

Sabina Leßmann

**„Das Bewußtsein *hat* immer einen Leib“<sup>1</sup>:**

Fotografische Selbstbildnisse Lee Millers (1907-1977) und Meret Oppenheims (1913-1985) und die Rolle beider als Aktmodelle Man Rays

Die Frage nach dem Modell-Sitzen von Frauen für männliche Künstler ist oft und unter den verschiedensten Aspekten untersucht worden. Muse, Objekt, Integrität von Leib und Psyche, Voyeurismus und Sexualisierung: Die Diskussion über solche Begriffe dienten und dienen dazu, den männlichen Blick auf die Frau und die Instrumentalisierung ihres Körpers durchsichtig zu machen. Im Zusammenhang auch mit dieser patriarchalen Denk- und Bildtradition sind die Selbstporträts von Künstlerinnen als eine Form der Auseinandersetzung zu sehen. So geht es im Folgenden um eine mögliche „Sucht nach dem eigenen Bild“<sup>2</sup> – dies unter zweierlei Gesichtspunkten: einerseits stellen Selbst-Bilder ein Grundbedürfnis und auch eine Voraussetzung menschlicher Existenz überhaupt dar; und andererseits können sie als Reaktion auf einen vereinnahmenden Blick gesehen werden, da auch der *eigene* Blick niemals losgelöst von einem *äußeren* Auge verstanden werden kann. Auch das Sehen unterliegt einem Prozeß des Lernens, gekoppelt mit einem ständigen Wechsel von Selbstvorwürfen und Fremdbildern, von *äußeren* und *eigenen* Imaginationen. Gleichzeitig – und das ist das eigentlich Interessante in unserem Zusammenhang – werden alle Bildproduktionen unwillkürlich zu *äußeren*, ver-äußerten Blicken. Der Blick auf sich selbst und die daraus folgende Bildwerdung beinhalten eine notwendige Distanzierung in Hinblick auf das Selbst.

„Die Trennung des Menschen vom Menschen, also die affektive Trennung der Körper [...] ist unabdingbare Voraussetzung einer vernünftigen Perspektive, für die das Objekt der Erkenntnis zunächst einmal *fremd* geworden sein *muß*, damit es – gemäß der Bedingungen dieser Vernunft – überhaupt erkennbar werden kann. Erst die Distanz macht eine bestimmte Form der Erkenntnis möglich.“<sup>3</sup>

Dieser Trennung des Selbst vom Selbst begegnen wir wieder im Prozeß des Fotografierens. Bei den Selbstporträts ist das auf die Fotografin gerichtete Objektiv *inneres* und *äußeres* Auge zugleich. Das eigene Bild und das Bild eines Gegenüber, nämlich einer technischen Apparatur, treffen hier zusammen. Mehr als der Blick in den Spiegel und die eigene Geste des Pinselführens versinnbildlicht die Kamera ein tatsächlich vom Selbst separiertes Sehen.

Beide hier behandelten Künstlerinnen haben fotografische Selbstporträts produziert: die Fotografin Lee Miller sowie die mit vielen Medien arbeitende Meret Oppenheim. Bei letzterer finden sich auch Selbst-Bilder in ihren Dichtungen, Zeichnungen und Objekten. Und was ich zuvor bezüglich des eigenen Sehens und des immer damit auch verbundenen fremden Blickes angeführt habe, kommt bei diesen zwei Künstlerinnen in verschärfter Weise zum Tragen: beide Frauen waren – zeitlich vor bzw. zu Beginn ihrer eigenen künstlerischen Produktion – als Aktmodelle für den Fotografen Man Ray tätig. Es gab also – parallel zu ihren Selbst-Bildern – *äußere*, in diesem Fall männliche Bildproduktionen ihrer Gesichter und ihrer Körper, und es wird zu fragen sein, ob es möglicherweise einen Zusammenhang zwischen diesen *Blick-Richtungen* gibt.

