Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 3 (1996)

Artikel: Die irdische Hölle : Kriminalistik und Mord im Surrealismus

Autor: Eggenberger, Ursula

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720134

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 24.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ursula Eggenberger

Die irdische Hölle

Kriminalistik und Mord im Surrealismus

Die Surrealisten haben in ihrem fotografischen, filmischen, literarischen, malerischen und skulpturalen Werk, in ihren Collagen und insbesondere in ihren Zeitschriften zahlreiche Morde künstlerisch thematisiert. Dazu gehören der ideologisch motivierte Mord von Germaine Berton, der Vatermord von Violette Nozières, der Doppelmord der Schwestern Léa und Christine Papin, die Mordanschläge der Schriftstellerin Aimée, die Morde »aus Mitleid« von Mme Sierri, Mlle Hélène Delacroix und Mme Lefèvre und die Serienmorde von »Jack, l'éventreur«, »Jack the Ripper«, Henri Landru und Peter Kürten. Der französische Publizist Maurice Nadeau wies in seiner 1945 erschienenen »Histoire du Surréalisme« nach, dass das Verbrechen für die Entstehung einer surrealistischen Identität und die surrealistische Bewegung konstitutiv war. 1979 zeigte Renée Riese-Hubert in ihrem Essay »Images du Criminel et du Héros Surréalistes«,[1] dass die Surrealisten für zeitgenössische Mörderinnen, insbesondere für die Vatermörderin Violette Nozières und die Doppelmörderinnen Léa und Christine Papin, Sympathien bekundeten. Sie interpretiert das surrealistische Interesse an diesen berühmten juristischen Fällen als Versuch, die Figur der Mörderin aufgrund ihrer Tat zu einer antibürgerlichen Heldin zu machen, deren Qualitäten in der Herausforderung des bürgerlichen Gesellschaftssystems und in der Repräsentation von Freiheit liegen.

Die Auseinandersetzung der Surrealisten mit dem Mord von Germaine Berton und dem Doppelmord der Schwestern Léa und Christine Papin sowie die surrealistische Thematisierung von Mord- und Brandopfern, wie sie im Medium der juristischen Fotografie dargestellt werden, geben Anlass zu der Frage, welche Bedeutung den optischen Verfahren der Kriminalanthropologie und Kriminalistik und den Repräsentationformen von Mördern, Mord- und Unfallopfern in der surrealistischen Phänomenologie zukommt.[2]

Der Fall Germaine Berton, 1924

Die junge Anarchistin Germaine Berton tötete am 22. Januar 1923 Marius Plateau, den Führer der royalistischen, rechtsradikalen »Camelots du Roi«.[3] Ort des Attentats war das Redaktionsbüro der Zeitung »Action Française« in Paris, wo Plateau

1 In: Mélusine, Nr. 1, 1979, S. 187–197.

2 Der vorliegende Essay ist ein überarbeiteter Auszug aus meiner Lizentiatsarbeit, die 1993 am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Zürich eingereicht wurde.

3 Kunsthistorisch dokumentiert ist der Fall Berton bei: Nadeau, Maurice, *Geschichte des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 69; Barck, Karlheinz, *Surrealismus in Paris 1919–1939*, Leipzig 1990, S. 719; Pierre, José, *Tracts Surréalistes et Déclarations Collectives 1922–1939*, Paris 1980, S. 382–384; Pierre, José, *Surréalisme et anarchie. Les »billets surréalistes« du Libertaire (12 octobre 1951–8 janvier 1953)*, Paris 1983, S. 11f.; Billeter, Erika, *La femme et le Surréalisme*, Ausst.-Kat. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 1987, S. 50. – Ich verfolgte den Fall Berton in der Zeitung »L'Humanité«.

Abb. 1: Germaine Berton und die Surrealisten. Fotomontage in: La Révolution Surréaliste, Nr. 1, 1924.

Sekretär war. Die Attentäterin wurde noch am Tatort nach einem Selbstmordversuch verletzt festgenommen. Gemäss ihrer Aussage wollte sie den Chefredaktor Léon Daudet töten. Da sie Daudet nicht antraf, erschoss sie Marius Plateau. Als Motiv gab Berton Rache an; sie machte die »Action Française« für die Ermordung des Sozialistenführers Jean Jaurès, der bereits 1914 getötet worden war, und für den Mord an Almereyda verantwortlich. Der Prozess gegen Berton begann am 18. Dezember 1923. Durch ein umstrittenes Gerichtsurteil wurde sie an Weihnachten freigesprochen. Während die Zeitung »Victoire« das Urteil als »protestation contre les menées royalistes« feierte, sprach der »Figaro« von einem »triomphe de la violence«.[4] Simone Breton, Louis Aragon und Max Morise überreichten der Attentäterin nach dem Freispruch ein rotes Rosenbouquet mit den Worten »à Germaine Berton, qui a fait ce que nous n'avons pas su faire«[5]. Am Tag nach ihrer Freilassung brachte Forain, der Zeichner des »Figaro«, eine Karikatur und untertitelte: »à quand le prochain?«. Aragon soll ihn angerufen und gedroht haben: »J'ai l'honneur de vous dire que le prochain, ce sera vous!«[6]

Tuer son prochain, est-ce du surréalisme?

Rund ein Jahr nach Bertons Freispruch publizierte die Zeitschrift » La Révolution Surréaliste« in ihrer ersten Nummer vom 1. Dezember 1924 die Fotografie der politischen Mörderin, ohne deren Namen zu nennen. Um ihr Foto gruppiert sind 28 fotografische Kopfporträts männlicher Künstler, Maler, Dichter und Fotografen, dazu das eines Wissenschaftlers (Abb. 1).[7] Dem Gruppenbild dieser Personen, die fast alle im ersten »Manifeste du surréalisme« vom gleichen Jahr erwähnt sind, ist das Baudelaire-Zitat »La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves« beigefügt. An anderer Stelle in derselben Nummer deckt Louis Aragon die Identität von Germaine Berton auf und erklärt das öffentliche Auftreten der Surrealisten mit dem Bild der Mörderin: Germaine Berton, wegen ihres »wunderbaren Protestes gegen die abscheuliche Lüge vom Glück« verehrt, sei eine bewundernswerte Frau, ihre Tat die »grösste Herausforderung seit der Sklaverei«[8] – eine Formulierung, die eine emanzipatorische Befreiung aus Herrschaftsverhältnissen suggeriert.

Bereits in einer früheren Stellungnahme hatte Aragon Bertons Mord an Plateau legitimiert. Er vertrat die Ansicht, dass sich jedes Individuum terroristischer Mittel, insbesondere auch des Mordes, bedienen dürfe, um – mit dem Risiko, alles zu verlieren – das zu retten, was ihm, zu Recht oder zu Unrecht, wertvoller als alles andere in der Welt erscheine.[9] Die Forderung nach einem Recht des Individuums, seine Freiheit auch mit dem Mittel des Mordes zu verteidigen, geht zurück auf die Affäre Vaché. Anlässlich der Uraufführung von Apollinaires Drama »Les Mamelles de Tirésias« in Paris am 24. Juni 1917 inszenierte Jacques Vaché einen theatralischen Amoklauf. Der anwesende Breton hat diese Aktion beschrieben: »Mit gezogenem Revolver kam er in den Zuschauerraum und schrie, er werde nun blindlings ins Publikum knallen.«[10] In seinem 1928 geschriebenen literarischen Werk »Nadja« drohte Breton ebenfalls mit Mord. Er stellte darin psychiatrische Internierungen als willkürliche Freiheitsberaubungen dar und gab an, im Falle eines solchen

4 L'Humanité, 26. 12. 1923, S. 2.

5 Zit. nach Pierre 1980 (wie Anm. 3), S. 384.

6 Alexandre, Maxime, *Mémoires d'un Surréaliste*, Paris 1960, S. 60–62 (zit. nach Pierre 1980 [wie Anm. 3], S. 383).

7 La Révolution Surréaliste, Nr. 1, 1. 12. 1924, S. 17. Die Fotografien zeigen Louis Aragon, Antonin Artaud, die Brüder Charles und Jacques Baron, J.-A. Boiffard, André Breton, den mit 16 Jahren jüngsten Surrealisten Jean Carrive, René Crevel, Joseph Delteil, Robert Desnos, Paul Eluard, Max Ernst, Francis Gérard, Georges Limbour, Lübeck, Georges Malkine, Max Morise, Pierre Naville, Marcel Noll, Benjamin Péret, Man Ray, Savinio, Philippe Soupault, Roger Vitrac, Giorgio de Chirico, Sigmund Freud, Pablo Picasso und Tristan Tzara. Die Identifikation besorgte Nadeau 1992 (wie Anm. 3), S. 69.

8 »Germaine Berton. L'absolue liberté offense, déconcerte. Le soleil a toujours blessé les yeux de ses adorateurs. Passe encore que Germaine Berton tue Plateau, les anarchistes, et avec eux un très petit nombre d'hommes, moi-même, applaudissent. Mais c'est alors elle sert, paraît-il, leur cause. Dès que sa vie l'emporte, qui la suivrait dans ce qu'on nomme ses écarts, ses inconséquences, il y a trop à parier qu'elle compromettra ses approbateurs. On préfère alors invoquer la maladie, la démoralisation. Et bien sûr que les anarchistes exaltent la vie, réprouvent le suicide qui est, comme on le sait, une lâcheté. C'est alors qu'ils me font connaître la honte: ils ne me laissent rien d'autre à faire qu'à me prosterner simplement devant cette femme en tout admirable qui est le plus grand défi que je connaisse à l'esclavage, la plus belle protestation élevée à la face du monde contre le mensonge hideux du bonheur.« (La Révolution Surréaliste, Nr. 1, 1. 12. 1924, S. 12).

