

Multiple Puppen-Persönlichkeiten – Projizierte Traumata bei Tony Oursler

Multiple Doll Personalities – Tony Oursler’s Projected Traumas

Anna Friesen

ABSTRACT (Deutsch)

In der Installation „Judy“ von 1994 inszeniert Tony Oursler die mutmaßlich durch Traumata ausgelöste Spaltung in verschiedene Persönlichkeiten im Rahmen einer Multiplen Persönlichkeits-Störung. Bei der künstlerischen Aufarbeitung dieser Auseinandersetzung nutzt er die Puppe in ihrer Funktion als Stellvertreterin des Menschen. Ourslers spezielle künstlerische Puppenwesen bieten dabei einen besonders geeigneten Träger für die Darstellung des Traumas einer Multiplen- Persönlichkeits-Störung und für den Einfluss der Medien auf (kollektive) psychische Phänomene. Im Beitrag wird eine Spurensuche nach der gestalterischen Genese und dem Entwicklungsweg des Werkes angestellt, um dem eigentümlichen Charakter der Puppen von Tony Oursler auf den Grund zu gehen.

Schlüsselwörter: Kunst, Trauma, Multiple Persönlichkeiten, Projektion

ABSTRACT (English)

In the installation „Judy“ from 1994 Tony Oursler stages the fragmentation into various personalities thus referring to the context of a multiple personality disorder presumedly caused by trauma. In the artistic processing of this argument, he uses the doll in its function as a substitute for human being. Oursler’s special artistic doll creatures offer a particularly useful medium for the presentation of the trauma of a multiple personality disorder and for the influence of media in general on (collective) psychic phenomena. In the article a search for traces of the creative genetic process and of the developmental path of the work is made in order to get to the bottom of the peculiar character of Tony Oursler’s dolls.

Keywords: Art, trauma, multiple personalities, projection

Tony Oursler: „Judy“ – 1994 – Salzburger Kunstverein

Mehrere Projektoren sind in einem dunklen Raum parallel zu verschiedenen Objekten ausgerichtet: Puppengestalten, künstliche Blumen, ein geblühtes Kleid, sie alle sind diagonal im Raum installiert. Das Licht der Projektoren strahlt Videos auf die Gegenstände, die so durch sprechende Gesichter animiert werden. Die derart gestaltete Installation verleiht den Gegenständen eine jeweils eigens erzeugte Persönlichkeit: sie schreit, verführt oder verflucht die Betrachtenden (vgl. Abbildung 1 und 2).¹



Abbildung 1: Installationsansichten Judy 1 (1994), © Tony Oursler (2017)



Abbildung 2: Installationsansichten Judy 2 (1994), © Tony Oursler (2017)

Die Installation im Salzburger Kunstverein zeigt am äußeren Rand eine puppen-große Figur auf einem Stock. Aus dunklem Stoff mit floralem Muster genäht, sind ihre Beine gerade nach unten, ihre Arme zu den Seiten ausgestreckt und ein überdimensionaler „Kopf“ aus weißem Stoff bietet das Display für das auf sie projizierte Video.

An eine Kreuzigungsdarstellung erinnernd und in der äußersten Ecke platziert, wird der Eindruck eines ausgelieferten Wesens nur noch durch ihre Schreie überspitzt. Mit panikerfüllten Augen schaut das projizierte Gesicht sich um, schreit markerschütternd mit hoher Stimme, ruft um Hilfe: „help me, help me! ...“ (vgl. Abbildung 3).

Durch einen daneben installierten Paravent aus zwei geblühten Stoffbahnen dürfen die Betrachtenden sich aktiv hindurchbewegen. Ein Strauß künstlicher Blumen, auf einem dunklen Stab in Kopfhöhe installiert, wird durch die Video-

projektion zu einer grausamen Gestalt, die wütend Befehle gibt: „Eat it! I don’t care, just eat it! Get back here! Eat it! I don’t care what you smell, just eat it! ...“ (vgl. Abbildung 4).

Ein an einer Seite hochgestelltes Sofa bietet einer anderen Gestalt Unterschlupf: Scheinbar versteckt, aber auch eingeklemmt, flucht die menschengroße Gestalt seitlich nach oben blickend: „Hey, you stupid whore, fuck you! Fuck you! ...“. Auf ein geblühtes Kleid, durch Stäbe aufgestellt, wird die nackte Gestalt einer Frau in Embryogröße und -pose projiziert, die sich langsam bewegt. Den Abschluss in der anderen Ecke der Installation bildet ein alter Sessel, vor dem ein Tisch steht. Ein darauf platzierter Monitor, ein Mikrofon und ein Cursor laden die Betrachtenden erneut ein, sich partizipativ in die Installation einzubringen (vgl. Abbildung 5).