Meret Oppenheim war 1932 von Deutschland nach Paris übergesiedelt, wo sie Künstlerinnen und Künstler vor allem der surrealistischen Gruppe kennenlernte und sich an deren Ausstellungen beteiligte. In diesem Rahmen lernte sie auch Man Ray kennen, für den sie mehrfach Modell stand, sowohl für Akt- als auch für Porträtaufnahmen. Anders als Meret Oppenheim war für die früher in Paris eingetroffene Lee Miller das Medium Fotografie, mit dem Man Ray arbeitete, die Voraussetzung der Zusammenarbeit. Lee Miller war 1929 aus den USA nach Europa gekommen. Ihre bisherige Tätigkeit stellte bis zu diesem Zeitpunkt vorrangig Modellstehen für Modeaufnahmen dar. Ursprünglich war sie mit dem Auftrag nach Florenz geschickt worden, modische Accessoires aus Renaissance-Bildnissen zu kopieren und diese in die USA zu schicken, wo sie für Modeentwürfe Verwendung finden sollten. In diesem Zusammenhang gelangte Lee Miller zu der Überzeugung, daß fotografische Kopien vielfach einfacher herzustellen und quantitativ ergiebiger seien als die von ihr angefertigten Zeichnungen. So beschaffte sie sich eine Kamera und begann, damit zu experimentieren – ein Medium, mit dem sie bereits seit ihrer Kindheit in ihrem Elternhaus in Berührung gekommen war – aber davon wird später die Rede sein. Hier in Europa faßte Lee Miller den Entschluß, Fotografin zu werden und kam zu diesem Zweck in Paris mit Man Ray in Kontakt. Ihr Sohn, Antony Penrose, beschreibt diese Begegnung in seiner Monographie über Lee Miller folgendermaßen: „Her original intention had been to carry on working as a fashion model, but now another idea had taken hold: she had decided to become a photographer in Paris; instead of modelling for him, she would become his pupil.“<sup>4</sup> Und Lee Miller selbst schreibt: „I told him

boldly that I was his new student. He said he didn't take students, and anyway he was leaving Paris for his holiday. I said, I know, I'm going with you – and I did. We lived together for three years...“<sup>5</sup>

Anders als Meret Oppenheims Modell-Stehen für Man Ray, das parallel zu und frei von ihrer eigenen künstlerischen Tätigkeit stattfand, unterlag das Lee Millers von vornherein einer Abmachung: ich stehe für dich Modell, du lehrst mich, mit fotografischen Techniken zu experimentieren. Offensichtlich wußte sie ihre Tätigkeit des Modell-Seins für ihre eigene fotografische Karriere auf vielerlei Ebenen zu nutzen. Ebenso wie zuvor in New York ließ sie sich auch in Paris für die Zeitschrift „Vogue“ fotografieren. Die Aufnahmen im Studio von George Hoyningen-Huene dienten zum einen der Finanzierung ihres Lebensunterhaltes, zum anderen aber verstand sie es, wie berichtet wird, diese Situation im Sinne des Beobachtens, Fragens und Lernens bezüglich der fotografischen Inszenierungen und Beleuchtungstechniken zu nutzen. Diese teilweise *Umkehr* der Modell-Situation, deren Sich-Zu-Nutze-Machung vermittelt ein signifikantes Bild eines Wandels: hier trifft ein *äußerer* Blick auf ein Modell auf dessen *eigene* beobachtende Sicht.

Lee Miller und Man Ray lebten und arbeiteten zusammen. Das Verfahren der Solarisation, bei der das Filmnegativ für kurze Zeit dem Licht ausgesetzt ist, um erst anschließend fixiert zu werden, was sich auf dem Positiv als eine spezifische Konturierung und Schwarz-Weiß-Verkehrung erweist, geht auf eine Zufallsentdeckung Lee Millers während gemeinsamer Laborarbeiten zurück. „It was all very well my making that one accidental discovery, but then Man Ray had to set about how to control it and make it come out exactly the way he wanted to each time.“<sup>6</sup> Dieses Gemeinschaftswerk taucht in der Literatur fast immer als Entdeckung ausschließlich Man Rays auf. Auch bezüglich der Serie „Electricité“, deren Fotogramme Lee Miller und Man Ray 1931 als Werbe-Illustrationen für die Pariser Elektrizitätswerke anfertigten, wird in der Literatur selten der Name Lee Millers genannt.

Von einer über die Zusammenarbeit bzw. deren Grenzen vielsagenden Begebenheit berichtet Antony Penrose: Man Ray arbeitete an einer Porträtaufnahme Lee Millers, deren Profil nur schwach sichtbar war, die Hauptansicht lag auf der Backe, dem Ohr und vor allem dem unnatürlich lang wirkenden und überbetonten Hals. Die Arbeit erschien Man Ray als mißlungen, sodaß er das Negativ wegwarf. Lee Miller fand dieses später, und bearbeitete es und den Abzug so lange und sorgfältig, bis das uns heute bekannte Porträt „Lee“ von 1929 fertiggestellt war. Man Ray war beeindruckt von dem Ergebnis und gleichzeitig außer sich vor Zorn, da Lee Miller die Arbeit als ihre eigene deklarierte. Man Ray warf Lee Miller – wie angeblich üblich – aus dem Atelier, und als sie Stunden später zurückkam, fand sie den Abzug an die Wand geheftet: das Papier war an der Stelle des Halses mit einer Rasierklinge eingeschnitten, aus deren Schnittstelle rote Tinte gelaufen war. Die Zusammenhänge zwischen Künstler/in, Modell, Identität, Individualität und Existenz werden an dieser Schilderung sehr anschaulich. Auch wird hier erkennbar, daß die genannten Faktoren bei einer Konstellation mit männlichem Künstler und weiblichem Modell einer spezifischen Analyse bedürfen.

