
Mit Puppen spielen

Gefährliche Mimesis

Helga Lutz

1.

Die Geschichte der Puppe, die Oskar Kokoschka 1918 bei Hermine Moos in München in Auftrag gab, mit dem Ziel, sich eine lebensechte, zweite Alma Werfel-Mahler herstellen zu lassen, gehört zu den vielzitierten, anekdotisch angereicherten Verstrickungen von Kunst, Leben und Liebe im Umfeld der Wiener Moderne. Die berühmte *Femme Fatale* hatte nach dem Tod ihres sehr viel älteren Ehemanns Gustav Mahler und der Beendigung ihrer Affäre mit Walter Gropius eine stürmische Beziehung mit Oskar Kokoschka begonnen. Das Verhältnis, das drei dramatische Jahre währte, war wohl das, was man gemeinhin als eine *Amour Fou* bezeichnet. 1915 wird der traumatisiert aus dem Krieg zurückkehrende Kokoschka von der Nachricht überrascht, dass Alma sich in Berlin mit Walter Gropius vermählt hatte. Um dem Verlust, der ihn in tiefe Krisen stürzte, etwas entgegenzusetzen, trifft er eine vielbeachtete, Schlagzeilen machende Entscheidung: Er erteilt der Puppenmacherin Hermine Moos den Auftrag, die Geliebte plastisch nachbilden zu lassen.¹ Der Balg, der über Monate nach Skizzen und einer Unmenge von detaillierten Vorgaben Kokoschkas auf ein mit Holzwolle ausgestopftes Skelett aufgebracht wurde, sollte ihm fortan als weniger wankelmütiges und insgesamt fügsameres Substitut der verflorenen Geliebten dienen.



Abb. 1: Hermine Moos bei der Arbeit an der Puppe.

¹ Vgl. Stephen Mann: Chronologie der Ereignisse und Werke, in: Klaus Gallwitz (Hg.): Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion, Frankfurt a.M. 1992, S. 110.

Doch bereits im ersten Moment, wo er die Puppe aus der Versandkiste hebt, wird schlagartig klar, dass *diese* Alma als Fetisch nicht taugen wird. An die Stelle des erhofften Zaubers tritt bittere Ernüchterung. Überaus vorwurfsvoll schreibt Kokoschka an die Puppenmacherin: »Was sollen wir jetzt machen? Ich bin ehrlich erschrocken über Ihre Puppe, die [...] in zu vielen Dingen dem widerspricht, was ich von ihr verlangte und von Ihnen erhoffte.« An die Stelle der gelungenen Täuschung, in die Kokoschka sich über Monate hineinphantasiert und -geschrieben hatte, während er ungeduldig seine »Göttin«, »Geliebte« und »Phantasiefürstin« herbeisehnte, tritt ein düsterer Realitätsschock. Er schreibt:

»Die äußere Hülle ist ein Eisbärenfell, das für eine Nachahmung eines zottigen Bettvorlegerbären geeignet wäre [...]. Die ganze Geschichte klappt zusammen wie ein Fetzenbündel, weil auch die inneren, zum Ausstopfen verwendeten Stoffe nicht genug und ihre Lagerung und Dichtigkeit scheinbar gar nicht berücksichtigt wurden[...] es ist direkt gegen unsere Abmachung, dass ich schon eine Menge Stricknadeln und Drahtenden gefühlt habe, denn ich bat um eine solide und diskrete Aufmachung, dass ich mir eine gewisse Illusion davon versprechen konnte, aus welcher ich nun grausam gerissen wurde [...] an den Schenkeln klaffen offene Stellen [...] die Knie sind elephantistisch, Beine niemals nervig. So daß ich, was Sie wußten, daß es meine Absicht war, die Puppe nie in Kleider, aber schon gar nicht in kostbare, zarte stecken kann. Denn schon einen Strumpf zu überziehen wäre wie einem Eisbären einen französischen Tanzlehrer zuzugesellen.«²

Die Puppe darf trotzdem bleiben. Ganze drei Jahre ist sie Teil des Dresdener Haushalts, bekommt also doch die ihr zugeordneten Kleider, macht mit Kokoschka Ausfahrten, geht mit ihm in die Oper und dient ihm nicht zuletzt als Modell für Zeichnungen und Bilder. Erst 1922 wird sie nach einem großen Gelage mit Rotwein übergossen, angezündet und schließlich für immer entsorgt.

Wenn Kokoschka in seinen Lebenserinnerungen diesen Fetischismus als fixe Idee und dadaistische Künstleraktion beschreibt und damit nachträglich eine distanzierte Haltung zu der ganzen Unternehmung einnimmt, dann erscheint dies plausibel und glaubhaft.³ Die Briefe, die er während der Arbeit an der Puppe an Hermine Moos schreibt, lassen sich mit einer derart geläuterten Haltung allerdings

² Brief vom 6. 4. 1919, abgedruckt in: Gallwitz (Hg.): Kokoschka und Alma Mahler (wie Anm. 1), S. 108 [KuM].

³ Sigrid Metken schreibt: »Was er [Kokoschka, HL] später über diese Episode schrieb, ist von seinem damaligen Empfinden weit entfernt. Weder die Ironie, mit der er seinen Fetischismus 1956 in *Spur im Treibsand* erzählt, noch der muntere Abstand, der ihn 1971 in *Mein Leben* zu einer witzigen Künstleraktion stilisiert, werden der Wirklichkeit gerecht. In der Dresdener Zeit bewegten ihn sicher stärkere Emotionen und ließen ihn zwischen Bitternis, Trauer, Selbstironie und Sehnsucht hin und her gerissen, versuchten diese alte

