

Schnitte in das Reale: Pierre Moliniers Fotomontage

Katarzyna Gorska

Eine Schwarzweiß-Fotografie. Zwei seitlich zur Schau gestellte Figuren wenden ihre breit lächelnden Gesichter dem Betrachter zu. Die rechte Figur klammert sich mit den Händen und dem nackten Oberkörper an einen Barhocker. Sie trägt eine schwarze Augenmaske, der Rest des Gesichts ist in ein dunkles Netz gehüllt. Der Kopf hängt über der Sitzfläche des Barhockers herunter. Ihre Taille hüllt ein Strumpfgürtel, der schwarze Strümpfe hält. Die Beine der Figur sind angespannt, die Knie leicht gebeugt. Die linke Figur steht ganz dicht hinter der rechten. Sie trägt, wie die andere Figur, hochhackige Lackschuhe und eine Maske. Mit der rechten behandschuhten Hand hält sie die Hand der anderen Figur. Sie trägt ebenso schwarze Strümpfe und ihr Gesicht ist ebenfalls mit einem Netz überzogen. Darüber hinaus krönt den Kopf der zweiten Figur ein schwarzer Zylinder und der Bauchbereich ist mit einem Korsett verdeckt. Sie steht in einer gestellten Grätsche. Außer über die sich berührenden Hände sind die Figuren über das erigierte Glied der linken Figur verbunden. Das Glied ist nur zum Teil zu sehen, der Rest verschwindet zwischen den Pobacken der ersten Figur.

Pornographie? Obszönität? Kunst?

In der Diskussion *Lässt sich das Obszöne ästhetisieren?* stellt Hans Jauß fest, dass etwas nicht obszön ist, weil es Sexuelles enthält, sondern weil die Präsentation sich durch „isolierende Ostentation“ auszeichnet.¹ Das Obszöne wäre für ihn eine „Aufhebung der ästhetischen Distanz“. Mit dem Fehlen der ästhetischen Distanz ist die reine Leiblichkeit gemeint, ein „anthropologisches Substrat“², das in solchen Werken dominiert und den Eindruck einer unmittelbaren Existenz des Dargestellten bewirkt. Das Obszöne wäre also eine explizite Darstellung ohne Umwege, Symbole oder Metaphern. Für die künstlerische Darstellung des Körpers wäre demnach die Vermeidung aller Verweise auf das Fleischliche charakteristisch. Dieses Bedürfnis in der Kunst nach Distanz zum Physischen erklärt Abigail Solomon-Godeau mit Angst.³ Es ist die Angst vor der Unklarheit der Grenzen des Körpers, eine existenzielle Angst des Subjekts, das sich durch Grenzen konstituiert. Die physischen „Formen“ als „residuum of anatomy and physiology“⁴ können oft den Status der Kunst nicht genießen. Aber wie Lynda Nead im Gefolge von Mary Douglas und Julia Kristeva konstatiert, befindet sich das Obszöne nicht außerhalb der Ästhetik, sondern an ihrem Rande.⁵ Das Obszöne ist demnach ein fester Bestandteil des Kunst-Diskurses, deswegen kommt es auch immer wieder zum Vorschein. Denn wo die Macht ist, wie Foucault darlegt, gibt es auch Widerstand, der ein Effekt und Bedingung der Macht ist.⁶

Der Begriff Pornographie wie man ihn heute versteht – als „sprachliche, bildliche Darstellung sexueller Akte unter einseitiger Betonung des genitalen

¹ Jauß, Hans: Fünfte Diskussion: Lässt sich das Obszöne ästhetisieren?, in: ders. (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzenphänomene des Ästhetischen*. München 1968, S. 611-619, hier S. 613.

² Ebd., S. 613f.

³ Vgl. Solomon-Godeau, Abigail: Gender, Genre und Akt in der Fotografie, in: Tamara Horáková u.a. (Hg.): *Image:/images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*. Wien 2002, S. 101-118, hier S. 104.

⁴ Nead, Lynda: *Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London 1992, S. 15.

⁵ Vgl. ebd., S. 32.

⁶ Vgl. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt/Main 1983, S. 96f.

Bereichs und unter Ausklammerung der psychischen und partnerschaftlichen Aspekte der Sexualität⁷ – ist eine Erfindung des ausgehenden 18. Jahrhunderts.⁸ Dieser Begriff ist sozusagen eine „Spezialisierung“, eine Einengung des Begriffs „Obszönität“.⁹ Die Handlungen und Formen, die heute als pornographisch gelten, wurden nicht unbedingt immer schon so angesehen. Für Steven Marcus hat die Pornographie ihre heutige Bedeutung erst im 19. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Massenmedien und vor allem mit dem Aufkommen der Zensur erlangt.¹⁰ Die Zensur hatte das Ziel, unzulässige und unmoralische Schriften und Bilder zu isolieren und zu überwachen. Indem sie allerdings etwas für unrecht erklärte, erschuf sie diesen Bereich erst, davor war er nicht existent. Das Festlegen bestimmter Werke als pornographisch ist diskursiv untermauert, was Anja Zimmermann betont, es erfolgt nicht nach der Willkür des Urteilenden.¹¹ Die Grenze zwischen den beiden Bereichen, die nicht als eine gerade Linie zu verstehen ist, ist allerdings keine feste, sie wird immer wieder verschoben. Sie passt sich an an die jeweiligen historischen Umstände. Lynda Nead macht deutlich, dass eine Grenze zwischen dem Akt und dem Obszönen eigentlich nicht auszumachen ist, dabei handelt es sich vielmehr um einen Übergang, der von den beiden Bereichen gegenseitig überschritten, geändert und überwacht wird.¹²

Diese Schwierigkeit der Entscheidung, wann ein Werk noch Kunst und wann es Pornographie ist, wird bei den Arbeiten von Pierre Molinier besonders deutlich. Die Bildbeschreibung, die diesen Text eröffnete, bezieht sich auf seine Mitte der sechziger Jahre entstandene Arbeit *Mandrake se regale*. (Abb. 1) Molinier führt hier, wie in vielen seiner Werke, sexuelle Praktiken

⁷ Duden online, http://www.duden.de/rechtschreibung/Pornografie#block_6 (25.03.2012).

⁸ Vgl. Marcus, Steven: *Umkehrung der Moral. Sexualität und Pornographie im viktorianischen England*. Frankfurt/Main 1979, S. 239.