Man Ray hat diese Begebenheit sowie diese Fotografie wiederholt aufgegriffen. Ne-



1 Man Ray, „Lee“, 1929

ben einem Gemälde, in dessen Zentrum der überlange Hals in gleicher Ansicht steht, existiert auch eine weitere Fotografie Man Rays, welche ein Jahr später als die ursprüngliche, nämlich 1930, entstanden ist. Diese Aufnahme trägt den Titel „Suicide“.<sup>7</sup> Lee Miller fungiert wiederum als Modell, ihr nackter Körper ist vollständig sichtbar; sie liegt auf dem Boden, der Oberkörper ist aufgerichtet und auf den rechten Arm aufgestützt. Während das rechte Bein angewinkelt ist, wird das linke nach hinten ausgestreckt, so daß durch diese Haltung die Schamgegend sichtbar ist, welche durch den an dieser Stelle befindlichen Fuß noch betont wird. Das Modell ist im Profil, nach links gewandt, wiedergegeben, und hier deutet sich die Parallele zu der zuvor erwähnten Fotografie an: Kopf und Hals des Modells befinden sich nämlich in gleicher Position, der rechte Arm ist angewinkelt, die Hand offen, wobei die Handinnenfläche an den Hals gelgt ist – an die Stelle, an der sich ursprünglich die Schnittstelle durch Man Ray befunden haben muß. Handelte es sich zunächst also um einen regelrechten *Mord*, funktioniert Man Ray diesen nun in seiner späteren Arbeit in einen *Selbstmord* um.

Als Gegenüberstellung von Arbeits- und Sehweisen Lee Millers und Man Rays erscheint ein Vergleich zweier Fotografien, welche beide einen weiblichen Akt in ähnlicher Inszenierung wiedergeben, aufschlußreich. Die 1934 entstandene Arbeit Lee Millers zeigt einen weiblichen Rückentorso in verdrehter Ansicht: der untere Teil, der als Hüften ausgegeben ist, sind in Wahrheit die Schultern, wohingegen die Schultern in Wirklichkeit der Po des nach vorne gebeugten Modells ist. Der optische Reiz besteht darin, daß dies erst beim genauen Hinschauen und nach einer gewissen Seh-Verwirrung erkannt wird, zumal auch die herunterhängenden Arme als *echt* erscheinen, obwohl sie sich dann als die Beine identifizieren lassen.

Die früher entstandene Fotografie Man Rays von 1930 arbeitet mit der gleichen Nahsicht und einem engen Bildausschnitt, die Ansicht ist hier nicht eine frontale, sondern eine seitliche. Vom Modell sind Po, Füße und Hände zu sehen, es hat eine knieende, auf den Füßen aufsitzende Haltung eingenommen. Die Hände legen sich von unten an den Leib, sodaß die Vulva somit verdeckt wird. So wird einerseits der Unterleib des weiblichen Modells den Blicken des/der Betrachters/in überlassen, andererseits wirkt die bedeckende Haltung der Hände wie eine schützende Geste. Der Titel Man Rays betont diesen Eindruck: „La Prière“, die Betende – ist in doppeltem Sinne zu verstehen, da zum einen die Körperhaltung zum anderen die schützenden Hände eine betende, bittende oder gar flehende Assoziation zulassen.

Der Unterschied in der Behandlung eines ähnlichen Sujets ist deutlich. Bei Man Ray ist das Verhältnis von weiblichem Modell-Leib und dessen Verletzlichkeit durch den äußeren Blick im Bild immanent vorhanden, ja es stellt sogar durch den Titel das Thema der Fotografie dar. Bei Lee Miller wird der weibliche Körper zu einer Form, mit der spielerisch umgegangen wird, dabei bleibt der Leib hier ungefährdet und unbedroht. Aus dem Jahr 1929 stammt eine unbetitelt Serie von Fotografien Man Rays, welche das Modell Lee Miller, mit nacktem Oberkörper, am Fenster hinter einer Gardine stehend, zeigt. Der in die Ferne gerichtete Blick der Frau verbindet sich mit dem Motiv des Fensters und des Vorhangs und läßt Begriffe wie Träumerei, Ferne, Erwartung sowie Verschleierung und Geheimnis assoziieren. Was Man Ray an dieser Inszenierung reizte, war offenbar der Vorhang, dessen Netzstruktur aufgrund des Lichtes Reflexe auf dem nackten Oberkörper hinterließ. Die Fotografie, welche lediglich den Torso Lee Millers in Nahsicht und engem Bildausschnitt wiedergibt, zeigt die Lichtre-



2 Lee Miller, „Nude“, 1934



3 Man Ray, „La Prière“, 1930

flexion besonders ausgeprägt: die Haut erscheint wie mit einem Zebromuster überspannt, welches die Rundungen des Körpers zu berücksichtigen scheint. Formal ließe sich diese Arbeit Man Rays mit der zuvor genannten Lee Millers vergleichen: ein weiblicher nackter Torso, wo der Körper zum Feld spielerischen Sehens bzw. ungewohnter Strukturen wird. Und dennoch läßt sich auch hier der schon zuvor benannte Unterschied auffinden: bei Lee Miller ist der weibliche Körper in erste Linie Körper und quasi Bildmaterial. Man Rays Fotosequenz enthält inhaltliche Aspekte, wo es nicht einfach um Körper, sondern immer auch um Frau geht.