Auf dem Portikus des Kunstvereins ist ein Vogelscheuchen-ähnliches Puppenwesen platziert, an dem ein Lautsprecher und eine Überwachungskamera angebracht sind. So können die Besucher und Besucherinnen gewissermaßen den Blick der Puppe durch den Monitor nachvollziehen, ihn mit Hilfe des Cursors lenken und mittels Mikrofon zum Sprechen bringen (vgl. Abbildung 6). Zwischen diesen Hauptelementen sind jeweils Stoffbündel und Kleidungsstücke platziert, die teilweise humanoid erscheinen: Reminiszenzen einer weiblichen Kindheit und Jugend?²



Abbildung 3: Judy Horreric (1994), © Tony Oursler (2017)



Abbildung 4: Judy The Boss (1994), © Tony Oursler (2017)

1 Der Abdruck der folgenden Abbildungen 1 bis 6 erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Tony Oursler

2 Siehe auch Video: „Judy by Tony Oursler“ und weitere Abbildungen, Zugriff am 26.08.2017 unter: <http://tonyoursler.com/judy>



Abbildung 5: Judy Simulacra (1994),
© Tony Oursler (2017)



Abbildung 6: Judy Titel unbekannt (1994),
© Tony Oursler (2017)

Die Installation lässt die Betrachtenden aufgrund der menschenähnlichen Gestalten mit überaus humanen Gefühlen eine Nähe zu den Wesen spüren: Sie appellieren eindrücklich an die Anteilnahme und lösen ein Angesprochen-Sein bei den Betrachtenden aus, obwohl die Magie durch die Sichtbarkeit der Projektoren schnell entlarvt ist. Die intensiven Schreie und Stimmen kommen sich hörbar in die Quere, interagieren jedoch trotz räumlicher Entfernung miteinander und mit den Besucherinnen und Besuchern, die Teil der Installation werden. Mit Heimeligkeit und vertrauten Gefühlen und Erinnerungen an die Kindheit verbundene Gegenstände wie ein altes Sofa, ein Sessel und die verwendeten ausschließlich geblühten Stoffe werden in Verbindung mit den verstörenden Stimmen und gequälten Puppengestalten zu Protagonisten eines Szenarios unheimlicher Kindheitstraumata.

Da Ourslers Arbeiten nicht autobiografisch sind, sondern bewusst zentrale Themen menschlicher Existenz wie Gefühle, Körper und Geisteskrankheit, Fernsehen und Medien ansprechen (Lodi u. Oursler 1998, 26), bewerte ich sie als Materialisierungen, die in dieser Form für die Beschäftigung des Künstlers mit den genannten

Themen höchst spezifisch sind. Ich möchte im Folgenden das Experiment wagen, dem Künstler auf den Spuren der Entwicklung seiner Arbeit „Judy“ zu folgen. Stationen auf diesem Weg werden zum einen das Abschreiten der Entwicklung seiner Puppenwesen sein, des weiteren die Verortung seiner Gestalten innerhalb einer Geschichte der Puppen in der Kunst und schließlich die Durchdringung der psychologischen Sphäre seiner Arbeiten. Die Art und Weise wie Oursler seine Beobachtungen und Vorstellungen mittels seiner Puppen in die Betrachtenden hineinprojiziert, soll damit erlebbar gemacht werden.

Oursler: Puppen – Evolution

Oursler beschreibt sich selbst gerne als einen Vertreter der ersten Generation, die mit dem Fernsehen aufgewachsen ist, ein Einfluss, der sich unbestreitbar in seiner Arbeit niederschlägt, sowohl inhaltlich als auch in der Wahl seiner künstlerischen Mittel (Malsch 1996, 46). Er selbst erinnert sich, dass er sich zu Beginn seiner künstlerischen Ausbildung dem klassischen Medium der Malerei widmen wollte, sich jedoch schnell den Möglichkeiten des Video zuwandte (Balkenhol 1997, 144). 1979 entstehen die ersten Videoarbeiten, in denen in einer „Puppenstuben-Dimension“ (Malsch 1996, 46) Puppen und andere selbst gestaltete Wesen narrativ in einem Bühnenbild agieren. Friedemann Malsch bemerkt dazu:

Der Monitor ist ja seinen Abmessungen nach nichts anderes als eine Puppenstube. Die Menschen, die auf ihm erscheinen, sind gegenüber der Realität stets verkleinert zu sehen (ebd., 46).