9 »À une époque ou toute liberté est laissée à une fraction [...] la provocation part de ceux qui, à tout instant, menacent chez autrui cette liberté qu'on leur laisse; et si un individu prend conscience de cette monstrueuse inégalité de la vanité de toute parole devant la puissance grandissante d'une telle fraction, je tiens cet individu pour autorisé à recourir aux moyens terroristes, en particulier au meurtre, pour sauvegarder, au risque de tout perdre, ce qui lui paraît, à tort ou à raison, précieux au-delà de tout au monde.« (Littérature, Februar/März 1923, zit. nach Pierre 1980 [wie Anm. 3], S. 382f.).

10 »C'est au Conservatoire Maubel que je retrouvai Jacques Vaché. Le premier acte venait de finir. Un officier anglais menait grande tapage à l'orchestre: ce ne pouvait être que lui. Le scandale de la représentation l'avait prodigieusement excité. Il était entré dans la salle revolver au poing et il parlait de tirer à balles sur le public.« (Breton, André, *La Confession dédaigneuse*, in: ders., Oeuvres complètes, Paris 1988, S. 200). Nadeau 1992 (wie Anm. 3), S. 29f. gelang der Nachweis, dass Vaché das Vorbild für seine Aktion bei André Gide gefunden hatte. Lafcadio, die Hauptfigur in Gides Roman »Les Caves du Vatican« (1914), stösst einen beliebigen Mitreisenden aus dem Zug, um sich seine Freiheit zu beweisen.

La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves.

Ch. B.

Abb. 2: Kopfporträts von Verbrechern. Illustration in: Lombroso, L'Uomo delinquente, 1876.

Freiheitsentzuges »kaltblütig irgendeinen« zu töten, der ihm »unter die Hände käme, vorzugsweise den Arzt«.[11] Die Reaktion der Psychiater von St. Anne, die diese Passage als »Aufreiz zum Mord« verstanden, ist zu Beginn des »Second Manifeste du surréalisme« von 1930 wiederabgedruckt.[12] Am gleichen Ort nimmt Breton zu dem Vorwurf Stellung und wiederholt seine Drohung. Er beschreibt die terrorisierende Idee eines mörderischen Amoklaufs, dessen Opfer zufällig Anwesende sein sollen, als einfachste surrealistische Handlung. Diese bestehe darin, »mit Revolvern in den Fäusten auf die Strasse zu gehen und wahllos wie wild in die Menge zu schiessen«. Obwohl Breton provokativ mit der Möglichkeit spielt, der agitatorische Gehalt seiner Aussagen könnte sich erfüllen, weist er in einer Fussnote ausdrücklich darauf hin, dass seine Aufforderung, durch Mord »mit dem derzeit bestehenden elenden Prinzip der Erniedrigung und Verdummung aufzuräumen«, ausschliesslich agitatorisch gemeint sei, nicht aber im Sinne einer Empfehlung.[13]

Indem Aragon und Breton den Mord als Akt der Freiheit darstellen und moralisch nicht verurteilen, postulieren sie einen negativen Begriff von Freiheit und wenden sich gegen allgemein verbindliche Massstäbe moralisch richtigen Handelns.[14] Gemäss dieser Position ist frei, wer uneingeschränkt tut, was er will, ohne durch moralische Erwägungen an den beabsichtigten Handlungen gehindert zu werden. Auch ein Mord wird moralisch nicht verurteilt, da die Beurteilung seiner Berechtigung allein von der Privatmoral des einzelnen abhängt und als Akt der Freiheit begriffen wird. Wohl weil sie diese amoralische Provokation präzis erfasste, wurde in der zweiten Nummer der »Révolution Surréaliste« eine kritische Pressenotiz wiederabgedruckt. Inhalt dieser Notiz ist das Unverständnis angesichts der Sympathiebekundung der Surrealisten gegenüber einer Mörderin und ihrer Tat, der eine andere Person als die beabsichtigte zum Opfer fiel.[15] »On aperçoit (dans la ›Révolution Surréaliste‹) un majestueux portrait en buste de Germaine Berton. Que vient-elle faire là? Tuer son prochain, est-ce du surréalisme?«[16]

Gruppenbild mit Mörderin

Beim surrealistischen Künstlergruppenbild mit Germaine Berton handelt es sich um eine Bildmontage auf der Basis unstandardisierter fotografischer Kopfporträts, die im Beinahe-Profil, Halbprofil, Dreiviertelprofil oder en face aufgenommen wurden, ohne die Haltung oder Blickrichtung der dargestellten Personen zu koordinieren. Zum Teil sind die Gesichter verschattet, zwei erscheinen vor einem Landschaftshintergrund, manche Personen haben Kopfbedeckungen, eine trägt eine Uniform und eine weitere eine Brille. Germaine Berton kommt insofern eine zentrale Rolle zu, als ihr Bild, mutmasslich eine Polizeifotografie[17], auf die Mittelachse gesetzt und im Vergleich zu den anderen Porträts deutlich grösser ist.

Diese Darstellung einer Gruppe von Künstlern um das Bild einer Mörderin verstösst sowohl gegen die Tradition künstlerischer Verbrecherporträts als auch gegen bisher bekannte Repräsentationsformen von Künstlergruppen. Während künstlerische Verbrecherbilder üblicherweise Bezug nahmen auf die Ikonografie der Kunst, um den Täter entweder durch eine kompositionelle bzw. karikierende

11 »Mais selon moi, tous les internements sont arbitraires. Je continue à ne pas voir pourquoi on priverait un être humain de liberté. Ils ont enfermé Sade; ils ont enfermé Nietzsche; ils ont enfermé Baudelaire. [...] Je sais que si j'étais fou, et depuis quelques jours interné, je profiterais d'une rémission que me laisserait mon délire pour assassiner avec froideur un de ceux, le médecin de préférence, qui me tomberaient sous la main. J'y gagnerais au moins de prendre place, comme les agités, dans un compartiment seul. On me ficherait peut-être la paix.« (Breton, André, *Nadja*, in: ders., Oeuvres complètes, Paris 1988, S. 740).

12 Breton, André, *Second Manifeste du surréalisme*, in: ebd., S. 777ff.; ebenfalls Stellung zu den Vorwürfen, »Nadja« fordere zum Mord auf, nahm Breton in der Zeitschrift »Surréalisme au Service de la Révolution« (Nr. 2, 1930, S. 29ff.); die Diskussion der Psychiater drehte sich um ärztliche Berufsrisiken in der Klinik und mögliche Sicherheitsvorkehrungen gegenüber tätlichen Angriffen, aber auch um Fragen einer Zensur literarischer Werke mit ähnlichem Aussagegehalt wie Bretons »Nadja«.

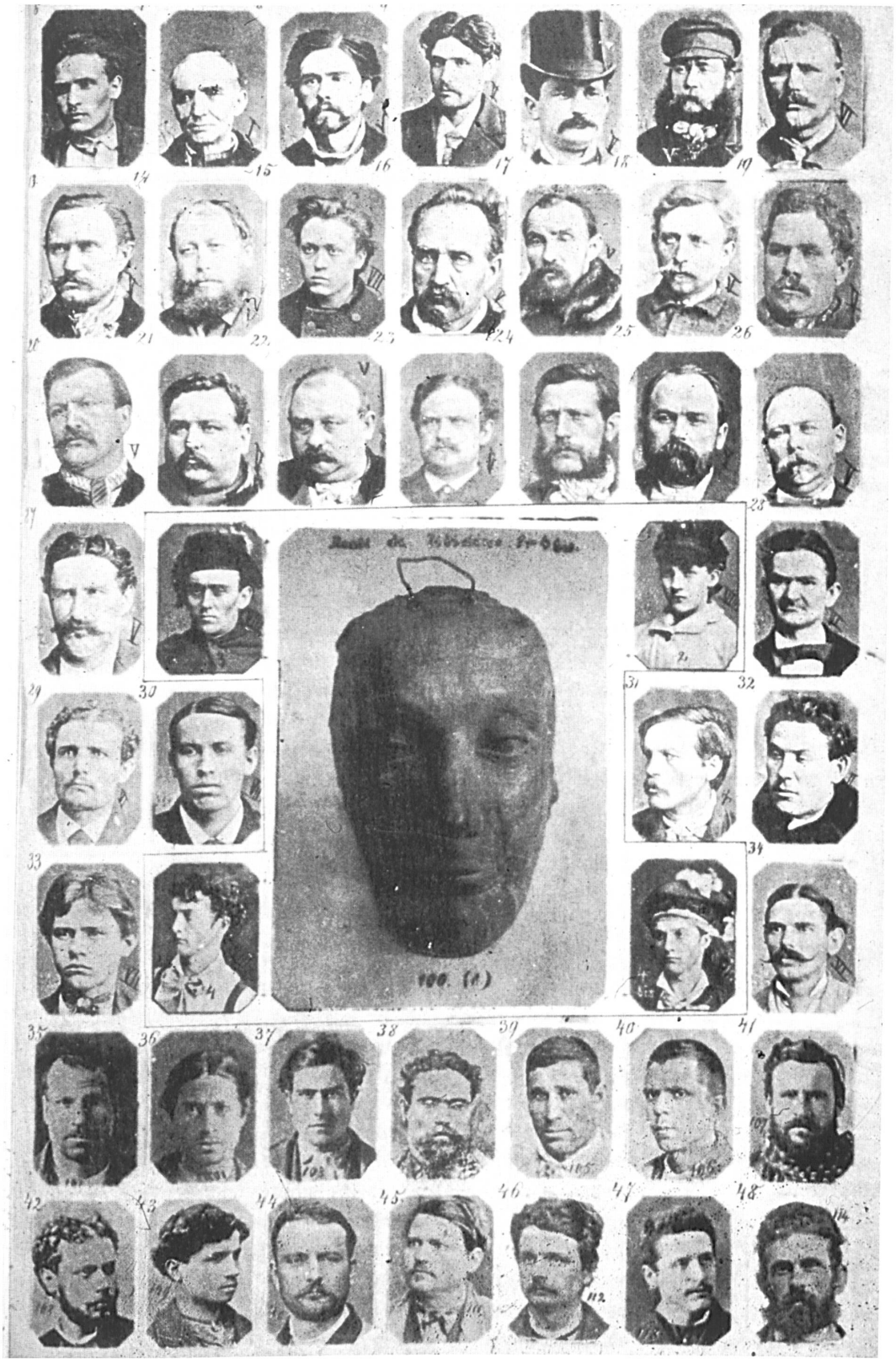
13 Die Unterscheidung von Agitation und Empfehlung lässt sich analog zur Unterscheidung ernsthaft und nichternsthaft geäusserter Absichten erklären. Während der Sprecher einer ernsthaft gemeinten Äusserung den agitatorischen Gehalt erfüllen will, hat der Sprecher, der – beispielsweise im Schlaf, auf der Bühne, im Film, beim Spiel, als Witz – eine nichternsthaft gemeinte Absicht (z.B. »Ich würde dich am liebsten umbringen«) äussert, nicht den Vorsatz, dass er selbst oder andere die nichternsthaft gemeinte Äusserung in die Tat umsetzen, obwohl auch hier eine Erfüllung des agitatorischen Gehalts möglich wäre.