Abgesehen von ihrer professionellen Arbeit als Fotomodell war Lee Miller, wie bereits kurz erwähnt, von Kindheit an an die Kamera und vor allem an das Modell-Sitzen gewohnt. Ihr Vater, Theodore Miller, war ein engagierter Hobbyfotograf, dessen Liebingsujet Aktfotografien darstellten. Auch seine Verlobte (und spätere Ehefrau und Mutter Lee Millers), Florence McDonald, posierte für ihn als Aktmodell. Antony Penrose beschreibt diese Frau auf einer dieser Fotografien als „diskret, aber in einer selbstsicheren Art.“<sup>8</sup> Aber Theodore Millers Lieblingsmodell sollte seine Tochter werden: Lee Miller saß ihm häufig nackt Modell, als Jugendliche und auch noch als Erwachsene. Mit einer stereoskopischen Kamera fertigte er solche Doppel-Bilder an, die in einem dafür vorgesehenen Apparat eine dreidimensionale Wirkung erweckten. Es ist überliefert, daß Theodore Miller dieses Fotografieren als eine „heimliche Passion“<sup>9</sup> pflegte und daß er, vor und zwischen Lee Millers Aufenthalten in Paris, ihre Besuche an den Wochenenden schätzte, da er sie dann als Modell nutzen konnte;



4 Theodore Miller, o. T. (Lee), um 1928



5 Man Ray, „Lee and her father“, 1931



und Freude sollen ihm auch die Freundinnen seiner Tochter gemacht haben, welche diese nachhause mitbrachte, sofern er auch diese fotografieren konnte. Von 1930 stammt eine Fotografie, welche Lee Miller badend, in einem Stockholmer Hotelzimmer zeigt. Lee Miller hatte, zusammen mit ihrem Vater, der diese Fotografie anfertigte, von Paris aus eine Reise nach Schweden unternommen. Eingequetscht, innehaltend und in steiler Aufsicht erscheint die Fotografierte. Antony Penrose schreibt in Zusammenhang mit den Aktaufnahmen Theodore Millers in Hinblick auf das Aussehen Lee Millers: „...kühl, das Gleichgewicht wie schwebend haltend und von Zeit zu Zeit ein bißchen ernst. Ihr Selbstbewußtsein schleicht sich nur in solchen Fotografien ein, in denen sie zusammen mit nackten Freundinnen posiert.“<sup>10</sup> Diese Aufnahmen stellen ein mehr als fragwürdiges Unternehmen eines Vaters dar; erstaunlich auch, da es innerhalb der Familie Miller bereits eine Vorgeschichte gab, die aus diesem Zusammenhang wohl nicht ausgeblendet werden kann: Lee Miller war im Alter von sieben Jahren von dem Sohn einer bekannten Familie sexuell mißbraucht worden. Aufgrund dessen war sie daraufhin in psychiatrischer Behandlung, Jahre später begann sie in Paris eine psychoanalytische Behandlung. Fragen nach der Integrität des Körpers, nach Ausgeliefertsein und Selbstbestimmung waren demnach im Familienkreis präsent und sogar sehr bedeutsam.

Man Ray scheint die Bedeutung und exzentrische Form der Tochter-Vater-Beziehung gesehen zu haben. Bei Theodore Millers Besuch in Paris fotografiert er beide zusammen in unterschiedlichen Positionen. Genauer: Theodore Miller posiert fast immer gleich, sitzend und frontal zugewandt; Lee Miller dagegen scheint sich um den Körper des Vaters herumzudrapieren: sich über ihn wendend, ihn anblickend, auf ihm sitzend und schlafend. Diese Fotografien wirken still und in gewisser Weise unheimlich.<sup>11</sup> Ich muß gestehen, beim Betrachten hatte ich sie zunächst für Collagen Man Rays gehalten – aber diese Inszenierungen sind tatsächlich *echt!*