Im weiteren Verlauf seiner künstlerischen Karriere sprengt Oursler das Puppenstube-Format des Monitors gewissermaßen, er entlässt die Puppen in eine eigens geschaffene installative Realität. Die Puppenwesen beginnen in ersten Experimenten langsam aus dem Bildschirm in die Außenwelt zu treten, denn er „wollte schon immer die Sprache von Video als Kommunikationsmittel benutzen, aber nicht das greifbare Objekt [des Monitors] als ein Gestaltungsmittel“ (Meyer-Stoll 1996, 57). Hier zeigt sich die Überführung des zeitlichen Nacheinanders im Video in ein räumliches Nebeneinander im Raum, die sich in der dekonstruktiven Tendenz der Videoarbeiten bereits angekündigt hatte und angetrieben wurde von einer „Dekonstruktion der ‚Welt des Bildschirms und der Fernsehleinwand‘ und ihrer Rituale und psychischen Zusammenhänge“, wie Oursler es selbst ausdrückt (Hinter der Bühne 1996, 30).

Ein Buch mit Fotos von Vogelscheuchen, das den Künstler nachhaltig beeindruckte, gab der Entwicklung seiner Puppenwesen, die ihre spezifische Form in den 1990er Jahren finden sollten, einen entscheidenden Impuls. Die volkstümliche Gestaltung dieser Figuren, die von Menschen ohne besondere ästhetische Intention geschaffen werden, interessiert Oursler, er sieht sie in direktem Zusammenhang zum Ursprung der Kunst und des Schauspiels (ebd.). So experimentiert er in der Folge „mit der Figur und ihrer kulturellen Repräsentation sowohl innerhalb als auch außerhalb der Medien“ (Meyer-Stoll 1996, 57). Auf der Suche nach einer Art „molekularen Figur“ außerhalb künstlerischer Darstellungskonven-

tionen, die sich außerdem nicht weiter reduzieren lässt ohne ihre typischen Züge dabei zu verlieren, sieht er sich neben den Vogelscheuchen andere Figuren an, die aus folkloristischer Tradition oder zu Simulationszwecken hergestellt werden: Puppen, Halloweengestalten, Dummies, Effigien (Meyer-Stoll 1996, 58-59). Die ersten Figuren stellt er aus gebrauchten Anzügen her und experimentiert mit möglichen Köpfen und Gesichtern. Einen dieser ersten „Dummies“, wie er sie nennt, in seiner eigenen Körpergröße setzt er an einen Tisch und stellt irritiert fest, dass er sich jedes Mal vor seiner eigenen Schöpfung erschreckt, ja sogar sein Hund vor Angst zu knurren beginnt.

In dem Moment begriff ich, daß[sic] Dummies auf eine andere Weise ursprünglich sind, auf dieselbe Weise, wie ein Habicht eine bestimmte Zeichnung des Fells oder einen Umriss eines Beutetiers erkennt. Diese Bilder sind instinktiv seinem Gehirn eingebrannt. Das Dummy war in formaler Hinsicht immer ein Fremder am falschen Ort, ganz egal, wo ich ihn platzierte [sic] (Meyer-Stoll 1996, 60).

Nach vielen vergeblichen Versuchen, den „Dummies“ ein passendes Gesicht zu geben, ohne einen Teil dieser magischen, distanzierten Wirkung durch zu viel Spezifik zu zerstören, belässt Oursler es zunächst bei Figuren ohne Köpfe, die nach und nach zu leeren Köpfen ohne Gesicht werden, um ihnen erst nach der Verwendung der Fujix P40U LCD durch das Licht des Mini-Projektors Mimik und Stimme zu verleihen (Meyer-Stoll 1996, 60). Oursler lässt Protagonisten von ihm geschriebene Texte oder geskriptete Gefühle performen, während sie ihre Köpfe durch einen schwarzen, passgenau am Kopf angebrachten Rahmen stecken und von einer Videokamera aufgenommen werden.³ So entstehen die geisterhaften Gesichter, die seinen handgemachten Puppen scheinbares Leben einhauchen. Die ersten so gearteten „Dummies“ sehen den zum Ausgangspunkt genommenen Vogelscheuchen und auch der menschlichen Figur noch sehr ähnlich: aus alter Kleidung bestehend, mit Köpfen aus ausgestopftem Stoff, sind sie proportional und anatomisch korrekt. Als er die Projektion jedoch für sich entdeckt, wird das Video immer wichtiger und die Köpfe beginnen, die Figur zu dominieren: sie werden größer während der Körper immer weiter in sich zusammenfällt (Hinter der Bühne 1996, 32). Schließlich entstehen im Zuge dieser Evolution auch puppengroße Figuren mit übergroßen Köpfen: die „Dolls“ sind geboren.