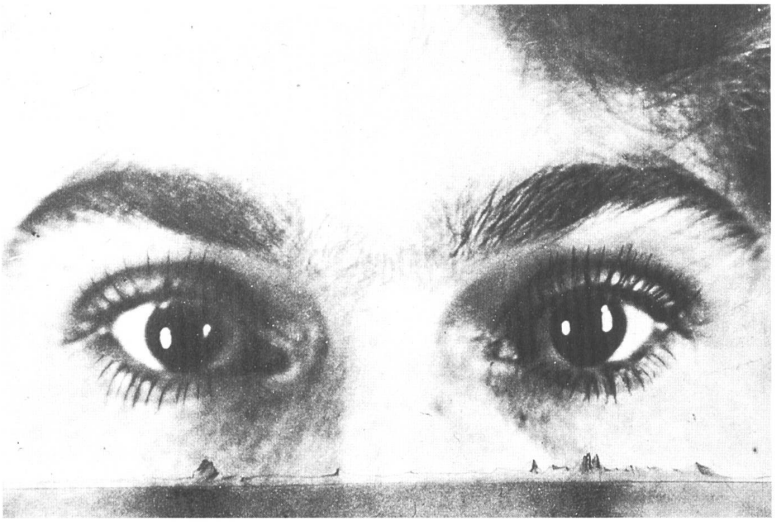
14 Sie berücksichtigen weder moralische Werte wie das Tötungsverbot noch die für die konsequentialistische Beurteilung einer Handlung ausschliesslich massgeblichen Handlungsfolgen.

15 In den »Mémoires d'un Surréaliste« schreibt Maxime Alexandre: »Le plus beau, c'est qu'elle [Germaine Berton] avait l'intention d'abattre Léon Daudet, qui avait échappé à la mort en ne consentant pas à la recevoir.« (zit. nach Pierre 1980 [wie. Anm. 3], S. 383).

16 Presseauszug aus »Aux Écoutes«, in: La Révolution Surréaliste, Nr. 2, 1925, S. 29.

17 Wahrscheinlich handelt es sich um ein standardisiertes juristisches Verbrecherbild vom Typ Bertillon, denn dessen Kriterien für ein polizeiliches »Erinnerungsbild« sind erfüllt. Die zu fotografierende Person musste auf einem Drehstuhl gerade sitzen, die Schultern auf gleicher Höhe, den Kopf an die Kopflehne gelehnt, den Blick geradeaus ins Objektiv gerichtet. Der Fotograf hatte darauf zu achten, dass zum Hintergrund ein normierter Abstand eingehalten wurde, das Licht senkrecht fiel, wobei das Oberlicht überwog, um beide Seiten des Gesichts gleichmässig, ohne Schlagschatten, auszuleuchten. Zudem sollten Merkmale und Anomalien der Person gezeigt und so die Geschichte des individuellen Körpers archiviert werden.


100. (1)



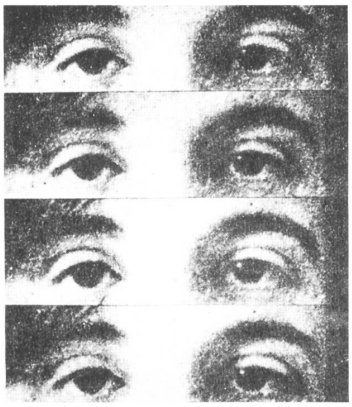


Abb. 3: Max Ernst, »La femme visible«, 1925, Fotovergrösserung (nach Man Ray) und Bleistift, 39 x 55 cm, Privatsammlung, Paris.

Abb. 4: André Breton, Augen von Nadja. Illustration in der »Nadja«-Ausgabe von 1963.

Abb. 5: Augenlider, Augapfel, Augenhöhle, Augenzwischenraum. Illustration in: Ernst Courvoisier, Taschen Album zur Signalementslehre, Bern 1907.

Absetzung vom traditionellen Porträt zu stigmatisieren[18] oder durch eine explizite Zitierung desselben zu nobilitieren[19], heroisieren die Surrealisten die Verbrecherin zwar ebenfalls, setzen jedoch formal die künstlerische Bildtradition nicht voraus. Die Art der Bildmontage erinnert dagegen an ein Verfahren der frühen juristischen Fotografie, wie es der Kriminalanthropologe Cesare Bonesana Lombroso in seinem 1876 publizierten Buch »L'Uomo delinquente« angewendet hat (Abb. 2). Der Professor für Gerichtsmedizin in Turin und Nervenarzt entdeckte anlässlich der Obduktion des Strassenräubers und Mörders Vilella im Jahre 1870 eine anatomische Schädelanomalie, die er als typisch für Affen einschätzte. Aufgrund dieser Beobachtung, die zu seiner vom Darwinismus beeinflussten Hypothese führte, dass der Kriminelle einem atavistischen Wesen, d.h. einem körperlich stigmatisierten Rückschlagstyp entspreche,[20] entwickelte er die Theorie vom geborenen Verbrecher.[21] Diese geht davon aus, dass Kriminalität prädisponiert ist und sich in der Anatomie des Kopfes offenbart. Anhand einer Sammlung einzelner, unstandardisierter Kopfporträts stellte Lombroso ein Verbrecheralbum her, in dem die Täter nach der Art ihrer Delinquenz in Gruppen, z.B. von Mördern oder Dieben, klassifiziert wurden.[22] Durch den Vergleich der Schädel sollten physiognomische Anomalien aus den Gesichtern isoliert werden, um visuell erkennbare Merkmale der »Delinquentenvisage« zu gewinnen, welche die kriminelle Anlage des Verbrechers zeigen. Im Unterschied zu früheren Verbrecherzeichnungen bzw. -fotografien entwickelte Lombroso eine neue Form des Verbrecherporträts in »familienähnlichen« Verbrechergruppen. Bis in die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurden mit der visuellen Dokumentation von Verbrechern polizeiliche Laien beauftragt. Ihre Darstellungen bezogen sich meist auf die traditionelle Ikonografie der Kunst. Sie zeigten Kriminelle ununterschieden von bürgerlichen Porträts, d.h. sitzend als Kniestück oder als Ganzfigurenbildnis, jeweils ausgestattet mit bürgerlichen Attributen[23] bzw. Gruppen von Verbrechern analog zu bürgerlichen Familienbildern.[24] Es gab jedoch auch Versuche, den Ausschluss des Verbrechers aus der Ikonografie der hohen Kunst über eine Semiotisierung des Bösen am Körper – etwa durch Einschwärzungen, Verdüsterungen oder durch Karikierung – zu erzielen oder über seine Darstellung

18 Z.B. William Hogarth, »Simon Fraser«, 1746, Radierung (vgl. dazu Busch, Werner, *Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts*, in: ders. [Hrsg.], Funkkolleg Kunst, Bd. 2, München/Zürich 1987, S. 703–727).
19 Z.B. Eugène Delacroix, »Louis Pierre Louvel«, 1820, Lithografie (vgl. dazu Athanassoglou-Kallmyer, Nina Maria, *Eugène Delacroix*, New Haven/London 1991, S. 46–57); Honoré Daumier, »Fieschi dit Gérard«, in: Le Charivari, 7. 8. 1835 (vgl. dazu Kosselleck, Reinhart, *Daumier und der Tod*, in: Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag, hrsg. von Gottfried Boehm u.a., München 1985, S. 163–178).

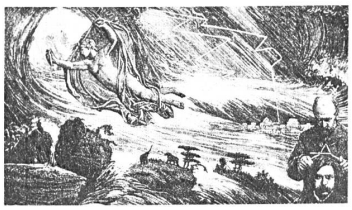


Abb. 6: Max Ernst, o.T., Collage auf Papier, 1929, aus dem Collagenroman »La femme 100 têtes«.

Abb. 7: »Mensuration de la largueur maximum de la tête«. Illustration in: Bertillon, La Préfecture de Police, in: La Nature, 1883, S. 200.

20 »Das war nicht nur ein Gedanke, sondern eine Offenbarung. Beim Anblick dieser Hirnschale schien ich ganz plötzlich [...] das Problem von der Natur des Verbrechers zu erkennen – ein atavistisches Wesen, das in seiner Person die wilden Instinkte der primitiven Menschheit und der niederen Tiere hervorbringt. So wurden anatomisch verständlich die enormen Kiefer, die hohen Backenknochen, die hervorstehenden Augenwülste, die einzelstehenden Handlinien, die extreme Grösse der Augenhöhlen, die handförmigen und anliegenden Ohren, die bei Verbrechern, Wilden, Affen gefunden werden, die Gefühlslosigkeit gegen Schmerzen, die extrem hohe Sehschärfe, die Tätowierungen, die übermässige Trägheit, die Vorliebe für Orgien und die unwiderstehliche Begierde, nach dem Bösen um seiner selbst willen, das Verlangen, nicht nur das Leben in dem Opfer auszulöschen, sondern den Körper zu verstümmeln, sein Fleisch zu zerreissen und sein Blut zu trinken.« (zit. nach Herren, Rüdiger, *Freud und die Kriminologie*, Stuttgart 1973, S. 120).