⁹ Vgl. Nead, Female Nude, S. 92.

¹⁰ Vgl. Marcus, Umkehrung der Moral, S. 239.

¹¹ Vgl. Zimmermann, Anja: *Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper. Abject art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*. Berlin 2001, S. 225.

¹² Vgl. Nead, Female Nude, S. 86f.

auf. Außer der präsentierten Praktik des analen Verkehrs kommen auch autoerotische Handlungen wie Masturbation und Autofellatio sowie sexuelle Praktiken in Gruppen in seinen Arbeiten vor. Die Fotografien zeichnen sich durch die besondere Bemühung um die deutliche Darstellung der Geschlechtsteile und der aufgeführten Handlungen aus.

Bei der Betrachtung von *Mandrake se regale* ist auf den ersten Blick sehr schwer zu erkennen, dass es sich um eine Fotomontage handelt. (Abb. 2) Dieser Fakt ist allerdings entscheidend. Das Ergebnis, das man letztendlich betrachtet, hat eine langwierige Vorgeschichte. Zuerst fotografierte Molinier die ihn interessierenden Körper, Körperteile beziehungsweise Gegenstände. Nach der Entwicklung schnitt er Teile der Fotografien aus, andere dagegen verwendete er als Hintergründe. Willkürlich setzte er die Teile zusammen. Für seine Montagen benutzte Molinier keinen Kleber, auf die letzte Schicht der Montage legte er eine Glasscheibe und dann fotografierte er diese Komposition zum wiederholten Male.¹³ Die Akribie, mit der er die Collagen herstellte, lässt die Einzelteile als zusammenhängendes Ganzes erscheinen. Es gibt keine störenden unproportionierten Größenverhältnisse, die auf den Konstruktionscharakter dieser Fotografien hinweisen würden. Auch die Farbabstufungen sind angepasst, sodass die Bilder in der Ebene ebenfalls harmonieren. Die Genauigkeit von Moliniers Technik macht deutlich, dass nicht die Zusammensetzung im Vordergrund stehen soll. Bei den beiden Figuren in *Mandrake se regale* handelt es sich um ein und dieselbe Person, nämlich um den Künstler selbst. Diese Fotomontage zeigt also Pierre Molinier, der sich selbst anal penetriert. Das heißt, dass die dargestellte sexuelle Handlung ausschließlich innerhalb des Bildes passiert, eine durch Montage entstandene Inszenierung ist und nicht vor der Kamera stattgefunden hat. Wenn also die Pornographie als Darstellung sexueller Handlungen definiert wird und die sexuellen Handlungen bei Pierre Molinier Vor-täuschungen, Darstellungen unmöglicher Konstellationen sind, kann dann bei *Mandrake se regale* überhaupt von Pornographie gesprochen werden? Diese Fotomontage visualisiert etwas, das nicht existent war und nur durch Imagination

¹³ Vgl. Mercié, Jean-Luc: *Pierre Molinier*. Paris 2010, S. 43.

zu Stande kommt. Lässt sich eine solche Chimäre als pornographisch bezeichnen? Kann man eine sexuelle Handlung für pornographisch halten, die erstens gar nicht stattgefunden hat und zweitens gar nicht möglich ist?

Die Collage wurde als Anti-Kunst bezeichnet, denn sie negierte das Illusionistische der Kunst absichtlich. Die Collage war eine künstlerische Form, die sich durch einen neuen Herstellungsmodus auszeichnete, durch das Aufkleben und Anhäufen unterschiedlicher, meist fragmentarisierter Stoffe auf eine Bildfläche. Mit der Collage sollte die Kunst nicht mehr Echtheit simulieren, sondern, im Gegenteil, explizit auf die Gemachtheit verweisen, das Echte daran sollte das verwendete Material sein. Das reale Objekt war das zentrale Anliegen der Collage. Franz Mon spricht den Gedanken an, dass sich die Bedeutung der Fragmente einer Collage durch die Aussperrung der Realitätsfragmente aus ihrem Kontext nicht nur verändert; das Zusammenfügen dieser Fragmente bilde eine neue Realität.¹⁴ Durch diese Verbindung werden die Realitätsfragmente, wie Jürgen Wissmann unterstreicht, verfremdet und sie gemeinsam verfremden wiederum die Realität des Kunstwerks.¹⁵ Eine Fotomontage ist allerdings eine besondere Form der Collage. Sie stellt noch mehr als die Collage die Wiedergabe der Realität mittels der Kunst in Frage. Sie eröffnet die Möglichkeit einer Resignifikation der Realität, sie erlaubt ein neues Deuten und Bedeuten des Abgebildeten.¹⁶ Sie lässt neue Kontexte zu, die wiederum neue, zusätzliche Wirklichkeiten bilden. Sie leitet zu Zwischenräumen, die anders besetzt und gedacht werden können. Eine Fotomontage ist nicht alleine auf das Mechanische des Fotoapparates zurückzuführen, sondern durch die Herstellung wird auch ganz stark das Manuelle betont. Dem Fotoapparat, oder präziser ausgedrückt der Dunkelkammer, wird ein Foto entnommen, das eine Realität darstellt, dieses wird allerdings vom Künstler, so auch bei Molinier, dekonstruiert, um im nächsten Schritt eine neue Realität herzustellen. Diese wird dann, um sie wiederum

¹⁴ Vgl. Eckmann, Sabine: *Collage und Assemblage als neue Kunstgattungen DADAS*. Köln 1995, S. 55.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 66.

¹⁶ Vgl. Krauss, Rosalind: Die photographische Bedingungen des Surrealismus, in: ders.: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München 1998, S. 100-123, hier S. 113.

glaubwürdiger zu machen, fotografiert. Der bloßen Collage, der Rohform der Fotomontage, würde sonst nicht so viel Glaubwürdigkeit geschenkt, denn das Manuelle, das Gemachte stünde zu sehr im Vordergrund. Bei einer Fotomontage, also einer fotografierten Collage, drängen dagegen unausweichlich die Eigenschaften eines fotografischen Bildes in den Vordergrund. Wie André Bazin in der *Ontologie des fotografischen Bildes* schreibt, profitiert die Fotografie von „der Übertragung der Realität des Objektes auf seine Reproduktion.“¹⁷ Die Glaubwürdigkeit, die einem fotografischen Bild zugesprochen wird, beruht auf der Überzeugung der Notwendigkeit der Existenz eines realen Referenten vor der Kamera. Es ist das Fungieren der Fotografie als Index, was ihre Authentizität bezeugt und ihr die ihr zugesprochene Beweiskraft verleiht. Diese Annahme geht auf die Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce zurück, der den Index ein Zeichen nennt, das aufgrund physikalischer Berührung entstand.¹⁸ Eine Fotografie sagt folglich nichts anderes als „Es-ist-so-gewesen“, wovon Roland Barthes in *Die helle Kammer* überzeugen will.