Im November 1932, nach ihrer Trennung von Man Ray, verläßt Lee Miller Paris und fährt nach New York zurück, wo sie ein Atelier für Mode- und Porträtfotografie eröffnet. Kurze Zeit darauf, noch im gleichen Jahr, ist das Selbstporträt Lee Millers entstanden, welches sie für einen Modeartikel über Haarbänder anfertigt. Obwohl es das einzige publizierte und mir bekannte Selbstporträt Lee Millers darstellt, ist es doch kein typisches Selbstporträt.<sup>12</sup> Die Arbeit stellt eine professionell inszenierte und fotografierte Modeaufnahme dar, in der sich lediglich die Fotografin selbst als Modell zu nutzen weiß. Und doch ist darin auch mehr enthalten: gerade die Nicht-Existenz anderer Selbstporträts, das Unterlassen des Ausrichtens der Kamera auf sich selbst bzw. auf den Spiegel, wie es bei zahllosen Fotografen/innen als beinahe selbstverständliche Geste zu finden ist, läßt aufmerken. Offensichtlich besaß Lee Miller kein Bedürfnis nach Selbst-Manifestationen und nach einer fotografischen Auseinandersetzung mit Selbst- und Fremdbildern, da eine massenhafte Bildproduktion und auch Vermarktung ihres Gesichtes und Körpers seit jeher existierte.

Im Winter 1933/34 lernten sich Meret Oppenheim und Man Ray in Paris kennen.<sup>13</sup> In dieser Zeit entstand eine Serie von Fotografien Man Rays, die Meret Oppenheim im Atelier Louis Marcoussis' in Verbindung mit einer Druckerpresse wiedergeben.<sup>14</sup> Das Modell Meret Oppenheim erscheint entweder bekleidet oder nackt; sie ist ent-



6 Lee Miller, Selbstportrait, 1932

weder allein oder zusammen mit Louis Marcoussis, der natürlich immer bekleidet ist, abgebildet. Das populärste Bild dieser Folge, das sehr häufig in Veröffentlichungen sowohl zu Man Ray als auch zu Meret Oppenheim publiziert ist, zeigt Meret Oppenheim unbekleidet hinter dem gußeisernen Rad der Druckerpresse stehend, frontal dem/r Betrachter/in zugewandt. Während sie sich mit der rechten Hand an dem Rad festhält, legt sie den linken gebeugten Arm mit dem Unterarm auf die höchste Stelle des Radbogens auf und lehnt die Stirn an die Außenseite der gespreizten Hand, so daß die Handinnenfläche zum/r Betrachter/in zeigt. Diese Handinnenfläche sowie der Unterarm weisen schwarze Druckerfarbe auf, so als hätte sich das Modell mit Hand und Arm auf einer nassen Farbfläche fest aufgestützt.

Bice Curiger bezeichnet diese Fotografie als „ein erotisches Traumbild par excellence“<sup>15</sup>, und auch der Verbreitungsgrad dieses Werkes zeugen von einer allgemein verstandenen Faszination dieser Fotografie. „Meret Oppenheim verkörperte für viele schon in den dreißiger Jahren diese Haltung einer außergewöhnlichen Freiheit und Unbekümmtheit auch in erotischen Dingen. Dies kam am stärksten in den Fotografien von Man Ray zum Ausdruck, in denen dieser freie Umgang sich gerade in der Selbstverständlichkeit ausdrückt, mit der sie sich bewußt zum erotischen Objekt macht. Man Ray sprach von ihr in seiner Autobiographie als einer der am wenigsten gehemmten Frauen, die ihm begegnet seien.“<sup>16</sup> Aber dieser offensichtlich bemerkenswerten „Selbstverständlichkeit“ des Modells steht auch die Sicht und Inszenierung des Künstlers gegenüber, und tatsächlich stecken in diesen Fotografien Man Rays vielfache Muster männlicher Imaginationen und erotischer Phantasien.



7 und 8 Man Ray, o. T., 1933

Im Vergleich zu den anderen Fotografien dieser Serie ist Meret Oppenheim bei der erwähnten Darstellung sehr nah an den/die Betrachter/in herangerückt; das Aktmodell wird in einer Nahaufnahme im Detail betrachtet, der Körper wird lediglich bis zu den Hüften gezeigt sowie auch das Rad der Druckerpresse ebenfalls nur zu einem Viertel sichtbar ist. Meret Oppenheims Blick ist nach unten gewandt, quasi als *keusche Geste*, die Augen scheinen beinahe geschlossen. So kann sie bzw. ihr Körper – von ihr selbst unbeobachtet und unkontrolliert – beschaut werden. Die stark akzentuierte Schwarz-Weiß-Wirkung der Fotografie wird unter anderem deutlich an dem Kontrast zwischen der hellen nackten Haut des *sauberen* Körpers und der *beschmutzten* Hand und dem Arm. So sind es doch gerade in der Regel die Hände, die feuchte Farbe verteilen und verwischen; sie müssen also still gehalten werden, unkontrollierte Bewegung würde den Körper und somit das Bild modifizieren. Daraus resultiert – als Kontrast zu der *drohenden* nassen Farbe – die statuarische und schläfrige Stellung Meret Oppenheims – die Inszenierung wirkt wie eingefroren. Dieses Spannungsverhältnis setzt sich fort in der Frage nach Aktivität und Passivität des Modells: zwar wird Meret Oppenheim passiv präsentiert, aber die Farbe an ihrem Arm deutet auf eine vorausgegangene Aktivität hin. Durch ihre eigene Berührung haftet Farbe an ihrem Körper, aber wer oder was bedruckt hier wen oder was? Neben ihrer Rolle als konsumierbares Aktmodell mit dem beschwärtzten Körper hat sie auch die Rolle einer den Abdruck hinterlassenden Frau. Eine andere Fotografie dieser Serie zeigt die ge-