21 »Eine Thatsache, die vielleicht der Mehrzahl der Beobachter entgangen ist, gerade um ihrer Einfachheit und Häufigkeit willen [...] ist die, dass die Keime des moralischen Irreseins und der Verbrechernatur sich nicht ausnahmsweise, sondern als

im Gefängnis. Lombrosos Ikonografie des Verbrecherbildes schliesst den Kriminellen ebenfalls aus der hohen Kunst und aus bürgerlichen Repräsentationmustern aus. Die Fotos sind vor neutralem Hintergrund zu einem Gruppenbild vereint, das sich nach ähnlichen kriminellen Handlungen, und nicht – wie das bürgerliche Gruppenbild – nach familiärer, freundschaftlicher oder beruflicher Zusammengehörigkeit konstituiert. Zudem wird auf eine Kennzeichnung der Personen durch ausserpersonale Attribute, wie etwa Beistelltische, Bücher, Lampen, Kulissen etc., verzichtet. Die juristische Fotografie entstand dementsprechend nicht allein im Bemühen, die wachsende städtische Präsenz »gefährlicher Klassen« – z.B. eines arbeitslosen Sub-Proletariats – zu regulieren, sondern ebenso in der Absicht, ein nicht-bürgerliches Porträt zum Zwecke der Bestimmung und Isolierung sozialer Pathologien zu schaffen.[25]

In ihrem Gruppenbild mit Mörderin distanzieren sich die Surrealisten durch die Eingliederung in kriminalistische bzw. den Ausschluss aus bürgerlichen Darstellungsmustern von den bis dahin üblichen Repräsentationsformen von Künstlergruppen: Sie stigmatisieren sich selbst als Gruppe von Verbrechern. Angeordnet um das bekannte Bild einer berühmten Mörderin, klassifizieren sie sich – entsprechend Lombrosos Prinzip der »Familienähnlichkeit« der auf derselben Seite gezeigten Täter – als Mörder vom Typus Berton. Was die Gruppe als Gruppe definiert, ist die Identifikation über das Verbrechen, die Suggestion eines gemeinsamen Delikttypus', des Mordes, nicht aber eine Gemeinsamkeit als Künstler. Die Selbstdarstellung der Künstler als Gruppe von »Mördern« fällt mit dem Zeitpunkt der Gründung des Surrealistenzirkels, dem Erscheinen der ersten surrealistischen Zeitschrift, dem ersten »Manifeste du surréalisme« und der Eröffnung des »Bureau de Recherches Surréalistes« vom 11. Oktober 1924 zusammen. Das Gruppenbild mit Germaine Berton, das die Identifikation mit einer Mörderin – statt mit dem Künstler und der Kunst – postuliert, lässt sich daher als programmatisches Bild der sich konstituierenden Künstlergruppe interpretieren.

Die Hypothese eines Zusammenhangs mit den visuellen Verfahren der frühen Kriminalanthropologie und der Semantik der Verbrecheralben stützt sich auf weitere surrealistische Werke, die gleichermassen eine Auseinandersetzung mit der kriminalanthropologischen und kriminalistischen Optik nahelegen oder direkt auf sie Bezug nehmen. Bereits 1923 hatte sich Marcel Duchamp der optischen Verfahren der Kriminalistik bedient, um sein Selbstporträt in neuer Form in die Kunst einzuführen. Das Plakat mit dem Titel »Ready made rectifié« ist als polizeiliches Fahndungsplakat (»Wanted») gestaltet: Es zeigt zwei Fotos des Künstlers, die analog zum standardisierten polizeilichen Verbrecherbild, entwickelt von Alphonse Bertillon, aufgenommen worden sind.[26] Solche Aufnahmen – en face und en profil – sollten der Wiedererkennung von Mehrfachtätern dienen. Mit »La femme visible« (Abb. 3), der Augenpartie eines weiblichen Gesichts (Gala Eluard), schuf Max Ernst 1925 die Darstellung einer fotografischen Sektionierung eines Gesichts, die ebenfalls Bertillon zur Identifizierung Krimineller eingeführt hatte (vgl. Abb. 5). André Breton fügte der Ausgabe seines Buches »Nadja« von 1963[27] den sich vierfach wiederholenden Ausschnitt von Nadjas Augenpartie bei (Abb. 4), der wiederum Ähnlichkeiten mit Bertillons Augensektionierungen aufweist. In eine Collage aus »La femme 100 têtes« von 1929 (Abb. 6) integrierte Max Ernst eine Illustration der Bertillonschen

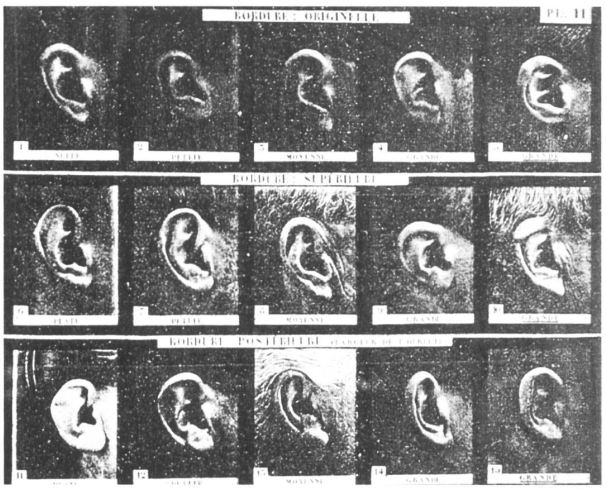


Abb. 8: Salvador Dali, »Das Phänomen der Ekstase«, Fotocollage, 1933.

Abb. 9: Polizeiliche Ohraufnahmen. Illustration in: A. Niceforo/H. Lindenau, Die Kriminalpolizei und ihre Hilfswissenschaften, Berlin 1909, S. 331.

Methode zur Messung der Kopfbreite (Abb. 7).[28] Bertillon hatte die Abbildung 1883 in einem Artikel über das anthropometrische System, die damals neuste Methode der Pariser Polizei zur Identifikation rückfälliger Verbrecher, publiziert.[29] In »Phänomen der Ekstase« (Abb. 8), einer Fotocollage von 1933, verwendete Salvador Dalí Serien fotografierter Ohren; ihre Herkunft ist auf Bertillons Verfahren der Ohraufnahme zurückzuführen (vgl. Abb. 9). 1941 benutzte Hans Bellmer für die Zeichnung »Chapeaux Paranoiaques avec les Trois Assassins de Lombroso« eine Illustration dreier Mörder aus dem Buch »L'Homme criminel« von Cesare Lombroso.[30] Eine direkte Bezugnahme auf polizeiliche Verbrecherbilder zeigt sich auch im Zusammenhang mit dem berühmten Kriminalfall der Geschwister Papin, den die Surrealisten in die Kunst einführten und der Künstler bis heute beschäftigt.[31]

Der Fall Léa und Christine Papin, 1933

Am 2. Februar 1933 töteten die Schwestern Léa und Christine Papin auf grausame Weise ihre Herrschaften – ebenfalls ein Frauenpaar.[32] Léa und Christine waren zum Zeitpunkt der Tat in der Provinzstadt Le Mans als Dienstmädchen im Hause eines Anwalts, von dessen Frau und Tochter angestellt. Drei psychiatrische Gutachter konnten für ihren sadistischen Doppelmord kein Motiv feststellen, keinen Hass, keine Rache, weder Beschwerden gegenüber den Opfern noch mentale Störungen. Christine und Léa Papin wurden für zurechnungsfähig erklärt und am 30. September 1933 verurteilt, Christine zum Tode durch Enthauptung auf der Place du Mans, Léa zu zehn Jahren Zwangsarbeit. Am 22. Januar 1934 wurde die Todesstrafe von Christine in lebenslängliche Zwangsarbeit umgewandelt, am 25. Mai 1934 hospitalisierte man die offensichtlich psychisch Kranke in Rennes. Sie starb am 18. Mai 1937. Léa wurde im Februar 1943 aus dem Gefängnis entlassen und lebte seither bei ihrer Mutter in Nantes, wo sie 1982 starb.

Rund zweieinhalb Monate nach dem Verbrechen bildete die Zeitschrift »Surréalisme au Service de la Révolution« zwei Fotografien von Léa (geb. 1911) und Christine (geb. 1905) ab (Abb. 10);[33] es handelte sich um zwei Geschwisterbilder, in

Norm im ersten Lebensalter des Menschen vorfinden, gerade so wie sich beim Embryo regelmässig gewisse Formen finden, die beim Erwachsenen Missbildungen darstellen, so dass das Kind als ein des moralischen Sinnes entbehrender Mensch das darstellen würde, was die Irrenärzte einen moralisch Irrsinnigen, wir aber einen geborenen Verbrecher nennen.« (Lombroso, Cesare, *Der Verbrecher [Homo delinquens] in anthropologischer, ärtzlicher und juristischer Beziehung*, übersetzt von M. O. Fraenkel, 2. Aufl. Hamburg 1894, Bd. 1, S. 97, zit. nach Strasser, Peter, *Die Bestie als Natur*, in: Wunderblock, hrsg. von den Wiener Festwochen, Wien 1989, S. 596).

22 Der amerikanische Fotohistoriker Allen Sekula spricht in diesem Zusammenhang von der Erfindung des kriminellen Körpers und nennt die vorherrschende Thematisierung des Kopfes einen »Diskurs des Kopfes« (Sekula, Allen, *The Body and the Archive*, in: October 39, Winter 1986, S. 3–64).