nicht recht in Einklang bringen. Anders gesagt: Auch wenn er im Nachhinein seine Position als souveräner, männlicher Künstler zu betonen oder wieder zu festigen sucht, vermitteln die Briefe den Anschein, als habe dieses künstlerische Projekt eine Weile lang ein durchaus unkontrolliertes Eigenleben geführt. Aus den vielen Briefseiten, die zwischen Juli 1918 und April 1919 von Dresden nach München geschickt wurden, spricht die immer besessener verfolgte Idee, dass, wenn die Puppe nur gut genug gemacht wäre, sie durchaus als Ersatz und Mittel der Täuschung dienen könnte. Um der Herbeiführung dieser phantasmatischen ›Täuschung‹ eine Chance zu geben, unternimmt Kokoschka Tiefenbohrungen in die Struktur seines eigenen Begehrens. In Skizzen, Vergleichen, Beschreibungen und Vorschlägen, aber auch in zahllosen Reformulierungen und Präzisierungen von bereits Gesagtem sucht er sich selbst *und* der Puppenmacherin ein möglichst genaues, lückenloses Bild von der Ordnung seines Begehrens zu vermitteln. Bisweilen gleichen diese Sinnesfreuden einer ›Sektion‹: »Bitte machen Sie es dem Tastgefühl möglich, sich an den Stellen zu erfreuen, wo die Fett- und Muskelschichten plötzlich einer sehnigen Hautdecke weichen« (KuM, S. 93), »Nicht dolichocephal, sondern mehr wie ein Katzenkopf! Etwa so. (Skizze) [...] Die Brüste, möchte ich sie bitten, noch mehr detaillieren! Die Warzen nicht erhaben, sondern mehr uneben und nur durch die Rauigkeit meist abheben.« (KuM, S. 98). Und schließlich: »Ich muss es noch schreiben, obwohl ich mich schäme, aber es bleibt unser Geheimnis (und Sie sind meine Vertraute!): Es müssen die ›parties honteuses‹ auch vollkommen und üppig ausgeführt werden und mit Haaren besetzt sein [...]« (KuM, S. 107).

Es ist ein unmöglicher Auftrag. Eingeweiht in intime Geheimnisse, verstrickt in eine merkwürdig erotisch aufgeladene »Dreiecksanordnung«, umgarnt als »Vertraute« und Hoffnungsträgerin wird Hermine Moos zugleich gezwungen, sich vorzustellen, »wo ihm irgendwelche Nähte weh tun könnten«, und mit anmaßenden Forderungen bombardiert. Erfinderisch soll sie sein, und das in Zeiten großen Mangels. Dinge wie »Flauschseide« muss sie besorgen, Watte im »Schleichhandel« ergattern, dann wieder soll sie ein altes Sofa kaufen, um das darin verarbeitete Rosshaar (natürlich nach eingehender Desinfektion) fein zu kräuseln zwecks Herstellung der untersten Muskelschicht (KuM, S. 93).

Analog zu *seiner* Besessenheit, so schreibt er, solle auch *sie* sich durch »nichts abhalten lassen«, »andauernd« an dem Fetisch arbeiten, und zwar »Tag und Nacht« und mit »immer gleich bleibendem Enthusiasmus«. Was Kokoschka vorschwebt, wäre mit Freud gesprochen, eine Form der hysterischen Identifikation. Mimesistheoretisch gesprochen, der Versuch, eine affizierende, virale Mimesis in Gang zu setzen. Ex negativo klingt dies in Kokoschkas ›Trennungsbrief vom 6. 4. 1919 nach:

Bindung und die Wunden, die sie schlug, zu vergessen«. Sigrid Metken: Tristan und Isolde, in Gallwitz (Hg.): Kokoschka und Alma Mahler (wie Anm. 1), S. 17.

»Wenn ich Ihrer Hand und Ihrer Phantasie mehr zutraute als den Puppenanfertigern und Schauspielendfabrikanten, so war es nicht zum wenigsten, weil Sie mir immer versicherten, *Sie verstanden mich bis ins letzte* und trauten sich alles zu« (KuM, S. 108).

Wir werden nie erfahren, wie gut Hermine Moos tatsächlich in Kokoschkas Begehren eingearbeitet war beziehungsweise wie genau sie dieses »verstanden« hat oder verstehen wollte oder ob bei der Gestaltung der zotteligen Puppendame, die sie ihm schließlich schickte, nicht auch Widerstand und eine Form von Rache die Hand geführt haben. Oder anders ausgedrückt: Die Plüschhaut der Puppe kommt, wenn man von dem rein *visuellen* Eindruck der Vorlage ausgeht (die Moos ja zeitweilig im Besitz hatte), im Grunde dem Original ziemlich nahe.

Was aber wiederum bedeuten würde, dass sie entweder ganz und gar nicht verstanden hat, wie Ingrid Brugger richtig schreibt, »daß der Expressionist Kokoschka dort, wo seine Malerei die Kompaktheit und Konsistenz des Fleisches und der Haut in einen transitorischen Zersetzungsprozeß überträgt, auch von ihr eine materielle Übersetzungsarbeit des Tatsächlichen erwartet [...]«⁴. Oder aber, dass sie es allzu gut verstanden hat und seine Vorgaben und Erwartungen bewusst durchkreuzte. Eine dritte Möglichkeit bleibt ebenfalls denkbar: Dass sie irgendwann kapituliert hat, angesichts dieser von vornherein zum Scheitern verurteilten Mission.

All dies bleibt Spekulation, denn wir haben weder ihre Briefe noch Notizen, nichts, was Moos' eigene Sicht auf diesen Auftrag erhellen könnte. Die Journalistin Justina Schreiber hat 2015 eine Recherche über die in Vergessenheit geratene Puppenmacherin unternommen. Aber sehr viel mehr als ein bis dato unbekanntes Foto vom Skelett der Puppe und die Information, dass sie in den 1920er Jahren



Abb. 3: Oskar Kokoschka, *Stehender Akt, Alma Mahler*

⁴ Ingrid Brugger: Larve und »stille Frau«. Zu Kokoschkas Vorlage für die Puppe der Alma Mahler, in: Gallwitz (Hg.): Kokoschka und Alma Mahler (wie Anm. 1), S. 69–73, hier S. 72.

die Aufgabe der Neuordnung der Kostümsammlung des Bayrischen Nationalmuseums übernahm, konnte auch Schreiber nicht finden. Der Sterbeurkunde zufolge nahm sich Hermine Moos 1928, im Alter von 40 Jahren mit Hilfe von Schlafmitteln das Leben.⁵

In der feministisch ausgerichteten kunsthistorischen Forschung hat man die Puppen-Obsession Kokoschkas als paradigmatisches Beispiel für die Krise des männlichen Schöpfersubjekts in der Moderne gelesen. Irmela von der Lühe schreibt:



Abb. 4: Oskar Kokoschka, Selbstbildnis an der Staffelei (1922)

»Unschwer lassen sich die zwölf Briefe als Dokument einer ans Pathologische grenzenden Obsession lesen, die ihrerseits von einer gleich doppelten Krise zeugen: von der Krise des Künstlertums und von der Krise der Männlichkeit und damit von einer für die Moderne charakteristischen Krise im Selbstverständnis, im Identitätsentwurf des männlichen Künstlers.«⁶

Es ist das *Selbstbildnis an der Staffelei* von 1922, in dem diese Krise, wie Beate Söntgen schreibt, besonders deutlich zu Tage tritt.⁷ Wenn Kokoschka in den Briefen an Moos auf das Thema von Maler und Modell mit den Worten Bezug nimmt, er könne »nur von einem Weib zu Kunstwerken begeistert werden, wenn es allerdings auch nur in meiner Phantasie lebt« (KuM, S. 107), dann legt sein letztes Tafelbild mit Puppe von diesem Topos auf bedrückende Weise Zeugnis ab. Mit hochgezogenen Schultern und von gnomartiger Erscheinung ertastet der eingepfercht dastehende Künstler mit seiner rech-

⁵ Justina Schreiber: Hermine Moos, Malerin, in: Bernadette Reinhold und Patrick Werkner (Hg.): Oskar Kokoschka – ein Künstlerleben in Lichtbildern, Wien 2013, S. 86 ff.