Dieses Merkmal des fotografischen Verfahrens wird, wie Philippe Dubois unterstreicht, jedoch zu oft verallgemeinert.¹⁹ Jede Fotografie wird für einen absoluten Index gehalten, was eine interpretatorische Falle sein kann. Aus diesem Prinzip speist sich auch die Arbeit *Mandrake se regale* und dabei stellt sie die Konventionalität des Fotografischen bloß. Hier drängt sich die Frage auf, wovon sie eigentlich ein Index sein soll. Was und wo ist ihr Referent? Philippe Dubois, der sich in *Der fotografische Akt* mit der Indexikalität der Fotografie auseinandersetzt, schreibt: „Die (fotografische) Spur kann nur singular sein, genauso wie ihr Referent.“²⁰ Bei Molinier kann jedoch nicht von der Singularität des Referenten und auch nicht der Spur gesprochen werden. Bei ihm handelt es sich um eine Anhäufung von Indexen und Objek-

¹⁷ Bazin, André: *Ontologie des fotografischen Bildes*, in: ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln 1975, S. 24.

¹⁸ Vgl. Peirce, Charles Sander: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt/M. 2005, S. 65ff.

¹⁹ Vgl. Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt, Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam/Dresden 1998, S. 53.

²⁰ Ebd., S. 73.

ten, die im Endresultat, in der fertigen Fotomontage, ihre Bedeutung verlieren. Im Falle von *Mandrake se regale* kann man nicht von einer „typischen referentiellen Einmaligkeit“²¹ sprechen, innerhalb des Bildes findet keine gewöhnliche indexikalische Beziehung zwischen den Zeichen und dem Objekt statt. Das „Wesen der PHOTOGRAPHIE“, schreibt Roland Barthes, „besteht in der Bestätigung dessen, was sie wiedergibt“, sie sei „keine Frage der Genauigkeit, sondern der Wirklichkeit.“²² Einige Jahre früher schrieb Charles Sander Peirce im selben Ton: „The Index asserts nothing; it only says, There‘.“²³ Wenn also das Wesen der Fotografie deiktisch ist, worauf weist *Mandrake se regale* hin, was bezeichnet die Fotomontage dann?

Im Aufsatz *Das Unvorhersehbare* setzt sich Peter Geimer mit zwei Theorien auseinander, mit der Fotografie des Referenten von Roland Barthes und mit der Theorie der der Fotografie innewohnenden Indexikalität von Rosalind Krauss.²⁴ Geimer kritisiert, dass sowohl Barthes als auch Krauss von der Fotografie nur als Abdruck, als Repräsentation von etwas, das den Status des Ursprünglichen hat, sprechen, als ob es einen Körper geben könnte, der als endgültiger Referent auszumachen wäre. Ein Abdruck wäre, ihnen nach, ein reiner Verweis auf den fotografierten Gegenstand. Dabei ist es für Geimer wesentlich den „Vorfall“ zu unterstreichen, den die „Kommentatoren“ der Fotografie beim Verkünden der Indexikalität der Fotografie nicht berücksichtigt hätten: Das Agieren des Zufalls und natürlich des fotografierten Objekts. Geimer schreibt: „Etwas im Bild fällt vor oder etwas fällt ins Bild.“²⁵ Bei Pierre Molinier fällt eindeutig etwas ins Bild, denn er führte als Fotograf, als Monteur und auch als Modell absichtlich etwas ein, dessen Referentialität tatsächlich nur schwer auszumachen ist, weil es dezentriert ist. Mehr noch, er zerstörte den Referenten und generierte mit dem Vorgang des Zerschnei-

²¹ Ebd., S. 74.

²² Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. 2008, S. 90.

²³ Peirce, Charles Sander: *Collected papers, Bd.3*. Harvard 1931-58, Absatz 361.

²⁴ Vgl. Geimer, Peter: *Das Unvorhersehbare*, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München 2007, S. 101-117.

²⁵ Ebd., S. 115.

dens zugleich einen neuen und ein Abbild ohne Referent. Wenn die Fotografie selbst schon einen „Überschuss an Information“²⁶ mit sich brachte, fügte er ihr noch mehr hinzu, indem er sich für den Vorgang der Montage entschied, den er wiederum fotografierte. Mit diesem Verfahren dekonstruierte bzw. modifizierte Molinier die Fotografie als System der Repräsentation. Seine fotografische Methode erfindet und bildet zugleich ab. Sie macht deutlich, dass jedes Bild eine Schichtung von Bedeutungen und anderen Bildern ist, dass eine Fotografie nicht die Repräsentation konkreter Körper sein kann, sondern immer schon die Repräsentation einer Repräsentation ist, die wiederum eine Repräsentation ist. Bei seinen Arbeiten fließt nicht nur das Vorhandene, sondern auch das Imaginäre in das Bild seines Körpers mit ein. Die Fotografie ist für Molinier nicht die bloße Reproduktion des Seienden, wie sie es bei Roland Barthes noch war. Sie muss neu gedacht werden, denn sie bildet nicht einfach das ab, was schon existiert, sondern das, was konstruiert wurde und mehr noch, sie trägt zu dessen Konstruiertheit bei. Wenn die Fotografie eine Beglaubigung einer dagewesenen Präsenz sein soll, was ist dann eine fotografierte Collage? Ist sie die einfache Beglaubigung der Existenz dieser Collage oder ist sie doch noch etwas mehr? Ist sie vielleicht eher ein Abbild des Unrealen oder Unmöglichen? Moliniers Fotografie vermengt etwas, das zuvor schon vervielfacht wurde.