schwärtzte Hand über einem weißen, noch zu bedruckenden Papier. Dennoch fungiert das Modell hier nicht als eine Druckerin oder Künstlerin, sondern eher wird ihr Körper als Druckstock gesehen und vergegenständlicht.

Am offensichtlichsten wird dies in einer Fotografie, welche die bekleidete Meret Oppenheim auf dem Druckwagen der Presse zeigt, also dem eigentlichen Bestimmungsort des Druckstockes. Sie liegt auf dem Bauch, ihre Arme werden von dem dahinter stehenden Louis Marcoussis fest auf dem Rücken gehalten. Ganz offensichtlich nimmt die Frau diese Stellung nicht freiwillig ein: ihr Mund ist geöffnet, ihre Augen sind weit aufgerissen, sie versucht sich umzuschauen nach ihrem Gegenspieler, dessen Gesichtsausdruck diabolisch wirkt.

Diese Fotografien Man Rays sind in äußerstem Maße inszeniert. Das Modell aber ist nicht irgendeine anonyme Frau, sondern eine identifizierbare Künstlerin, welche – das ist nicht zu unterschätzen – in den gesellschaftlichen Kreisen, in denen diese Fotografien in dieser Zeit rezipiert wurden, er- und bekannt ist.

Wie stark diese Inszenierungen auf einen männlichen Blick basieren, geht nicht nur aus der – immer wieder überstrapazierten – Gegenüberstellung von nackter Frau und bekleidetem Mann oder der Versachlichung des weiblichen Modells, sondern auch aus einer eindeutigen phallischen Symbolik hervor. Eine weitere Fotografie gibt Meret Oppenheim in beinahe der gleichen Pose am Druckerrad wieder wie in der zuerst erwähnten Darstellung; der Ausschnitt ist hier größer, das Modell ist bis zu den Knien, das Rad fast vollständig sichtbar. Der Holzgriff, dessen Betätigung das Rad zum Drehen und den Drucktisch in Bewegung bringt, befindet sich genau über der Schamgegend Meret Oppenheims und präsentiert sich wie ein Phallus zwischen dem Geschlecht der Porträtierten und der Position des/der Betrachter/in. Diese Fotografie trägt den Titel „*Erotique voilée (Meret Oppenheim)*“<sup>17</sup>, die Verschleierung der *Erotik* ist aber in dieser Fotografie weitaus unverschleierter als beispielsweise in der des kaschierenden Vorhangs, hinter welchem Lee Miller sich verbarg.

In einer weiteren Fotografie steht Meret Oppenheim hinter der Druckerpresse nackt an der Wand, den linken eingefärbten Arm hält sie waagrecht an der Wand ausgestreckt, während ihr Blick in die entgegengesetzte Richtung weist. Davor, auf dem Drucktisch, befindet sich das weiße Blatt Papier sowie ein eingeschwärzter Farbstempel. Letzterer liegt wieder genau in der Höhe der Scham Meret Oppenheims, mit dem runden Ballen in ihre Richtung zeigend. Während die Farbe auf dem Arm der Frau von dieser fortweist, führt die Farbe des Stempels zu dieser zurück. Ob es sich um einen Zufall handelt, daß ein solcher Farbstempel auch als „*Tampon*“ bezeichnet wird?

Welche Möglichkeiten besitzt oder nutzt eine Künstlerin wie Meret Oppenheim, nach solchen Bildproduktionen von sich selbst sich selbst noch darzustellen? Ihr Nacktsein wird von Man Ray in seinen Inszenierungen genutzt wie eine Verkleidung. Sie selbst versucht, sich *nackter als nackt* im Bild festzuhalten, was in konventionellen Aktdarstellungen ihr nicht möglich erscheint. Zeugnisse dafür sind zum einen die *Monotypen ihrer Hände*<sup>18</sup>, die tatsächlich dem Ausdruck einer *Leibhaftigkeit* sehr nahe kommen. Anstatt daß der Körper von außen gesteuert Druckstock bleibt, drückt sich die Hand hier quasi selbst und wird somit wieder frei vom Bild. Eine andere Dar-