23 Vgl. dazu Wolfensberger, Rolf/Meier, Thomas, *Fixierbäder. Das Bild der Nichtsesshaften in der frühen Polizeifotografie*, in: Ansichten von der rechten Ordnung, hrsg. von Benedikt Bietenhard u.a., Bern/Stuttgart 1991, S. 62–78.

24 Beispiele im Kriminalmuseum Zürich.

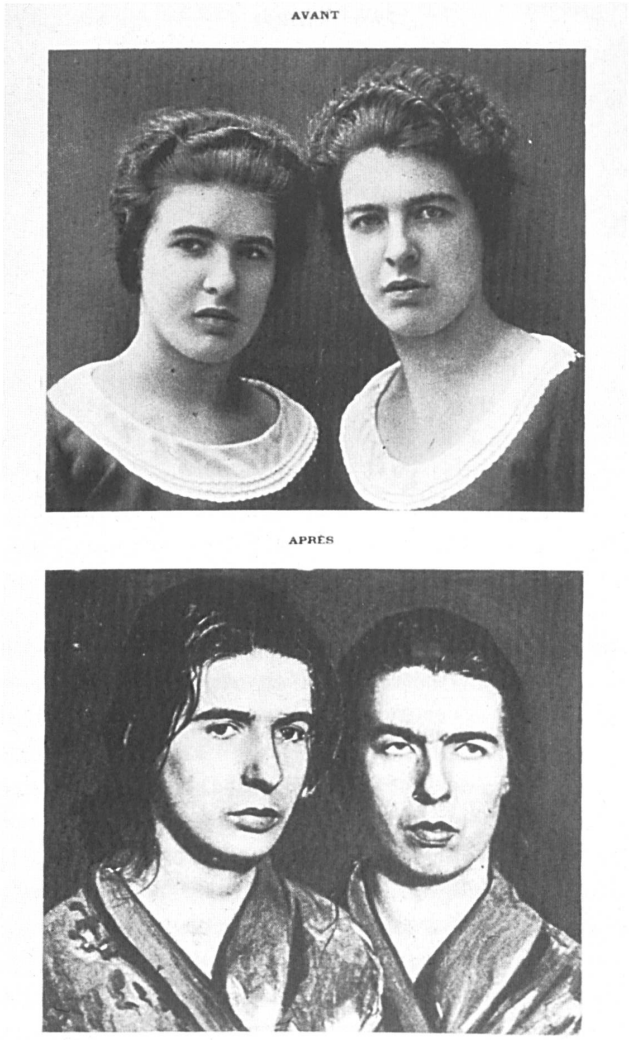
25 Wolfensberger/Meier 1991 (wie Anm. 23); Sekula 1986 (wie Anm. 22).

26 Es wird vermutet, dass die beiden Aufnahmen von Alfred Stieglitz stammen (vgl. Bonk, Ecke, *Marcel Duchamp*, München 1989, S. 243).

27 Arrouye, Jean, *La Photographie dans »Nadja«*, in: Mélusine, Nr. 4, 1981, S. 123–151.

28 Dies zu einem Zeitpunkt, als die umständliche Anthropometrie längst durch die Einführung der Daktyloskopie (1903) überholt war.

Abb. 10: Die Schwestern Papin: »AVANT« – »APRÈS«. Fotomontage in: Le Surréalisme au Service de la Révolution, Nr. 5, 1933.



« Sorties tout armées d'un chant de Maldoror... » (Voir page 28).

29 Bertillon, Alphonse, *La Préfecture de Police*, in: La Nature 10, 2ème semestre 1883, S. 197–203; Illustration S. 200.

30 Bellmers Zeichnung und die Illustration aus Lombroso sind abgedruckt in: Webb, Peter, *Hans Bellmer*, London/Melbourne/New York 1985, Abb. 138 und 140. Gemäss Webb (S. 275) hat Bellmer Lombrosos Bücher »L'homme criminel« (Paris 1887) und »La femme criminelle et la prostituée« (Paris 1896) besessen. In seinem Buch »L'anatomie de l'image« (Paris 1957) zitiert Bellmer Lombroso.

31 1947 hat Jean Genet das Theaterstück »Les bonnes«, eine literarische Verarbeitung des Dramas der Schwestern Papin, in Paris uraufgeführt. 1952 diskutierte Jean Paul Sartre den Fall Papin in »Saint Genet comédien et martyr«. Simone de Beauvoir ging 1960 in »La force de l'âge« und Paulette Houdyer 1966 in »Le diable dans la peau« auf das Drama der Schwestern ein. 1963 drehte Nico Papadakis den Film »Les abysses« und 1983 beschrieb Broadway das Ereignis (Angaben nach Dupré, Francis, *La »solution« du passage à l'acte*, Toulouse 1984).

32 Dupré 1984 (wie Anm. 31) hat diesen Fall dokumentiert.

33 Surréalisme au Service de la Révolution, Nr. 5, 5. 5. 1933, Taf.

34 Ebd., S. 27f.

denen jedoch der Name der Frauen nicht genannt wurde. Die beiden Bilder sind mit den Titeln »AVANT« bzw. »APRÈS« versehen; der Vermerk »Sorties tout armées d'un chant de Maldoror« enthält den Verweis auf die Stelle, wo sich Paul Eluard und Benjamin Péret mit dem Fall beschäftigen:

»Les soeurs Papin furent élevées au couvent du Mans. Puis leur mère les plaça dans une maison ›bourgeoise‹ de cette ville. Six ans, elles endurèrent avec la plus parfaite soumission observations, exigences, injures. La crainte, la fatigue, l'humiliation, enfantaient lentement en elles la haine, cet alcool très doux qui console en secret car il promet à la violence de lui adjoindre, tôt ou tard, la force physique. Le jour venu, Léa et Christine Papin rendirent sa monnaie au mal, une monnaie de fer rouge. Elles massacrèrent littéralement leurs patronnes, leur arrachant les yeux, leur écrasant la tête. Puis elles se lavèrent soigneusement et, délivrées, indifférentes, se couchèrent. La foudre était tombée, le bois brûlé, le soleil définitivement éteint. Sorties tout armées d'un chant de Maldoror...«[34]

Abb. 11: Die Schwestern Papin. Fotografie aus dem Familienalbum (Dupré 1984, S. 145).

Abb. 12: Die Schwestern Papin. Polizeifotos, Februar 1933 (Dupré 1984, S. 19).

»AVANT« – »APRÈS«

Beim Foto mit dem Bildtitel »AVANT« handelt es sich um ein Geschwisterbild, das von der Mutter Clémence Derée aufgenommen wurde und Léa und Christine vor dem Verbrechen am Domizil ihrer Mutter zeigt (Abb. 11).[35] Das zweite Geschwisterbild, »APRÈS«, ist eine Montage zweier einzelner Fotografien, sogenannter »Erinnerungsbilder«, die im Februar 1933 von der Polizei in Le Mans aufgenommen wurden (Abb. 12).[36] Die Mutter führt fotografisch zwei brave, wohlerzogene, sonntäglich gekleidete und sorgfältig frisierte Mädchen vor. Die polizeilichen Täterbilder hingegen zeigen die beiden Schwestern unfrisiert und in Gefängniskleidung; man erblickt die verstörten Gesichter zweier völlig veränderter Frauen. Eluard und Péret haben die beiden polizeilichen Einzelbilder ihrerseits verändert und künstlerisch zur Foto eines Geschwisterbildes montiert – dies zu einem Zeitpunkt, als die beiden Schwestern bereits voneinander getrennt und in verschiedenen Zellen gefangengesetzt waren. In der Gegenüberstellung der mütterlichen Fotografie mit den beiden Polizeibildern manifestiert sich das Interesse an der Veränderung unauffälliger Personen in sadistische Mörder, wie es in der Literatur bzw. im Film, etwa in der Figur von »Dr. Jekyll/Mr. Hyde« oder in »Jack the Ripper« vorgeführt ist. Eine dem Kommentar von Eluard und Péret beigefügte Illustration zeigt eine Nonne, welche ihr Kleid hochzieht und Strapsen und Stöckelschuhe entblösst. Die Projektion einer doppelten Moral verweist im Bild der Heiligen auf das stereotype christliche Ideal weiblicher Sanftmut und im Bild der Hure auf die gleichzeitige Prostitution der christlichen Moral, welche Sexualität mit Sünde gleichsetzt. Die Gegenüberstellung der beiden Geschwisterbilder macht auf ein zusätzliches Spezifikum des Falles Papin aufmerksam: die gleichzeitige Veränderung der Geschwister, die sich von einer vorbildlichen Lebensweise lösen und moralische Grundsätze in krassester Form ausser acht lassen. Zur Frage des Phänomens der Gleichzeitigkeit der Veränderung der Geschwister publizierten die Surrealisten noch im gleichen Jahr die Ansicht einer wissenschaftlichen Fachkraft.

Ursula Eggenberger

35 Dupré 1984 (wie Anm. 31), S. 18.

36 Die Direktion der »Services d'Archives du Département de la Sarthe« in Le Mans bestätigte mir, dass dem montierten Bild zwei polizeiliche Fotografien, aufgenommen im Februar 1933, zugrunde liegen. Möglicherweise haben die Surrealisten über die Presse Zugang zu den Fotos der Schwestern erhalten. Beispielsweise hat etwa die Zeitung »La Sarthe« das von der Mutter hergestellte Geschwisterbild und die beiden Polizeifotos von Léa und Christine abgedruckt (Dupré 1984 [wie Anm. 31], S. 18).