Für Christina von Braun zeigt die Fotografie eine große Ähnlichkeit zu technischen Reproduktionstechniken des Menschen.²⁷ In ihr finde die Phantasie des zeugenden Blickes ihre Erfüllung.²⁸ Die Gentechnologie resultiert ähnlich in einem Erzeugnis, in einer „Kopie“ wie die „optischen Reproduktionstechniken“.²⁹ Die Produkte der Gentechnik sind Erzeugnisse des Labors und des menschlichen, pflanzlichen, tierischen, pilzlichen beziehungsweise bakteriellen genetischen Codes. Fotografien sind Produkte des Fotoapparats,

²⁶ Peters, Kathrin: *Rätselbilder des Geschlechts. Körperwissen und Medialität um 1900*. Zürich 2010, S. 47ff.

²⁷ Vgl. Braun, Christina von: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*. Zürich 2001, S. 226.

²⁸ Vgl. ebd., S. 589, Anm. 224.

²⁹ Ebd.

der Dunkelkammer und der Chemikalien. Beide Gebilde kommen ohne den Eingriff des Menschen nicht zu Stande. Und beiden ist das Streben nach Reproduktion, Simulation und Inkarnation gemeinsam.³⁰ In *Mandrake se regale* und Moliniers anderen Fotomontagen (Abb. 3, 4, 5) wird diese angesprochene Verwandtschaft sehr deutlich, fast wörtlich. Das „Klonen“ und Zusammenstellen von einzelnen fotografierten Körperteilen hat etwas Beunruhigendes an sich. Man könnte fast sagen, Molinier experimentiert ganz theoretisch am Körper. Trotzdem sind seine Erzeugnisse Fotografien, die von sich aus einen Wahrheitsanspruch genießen. Etwas musste sich damals beim Fotografieren doch vor der Kamera befunden haben, sonst hätte kein Foto entstehen können! Aber wenn etwas vor der Kamera stand, was war es? Beim Betrachten von Moliniers Fotografien wird deutlich, dass die Fotografie als Medium nicht einfach den Referenten, seinen Körper, reproduziert. Die Fotografie ist, obwohl sie ein technisches Verfahren ist, genauso wie alles menschliche Tun in kulturellen Konventionen befangen und nur in ihnen denkbar.

Für Roland Barthes setzen Fotografien „der vollendeten Vergangenheit der Pose“³¹ den Tod in die Zukunft: „das wird sein und das ist gewesen; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist.“³² Moliniers Fotomontage zeigt allerdings eine Chimäre, die zwar mit dem fotografischen Verfahren „verewigt“ worden ist, doch fehlt der Verweis auf ihren zukünftigen Tod, was sollte hier auch sterben? Hier wird auf eine aufkommende Existenz hingedeutet, eine Existenz, die erst entsteht, aber keine Vergangenheit hat. Was in *Mandrake se regale* vor sich geht ist eine sich materialisierende Absenz. Es ist eine wörtliche „Anwesenheit, die Abwesenheit aussagt“, was Philippe Dubois als ein Merkmal der Fotografie ausmacht.³³ Die Umkehrung, „die Abwesenheit der Anwesenheit“, die für Philippe Dubois ebenso essenziell für die Fotografie ist, funktioniert hier

³⁰ Vgl. ebd., S. 227.

³¹ Barthes, Die helle Kammer, S. 106.

³² Ebd.

³³ Dubois, Der fotografische Akt, S. 85.

allerdings nicht, die Abwesenheit verweist hier nicht auf die Anwesenheit. Als ein weiteres Merkmal des fotografischen Verfahrens nennt Dubois die Distanz zwischen dem Referenten und dem fotografischen Zeichen, doch auch sie fehlt in Moliniers Arbeit. *Mandrake se regale* ist eben die Existenz selbst, die sie darstellt, es gibt dazwischen keine räumliche und auch keine zeitliche Trennung. Es gibt hier nicht das „hier“ des Zeichens und das „dort“ des Referenten, welche Philippe Dubois und auch viele andere in der Fotografie beschwören. Die Pendelbewegung der Gedanken zwischen den beiden Punkten, findet zwar statt, in dem Moment aber, in dem man die „Vorgeschichte“ der Fotomontage erfährt, hält sie abrupt an. *Mandrake se regale* genießt eben sich selbst und verweist nicht auf etwas anderes, hier gibt es kein „metonymisches Relais“³⁴. Die unmögliche und zugleich „anormale“ Sexualität kann nicht für etwas anderes stehen, denn es gibt nichts, das damit bezeichnet werden könnte. Somit verweist die Arbeit auf sich selbst, ihre eigene Materialität und Ordnung, die allerdings nicht auf den ersten Blick zu bemerken sind.

Was in *Mandrake se regale* provoziert ist die Darstellung der ‚exzessiven‘, ‚abweichenden‘ Sexualität. In der westlichen Gesellschaft gilt als Norm eine Sexualität die die Fortpflanzung zum Ziel hat und folglich auch heterosexuell ausgerichtet ist.³⁵ Eine Sexualität ohne Zweck ist demnach eine Entfremdung der Natur, somit unzüchtig und unbrauchbar. Es gibt eine bestimmte Rhetorik für das Sexuelle, eine bestimmte Vorstellung von der Sexualität, ihrer Ausübung, ihren Zielen und Funktionen, die erlernt und dann praktiziert wird. Die von Molinier ausgeführten sexuellen Praktiken widersprechen den intelligiblen Dispositiven der Sexualität. Wenn Molinier analen Verkehr mit sich selbst inszenierte, sich beim Masturbieren oder bei der Autofellatio zeigte, war der Sinn dieser sexuellen Praktiken keinesfalls Vermehrung. Er führte reine sexuelle Befriedigung zu einst vor. Molinier präsentiert eine Sexualität, die eine ganz andere Absicht verfolgt, die Befriedigung der Li-

³⁴ Ebd., S. 85.