9 Meret Oppenheim, „Röntgenaufnahme meines Schädels“, 1964

stellungsform fand Meret Oppenheim mit Hilfe der Röntgenaufnahmetechnik. „Röntgenaufnahme meines Schädels“ nannte sie 1964 eine Arbeit, welche ihren Kopf, die Schulter sowie die rechte ausgestreckte Hand wiedergibt. Sie zeigt sich im Profil, eher dokumentarisch-sachlich wirkend als sich einem/r Betrachter/in präsentierend. Durch diese fotografische Technik verweist sie bei ihrem Selbstporträt nach innen – im eigentlichen Sinne des Wortes –, auf das Wesen anstelle auf die Haut, die bei Man Ray noch, wie eine Verkleidung, zu einem Farbträger wurde. Die innere Existenz wird an die Oberfläche und die Bildfläche geholt, um sichtbar und lebendig zu werden. Dabei erscheinen gerade die Schädelknochen als das Innerste des Inneren, und so kommt es zu einem Spiel von innen und außen. Meret Oppenheim versucht, ihr wahres Körperbild zu manifestieren, ohne ihre Haut dafür zu beschädigen. Kurioserweise demonstriert sie ihre Lebendigkeit, die sonst ein solches Röntgenbild niemals in einer solchen Weise besäße, anhand des Schmuckes, den sie trägt, nämlich der großen Ohrringe und der zwei Ringe an den Fingern.<sup>19</sup> Sie selbst hat diese Fotografie mit dem Text versehen: „Meret Oppenheim. 1913-

2000“. Das Jahr 1913 ist ihr Geburtsjahr; 1985 ist sie gestorben. Die Fotografie stammt – wie bereits erwähnt – aus dem Jahr 1964. Es scheint, als behalte Meret Oppenheim als Künstlerin und als Modell, aufgrund der vorgetäuschten posthumen Darstellung, die totale Kontrolle: sie selbst bestimmt ihr Bildnis, ebenso wie sie über ihr Leben und ihren Tod zu bestimmen meint.

Meret Oppenheims Selbst-Bilder vermitteln eine Person, die *ganz* ist, mit Innen und Außen. Eine Entkleidung, im Sinne des herkömmlichen Aktbildes, findet in diesen Arbeiten nicht statt; der sich wirklich darstellende Körper ist immer und sowieso nackt. Eine Zeichnung Meret Oppenheims zeigt einen Handschuh, auf dessen Oberfläche und Außenseite die Adern sichtbar sind.<sup>20</sup> Hier wird eine eigentliche Verkleidung zu einer Entkleidung (der Haut) umfunktioniert.

Stellen wir die Selbst-Äußerungen der beiden behandelten Künstlerinnen Lee Miller und Meret Oppenheim gegenüber: Bei Lee Miller bleibt die *Kleidung* auch im Selbstporträt intakt und *perfekt*. Die Kamera ist Mittel zur Distanzierung, nicht der Inspektion wie bei Meret Oppenheim. Und so wird der eigene Körper, der ja immer auch Realisationsort bzw. Schauplatz von Identität ist, hier nicht ge-/benutzt.<sup>21</sup> Es scheint Lee Miller nicht daran gelegen zu sein, weitere Selbst-Inszenierungen und Selbst-Bilder zu schaffen. Die Kamera bleibt bei ihren Fotografien auf die Außenwelt gerichtet.<sup>22</sup>

Diesem Desinteresse bzw. dieser Verweigerung stehen die Selbst-Äußerungen Meret Oppenheims gegenüber. Aber auch sie sind niemals der Hauptoberfläche verhaftet; sie bleiben vielansichtig, spielerisch und wenig festgelegt. Eindringlich beschreibt Meret Oppenheim dieses Sich-Nicht-Abbilden-Lassen, das Nicht-Zur-Ikone-Werden und die undefinierbarkeit und Veränderlichkeit des Selbst in dem 1980, fünf Jahre vor ihrem Tod entstandenen Text „Selbstporträt seit 50000 v. Chr. bis X“: „Meine Füße stehen auf von vielen Schritten abgerundeten Steinen in einer Tropfsteinhöhle. Ich lasse mir das Bärenfleisch schmecken. Mein Bauch ist von einer warmen Meeresströmung umflossen, ich stehe in den Lagunen, mein Blick fällt auf die rötlichen Mauern der Stadt. Brustkorb und Arme stecken in einem Panzer aus dicht übereinandergewachsenen Lederschuppen. In den Händen halte ich eine Schildkröte aus weißem Marmor. In meinem Kopf sind die Gedanken eingeschlossen wie in einem Bienenkorb. Später schreibe ich sie nieder. Die Schrift ist verbrannt, als die Bibliothek von Alexandrien brannte. Die schwarze Schlange mit dem weißen Kopf steht im Museum in Paris. Dann verbrennt auch sie. Alle Gedanken, die je gedacht wurden, rollen um die Erde in der großen Geistkugel. Die Erde zerspringt, die Geistkugel platzt, die Gedanken zerstreuen sich im Universum, wo sie auf andern Sternen weiterleben.“<sup>23</sup>

Mögen viele weitere Künstlerinnen ein solches Jahr X für sich und ihre Arbeit finden.