⁶ Irmela von der Lühe: »Hier sitz ich, forme Menschen nach meinem Bilde«, in: Svenja Almann, Knut Berner und Andreas Grohmann (Hg.): Menschenbild(n)er – Bildung oder Schöpfung, Münster 2016, S. 97.

⁷ Vgl. Beate Söntgen: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe – Weiblichkeit – Malerei, in: Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora (Hg.): Puppe, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne, Köln 1999, S. 125–139, hier S. 133.

ten Hand den Oberschenkel der kleinen, abgewetzten Puppe, die ihr Bein wie bei einer medizinischen Untersuchung darbietet und ihn zugleich äffchengleich aus runden Kulleraugen anstarrt, während er, ohne hinzuschauen, mit dem Pinsel Fühlbares in Sichtbares übersetzt. Es ist ein erschreckend ungeschminktes Selbst-Bekenntnis. Das gemalte »Kunstwerk« ist dem Blick entzogen, die Muse tatsächlich nur ein »Fetzenbalg« und der schöpferische, göttlich inspirierte Künstler eine Art Polygraph, ein Übertragungs- und Transformationsmedium, das damit beschäftigt ist, haptische Erregung in visuelle Signale umzuwandeln.

Die zahlreichen Bilder, auf denen Kokoschka sich zusammen mit der Puppe dargestellt hat, wie auch die Zeichnungen, auf denen diese als lasziv arrangiertes Lustobjekt auf dem Sofa liegend zu sehen ist, rufen fast reflexhaft die Frage nach Kunst- und Künstlermythen auf. Die Briefe lassen demgegenüber sehr viel stärker die mimetische und fetischistische Anlage des Projekts als ihr eigentliches Thema zutage treten. Die Briefe sind eine »Suada«, schreibt Sigrid Metken, »die im Nachhinein als der eigentliche Zweck des Unternehmens [erscheint]. Von der Geliebten zu sprechen und ihren geheimsten Reizen zu sprechen, alles wieder ins Gedächtnis rufen und sich lebhaft vor Augen stellen, das ist Seligkeit, die befreit.«⁸ Es ist Metken darin zuzustimmen, dass nicht die Puppe selbst der Fetisch ist (wie Kokoschka glauben machen will) und auch nicht die Malerei (wie Beate Söntgen schreibt).⁹ Vielmehr ist es das Projekt eines Heraufbeschwörens der haptischen Qualitäten des erotisch besetzten Körpers Almas und die Materialisation dieses Phantoms in Form einer Puppe. Von Seligkeit kann allerdings keine Rede sein. Das Unternehmen ist zu prekär und angstvoll besetzt, die Gefahr der Ent-Täuschung allzu wahrscheinlich. Das Gelingen hängt (buchstäblich) am seidenen Faden. »Wie ich merke«, schreibt Kokoschka warnend, »dass es künstlich angefertigt ist, einen Faden sehe usw. bin ich gepeinigt mein Leben lang« (KuM, S. 107). Die ersehnte Selbst-Täuschung kann nach eigener Aussage nur gelingen, wenn nichts seine Vorstellung vom »Rhythmus der lebendigen Form« stört (KuM, S. 99). Und das heißt mit anderen Worten, wenn nichts die Haptik der lebendig anmutenden Textur stört. Kein Faden, keine Naht, keine Falte. »Nicht wahr, liebes Fräulein Moos«, fleht er sie an, »Sie erlauben nicht, daß man mich quält für viele Jahre meines Lebens, indem Sie dem *tückischen realen Objekt* – Watte, Stoff, Zwirn, Chiffon oder wie die gräßlichen Dinger alle heißen mögen – erlauben, sich in seiner ganzen irdischen Eindeutigkeit aufzudrängen, wo ich ein Wesen mit den Augen zu umfassen meine, welches *zweideutig* ist, tot und lebendiger Geist« (KuM, S. 99, Herv. d. Verf.).

⁸ Metken: Tristan und Isolde (wie Anm. 3), S. 16.

⁹ Vgl. Söntgen: Täuschungsmanöver (wie Anm. 7), S. 134.

Bleibt die Frage, wie es Hermine Moos eigentlich gelingen soll, diese Qualität der Zweideutigkeit und Ambivalenz *herzustellen* und die Puppe mit der nötigen Agency auszustatten?¹⁰ Wie einen Kunstkörper nähen, kleben, formen und basteln, der das »perverse Nebeneinander von wunschgerechter und realitätsgerechter Wahrnehmung« zugleich erlaubt, und damit eine »Brücke von der subjektiven zur objektiven Welt und zurück [schafft]«?¹¹ Der Optimismus der ersten Briefe, ihr ausgeprägter Kontrollwahn und die Flut der das Material betreffenden Anweisungen, erlauben die Vermutung, dass Kokoschka tatsächlich, wenn vielleicht auch nur kurzfristig, dem Glauben anhing, das berühmte »Je sais bien ... mais quand même: la croyance«¹² ließe sich *herstellen*, wenn er die »tückischen realen Objekte« aus denen sein Fetisch gemacht sein sollte, zwar im Detail vorgäbe, dieselben aber während des Entstehungsprozesses niemals anfassen würde: »Morgen fahre ich wieder auf den Weißen Hirsch zurück und kann deshalb, da ich außerdem nichts selbst in die Hand nehmen will, was zu meinem Fetisch beiträgt, nicht die Haut besorgen. Das müssen alles Sie selber tun, sonst glaube ich nicht daran. Und das ist so wichtig« (KuM, S. 98).