³⁵ „Je weniger man einer sexuellen Handlung eine Zugangsintention zusprechen kann, je stärker wird diese Handlung als „Perversion“ betrachtet werden.“ Vgl. Reiche, Reimut: *Sexualität und Klassenkampf. Zur Abwehr repressiver Entsublimierung*. Frankfurt/Main 1968, S. 36.

bido. Die vorherrschende Heterosexualität war und ist mit einer strikten Verteilung der Rollen, die die Geschlechter zu erfüllen haben, verbunden. Die Arbeit *Mandrake se regale* gestattet es allerdings nicht zwischen der passiven und der aktiven Rolle zu unterscheiden. Hier können Passivität und Aktivität nicht nach der gewohnten sexuellen Rollenverteilung passiv-Frau, aktiv-Mann differenziert werden. Beim analen Verkehr nimmt Molinier beide Positionen ein, die des Penetrierten und die des Penetrierenden. Die geschlechtliche undefinierbarkeit der Figuren und auch die Tatsachen, dass sich hinter den Figuren eigentlich Molinier versteckt und somit der sexuelle Verkehr nur fiktiv ist, greifen die tradierten Kategorisierungen an. So ist *Mandrake se regale* auch eine Frage danach, worin eigentlich der Unterschied zwischen richtigem und falschem sexuellen Verkehr besteht. Es gibt eigentlich keinen Unterschied bezüglich der Aufführung solcher Handlungen an sich. Die Differenz besteht nur in der Bedeutung, mit der sie versehen werden, sie hängt von der Rezeption ab.

Pornographie ist ein Begriff, der nicht feststeht, sondern immer wieder verschoben und produziert wird. Was unter Pornographie oder das Obszöne fällt, hat keinen ontologischen Charakter, ähnlich wie das Geschlecht und auch die Kunst. Pornographie und Kunst sind abhängig von den gesellschaftlichen Normen, die die menschliche Existenz strukturieren. Die Analyse der Pornographie oder, besser gesagt, der als pornographisch eingestuften Arbeiten, kann, da die Pornographie für das gesellschaftlich Anormale steht, Auskunft über die in der Gesellschaft vorherrschenden Normen bezüglich des Körpers, der Nacktheit und auch der Sexualität geben. Die Pornographie ist als eine Kategorie zu verstehen, die zwar verboten wird, aber auch als eine Instanz zu sehen, die für die Kunst konstituierend ist. Dabei drängt sich die Frage auf, warum der Anblick von Genitalien oder sexuellen Handlungen eigentlich so anstößig ist. Warum sind gerade diese Körperteile heute (es war doch nicht immer so) ein Tabu? Und warum können andere Körperteile dagegen offen zur Schau gestellt werden? Der Körper erweist sich als ein liquider Ort, an dem man die Grenze zwischen Kunst und Pornographie aushandelt, die Grenze zwischen dem, was gezeigt werden kann und dem, was verborgen werden muss. Somit sind Arbeiten wie *Mandrake se regale* immer auch ein Aushandeln mit den Repräsentationssystemen, denn die Grenzen der Kunst sind zugleich die Grenzen des legitimen Körpers. Die Körper aus Moliniers Fotomontagen heben sich

scharf von Bildern ab, die medizinische, wissenschaftliche und ästhetische Bereiche liefern. Dies kann als ein Grund dafür angesehen werden, weshalb Moliniers Bilder nicht als Akte gelten, sondern, im Gegenteil, als anstößig oder gar als pornographisch. Mit seinen Arbeiten verletzt Molinier die gesellschaftlichen Normen und somit auch die Gesetze der heterosexuellen ‚Natur‘, die diesen Normen innewohnt.

Vielleicht könnte Molinier deswegen als ein Monster beschrieben werden, wie es Foucault versteht: „das Monster ist durch die Tatsache definiert, daß es qua Existenz und Form nicht nur eine Verletzung der gesellschaftlichen Gesetze darstellt, sondern auch eine Verletzung der Gesetze der Natur.“³⁶ Ein Monster ist für Foucault eine Figur, die an der Schwelle zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert aufkam. Es ist etwas, das aus dem Unmöglichen und dem Verbotenen besteht, es ist allerdings auch „ein Prinzip der Erkennbarkeit“³⁷. Das Monster gibt, obwohl es eine Grenzposition einnimmt, die Möglichkeit die Ordnungen, die in der Gesellschaft herrschen, aufzuspüren. Molinier präsentiert in seinen Fotografien unmögliche Körper und unmögliche und zugleich verbotene Sexualität. Er ist ein „sexuelles Monster“³⁸ und ein „Sittenmonster“³⁹. Seine Kreaturen stellen durch eine List die Grundsätze der Medizin, des Rechts und auch der Kunst in Frage: als Körper können sie doch nicht existieren, die dargestellten sexuellen Praktiken könnten auf diese Weise in der Wirklichkeit nicht stattfinden. Moliniers Monstrosität zeigt sich in den Angriffen auf Grenzen und Kategorien und im Durcheinanderbringen der ‚natürlichen‘ Ordnung. Für Foucault bringt ein Monster, und das gilt auch für Molinier, „die Überschreitung des Natürlichen, die Mischung der Arten, die Verwischung der Grenzen und Eigenschaften mit sich. Aber es ist nur deswegen Monster, weil es auch ein juristisches Labyrinth darstellt, eine Überschreitung und Unentscheidbarkeit auf der

³⁶ Foucault, Michel: *Die Anormalen. Vorlesungen am College de France (1974-1975)*. Frankfurt/Main 2007, S. 76.

³⁷ Foucault, *Die Anormalen*, S. 78.

³⁸ Ebd., S. 83.

³⁹ Ebd., S. 106.

Ebene des Rechts.“⁴⁰ Das Nachdenken über die Kategorie des Monsters lässt den Gedanken zu, dass in *Mandrake se regale* eine „Erkenntnis ohne Subjekt“ eingeschrieben ist.⁴¹ Das, was in Moliniers Arbeit sichtbar wird, sind nur Abweichungen, die Normen an sich bleiben unsichtbar. Über Moliniers ‚Körper‘ erkennt man die fragile Grenze, die Differenz zum ‚Normalen‘.

George Canguilhem schreibt, dass für die Medizin der Normalzustand, das Normale, sowohl das Übliche als auch das Ideale bedeutet.⁴² Jegliche Abweichung – Eigenschaften, die der Norm nicht entsprechen, bestimmte Veränderungen, die dem ‚normalen‘ Funktionieren des Organismus entgegenwirken – werden nur geduldet und als schädlich eingestuft.⁴³ Wie Canguilhem darlegt, besteht das Leben aus Auswählen und Verwerfen. Das, was den Mensch umgibt, und auch das, was er ist, sind seine eigenen Produkte.