## Anmerkungen

- 1 Jean Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*. Hamburg 1952, S. 439.
- 2 Thomas Kleinspehn, *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek 1989, S. 194.
- 3 Bernd Nitzschke, *Der eigene und der fremde Körper. Bruchstücke einer psychonanalytischen Gefühls- und Beziehungstheorie*. Tübingen 1985, S. 116.
- 4 Antony Penrose, *The Lives of Lee Miller*. London 1988, S. 22.
- 5 Ebd.
- 6 Lee Miller, in: A. Penrose, a.a.O., S. 30.
- 7 Abb. in: Jane Livingston, *Lee Miller. Photographer*. New York 1989, S. 9; siehe auch die Zeichnung Man Rays desselben Sujets, Abb. in: Arturo Schwarz, *Man Ray*, München 1980. Abb. 85: diese Zeichnung hat den Titel „La mort inutile“, 1936.
- 8 A. Penrose, a.a.O., S. 9.
- 9 s.o., S. 15.
- 10 s.o. S. 16.
- 11 Vgl. dazu die ganz andere Wirkung der Fotografie, welche Lee Miller zusammen mit ihrer Mutter zeigt. Abb. in: Jane Livingston, a.a.O., S. 3.
- 12 Das Selbstporträt „Picasso und Lee in Picasso's studio during the liberation of Paris, August 1944“ nehme ich aus diesem Kontext aus.
- 13 Die Besprechung dieser Akt-Serie Man Rays findet sich bereits in anderem Zusammenhang in: Sabina Leßmann, *SELBST-AKT. Frauen-Akt-Darstellungen und deren Leibhaftigkeit*. in: *Der weibliche Blick. Künstlerinnen und die Darstellung des nackten Körpers*. Ausst. Kat. Unna 1990. S. 51 ff.
- 14 Die Serie ist abgebildet in: Thomas Levy, *Meret Oppenheim. Zwei-Vier-Sechs-Acht and forever*. Schwetzingen 1987.
- 15 Bice Curiger, *Meret Oppenheim. Spuren durchstandener Freiheit*. Zürich 1984, S. 23.
- 16 Josef Helfenstein, *Androgynität als Bildthema und Persönlichkeitsmodell. Zu einem Grundmotiv im Werk Meret Oppenheims*. in: *Meret Oppenheim. Legat an das Kunstmuseum Bern. Ausst. Kat. Bern 1987*, S. 25.
- 17 in: Arturo Schwarz, *Meret Oppenheim*. München 1980, Abb. 451.
- 18 „Fünf Abdrücke meiner Hand“, 1959, in: B. Curiger, a.a.O. H61a; „Abdruck meiner linken Hand und Gedicht von 1935“ (Radierung), 1984, in: Th. Levy, a.a.O., Abb. 75; „Umrißzeichnung der Hand Meret Oppenheims“, 1959 (Monotypie), in: B. Curiger, a.a.O., H55c.
- 19 Abb. in: B. Curiger, a.a.O., S. 31.
- 20 Ein Vergleich mit anderen Röntgenaufnahmen früherer Zeit zeigt den Unterschied bezüglich der Selbst-Aussage Meret Oppenheims. Vgl. dazu: Charles Vaillant, „Röntgenaufnahme aus dem Ersten Weltkrieg“, 1914. Abb. in: Floris M. Neusüss, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln 1990, S. 111; Denis Mulder, „Total-X-Foto“, um 1926. Abb. in: U. Eskildsen/J.-Chr. Horak, *Film und Foto der zwanziger Jahre*. Aust. Kat. Stuttgart 1979. Dieses Röntgenfoto, das einen gesamten menschlichen Körper zeigt, wurde von dem damaligen Direktor eines Radiologischen Instituts, Denis Mulder, in der Stuttgarter Ausstellung 1929 gezeigt.
- 21 Interessanterweise gibt es auch von der Fotografin Tina Modotti, die viele Jahre ihrem Lehrer Edward Weston als Aktmodell zur Verfügung gestanden hatte und zuvor für kurze Zeit als Schauspielerin gearbeitet hatte, keine Selbstbildnisse.
- 22 Zur Bedeutung des Körpers als Realisationsort siehe hierzu auch die Publikation von Jean Starobinski, *Kleine Geschichte des Körpergefühls*. Frankfurt/M. 1991, S. 26.
- 23 Meret Oppenheim, in: dies., *Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich. Gedichte, Zeichnungen*. Frankfurt/M. 1984, S. 85.