Zunehmend scheinen sich allerdings auch bei Kokoschka Zweifel an dieser einigermmaßen schlichten Versuchsanordnung einzustellen. Es beunruhigt ihn, dass die Materialisierung und Rück-Übersetzung seiner, an bestimmten haptischen Erfahrungen hängenden sexuellen Erregung (wie dem mehrfach erwähnten »pfirsichähnlichen im Angreifen der Haut« (KuM, S. 99) so maßgeblich vom Einfühlungs- und Umsetzungsvermögen der Puppenmacherin abhängt. Er weiß, dass sein Geschick in *ihren* Händen liegt, und so beginnt er sich mit diesen Händen und ihrem Tun eingehend zu beschäftigen – was zu einer interessanten und bis heute unbeachtet gebliebenen Verschiebung im gesamten ›Setting‹ führt. An die Stelle von nüchternen Überlegungen, »ob man Seide so chemisch beeinflussen kann, daß sie auf Watte klebt« (KuM, S. 93), treten flammend-verschwörerische und erotisch aufgeladene Formulierungen, mit denen Kokoschka fortan das Tun der Puppenmacherin in die Inszenierung seines fetischistischen Dramas hineinzuziehen und zu verstricken beginnt. Er beschwört ihre »künstlerische Fruchtbarkeit« (KuM, S. 106), er appelliert an die »Einfälle der schöpferischen erotischen Laune« (ebd.), erhofft ihren »aufgeregtsten Spürsinn« (KuM, S. 99), treibt sie zu »rasenden Anläufen« an (KuM, S. 97), spricht von ihrer Arbeit als »größten Dienst [...] von allem Weiblichen« (ebd.). Die Formulierungen, die er verwendet, sind von wohl

¹⁰ Vgl. Michael Cuntz: Agency, in: Christina Bartz u. a. (Hg.): Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen, München 2012, S. 28–40.

¹¹ Reimut Reiche: Der Weg vom Fetisch zum Kunstwerk, in: Hartmut Böhme und Johannes Endres (Hg.): Der Code der Leidenschaften, München 2010, S. 96–107, hier S. 98–100.

¹² Octave Mannoni: »Je sais bien ... mais quand même«. La croyance, in: Les Temps Modernes 19/212 (1964), S. 1262–1286, hier S. 1262.

komponierter Vieldeutigkeit und Ambivalenz: Nie wirklich anzüglich bergen sie dennoch immer das Potential dazu. In diesem Sinne spricht er nicht von *ihrer* schöpferischen erotischen Laune, sondern von *der* schöpferischen Laune, aber natürlich ist Ersteres gemeint.

Aber nicht nur das. Während er Hermine Moos anfänglich rät, sich für die Gestaltung des Kunstkörpers auch an geeigneten Vorbildern aus dem Bereich der Malerei zu orientieren – Rubens für die Brüste und Grünewald, Nikolas Deutsch und Baldung Grien für die Gestaltung des üppigen Brustkorbs –, (KuM, S.92) bittet er sie in seinem Brief vom 20.8.1918 erstmals, im Zweifelsfall doch lieber den eigenen Körper als Modell zu Rate zu ziehen:

»Wenn Sie nach einer Zeichnung hie und da im Unklaren sind, wie ein Muskel, eine Spannung oder ein Knochen sitzt, so ist es besser, nicht in einem Atlas nachzusehen sondern mit der Hand an ihrem eigenen Körper die Stelle, die sie bewegen müssen, so lange zu untersuchen, bis sie das Gefühl davon warm und lebendig klar vor Augen haben. Oft sehen die Hände und Fingerspitzen mehr wie die Augen. Ich bitte sie, Tag und Nacht dabei zu sein« (KuM, S.96).

»Der Fetisch ist nichts ohne das fetischistische Ritual«, schreibt Victor N. Smirnoff.¹³ In diesem Sinne geht es in Kokoschkas Projekt nicht um eine lebensechte *Kopie* von Alma und auch nicht um ein Vor-Augen-Stellen ihrer geheimen Reize, wie Sigrid Metken vermutet.¹⁴ Es geht um ein »Ritual«, das in diesem Fall die Form einer Operationskette angenommen hat. Die magische Wirkmächtigkeit der Puppe, die den Zugang zu bestimmten »Auslösereizen«¹⁵ garantieren soll, ist gefiltert, transformiert, medial vermittelt und verschoben, weil auch der Körper von Hermine Moos und die verwendeten Materialien als Agenten miteinbezogen sind. Zentraler Bestandteil von Kokoschkas fetischistischem Puppenprojekt ist nicht zuletzt die als lustvoll imaginierte Teilhabe an der Lust von Hermine Moos, die er in den Bearbeitungen des Materials wiederzuentdecken hofft.¹⁶ Oder noch konkreter: Es geht um die berauschte Vorstellung einer viral funktionierenden Übertragungskette der Lust. Kokoschka träumt davon, dass die Puppenmacherin sich von seinem Begehren, das die Briefe so kunstvoll heraufbeschwören, affizieren lässt, so dass sie dieses nicht nur an ihrem eigenen Körper erprobt und nachvollzieht, sondern es in »erotisch-schöpferischer Laune« auch auf die Materialität

¹³ Victor N. Smirnoff: Die fetischistische Transaktion, in: Jean-Bertrand Pontalis (Hg.): *Objekte des Fetischismus*, Frankfurt a. M. 1972, S. 76–112, hier S. 88.

¹⁴ Vgl. Metken: *Tristan und Isolde* (wie Anm. 3), S. 16.

¹⁵ Reiche: *Der Weg vom Fetisch zum Kunstwerk* (wie Anm. 11), S. 102.

¹⁶ Zum Hantieren mit den Übergangsobjekten siehe Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 436 ff.

der Puppe überträgt und in diese »hineinzugeheimnisst« (KuM, S. 99). An der Puppe möchte Kokoschka sein eigenes Begehren in materialisierter und transformierter Form wiederfinden und -entdecken.

Kurz vor der Fertigstellung der Puppe schreibt Kokoschka geheimnistuerisch an Hermine Moos: »Und sind ihre fleißigen Hände allen heimlichen Spuren gefolgt, die nur ich und Sie wissen, woran man erkennt, daß *es* meine Geliebte ist? [...] Wann halte ich *dieses alles* in Händen?« (KuM, S. 106). Was ist hier eigentlich »es«? Und was meint »dieses alles«? Die Grenzen werden unsicher. Und offensichtlich wird an diesem Punkt auch, dass der Puppenfetisch in nichts anderem besteht als einem Gespinnst aus heimlichen Handlungen, Schreibprozessen, Praktiken und Operationen. Nur darin hat er als Fetisch bestanden. In die »ekelhafte Realität« entlassen, verwandelt er sich sofort in das, wovor sich Kokoschka so fürchtete: ein Fetzenbündel. Oder eben Dada.