„Eine artspezifische normale Form wäre demnach Produkt einer Normalisierung zwischen Funktionen und Organen, deren harmonisches Zusammenspiel nicht einfach gegeben ist, sondern unter bestimmten Bedingungen hergestellt werden muß.“⁴⁴

In der Annahme, der Mensch könne wählen, was gut für ihn ist, ist das Festhalten an Handlungsmöglichkeiten mit einbezogen. Folglich kann der Mensch zwar wählen, aber die Auswahl ist begrenzt. Es wird nur das ausgewählt, was der Norm entspricht und die Norm ist das, was gesellschaftlich tradiert und anerkannt wird. Denn er ist nicht nur gezwungen unter bestimmten klimatischen Bedingungen und geographischen Gegebenheiten leben zu müssen, sondern er ist auch an seine soziale Umgebung gebunden, in der die Lebensweise nach bestimmten Gesetzen erfolgt. Des-

⁴⁰ Ebd., S. 91.

⁴¹ Vgl. Mendel, Iris, Nora Ruck: Das Monster als verkörperte Differenz in der Moderne: Demonstrationen feministischer Wissenschaftskritik, in: Gebhard, Geisler, Schröter (Hg.): *Von Monstren und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Bielefeld 2009, S. 117-137, hier S. 131.

⁴² Vgl. Canguilhem, Georges: *Das Normale und das Pathologische*. München 1974, S. 81.

⁴³ Vgl. ebd., S. 90.

⁴⁴ Ebd., S. 108.

wegen ist für Canguilhem das „Biologische“ ein relativer Begriff, der vom jeweiligen Individuum und der Umgebung, in der es lebt, abhängt.⁴⁵ So gesehen ist die Grenze (auf gesellschaftlicher und nicht auf individueller Ebene) zwischen dem Normalen und dem Pathologischen nicht nur keine feste, sie verwischt.⁴⁶ Zwischen dem Normalen und dem Pathologischen besteht ein Unterschied im Wert, den man den beiden Kategorien zuspricht.⁴⁷ Die Abweichung von der Norm ist für Canguilhem allerdings ein Merkmal, das die Individualität, die charakteristische Konstitution eines Menschen markiert.⁴⁸ Die Krankheit, das Pathologische versteht er nicht als eine Verarmung des ‚normalen‘ Zustands, sondern als eine andere, modifizierte Lebensnorm. Dieser Zustand der Krankheit ist also positiv aufzufassen, denn er lässt etwas zu, was im ‚normalen‘ Zustand in gleicher Form nicht möglich wäre. Das Pathologische kann also als eine „neue Dimension des Lebens“ gesehen werden.⁴⁹ Für Canguilhem hat eine Abweichung von der Norm ein subversives und progressives Potential. Eine Abweichung ist für ihn ein neues Merkmal, aus dem eine neue Art entstehen kann, was positiv anzusehen ist. Pierre Moliniers Figuren verletzen die Normen, die für den Körper, für das traditionelle Menschenbild gelten. Doch die dargestellten Figuren sind keineswegs beschämt über ihr Aussehen, sie posieren voller Stolz, sie prahlen mit ihrem Äußeren. Sie sind nicht verlegen darüber, dass ihre Körper den biologischen Normen nicht entsprechen. Eine Fotografie wie *Mandrake se regale* wird somit zum ausschließlichen Problem des Rezipienten. Nicht die moliniersche Figur an sich ist das Problem. Der Betrachter ist hier die Instanz, die ihre Abweichungen bemerkt, weil sie seinen Sehgewohnheiten nicht entsprechen. „Wir schauen“, wie Ludwik Fleck darlegt, „mit den eigenen Augen, wir sehen mit den Augen des Kol-

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 121.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 122.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 121.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 149.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 125.

lektivs“.⁵⁰ Jede Repräsentation muss erst gesellschaftliche Akzeptanz erlangen, um sichtbar, um existent zu sein. Ohne diese Anerkennung ist ein Körper gesellschaftlich unsichtbar, er hat dann innerhalb der kulturellen Ordnung keine Bedeutung. In Bezug auf den Akt spricht Lynda Nead von der „Tyrannei der Unsichtbarkeit“⁵¹, was bedeutet, dass der Kunst-Diskurs den Körper, falls er nicht in bestimmte Rahmen passt, ausblendet, unsichtbar macht. Moliniers Arbeiten sind Fragen nach dem Subjekt und seinem Ort. Dadurch, dass Molinier das nicht Existente als existent inszeniert, eine „fehlerlose Darstellung des Nicht-Darstellbaren“⁵² vor Augen führt, eröffnet und fordert er andere Möglichkeiten der Wahrnehmung des menschlichen Körpers. Auf diese Weise werden die Tabus bezüglich des Körpers, seiner Nacktheit, seiner Ganzheit und seiner Ursprünglichkeit angegriffen. Die Arbeiten zeigen auf, wie unsicher die Aufstellung der Grenzen zwischen dem Normalen und dem Pathologischen, also zwischen dem Darstellbaren und dem Nicht-Darstellbaren eigentlich ist.

Auf die Frage, was die Kunst sei, antwortet Philippe Lacoue-Labarthe in *Künstlerporträt allgemein*, und hier stützt er sich auf die Ausführungen von Walter Benjamin, die Kunst sei das Ausstellbare.⁵³ Für Walter Benjamin hat die Fotografie die Kunst vom Kult befreit und sie somit ausstellbar gemacht.⁵⁴ Lacoue-Labarthe sieht in diesem Vorgang eine Vervollkommnung, die Vollendung der Kunst, die gleichzeitig auch ihre Zerstörung wäre. Aber die Rede von der Ausstellbarkeit und der Kunst ist heute, könnte man fast sagen, eine Tautologie. Die Begriffe werden synonym verwendet: was nicht Kunst ist, ist nicht ausstellbar und was nicht ausstellbar ist, ist keine Kunst. Wenn ein Körper nicht „ausstellbar“ ist, gilt er nicht als Kunst und findet den Weg ins Museum nicht oder muss zumindest mit Beschränkungen für den

⁵⁰ Fleck, Ludwik: *Erfahrung und die Tatsache*. Frankfurt/Main 1983, S. 154.

⁵¹ Nead, *Female Nude*, S. 60.

⁵² Lacoue-Labarthe, Philippe: *Künstlerporträt allgemein. Eine Studie zu Urs Lüthi's „Just another story about leaving“*. Dudweiler 1980, S. 24.

⁵³ Vgl. ebd., S. 34.