Der Wahn zu zweit

Zwei Monate nach dem Prozess veröffentlichte die surrealistische Zeitschrift »Minotaure« als erstes Organ eine Analyse des Verbrechens von Dr. Jacques Lacan.[37] Der damals noch unbekannte Psychoanalytiker intervenierte in seinem Essay gegen die psychiatrischen Expertisen und versuchte die Frage zu klären, warum die beiden Frauen gleichzeitig denselben Wahn entwickelten. Innerhalb der psychiarischen Richtungen führte der Fall Papin zu heftigen Kontroversen über ein mögliches Motiv bzw. die Erklärung des Krankheitsbildes. Wie die Mehrheit der Psychiater verfocht Lacan die Theorie von der Unzurechnungsfähigkeit der Schwestern.[38] Diese wandte sich in erster Linie gegen die Konstitutionsthese der begutachtenden Psychiater, d.h. gegen die Auffassung, die sadistische Tat sei genetisch bedingt. Die Quintessenz von Lacans Analyse ist jedoch seine Diagnose des Leidens als »Wahn zu zweit« (délires à deux) und die Erklärung der Entstehung dieses Uebels, »zwei zu sein« (le ›mal d'être deux‹) mit der später zur Berühmtheit gelangenden Theorie der spiegelbildlichen Beziehung. Léa und Christine hätten sich innerhalb sozialer Spannungen unter dem Gesetz des geringsten Widerstandes an jene Person fixiert, die der eigenen sehr nahe und ähnlich ist. Zusammengehalten durch eine Hassliebe, habe das «psychologische Paar« (couple psychologique) seine Aggressionen auf ein anderes, ähnliches Paar übertragen und in dessen Bild die eigene Not gehasst. Mit dem mörderischen Verbrechen bzw. der Umsetzung gebräuchlicher Hassmetaphern in die Tat hätten die Papins sich stellvertretend von der unglücklichen Fixierung an das Ideal-Bild der Schwester befreit.

»Au soir fatidique, dans l'anxiété d'une punition imminente, les soeurs mêlent à l'image de leurs maîtresse le mirage de leur mal. C'est leur détresse qu'elles détestent dans le couple qu'elles entraînent dans un atroce quadrille. Elle arrachent les yeux, comme châtraient les Bacchantes. La curiosité sacrilège qui fait l'angoisse de l'homme depuis le fonds des âges, c'est elle qui les anime quant elles déchirent leurs victimes, quand elles traquent dans leurs blessures béantes ce que Christine plus tard devant le juge devait appeler dans son innocence ›le mystère de la vie‹.«[39]

»Sorties tout armées d'un chant de Maldoror«

Auf dieses Befreiungspotential in einem aggressiven symbolischen Tötungsakt hatten schon Eluard und Péret angespielt. Léa und Christine Papin wurden von ihnen verehrt, weil sie sich von musterhaften Mädchen plötzlich in Mörderinnen verwandelten, welche die ihnen angeblich von der bürgerlichen Herrschaft zugefügten »Stigmata« in einem sadistischen Massaker rächten.[40] Besonders fasziniert waren die beiden Surrealisten vom »Stil« des Verbrechens: Wie Lacan attestierten sie den Schwestern, ein buchstäbliches, nicht ein kriminelles Massaker angerichtet zu haben, indem sie alltägliche Hassmetaphern wie jemandem »die Augen auskratzen« (arracher les yeux) oder »den Kopf zerschmettern« (écraser la tête)[41] wörtlich genommen und in die Tat umgesetzt hätten.

Das »buchstäbliche Massaker«[42] und der Hinweis »sorties tout armées d'un chant de Maldoror« verweisen auf den von den Surrealisten neu entdeckten Roman

37 Lacan, Jacques, *Motifs du Crime Paranoïaque. Le Crime des Soeurs Papin*, in: Minotaure, Nr. 3–4, 1933, S. 25–28 und S. 68f.

38 Dies gegen die drei begutachtenden Psychiater (Truelle und Baruk, Paris; Schutzenberger, Le Mans). Lacans Meinung teilten u.a. auch der Gerichtsberichterstatter Jean-Marie Fitère und die Journalisten Jean und Jérôme Tharaud, auf deren Reportagen in »Paris Soir« sich seine Analyse stützt.

39 Lacan 1933 (wie Anm. 37), S. 28.

40 Ohne die Untersuchungsergebnisse der mit dem Fall beschäftigten Kriminalisten und die Expertisen der psychiatrischen Gutachter abzuwarten, erklärten die beiden Surrealisten, übereinstimmend mit der Berichterstattung der Zeitung »L'Humanité« und der Zeitschrift »Détective«, die Tat mit dem Motiv des Hasses und der Rache. Dieser Erklärungsversuch ist – gemäss den Verhörakten der Polizei – falsch. Die beiden Schwestern gaben für ihre Tat kein Motiv an. Sie lehnten es explizit ab, aus Rache oder Hass gehandelt zu haben und brachten gegenüber ihren Arbeitgeberinnen keine groben Beschwerden vor.

41 Deutsch heisst es »jemandem den Kopf abreissen« bzw. »jemanden um einen Kopf kürzer (kleiner) machen«.

42 Lacan 1933 (wie Anm. 37), S. 26: »execution littérale«; Eluard und Peret: »elles massacrèrent littéralement« (dies., in: Surréalisme au Service de la Révolution, Nr. 5, 1933, S. 28).

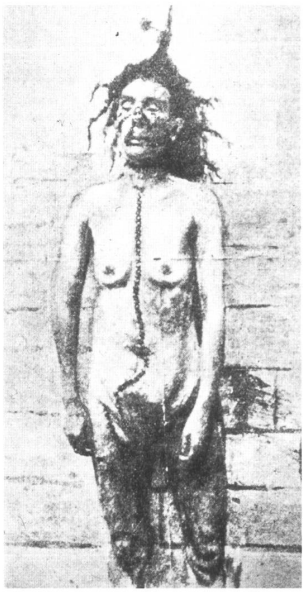


Abb. 13: Tatortfotografie von 1888 (Mary Jane Kelly). Illustration in: Minotaure, Nr. 8, 1936, S. 42.

Abb. 14: Tatortfotografie von 1888 (Catherine Eddowes). Illustration in: Minotaure, Nr. 8, 1936, S. 43.

»Chants de Maldoror« von Isidore-Lucien Ducasse alias Comte de Lautréamont.[43] Über den Stil von Ducasse schrieb Aragon: »Die Tat Ducasses ist eben auf andere Art kriminell, man verzeihe diesen juristischen Terminus, sie ist ein unaufhörliches Attentat, das darf man nicht vergessen.«[44] Das erwähnte Attentat erfüllt sich dabei nicht wirklich, sondern gilt den ästhetischen Konventionen; es ist ein Angriff auf den Stil, die Syntax und die Themen der Kunst.

Die Parallelisierung eines kriminellen und eines künstlerischen »modus operandi« traf das Interesse der Surrealisten. Sie führten einen »mörderischen Stil« in die Kunst ein, der mit symbolischen Bildern stellvertretend künstlerische Vorbilder massakrierte. Die Attacken galten vor allem der Darstellung der Integrität des menschlichen Körpers, der in der aggressiven surrealistischen Phänomenologie in einer schockierenden, von ästhetischen Konventionen drastisch abweichenden Weise gezeigt wird. Insbesondere der weibliche Körper ist von den Surrealisten häufig als »cadavre« dargestellt worden, als »corpus delicti«,[45] tot, zerstört von gewaltsamen, sadistischen Angriffen. Alberto Giacometti, der 1932 eine Bronzeskulptur mit dem Titel »La femme égorgée« hergestellt hat – einen zerstückelten weiblichen Körper mit durchschnittener Luftröhre[46] – , erzählt in derselben Nummer von »Surréalisme au Service de la Révolution«, in welcher der Fall Papin verhandelt wird, dass er sich als Kind nicht schlafen legen konnte ohne die Fantasie, zwei schutzlose Menschen zu ermorden und zusätzlich eine Mutter und Tochter nach ihrer Vergewaltigung langsam zu töten.[47]

Regards sur l'enfer anthropoclassique

Einige surrealistische Motive zerstückelter Körper beziehen sich auf polizeiliche Tatortdarstellungen oder gerichtsmedizinische Fotografien, die den realen menschlichen Körper als Kadaver wiedergeben. In diesem Zusammenhang ist der 1936

43 1869, erschienen 1890. – Von Comte de Lautréamont stammt die von den Surrealisten übernommene Definition von Schönheit als zufälliger Begegnung »einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf dem Seziertisch«.

44 Zit. nach einer Textmontage von Barck 1990 (wie Anm. 3), S. 36.

45 Rosalind Krauss hat die Deformierung des menschlichen Körpers insbesondere für die surrealistische Fotografie untersucht. Sie bezeichnet die surrealistische Art der Körperdarstellung als »Corpus delicti«. Das Motiv der Frau wird als zentrales Sujet surrealistischer Bilder gesehen, und zwar in der ambivalenten Rolle als phallische Frau, die eine »stratégie de l'angoisse« vertritt, und als Leiche (Krauss, Rosalind, *Corpus delicti*, in: dies./Livingston, Jane/Ades, Dawn, Explosante-fixe: photographie et surréalisme, Paris 1985, S. 57–122).

46 Das Motiv der Frau mit durchschnittener Kehle findet sich auch bei Magritte im Bild »Der bedrohte Mörder« (1926/27, The Museum of Modern Art, New York). Bereits bei Hogarth (»Cruelty in Perfection«, 1751, Kupferstich, 3. Blatt aus: »The Four Stages of Cruelty«) lässt es sich nachweisen. Im Unterschied zu Giacomettis Darstellung sind aber jeweils sowohl der Mörder als auch die Zeugen am Tatort anwesend.

47 Giacometti, Alberto, *Hier, sables mouvants*, in: Surréalisme au Service de la Révolution, Nr. 5, 1933, S. 45; die Skulptur Giacomettis ist abgebildet in Minotaure, Nr. 3–4, 1933, S. 46.