2.

Der Weg von Kokoschkas Puppenprojekt zu Armand Schulthess' selbstgemachten Fetisch-Bilderbüchern erscheint weit und fast unüberbrückbar. Auf der einen Seite hat man es mit der künstlerischen und öffentlichkeitswirksamen Unternehmung eines renommierten, expressionistischen Malers zu tun, auf der anderen Seite steht das eigenwillige und von einem starken fetischistischen Antrieb geleitete Tun eines ehemaligen Schneiders und Damenkonfektionsfirmenbesitzers, der sich 1951 von der Welt abwendet, um in einem entlegenen Tessiner Tal die Idee eines *Gartens des Weltwissens* zu verwirklichen. Der Vergleich ist dennoch interessant, weil die beiden Projekte in einem Verhältnis der Inversion zueinanderstehen. Dies betrifft die Frage der *Herstellung* von Fetischen ebenso wie die damit verbundenen *Rituale*.

Erinnert man sich daran, dass Kokoschka schreibt, dass er »nur von einem Weib zu Kunstwerken begeistert werden [kann]« (KuM, S. 107), dass es also immer notwendig einer weiblichen Muse bedarf, um den künstlerischen Schaffensprozess in Gang zu halten, dann scheint genau dieser Platz im Schulthess'schen Universum auf den ersten Blick unbesetzt zu sein. Es geht ihm um ein enzyklopädisches Garten-Projekt. Also weder um Kunst noch um Frauen, sondern um Wissen. Nur einem überaus aufmerksamen Besucher wie Walter Höllerer entging es nicht, dass der Garten als Ganzes auch als eine *Figur* im Sinne einer *Körperkarte* und damit als eine *erotisierte Oberfläche* verstanden werden konnte.¹⁷ 1942 beginnt Schulthess, auf

¹⁷ Vgl. Walter Höllerer: Nachrichten über A. S., in: ZEITmagazin, Nr. 42 (11.10.1974), S. 31–38.



Abb. 5: Im Garten von Armand Schulthess, Abteilung Psychologie

einem von ihm erworbenen, 18.000 Quadratmeter großen Stück Land in Steillage, »ein System von Wegen, Brücken, Treppen und Aussichtspunkten anzulegen und Tausende von Blechtafeln, später auch Papp- und Kartontafeln zu beschriften und in die Bäume und Sträucher zu hängen oder an Steinmauern zu montieren. Die Tafeln waren mit Hinweisen, Zitaten und Anmerkungen zum damaligen Wissen beschriftet, wie etwa der Geistes- und Naturwissenschaft, der Astrologie und Parapsychologie, Wirtschaft, den schönen Künsten und der außereuropäischen Kultur [...].«¹⁸

Nach seinem Tod haben die von diesem Projekt irritierten und befremdeten Erben alle Spuren von Schulthess' Schaffen systematisch zu tilgen begonnen.¹⁹ Die erhaltenen Photos eröffnen jedoch nach wie vor einen Einblick in eine bezaubernde, geheimnisvolle Welt, zeigen ein schillerndes Kaleidoskop von unzähligen beweglichen, in die Natur zurückverlagerten Wissenspartikeln. Bei aller Poesie handelt

es sich dabei natürlich vor allem um den eigenwilligen Versuch eines gereinigten, funktionalen, quasi-mathematischen Diskurses reiner Signifikanten, bei dem Autorschaft, Wahrheit oder Interpretation keine Rolle spielen. Was geschrieben ist, gilt, egal, woher es kommt und von wem es verfasst wurde. Alles wird gleichermaßen und ohne weitere Selektion oder Wertung Bestandteil dieses »Weltwissens«, erhält Einlass, wird abgeschrieben und klassifiziert. Ingeborg Lüscher gegenüber beschrieb Schulthess dieses »Grundprinzip« mit den Worten:

¹⁸ Hans Ulrich Schlumpf: Armand Schulthess. Rekonstruktion eines Universums, Zürich: Edition Patrick Frey 2011, S. 46.

¹⁹ Ebd., S. 18 ff.

»Alles was ich ordne, schreib ich erst einmal ab. Nur so kann man es ordnen. Vor allem Zeitungen. Da steht doch auf der Rückseite oft was, was wo ganz anders hingehört. Das muß man doch abschreiben. [...] Für später wenn ich mal Zeit habe, oder wenn Leute kommen, die was suchen wollen. Dann können Sie's leicht finden.«²⁰

Fast noch aufschlussreicher ist der Satz: »Sie lesen anders als ich. Sie lesen nur zur Erregung des Geistes oder des Gefühls. Ich lese um zu ordnen.«²¹ Er verdeutlicht, wie sehr sich mit dem Ordnen der Versuch verbindet, »Erregungen« und »Gefühle« zu bändigen oder besser noch, sie auszuschließen. Die exzessiv praktizierten Operationen des Ordnen, Abschreibens, Verweisens, Zitierens etc. treten als Kulturtechniken der Verdrängung in Erscheinung, als großangelegter, undurchdringlicher Schutzwall gegen das eigene Begehren. Ganz in diesem Sinne antwortete er auf die Frage Ingeborg Lüscher, warum er ihre Briefe nicht öffne: »Ich mache ihre Briefe nie auf. Man weiß ja nie was drin steht.«²² Briefe im Sinne eines Residuums romantisch-schöpferischen Schreibens oder aber, wie im Fall von Kokoschka, als Medium der Kontrolle und Überwachung wurden von Schulthess weder verfasst noch kamen sie bei ihm an. Gesammelt wurden sie sicherlich dennoch.

Sosehr das Gesagte für die äußere Welt des Gartens gilt, so lassen die verschiedenen skulptierten Frauengestalten, die ursprünglich an verschiedenen Stellen der Fassade seines Wohnhauses angebracht waren, bereits erahnen, dass das Verhältnis von Schrift, Wissen und Begehren *im* Haus anders konstelliert ist. Ist der Garten der Raum der Schrift, der Kurven, Diagramme und Formeln, so ist das Haus mit dem Auftauchen und der bildlichen Verkörperung der Frau unlösbar verbunden. Auf der Schwelle, dort wo die Regime des Innen und Außen aufeinandertreffen, lässt sich entsprechend auch noch die Macht einer die Bilder bändigenden Funktion ausmachen: Wie Abkömmlinge der Schrift muten die Gitterstrukturen an, die, wohl zumeist geschlossen, sowohl den Blick auf den Medusenkopf an der Haustüre wie auch den Anblick der nackten Frau am Giebel des Hauses regulieren.

