostfildern 1994.
- Ward, M., Tom Wesselmann. Studie zur Matisse-Rezeption in Amerika, Hamburg 1992.
- Warhol, A., The Philosophie of Andy Warhol, London, 1975.
- Weimarer Republik, Kunstamt Kreuzberg/Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln (Hrsg.), Berlin 1977.
- Werckmeister, K. O., Linke Ikonen. Benjamin, Eisenstein, Picasso - nach dem Fall des Kommunismus, München 1997.
- Tom Wesselmann, 1959-1993, T. Buchsteiner/O. Letze (Hrsg.), Ostfildern 1996.
- Wiener Aktionismus. Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus - Wien 1960-1965, Museum Fridericianum/Kunstmuseum Winterthur/Scottish National Gallery of Modern Art (Hrsg.), Klagenfurt 1988.
- Williams, L., Fetishism and Hard Core: Marx, Freud, and the „Money Shot“, in: S. Gubar/J. Hoff, K. (Hrsg.), For Adult Users Only. The Dilemma of violent Pornography, Bloomington 1989, S. 198-217.
- Dies., Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film, Chicago 1981.
- Dies., Hard Core. Power, Pleasure, and the „Frenzy of the Visible“, Berkeley 1989.
- Zilczer, J., Zirkus des Absurden: Die Bilder Richard Lindners, in: J. Zilczer (Hrsg.), Richard Lindner. Gemälde und Aquarelle, München 1997, S. 13-38.

## 17. Abbildungsverzeichnis

1. Georg Grosz, Ohne Titel, Ö/LW, 81x61 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, in: Steingräber 1979, Abb. 40
2. Scholz, Wucherbauernfamilie (Industriebauern), 1920, Öl, Collage/Holz, 98x70 cm, Von der Heydt-Museum der Stadt Wuppertal, in: Stadt Waldkirch (Hrsg.), Abb. S. 56
3. Otto Dix, Großstadt (Triptychon), Mischtechnik auf Holz, re. Flügel 181x101 cm, Galerie der Stadt Stuttgart, in: Dix 1991, Abb. S. 235
4. Masaccio, Schattenheilung Petri, Petruszyklus der Brancacci-Kapelle, Fresko, 1424-1428, in: Dix 1991, Abb. 4, S. 223
5. Otto Dix, Großstadt (Triptychon), Mischtechnik auf Holz, Mitteltafel: 181x200 cm, Galerie der Stadt Stuttgart, in: Dix 1991, Abb. S. 235
6. Michael Wolgemut, Tod mit der Pfeife spielt den Toten auf dem Friedhof, 1943, Holzschnitt, in: Dix 1991, Abb. 3, S. 223
7. Rudolf Schlichter, Domina mea, 1927-1928, Aquarellfarben über Tusche auf Papier, 72,0 x 51,0 cm, Privatbesitz, Privatbesitz, in: Schlichter 1998, Abb. 104
8. Rudolf Schlichter, Sexualmord, um 1924, Bleistift und Kohle auf Papier, 58,0x47,0 cm, Privatbesitz, in: Schlichter 1998, Abb. 58
9. Rudolf Schlichter, Zusammenkunft von Fetischisten und manischen Flagellanten, um 1923, Aquarellfarben auf Papier, 43,9 x 27,3 cm, Privatbesitz, in: Schlichter 1998, Abb. 56
10. Georg Grosz, Stützen der Gesellschaft, Ö/LW, 200 x 108 cm, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, in: Ruhrberg 2000, Abb. S. 190
11. Man Ray, Das Primat der Materie über den Gedanken, 1931, s/w Fotografie, 22x30 cm, Solarisation, Sammlung Georg Dalsheimer, Baltimore, in: Eiblmayr, 1993, Abb. 25
12. Man Ray, Ohne Titel, 1927, s/w Fotografie, Solarisation, Baltimore, in: Man Ray-Photograph, 1982, Abb. S. 98
13. René Magritte, Die Vergewaltigung, 1934, Ö/LW, 72,4x53,3 cm, Menil Foundation Collection, Houston, Texas, in: PAsseron 1970, Abb. S. 90
14. René Magritte, Die gigantischen Tage, 1928, Ö/LW, 115,5x81 cm, Privatsammlung Brüssel, in: Hammacher 1992, Abb. 14
15. René Magritte, Die ewige Evidenz, 1930, Öl auf 5 separaten Leinwänden, 26x16, 22x28, 30x22, 26x20, 26x16 cm, Sammlung William S. Copley, in: Ollinger/Leen