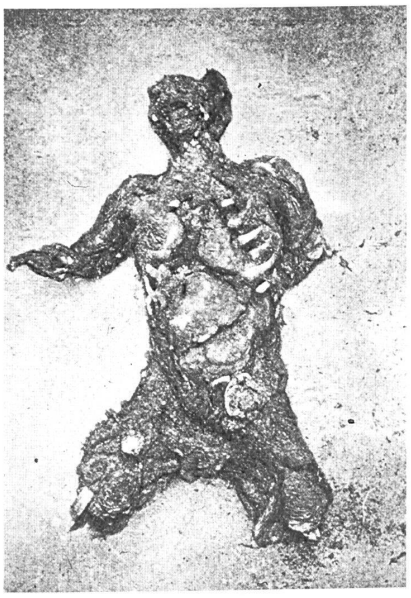


Abb. 15, 16: Gerichtsmedizinische Fotografien (Brandopfer). Illustrationen in: Minotaure, Nr. 8, 1936, S. 44.

in der Zeitschrift »Minotaure« veröffentlichte Text »Regards sur l'enfer anthropo-classique« von Maurice Heine bemerkenswert.[48] Er hat die Form eines Theaterstücks mit fünf Personen. Gesprächspartner sind der Marquis de Sade, der Comte de Mesanges, der Frauen-Serienmörder Jack, der Gerichtsmediziner Professor Paul Brouardel und Maria de los Dolores Dominguez, die ihren Vater getötet hat. Der Text wurde mit juristischen Bildern, Tatort- und gerichtsmedizinischen Fotografien, illustriert. Er enthält die Tatortfotos von zwei Opfern des englischen Serienmörders »Jack the Ripper«. Sie sind dem 1899 publizierten Buch »Vacher l'éventreur et les crimes sadiques« des französischen Kriminologen Jean Alexandre Lacassagne über den französischen Serienmörder Joseph Vacher entnommen, der zwischen 1894 und 1897 mehrere Morde verübt hatte und als »Bauchaufschlitzer« bekannt geworden war.[49] Der Wiederabdruck dieser 1888 von der Londoner Polizei gefertigten Tatortaufnahmen in »Minotaure« zeigt die zerstückelten Körper der Ripper-Opfer Catherine Eddowes und Mary Jane Kelly (Abb. 13, 14). Die vier gerichtsmedizinischen Fotos in Heines Text stammen aus einem Artikel des französischen Gerichtsmediziners Paul Brouardel von 1895 über eine Untersuchung verkohlter Brandopfer (Abb. 15, 16).[50]

Bei der Betrachtung der polizeilichen Tatortfotos der beiden weiblichen Ripper-Opfer dreht sich die Unterhaltung der fünf fiktiven Gesprächspartner um die Kunst, den Kunstbegriff, die Kriterien der Kunst und die Arbeit des Künstlers. Der Frauen-Serienmörder Jack[51] zeigt de Sade – dem künstlerischen Vorläufer der surrealistischen Ästhetisierung von Gewalt – das Tatortfoto seines letzten Opfers; Mary Jane Kelly wurde grausam verstümmelt auf ihrem Bett liegend gefunden. Jack ist nun der Ansicht, seine mörderische Tat enthülle gewisse Effekte von Kunst. Die Gesprächspartner sind sich einig, dass auf seine sadistischen Handlungen bestimmte Kriterien der Kunst – Vergnügen, handwerkliches Können, Einzigartigkeit, Erfindungskraft und Phantasie – zutreffen. Jack legt dem Gerichtsmediziner Brouardel das Foto eines weiteren Opfers vor, das der Catherine Eddowes, deren Bauch der Mörder aufgeschlitzt und deren Beine er amputiert hat. Jack entschuldigt sich für

48 Minotaure, Nr. 8, 1936, S. 41–45.

49 Lacassagne, Jean Alexandre, *Vacher. L'éventreur et les crimes sadiques*, Lyon 1899. Dieses Buch zeigt den Versuch des frühen amerikanischen Kriminologen Arthur Mac Donald, die Morde von »Jack the Ripper« mit denen von Joseph Vacher zu vergleichen (S. 254–265).

50 Brouardel, Paul, *Les Incendies de Théâtres*, in: Annales d'Hygiène publique et de Médecine Légale, s. 3, Bd. 34, 1895, S. 5–40.

51 Eine Kunstfigur, die den französischen »Jack, l'éventreur« und den englischen »Jack the Ripper« vereinigt.

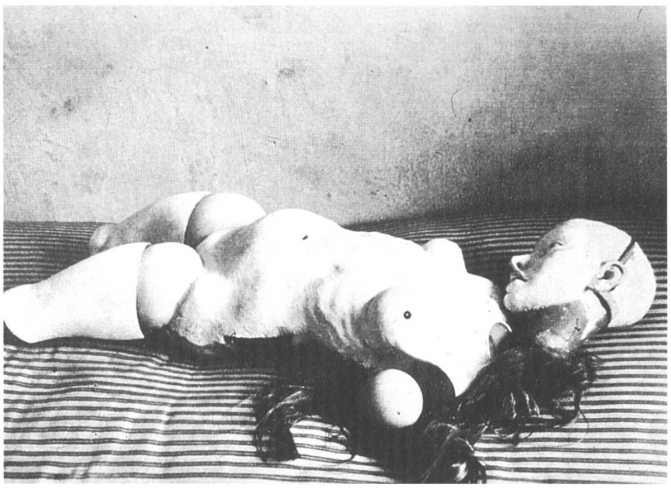


Abb. 17: George Grosz, »John, der Frauenmörder«, 1918, Öl auf Leinwand, 86,5 x 81 cm, Kunsthalle Hamburg.

Abb. 18: Otto Dix, »Lustmord«, 1922, Radierung, 27,4 x 34,6 cm.

Abb. 19: Hans Bellmer, Fotografie aus dem Buch »Die Puppe«, 1934. Wiederabgedruckt in: Minotaure, Nr. 6, 1943, S. 31.

die Arbeit der Gerichtsmediziner, die, wie das Foto zeigt, den Bauch des Opfers zugenäht haben. Er äussert sich zufrieden darüber, dass die Beine nicht wieder angenäht wurden, d.h. die körperliche Intaktheit nicht rekonstruiert werden konnte. Als Kommentar zu den Fotografien von Brandopfern, die Paul Brouardel darauf seinen Gesprächspartnern vorlegt, benutzte Heine Originalzitate des Gerichtsmediziners aus seiner Abhandlung über die Opfer von Theaterbränden. Brouardels medizinischer Blick auf die Leichen, der sich in der detaillierten wissenschaftlichen Beschreibung der verkohlten Körper niederschlägt, wird von seinen Zuhörern in einen ästhetischen transformiert.[52] In unverhüllter Drastik beurteilen sie die zerstörten Körper als Werke von perfekter ästhetischer Qualität: »Je n'ai rien fait de mieux dans toute ma carrière«, lautet Jacks Urteil. Und der Comte fügt bei : »[...] on a toujours le temps d'y venir [...]«.[53]

Der zerrissenen Haut, freiliegenden Organen, Amputationen, der Reduktion des Körpers auf den Rumpf und der Zerstörung des Schädels – also jenen Dingen, die sich in den gerichtsmedizinischen Fotos zeigen und die die Unversehrtheit und die Form der Körper zerstören – sind ästhetische Qualitäten zugeschrieben, sie werden als schön beurteilt, bewundert und erotisiert.

Ästhetisierung der juristischen Fotografie

Während William Hogarth in seinem Blatt »Cruelty in perfection«,[54] das einen Tatort mit dem Mörder zeigt, der neben einer weiblichen Leiche festgenommen und mit dem Tode bestraft werden wird, die Mordtat noch verurteilt, findet sich in den Radierungen, Zeichnungen und Gemälden von George Grosz und Otto Dix eine ästhetische, von moralischen Erwägungen unabhängige Lust am »mörderischen Stil« (Abb. 17, 18).[55] Der Surrealist Hans Bellmer, 1923/24 mit Grosz und Dix bekannt geworden, erhöhte – entsprechend dem surrealistischen Verfahren – den Realismus in der Darstellung des Tatortes durch die Verwendung einer Puppe und die gestalterische Annäherung an die polizeiliche Tatortfotografie (Abb. 19).[56] Dem damals in Berlin lebenden Bellmer dürften die Verbrechen des Serienmörders Georg

52 Brouardels klinischer Blick ist selbst auch nicht frei von ästhetischen Urteilen. So vergleicht er etwa die Formen eines Brandopfers mit der klassischen Silhouette einer Diana-Statue und ihre »attitude de combat« mit jenen von Boxern (zit. nach Heine 1936 [wie Anm. 48], S. 44).

53 Ebd., S. 43.

54 Vgl. Anm. 46.

55 Hoffmann-Curtius, Kathrin, *»Wenn Blicke töten könnten.« Oder: Der Künstler als Lustmörder*, in: Lindner, Ines u.a. (Hrsg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 369–393; dies., *Im Blickfeld: George Grosz. »John, der Frauenmörder«*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg, Bonn 1993. Sowohl Grosz als auch Dix haben auffallend häufig den Lust- bzw. Sexualmord an weiblichen Opfern thematisiert. Hoffmann-Curtius interpretiert ihn, eine These von Silke Wenk (*Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus*, in: Inszenierung der Macht. Aesthetische Faszination im Faschismus, hrsg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende

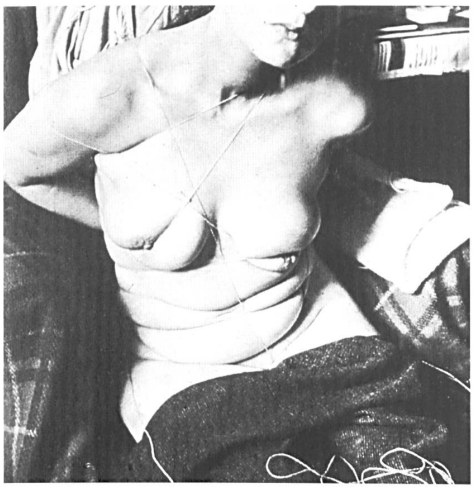


Abb. 20: Tatortfotografie zum Fall Grossmann. Illustration in: Robert Heindl, System und Praxis der Daktyloskopie, Berlin/Leipzig, 1922, S. 576.