Die Triebökonomie, der man in den vergitterten Frauenfiguren entgegenblickt, ist unschwer als verschobene Abwehrmaßnahme gegen das eigene Begehren zu erkennen. Das Bild der vergitterten Nacktheit folgt dem gleichen psychischen Mechanismus wie Man Rays *Venus restaurée*.

Fessel oder Gitter – in beiden Fällen wird die Lust, die von der Frau ausgeht, in eine Abwehrmaßnahme *gegen* diese Lust verwandelt, in ein Partialobjekt bzw. einen Fetisch, der an die Stelle dieser Lust tritt und der Frau vorgezogen wird.

²⁰ Ingeborg Lüscher: Dokumentation über A. S. »Der größte Vogel kann nicht fliegen«, Köln 1972, nicht paginiert.

²¹ Ebd.

²² Ebd.



Abb. 6a und 6b: Frauenskulpturen an Schulthess' Haus

Abb. 7: Man Ray, *Venus restaurée*

Welche Sphäre eröffnet sich aber nun hinter diesen Gittern, im Innern des Hauses und nicht zuletzt zwischen den Buchdeckeln? Wie muss das *Verhältnis* zwischen den netzförmig sich entfaltenden Wissens-Strukturen im Garten und dem verborgen und eingefaltet bleibenden Wissenskokon im Inneren des Hauses gedacht werden? Während Schulthess im Garten den Eindruck zu erzeugen sucht, die Bibliothek im Innern des Hauses wäre zugänglich, könnte genutzt werden und wäre mit dem Garten im Sinne von Zettelkasten und Regalstandort verbunden, entlarvt sein selbstgemachtes Buch mit dem vielsagenden Titel *Begattungorgane (Wollustorgane)* diese Konstruktion als eine mit geradezu übermenschlicher Energie aufrechterhaltene Illusion.²³ Stellt sich bei Kokoschka die Frage, ob die nicht vorhandene Furcht vor der Enthüllung den Begriff des Fetischismus überhaupt erlaubt, so kann bei Schulthess kein Zweifel bestehen. Daran, wie undurchdringlich diese Trutzmauern des Wissens sind, kann ermesen werden, wie groß die Angst vor der Entdeckung des fetischistischen Begehrens gewesen sein muss. »Die Maskierung verdrängter Wünsche«, schreibt Hartmut Böhme, »die im Fetisch genauso dargestellt wie verleugnet werden [...] die Angst vor Entdeckung des fetischistischen Verlangens, während doch der Fetisch vor noch größerer Angst und Enthüllung schützt, [...] all diese Larvierungen, Vermeidungen, Leidenschaften, Konflikte, Ängste und Widersprüche zwingen den Fetischisten zu Inszenierung-

²³ Zur Geschichte der Hausräumung, des Verbrennens und der Rettung einiger der selbstgemachten Bücher von Schulthess siehe Schlumpf: Armand Schulthess (wie Anm. 18), S. 18–25.



Abb. 8: Collage von Schulthess aus *Begattungsorgane (Wollustorgane)*

la croyance«²⁵ geprägt hatte, dann hat es den Anschein, als wäre an die Stelle des »Ich weiß« bei Schulthess die Wissenschaft selbst getreten. Unablässig affizieren erotisierende Zeichnungen anatomische Darstellungen oder bremsen medizinisches Anschauungsmaterial die Wirkung pornographischer Bilder aus.

In diesem Sinne kann das Bild einer kokett dreinblickenden Dame aus einem Modejournal, die damit beschäftigt ist, ihr schönes, kräftiges Haar zu kämmen, ganz unvermittelt auf die selbstgezeichnete Darstellung eines weiblichen Oberkörpers mitsamt der darin skizzierten Geschlechtsorgane stoßen, die zugleich wie eine Kopie der links darunter angeordneten Darstellung eines weiblichen Unterleibs aus einem Anatomiehandbuch wirkt. Die Verbindung wird dadurch hergestellt, dass das formalisierte Bild der Schamhaare der anatomischen Darstellung in eine

gen, die nicht ohne bizarre Intelligenz und kreativen Erfindungsreichtum ins Werk gesetzt werden.«²⁴

Das selbstgemachte Konvolut *Begattungsorgane (Wollustorgane)*, *Les Instruments du Sublime Orchestre*, das Bestandteil von Schulthess' umfangreicher Bibliothek zum Thema Sexualität ist, ist genau das: bizarr, erfindungsreich, wild und unerschrocken. Das Material der Collagen des Bilderbuchs ist höchst heterogenem Ausgangsmaterial entnommen. Es sind Modejournale, Naturistenzeitschriften, medizinische Lehrbücher, Soft-Pornos, Zeitungsannoncen und Witzblätter, aus denen Schulthess Details ausgeschnitten hat, um sie neu anzuordnen, zusammenzustellen, mit Büroklammern aneinanderzuheften, zu vernähen und nicht zuletzt durch eigene Zeichnungen, Notizen und Abschriften zu ergänzen. Das Buch tut genau das, was der Titel verspricht: Es oszilliert zwischen Begattung und Wollust, Wissenschaft und Begehren, Anatomie und Pornographie. Erinnert man noch einmal an das »doppelte Wissen« des Fetischismus, für das Mannoni die Formel »Je sais bien ... mais quand même:

²⁴ Böhme: Fetischismus und Kultur (wie Anm. 16), S. 414.

²⁵ Mannoni: Je sais bien ... (wie Anm. 12), S. 1262.

Strähne realen Haars übergeht, das mit einer Büroklammer auf der Zeichnung befestigt ist. Ist es das Ertasten der Haare, das als Mittel eingesetzt ist, um die schematische Abbildung zu beleben? Und wie ist in diese Landkarte des Begehrens die Lockenpracht der schönen Dame einbezogen?