- 1998, Abb. 118
16. René Magritte, Die Repräsentation, 1937, Ö/LW auf Karton, 48, 5x44 cm, Privatsammlung London, in: Ollinger/Leen 1998, Abb. 158
  17. Andre Kertész, Distorsion Nr. 79, 1933, s/w Fotografie, Sammlung Beady Davis, New York, Eiblmayr, 1993, in: Abb. 65
  18. Andre Kertész, Distortion Nr. 40, 1933, s/w Fotografie, New York, in: Andre Kertész 1997, Abb. S. 81
  19. Salvador Dalí, Das Gespenst des Sex-Appeal, 1934, Öl auf Holz, 18x14 cm, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí, in: Descharnes/Néret 2001, Abb. 481
  20. Salvador Dalí, Das Rätsel Wilhelm Tells, 1933, Ö/LW, 201,5 x 346 cm, Stockholm, Moderna Museet, in: Descharnes/Néret 2001, Abb.
  21. Hans Bellmer, Die Puppe, 1934, s/w Fotografie, 16.2x16,2 cm, Sammlung R. Aldoux, Paris, in: Lichtenstein 2001, Abb. 16
  22. Die Pupe, 1935, Fotografie, 17x17 cm, Sammlung R. Aldoux, Paris, in Lichtenstein 2001, Abb. 49.
  23. Hans Bellmer, Die Puppe, 1936, Mit Anilinfarbe kolorierte Glanzfotografie, 12 x 8 cm, Isidore Ducasse Fine Arts, New York, in: Lichtenstein 2001, Plate 5
  24. Hans Bellmer, Die Puppe, 1934, s/w Fotografie, 16,2x16,2 cm, Isidore Ducasse Fine Arts, New York, in: Lichtenstein 2001, Abb. 15
  25. Hans Bellmer, Talon aiguille, 1961, Zeichnung, 65x50 cm, in: Jelenski 1969, Abb. S. 86
  26. Hans Bellmer, Der Gemeinssinn, 1961, Aquarellfarben, 65x50 cm, Vctor Arwas Collection, London in: Webb 1985, Plate xxxii
  27. Hans Bellmer, Die Puppe, 1936, bemaltes Aluminium, 46 cm hoch, Tate Gallery, London, in: Webb 1985, Plate xxxvii
  28. Hans Bellmer, Maschinengewehr im Gnadenstand, 1937, Holz, Eisen und Papier maché, 60 cm hoch, Museum of Modern Art, New York, in: Webb 1985, Abb. 74
  29. Marcel Duchamp, Prière de toucher, 1947, 23,5 x 20,5 cm, Schaumgummi, schwarzer Samt, kartonierter Einband, Collection Shaparazian, Los Angeles, in: Schwarz 1997, Abb. 523
  30. Marcel Duchamp, À la manière de Delvaux, 1942, Collage, in: Eiblmayr, 1993, Abb. 36

31. Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1o La Chute d'eau, 2o Le Gaz d'éclairage*, 1946-1966, Assemblage, 242.5x177.8x1224.5 cm, verschiedene Materialien: Holztür, Samt, Leder, Haare, Gasbrenner, Aluminium, Eisen, etc., Philadelphia, in: Eiblmayr, 1993, Abb. 37
32. Hans Bellmer, *Die Puppe*, 1935, s/w Fotografie, 17x17 cm, Sammlung R. Aldoux, Paris, in: Lichtenstein 2001, Abb. 49
33. Richard Lindner, *Das Korsett*, 1954, Wasserfarbe, Bleistift und Buntstift auf Papier, 72,4 x 57,1 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., in: Zilczer 1997, Abb. 14
34. Richard Lindner, *Untitled No. 2 (Ohne Titel Nr. 2)*, 1962, Ö/LW, 200 x 127 cm, Roland und Anstiss Krueck, in: Zilczer 1997, Abb. 30
35. Richard Lindner, *Angel in me (Engel in mir)*, 1966, Ö/LW, 177,8 x 152,4 cm, Stephen und Constance , in: Zilczer 1997, Abb. 45
36. Richard Lindner, *Marilyn Was Here (Marilyn war hier)*, 1967, Ö/LW, 182,9x152,4 cm, Sammlung Ellen und Max Palevsky, in: Zilczer 1997, Abb. 48
37. Andy Warhol, *Fünfundzwanzig farbige Marilyns*, 1962, Acryl auf Leinwand, 209 x 170 cm, Fort Worth, Modern Art Museum of Fort Worth, The Benjamin J. Tillar Trust, in: Ruhrberg 2000, Abb. S. 324
38. Richard Lindner, *Stranger No. 1*, 1958, Ö/LW, 127x76,2 cm, Mr and Mrs Herman Elkon, New York, in: Ashton 1969, Plate 63
39. Josef Albers, *Square: Apparition*, 1959, Ö/LW, 121.9x121,9 cm, Guggenheim Museum, New York, in: Moszynska 1990, Abb. 67
40. Josef Albers, *Hommage to the Square: Ritardanto*, 1958, Ö/LW, 76,2x76,2 cm, USA, Privatbesitz, in: Ruhrberg 2000, Abb. S. 180
41. Josef Albers, *Hommage to the Square*, 1964, Ö/LW, 121x121 cm, Josef Albers Museum, Bottrop, in: Ruhrberg 2000, Abb. S. 179
42. Adolf Frohner, *Bein*, 1970, Grafit auf Papier, 100 x 70 cm, Dr. Peter Müller, Wien, in: Gorsen 1975, Abb. S. 122
43. Adolf Frohner, *Bindungen*, 1973, Acryl und Grafit auf Leinen, 150 x 100 cm, Dr. Helmut Zambo, Köln, in: Gorsen 1975, Abb. S. 120
44. Adolf Frohner, *Die Gräfin*, 1970, Tempera, Grafit und Gips auf Holzplatte, 105x63 cm, Michael Helling, Murnau, in: Gorsen 1975, Abb. S. 123.