⁵⁴ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main 2006, S. 29.

Betrachter oder anderen Schwierigkeiten rechnen. Demnach vollendet die Fotografie, die den unausstellbaren Körper verewigt, die Kunst nicht, sondern sie stellt sie in Frage. Könnte man also den Schluss ziehen, dass die Arbeit *Mandrake se regale*, die den unausstellbaren Körper bzw. die unausstellbare Sexualität zeigt, die Kunst und ihre Vorstellungen profaniert, sie trivialisiert, weil sie eben nicht das Richtige und Angemessene zeigt? Bei Molinier stand die Hinterfragung der Macht der Bestimmung, was ausgestellt werden und somit auch gesehen werden kann und was nicht, auf dem Spiel. Was ist die Kunst? Wann hört ein Körper auf kunstwürdig zu sein? Wie sehen Körper der Kunst und ihre Nacktheit aus?

Eine Fotografie präsentiert, wie Philippe Dubois darlegt, nicht notwendigerweise Fakten, sondern auch Fiktionen.⁵⁵ Sie kann selbst eine Fiktion sein, sie kann allerdings auch ein Element einer größeren Fiktion sein oder sie festigen. Es kann von einem performativen Handeln der Bilder gesprochen werden. Die Begriffslosigkeit von Moliniers Arbeit wird durch die nahtlose Verbindung der Foto-Elemente noch deutlicher. In diesem Tun äußert sich die Kritik des Künstlers an der Glaubwürdigkeit der Fotografie an sich. Nicht nur die Manipulation des Ausschnitts, sondern gerade auch der manuelle Eingriff in die Substanz des fotografischen Bildes bedeuteten das Infragestellen der Beweiskraft der Fotografie und auch der Repräsentation der Realität.⁵⁶ „Collage-Denken“, schreibt Dietrich Mahlow, „verändert die Sehweise, indem es unkonventionelle Kombinationen erlaubt.“⁵⁷ So erlauben auch die räumlichen und visuellen Überlagerungen in Moliniers Arbeiten andere Denkweisen, denn in seinen Arbeiten vermischen sich die Wirklichkeit, die Existenz des Künstlers, die Effekte des fotografischen Verfahrens, Retuschierungen und Montagen miteinander. Das Changieren, die Bewegung zwischen dem Realen und dem Fiktionalen lässt eine Uneindeutigkeit zurück. Die Körper in seinen Arbeiten bilden und verlangen nach einer an-

⁵⁵ Vgl. Dubois, Der fotografische Akt, S. 46 ff.

⁵⁶ Vgl. Spies, Werner: Max Ernst und Dada in Köln, in: Kestner Gesellschaft Hannover (Hg.): *Dada-Photomontagen*. Hannover 1979, S. 18-29, hier S. 24.

⁵⁷ Dietrich Mahlow zitiert nach Düchting, Susanne: *Konzeptuelle Selbstbildnisse*. Essen 2001, S. 200.

deren oder erweiterten Ordnung. An sich wollen die Fotografien nicht die Machtverhältnisse zu Gunsten des Künstlers wenden, sondern sie versuchen den Körper, das Körperbild, das Fotografische anders zu denken. Das was Moliniers Fotografie vermittelt, sind Tatsachen, die außerhalb dieser Bilder empirisch nicht erfahrbar sind. Sie relativiert kulturelle Kodierungen und ihre Macht, die Macht der Bestimmung der wahren Realität, die dem indexikalischen Prinzip des fotografischen Bildes automatisch eingeschrieben ist. Die List seiner Arbeit beruht auf der Logik des Indexes, auf dem Prinzip „der automatischen Genese“⁵⁸ und auf dem Fakt, dass eine Fotografie an sich „nicht erklärt, nicht interpretiert und nicht kommentiert“⁵⁹. Sie lässt glauben, diese Handlung auf diesem Foto habe stattgefunden. *Mandrake se regale* ist eine Spur einer Existenz, die nicht repräsentierbar ist und somit verweist sie auf die Kontingenz der Indexikalität des fotografischen Bildes und auf ihre kulturelle Untermauerung. Die Wahrheit, die sie visualisiert, ist eine rein der Foto- und Montagetechnik implizite ‚Wahrheit‘, die nur in diesem Zusammenhang sichtbar wird.



Abb. 1: *Mandrake se regale*

⁵⁸ Bazin, *Ontologie des fotografischen Bildes*, S. 24.

⁵⁹ Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 87.