Schulthess hat in seinen Büchern immer wieder, insbesondere in dem Konvolut *Formen, Auslösungen, Normalität/bis zur Grenze des Abnormen/Reizhunger* unterschiedlichste Quellen, Definitionen und Kommentare zum Thema Fetischismus herangezogen und abgeschrieben, vor allem aber verrät natürlich sein Umgang mit Dingen ein fetischistisch strukturiertes Begehren. Aus einer psychoanalytischen Perspektive betrachtet sind die liebevoll und sorgsam von ihm arrangierten Fetisch-Kabinette – Collagen von eingeklebten Haarlocken, Schleifchen, Corsagen, Strumpfhaltern und die in großer Vielfalt erscheinenden Mieder, Schleier, Hemdchen etc. – als Umschriften des weiblichen Körpers in ein Kompendium unterschiedlichster Partial- oder Fetischobjekte lesbar, als ein umfassender Katalog »delirierender Wunschmaschinen«, wie Deleuze und Guattari es genannt haben. Der weibliche Körper zerfällt vor unseren Augen in eine Vielheit von Körpern, in eine Multiplikation von Partialobjekten ohne Körper, in etwas, das so heterogen ist wie das Medium der Zeitung und so zersplittert wie das Wissen auf den Täfelchen im Garten. So wie es keine synthetisierende Funktion mehr gibt, die Informationen auf Sinn hin selektieren könnte, so ist auch dem Körper seine strukturierende Funktion abhandengekommen: Der Phallus hat in diesen Collagen das Primat einer das Begehren ausrichtenden, ordnenden Rolle eingebüßt. Das männliche Geschlecht als Repräsentant des Phallus taucht auf, aber nur als ein Signifikant unter anderen, als ein bewegliches, angeheftetes *tool*.

Und doch würde man meines Erachtens das Besondere der Arbeiten übersehen, beliebt man es bei der reinen Zuordnung und Benennung eines Symptoms. Denn das, was an diesen Büchern hervorsteht, ist nicht so sehr die Auswahl des Bildmaterials und auch nicht die dargestellten Objekte, bemerkenswert ist die Art



Abb. 9: Collage von Schulthess aus *Begattungsorgane (Wollustorgane)*

und Weise, wie Schulthess die Bilder durch daran vorgenommene Operationen so belebt, dass sie »wie Menschen behandelt werden und also auch einen Menschen vertreten können«.²⁶ Der Faden, den Kokoschka als Antidotum der fetischistischen Magie fürchtete, wird bei Schulthess zu einem unverzichtbaren Medium bei der Herstellung seiner Fetische. An ihm bricht nicht die Täuschung auseinander, er garantiert vielmehr die Möglichkeit eines Gleitens und die Übergängigkeit zwischen den Seinsbereichen. Der Faden, mit dem Schulthess die Seiten seines Buchs vernäht, kann sich in jedem Moment in einen Nähfaden verwandeln oder die Schnüre eines Mieders mitdenken. In genau diesem Sinne sind auch die an vielen Stellen auftauchenden, semi-transparenten Papiere nicht einfach nur Papier. Indem sie wie leicht durchsichtige Unterhemdchen über den Umriss oder das Bild einer nackten weiblichen Figur gelegt sind, kommt ihnen im Spiel von Zeigen und Nicht-Zeigen, von Verdecken und Enthüllen, zugleich die Funktion eines Schleiers zu. Es ist ein »Schleier«, der bewegt werden kann.²⁷ Dieser banal anmutende Umstand erweist sich für das Verständnis des Schulthess'schen Umgangs mit seinem Material nichtsdestotrotz als zentral. Denn so wie das Heften eines Buches zugleich die Herstellung eines weiblichen Körpers sein kann, so wird die reale, wiederholbare Operation des Blätterns hier eingesetzt als ein den Vorgang des Ent- oder Bekleidens, des Verhüllens oder Darunter-Schauens vollständig substituierender Vorgang. Das ausgefeilte und raffinierte Spiel mit dem Verweisungspotential der Dinge gilt auch für den Einsatz der Büroklammer. Auch diese erweist sich nur auf einer ersten Ebene als Büromaterial und Vorrichtung zum Zusammenheften von Papieren. Sehr viel bedeutsamer ist der geheime Bund, den sie qua Metonymie mit den Häkchen, Schließen, Ösen, Strapsen und sonstigen Schließen eingegangen ist.

Das Buch *Begattungsorgane (Wollustorgane)* führt auf verblüffend explizite Weise vor, wie das Begehren an der *Herstellung* von Objektsymbolen haften kann. Wie die Erzeugung einer Real-Präsenz im Prozess des Nähens, Heftens, Blätterns, Falzens, Zerschneidens und Zerreißens nisten kann, in all den performativen Handlungen, die dazu dienen, die dramatischen Transiträume eines intermediären, fetischistischen »Als-Ob« zu entfalten. Die Darstellung einer mit leicht geöffneten Beinen daliegenden Frau kann als *eines* von unzähligen Beispielen für das Gesagte herangezogen werden.

²⁶ Reiche: Der Weg vom Fetisch zum Kunstwerk (wie Anm. 11), S. 100.

²⁷ Erhellend in diesem Zusammenhang sind die Überlegungen, die Nina Wiedemeyer zu der Funktion der Pergaminpapiere in Büchern, Photoalben etc. angestellt hat. Vgl. Nina Wiedemeyer: Buchfalten: Material, Technik, Gefüge der Künstlerbücher, unter: <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/2252> (19. 2. 2017), S. 87 ff.

Die gezeichneten Beine und der Unterleib gehen in Höhe des Bauchnabels in das photographische Bild eines weiblichen Akts über, in das Bild einer Frau, die in einer erotischen Geste ihre Brüste umfasst. Das Bild ist so eingefügt, dass der ausgeschnittene Kopf über den oberen Seitenrand hinausragt und folglich im geschlossenen Zustand des Buches – die Faltpuren zeigen es – eingeklappt ist. Anders gesagt bedeutet dies: Der Vorgang des Auseinanderfaltens erweist sich als elementarer Bestandteil für die performative Aneignung der dargestellten Frau. Erst im Vollzug der am Bild vorgenommenen Operationen wird die liegende und sich darbietende weibliche Gestalt als Fetisch konstituiert. Auf diesen Zusammenhang verweist auch die reale Nähnadel, die genau am Körperkontur entlang das ausgeschnittene Foto durchbohrt und zugleich auf die Seite heftet. Nähen und Zeichnen werden zu ineinander transformierbaren Operationen. So wie die Nadel zugleich als potentieller Zeichenstift fungiert, so erweist sich auch der gezeichnete Kontur als potentielle Naht. Vor allem aber entsteht in dieser Überlagerung eine *Nahtstelle*, die Figur und Grund, die fingierte Dreidimensionalität des Bildes und die Materialität der Seite zu einem *Fetisch-Körper* vernäht. Das Darunter verwandelt sich in ein *Innen*, in das man nicht nur hinein piksen kann, sondern das der zeichnerisch ergänzte Teil des Bildes ja ebenfalls über seine Öffnungen zu entfalten sucht.