45. Allen Jones, Perfect Match, 1966-1967, Ö/LW, drei Teile, 276 x 92 cm, Köln, Ludwig Museum, in: Ruhrberg 2000, Abb. S. 305
46. Allen Jones, Entwurfszeichnung für sein Buch Figures, Mailand 1969, in: Gorsen 1987, Abb. 58
47. Allen Jones, Man composing himself, 1965, Lithographie, Schwarz/Weiß, 101,5 x 74 cm, Grey Rives,, in: Livingston 1995, Abb. 80
48. Allen Jones, The Magician, 1974, Ö/LW, zweit Teile, 72 x 36 cm, Waddington Galleries Ltd, London, in: Allen Jones, Retrospective of paintings 1957-1978, Abb. 44
49. René Magritte, Versuch des Unmöglichen, 1928, 105,6x81,1 cm, Private Sammlung, in: Broodthearts 1996, Abb. 2, S. 39
50. Allen Jones, Cut-a-Way, 1976, 10farbige Siebdruck, 68x54,5 cm, in: Livingston 1995, Abb. 50
51. Adolf Frohner, Eine der drei Grazien, 1969, Grafit, Tempera und Collage auf reнтоilliertem Papier, 170x70cm, in: Gorsen 1972, Abb. 20
52. Tom Wesselmann, Great American Nude No. 55, 1964, 120x150 cm, Acryl und Collage auf Holz, Privatsammlung, in: Ward, 1992, Abb. 17
53. Sherman, Untitled, 1992, Farbphotografie, 173x114 cm, in: Kunstforum 132(1996), Abb. S. 120
54. Tom Wesselmann, Great American Nude No. 98, 1968, 248,75x498,75 cm (drei separate Leinwandteile, zwei davon freistehend), Ö/LW, Museum Ludwig, Köln, in: Kunst des 20 Jahrhunderts Museum Ludwig Köln, Abb. S. 750
55. Tom Wesselmann, Monica Nude (Flora Wall), 1987, 125x180 cm, Email/ausgeschnittenes Aluminium, Standort?, in: Ward 1992, Abb. 51
56. Tom Wesselmann, Great American Nude No. 58, 1965, 120x1905 cm, Acryl, Pastell und Collage auf Holz, Sammlung William Gregory II, in: Ward, 1992, Abb. 27
57. René Magritte, En Hommage á Mack Sennett, 1937, Ö/LW, 73x54 cm, Collection de la Ville de La Louvière, Belgien, in: Hammacher 1992, Abb. 16
58. Roy Lichtenstein, Hopeless, 1963, Öl und Magna auf Leinwand, 111,8x111,8 cm, Sammlung Peter und Irene Ludwig, Leihgabe an die Öffentliche Sammlung Basel, Kunstmuseum, in: Waldman 1994, Abb. 104
59. Roy Lichtenstein, The Refrigerator, 1962, Ö/LW, 172,7x142,4 cm, Privatbesitz, in: Waldman, 1994, Abb. 58
60. Carolee Schneemann, „Eye Body“, Körpertransformation in Environment, 1963, in: Kubitza 1993, Abb. S. 44

61. Karen Finley während ihrer Performance "We Keep Our Victims Ready" in Manhattan, 1990, in: Kubitza 1993, Abb. 7, S. 49
62. Valerie Export, Tapp- und Tastkino, 1968, in: Hentschel 1996, Abb. S. 59