Abb. 21: Hans Bellmer, »Unica«, 1958, Fotografie.

Grossman, der 1921 gefasst und dessen Fall vom Erkennungsdienst der Berliner Polizei bearbeitet wurde, bekannt gewesen sein. Tatortfotografien dieses Falles wurden bereits 1921 publiziert und durch den de Gruyter-Verlag zugänglich gemacht.[57] Eine davon zeigt eine entkleidete weibliche Leiche auf einer Matratze (Abb. 20). Ihr Kopf weist schwere Verletzungen auf, die Hände sind auf den Rücken gefesselt und die Beine durch Abschnürungen zur Zerstückelung präpariert. Bellmers Puppe befindet sich ebenfalls auf einer gestreiften Matratze, ihr seitlich liegender Kopf weist eine Art von Schnittverletzung auf, die Arme fehlen, und die Beine zeigen Spuren von Abschnürungen. Die Puppe wurde von oben fotografiert, ähnlich den polizeilichen Aufnahmen von Leichen.[58] Peter Webb führte eine 1958 von Bellmer hergestellte Serie, in welcher der Künstler den nackten Körper von Unica Zürn mit Schnüren umwickelte (Abb. 21), auf Fotografien eines Mordopfers zurück, die Bellmer in seinem Text »L'Anatomie de l'image« (1957) beschreibt: »Nach der unverblassten Erinnerung, die uns von einem gewissen photographischen Bild bleibt, hatte ein Mann, um sein Opfer umzuformen, Schenkel, Schulter, Brust, Rücken und Bauch mit einem stark angezogenen Eisendraht blindlings und überkreuz umschnürt und aufgequollene Fleischpolster, unregelmässige, sphärische Dreiecke hervorgebracht, lange Falten und unreine Lippen eingeschnitten, hatte nie gesehene Brüste vervielfacht, an unsagbaren Stellen.«[59]

Das Thema der Bezugnahme auf reale Verbrechen hat seine Tradition in der Populärliteratur, in Flugschriften, Massenmedien und Illustrierten. Auf der Basis von Presseberichten hat Edgar Allen Poe die Ermordung von Mary Cecilia Rogers in der Erzählung »The Mystery of Marie Rogêt« (1842) verarbeitet. Frank Wedekind bezog sich in »Der Erdgeist« (1895) auf den Frauen-Serienmörder »Jack the Ripper«, 1904 griff er das Ripper-Thema in der »Büchse der Pandora« nochmals auf. Lulu, die Femme fatale, wird in beiden Stücken ermordet. Robert Musil thematisierte in »Der Mann ohne Eigenschaften« den Prostituiertenmörder Moosbrugger, Theodor Lessing 1925 in »Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs« den Fall des Hannoveraner Knabenmörders Haarmann, und Franz Werfel nahm 1926 in der Tragödie »Schweiger« Bezug auf den Massenmörder Wagner[60]. Fritz Lang orientierte sich im Film »M – Eine Stadt sucht einen Mörder« von 1929 am Kindermörder Peter Kürten

Kunst, Berlin 1987, S. 114) aufgreifend, als »Zerstörer allegorisierter Weiblichkeit« und »Mord am Bild der Frau als ganzem Körper« (Hoffmann-Curtius 1989 [ebd.], S. 381 und 382).

56 Hoffmann-Curtius 1993 (wie Anm. 55), S. 18 weist darauf hin, dass sich auch Rudolf Schlichter in seinem Aquarell »Lustmord« von 1924 an kriminalistischen Originalaufnahmen orientierte.

57 Tatortfotografien der Mordopfer und polizeiliche Fotografien eines zur Identifizierung zusammengenähten, zerstückelten Kopfes finden sich z.B. im Buch des Leiters des Dresdener Erkennungsdienstes: Heindl, Robert, *System und Praxis der Daktyloskopie*, 2. Aufl. Berlin/Leipzig 1922.

58 In Paris wurde in den 80er Jahren eigens für die Leichenfotografie ein Spezialapparat konstruiert, der die Möglichkeit bot, Mordopfer von oben zu fotografieren.

59 Bellmer, Hans, *Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder die Anatomie des Bildes*, Berlin/Wien 1983, S. 92 (französische Erstausgabe: L'Anatomie de l'image, Paris 1957). Webb 1985 (wie Anm. 30), S. 230f. hat drei Fotografien aus Bellmers Serie von 1958 abgebildet.

60 Werfel wurde von Wagner des Diebstahls geistigen Eigentums bezichtigt (Heindl, Robert, *Archiv für Kriminologie*, Berlin 1940, S. 134).

und Alfred Hitchcock in »Psycho« von 1959 am Serienmörder Ed Gein. Mit dem frühen Kriminalroman teilt das surrealistische »Kriminalbild« zwar die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Mord und dem Mörder. Es gewinnt seine Identität jedoch nicht aus der kriminalistischen Logik, durch Fragen des »Whodunit«[61] und das »detegere«, das Aufdecken eines raffinierten Verbrechens durch die Analyse von Beweismaterial. Die Thematisierung des negativen Helden und seiner Tat ist ein charakteristisches Phänomen der Moderne, auch in der bildenden Kunst. Francisco Goya, William Hogarth, George Grosz oder Otto Dix haben das Bild des Kriminellen und seiner Verbrechen visualisiert, und zwar durch eine Abgrenzung gegenüber der traditionellen Bildikonographie. Delacroix und Daumier dagegen nobilitierten den Täter gerade durch seine Integration in klassische Porträtkonventionen.[62]

Die surrealistische »Kriminalästhetik« bezieht sich nicht auf das ikonographische Bildwissen der Kunst. Zur Ästhetisierung des Mörders und des zerstörten, zerstückelten Körpers nutzt sie jene Mittel, welche die juristische Fotografie mit dem polizeilichen Verbrecherbild, der Tatortfotografie sowie gerichtsmedizinischen Bildern bereithält, und schreibt Fotografien von realen Mördern, Gewalt- und Unfallopfern – über das Bild der Frau, die als Täterin und Opfer thematisiert wird – Schönheit zu. Das surrealistische »Kriminalbild« heroisiert das Unsittliche und Unrechte, identifiziert den Künstler mit dem realen Kriminellen, parallelisiert den künstlerischen Stil mit dem des Mörders und macht den zerstörten, zerstückelten Körper zur exemplarischen künstlerischen Form. Vor allem aber nähert es sich jener Wirklichkeit an, die im Medium der juristischen Fotografie erscheint und das Bild des Mörders und seiner sadistischen und sexistischen Gewalttaten in unvergleichlicher Drastik und sachlicher Detailrealistik enthüllt. In der juristischen Fotografie gibt es – per definitionem – weder eine Verknüpfung von Bild und Moral noch die Forderung nach der Darstellung der moralischen oder körperlichen Integrität des Menschen. Ihren optischen Innovationen gilt das Interesse der Surrealisten. Unter Anpassung an diese neuen Repräsentationsformen und unter Verwischung der Grenzen zwischen Fiktion und Faktizität nimmt das surrealistische »Kriminalbild« Bezug auf Personen, welche die Interessen anderer Menschen durch Schadenszufügungen verletzten oder auf solche, die Opfer von Verbrechen bzw. Unfällen wurden. Damit haben die Surrealisten nicht allein die traditionelle Bildsprache symbolisch attackiert, sie haben auch eine neue Form des Realismus entwickelt, die bis heute Debatten um die Legitimität der künstlerischen Freiheit entfacht.[63]

Ursula Eggenberger

61 »Whodunit« (»who done it« – Wer hat es getan ?) wird ein Stück oder ein Film genannt, der die Aufklärung eines raffinierten Verbrechens als intellektuelles Rätsel zeigt.

62 Vgl. Anm. 19.

63 Die Diskussion dreht sich heute v.a. um die Frage, ob eine künstlerische Betrachtungsweise, welche eine (gewaltsame) Verletzung der Integrität des (weiblichen) Körpers ästhetisiert, als moralisch verwerflich verurteilt werden soll, ob sie mit einer sexistischen oder sadistischen Gesinnung identifiziert werden kann oder ob die Bedeutung der Bilder mit einer solchen Absicht zusammenfällt. Im Zusammenhang mit der Pornografiedebatte und den Forderungen nach einer Zensur sexistischer Bilder haben Berger, Renate, *Pars pro toto. Zum Verhältnis künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität*, in: Der Garten der Lüste, hrsg. von Renate Berger und Daniela Hammer-Tugendhat, Köln 1985, S. 150–199, und Gubar, Susan, *Representing Pornography. Feminism, Criticism and Depictions of Female Violation*, in: Critical Inquiry 13, Sommer 1987, S. 712–741, auch die Surrealisten den Vorwürfen des Sadismus, Sexismus, der Mysogynie und Pornografie ausgesetzt. Diese Vorwürfe wurden in der Folge zu einem relevanten Thema in der Surrealismusforschung, u.a. bei Greeley, Robin Adèle, *Image, Text and the Female Body. René Magritte and the Surrealist Publications*, in: Oxford Art Journal 15, Nr. 2, 1992, S. 48–57; Gott, Ted, *Lips of Coral. Sex and Violence in Surrealism*, in: Surrealism. Revolution by Night, hrsg. von Michael Lloyd, Ted Gott und Christopher Chapman, Ausst.-Kat. National Gallery of Australia, Canberra 1993, S. 126–155; Kuenzli, Rudolf E., *Surrealism and Mysogynie*, in: Surrealism and Women, hrsg. von Mary Ann Caws, Cambridge (Mass.) 1991, S. 17–26.