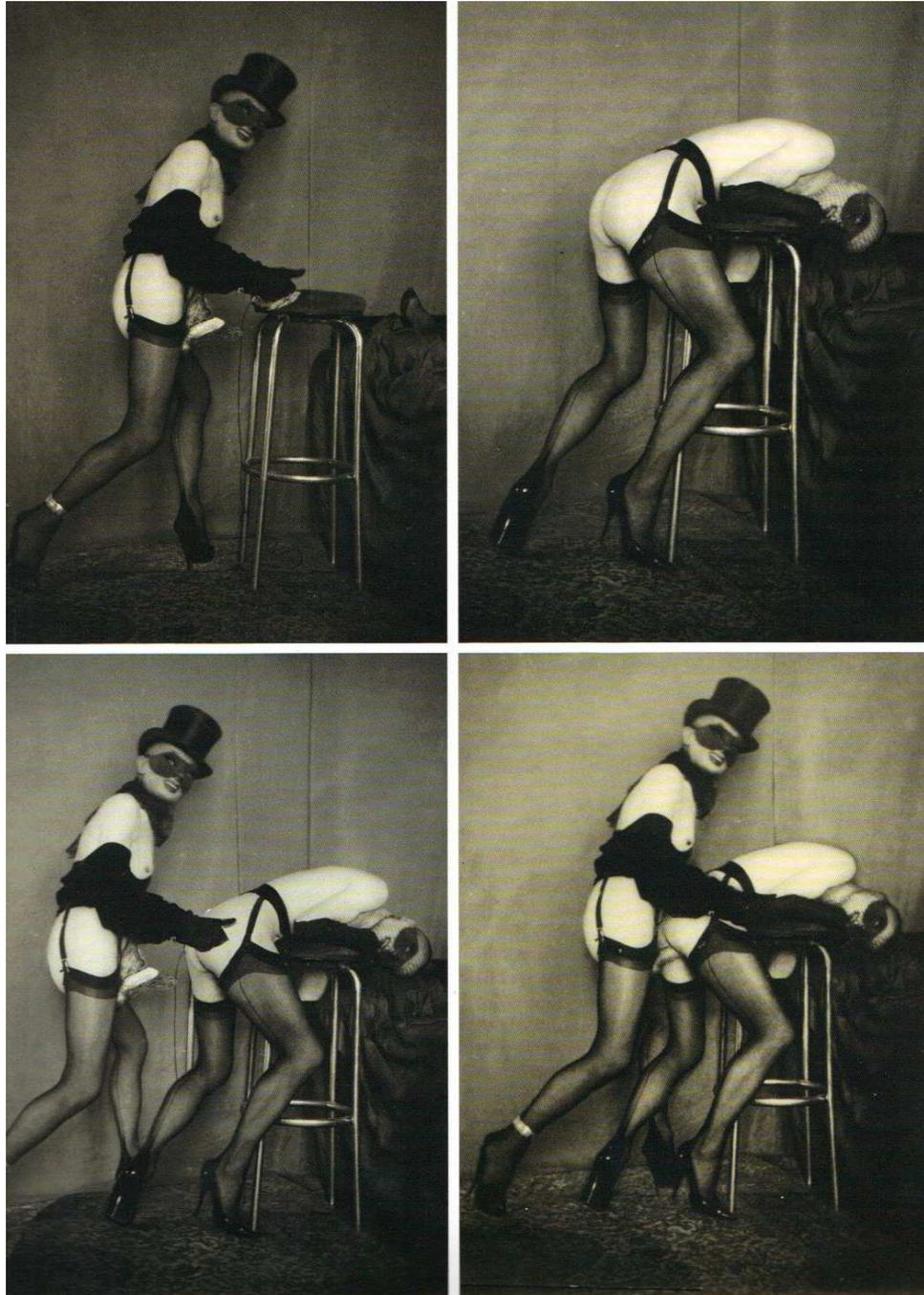


Abb. 2: *Mandrake se regale* (Vorstufen)



Abb. 3: *Le Chaman*



Abb. 4: *Hanel*



Abb. 5: *Je suis content*

Literatur

Bazin, André: *Ontologie des fotografischen Bildes*, in: ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln 1975.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main 2006.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/Main 2008.

Braun, Christina von: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*. Zürich 2001.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt/Main 1997.

Canguilhem, Georges: *Das Normale und das Pathologische*. München 1974.

Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam, Dresden 1998.

Düchting, Susanne: *Konzeptuelle Selbstbildnisse*. Essen 2001.

Eckmann, Sabine: *Collage und Assemblage als neue Kunstgattungen DADAS*. Köln 1995.

Fleck, Ludwik: *Erfahrung und die Tatsache*. Frankfurt/Main 1983.

Foucault, Michel: *Die Anormalen. Vorlesungen am College de France (1974-1975)*. Frankfurt/Main 2007.

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt/Main 1983.

Geimer, Peter: *Das Unvorhersehbare*, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München 2007, S. 101-117.

Hunt, Lynn: *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*. Frankfurt/Main 1994.

Jauß, Hans: *Fünfte Diskussion: Lässt sich das Obszöne ästhetisieren?*, in: ders. (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzenphänomene des Ästhetischen*. München 1968, S. 611-619.

Kendrick, Walter: *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*. New York 1987.

Krauss, Rosalind: Die photographische Bedingungen des Surrealismus, in: ders: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München 1998, S. 100-123.

Lacoue-Labarthe, Philippe: *Künstlerporträt allgemein. Eine Studie zu Urs Lüthi's „Just another story about leaving“*. Dudweiler 1980.

Marcus, Steven: *Umkehrung der Moral. Sexualität und Pornographie im viktorianischen England*. Frankfurt/Main 1979.

Mendel, Iris, Nora Ruck: Das Monster als verkörperte Differenz in der Moderne: De-Monstrationen feministischer Wissenschaftskritik, in: Gebhard, Geisler, Schröter (Hg.): *Von Monstren und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Bielefeld 2009, S. 117-137.

Mercié, Jean-Luc: *Pierre Molinier*. Paris 2010.

Nead, Lynda: *Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London 1992.

Peirce, Charles Sander: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt/Main 2005.

Peirce, Charles Sander: *Collected papers*, 8 Bände. Harvard 1931-58.

Peters, Kathrin: *Rätselbilder des Geschlechts. Körperwissen und Medialität um 1900*. Zürich 2010.

Reiche, Reimut: *Sexualität und Klassenkampf. Zur Abwehr repressiver Entsublimierung*. Frankfurt/M. 1968.

Solomon-Godeau, Abigail: Gender, Genre und Akt in der Fotografie, in: Tamara Horáková u.a. (Hg.): *Image:/images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*. Wien 2002.

Spies, Werner: Max Ernst und Dada in Köln, in: Kestner Gesellschaft Hannover (Hg.): *Dada-Photomontagen*. Hannover 1979, S. 18-29.

Zimmermann, Anja: *Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper. Abject art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*. Berlin 2001.

Bildnachweis

Abb. 1: *Mandrake se regale*, Fotomontage, in: Jean-Luc Mercié: *Pierre Molinier*. Paris 2010, S. 91.

Abb. 2: *Mandrake se regale* (Vorstufen), Fotografie und Fotomontage, in: Jean-Luc Mercié: *Pierre Molinier*. Paris 2010, S. 91.

Abb. 3: *Le Chaman*, Fotomontage, ca. 1965, in: Jean-Luc Mercié: *Pierre Molinier*. Paris 2010, S. 305.

Abb. 4: *Hanel*, Fotomontage, 1972, in: Jean-Luc Mercié: *Pierre Molinier*. Paris 2010, S. 292.

Abb. 5: *Je suis content*, Fotomontage, ca. 1965, in: Jean-Luc Mercié: *Pierre Molinier*. Paris 2010, S. 294.

Autorin

Katarzyna Gorska M.A., Studium der Kunstgeschichte und Medienwissenschaft in Bochum; zurzeit Doktorandin am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum, forscht zum Begriff der Medialität und Körper in den Fotografien von Claude Cahun. Der Beitrag schließt an die Masterarbeit *Die Akte des Aktes. Pierre Molinier* an.

Kontakt: Katarzyna.Gorska@rub.de