Schulthess operiert an den Übergängen – an den Nähten, Säumen, Rissen, Schlitzten und natürlich nicht zuletzt auch an den verschiedenen damit verbundenen Verschlussmechanismen. Sie sind der Falz zwischen Wollust- und Begattungskörper, sie markieren den sexualisierten Grat, der in seinen Arbeiten zwischen unterschiedlichen Diskursen und Bildregistern jeweils aufgeworfen wird. Der Fetischismus gibt die Logik ab für die Verschiebung des Repräsentierten, das als abwesend vorgestellt werden muss, auf das Medium selbst.

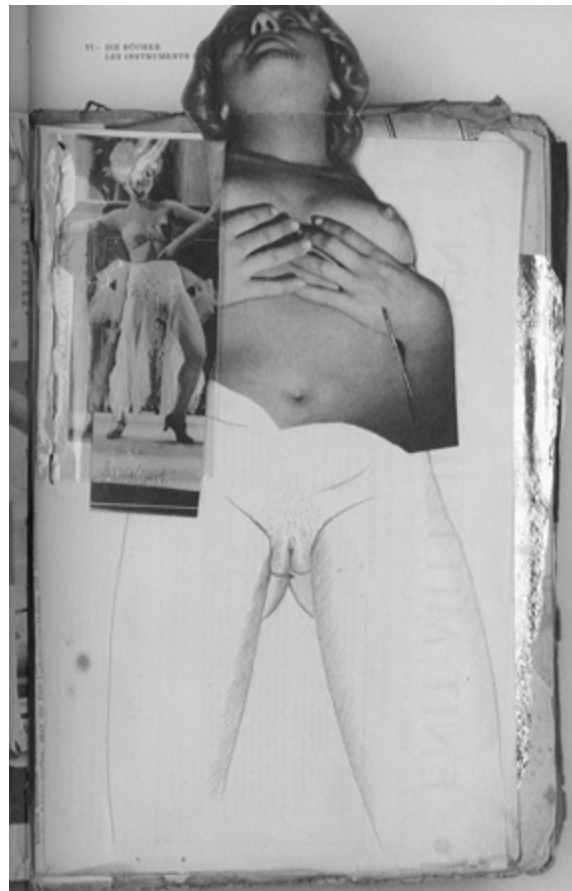


Abb. 10: Collage von Schulthess aus *Begattungsorgane* (Wollustorgane)

3.

Kokoschkas Puppe bedeutet nichts außerhalb der Operationskette aus Briefen, den Händen der Puppenmacherin, ihrem Körper und den verschiedensten Materialien, deren Einsatz beschrieben wurde. Wie in Bruno Latours Theorie der zirkulierenden Referenz geht es nicht um das, was außerhalb der Kette der Operationen existiert, es geht darum, die Referenz weiter zirkulieren zu lassen.²⁸ Inkarnieren wird zu einer Operation, die das Bild ins Register einer mimetischen Transformationsontologie überstellt. Die Realpräsenz in einem Ersatzobjekt, auf die das fetischistische Begehren ebenso zielt wie Begehren nach dem Sakralen, ist nicht substantialistisch zu denken; vielmehr ist sie als etwas zu denken, das in Operationen der Relationierung besteht, in Operationen, die weitere Anschlussoperationen ermöglichen.

Das Verdrängte drängt also nicht zu einer verschobenen Repräsentation, sondern zu einer nicht-terminierbaren Verschiebung, bei Kokoschkas Puppe ebenso wie bei Schulthess' hybriden Frauen-Buch-Körpern. Inkarnation, die Fleischwerdung des Logos, die reale Anwesenheit des Göttlichen in irdischer Materie, ist also kein übernatürlicher Wandlungsprozess, sondern realisiert sich in metonymischen Verschaltungen zwischen Zeichen und Ding, die darum nicht weniger wunderbar sind, Verschaltungen, die sich wiederum realisieren in konkreten Operationen wie Nähen, Klappen, Kleben, Heften und Zeichnen, in denen eine exzessive Mimesis agiert.²⁹ Der Logos inkarniert sich nicht als Substanz, sondern als Kette von Operationen, in denen Diskurs und Materie in Übergangsformen miteinander amalgamiert werden, iterativ, in tausend Falten, *encore*.

²⁸ Bruno Latour: Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente, in: Andréa Belliger und David J. Krieger (Hg.): ANThology, Bielefeld 2006, S. 259–307.

²⁹ Vgl. Louis Marin: Répresentation et simulacre, in: ders.: De la représentation, Paris 1994.

Bildnachweis:

Abb. 1: Hermine Moos und die Puppe, 1919, Fotografie, Oskar Kokoschka Dokumentation Pöschlarn. K. Gallwitz: Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion, Frankfurt a. M. 1992, S. 90.

Abb. 2: Brief vom 10.12.1919. K. Gallwitz: Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion, Frankfurt a. M. 1992, S. 102 f.

Abb. 3: Oskar Kokoschka, stehender Akt, 1918 Öl/Papier auf Leinwand, 180 x 85cm, Privatbesitz. K. Gallwitz: Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion, Frankfurt a. M. 1992, S. 31.

Abb. 4: Oskar Kokoschka, Selbstbildnis an der Staffelei, Öl auf Leinwand, 180,5 x 110,3 cm, Privatsammlung, Wien. K. Gallwitz: Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion, Frankfurt a. M. 1992, S. 41.

Abb. 5 u. 6: Photos. © Hans-Ulrich Schlumpf, Armand Schulthess. Rekonstruktion eines Universums, Zürich, Edition Patrick Frey, 2011, S. 90 u. S. 126.

Abb. 7: Man Ray, Venus restaurée, 1936–1971, Galleria Marconi (Aufbewahrungsort): Gilbert Perle/Daniela Palazzoli. Man Ray Retrospective 1912 – 1976, S. 196.

Abb. 8–10: Armand Schulthess, *Begattungsorgane (Wollustorgane)*. *Les Instruments du Sublime Orchestre*. © Hans-Ulrich Schlumpf, Armand Schulthess. Rekonstruktion eines Universums, Zürich, Edition Patrick Frey, 2011, S. 271, S. 301 u. S. 287.