³ Video: Tony Oursler - Gotham TV (2001); Zugriff am :25.08.2017 unter <http://tonyoursler.com/interviews/>

Puppen: Kunst – Belebungsstrategien

Charakterisiert einerseits durch ihre Menschenähnlichkeit, aber vor allem durch ihre Nähe zum Bezugsobjekt der Kinderpuppe und der Vogelscheuche haben Ourslers Puppen ambivalente Eigenschaften. Wie die Puppe an sich „ihren Platz in einem imaginären Zwischen von Kult, Kunst und den Dingen des täglichen Gebrauchs“ (Mattenklott 2014, 30) hat, so spielen auch Ourslers Wesen mit einem Dazwischen. Wie andere anthropomorphe künstlerische Figurationen stehen sie „einerseits für das vom Menschen Gemachte, für eine Natur aus zweiter Hand, für das Konstruierte und Kontrollierte, für das mechanisch Funktionierende, das Instrumentelle, Dienende, das Ding- und Objekthafte“ (Müller-Tamm u. Sykora 1999a, 67) bieten sich andererseits jedoch auch „der Belebung durch die Phantasie des Benutzers bzw. Betrachters“ (ebd.) an und entfalten „dann eine magische, beängstigende, beunruhigende, irritierende und verunsichernde Wirkung“ (ebd.). Der einzigartige Charakter von Ourslers Puppenwesen wird besonders deutlich, wirft man einen Blick auf die Strategien der Verwendung von Puppen in der Kunst.

Die Puppe bevölkert die Kunst seit ihren Anfängen und Kunstschaaffende bedienen sich verschiedener Strategien, um der leblosen Puppe Leben einzuhauchen. Sie eignet sich in ihrer Mittlerfunktion zwischen Mensch und Ding, da sie gattungsmäßig immer eher humanoid wahrgenommen wird, zur Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Original und Kopie, Täuschung und Enttäuschung, Natur und Kunst, Sein und Schein, Wahrheit und Lüge (Müller-Tamm u. Sykora 1999b, 22).

Die Kinderpuppe als Begleiterin und Attribut von Mädchen war laut Maria Müller bis ins ausgehende 19. Jahrhundert ein Typus im Gesellschaftsportrait, Ausdruck einer „nach außen gekehrten Bürgerlichkeit der Kinderstuben des 19. Jahrhunderts“ (Müller 1999, 258). Schließlich bedienten sich beispielsweise Paul Cézanne und August Macke im 20. Jahrhundert dieses Typus, um Mädchen, ihre Puppe an sich geschmiegt, in den Fokus des Bildes und das soziale Umfeld in den Hintergrund zu rücken.

Der Bildtypus des „verschmähten Balgs“ hingegen zeigt das Ende der innigen Beziehung zwischen Kind und Puppe an. Die weggeworfene Puppe, die einst geliebte Begleiterin des Kindes, findet sich auf dem Boden wieder, achtlos liegen gelassen, denn das Mädchen befindet sich nun auf der Schwelle der Frau-Werdung. Etliche Künstler und Künstlerinnen bedienten sich der Kinderpuppe, um

Fantastien und narzisstische Strebungen jeglicher Art auf sie zu projizieren. Seien es die fotografierten Kinderpuppen Man Rays oder die hoch sexualisierte Lolita-Puppe Hans Bellmers: Kunstschaffende agieren ähnlich wie das Kind ihre Wünsche und Begehrlichkeiten an der Puppe ab. Der Kinderstube entrissen, wird sie für Schmähungen und Missbrauch freigegeben, der verschmähte Balg muss stellvertretend für den Menschen an der Welt leiden (Müller 1999, 258f.). Auch die „Dolls“ Ourslers scheinen schrecklich zu leiden: Sie werden unter Stühle, Matratzen gedrückt, geben leidende Laute von sich, sind oft laut, wehren sich gegen eine imaginäre Macht, die nur in ihrer eigenen Welt wirkt. Ihre rudimentäre Form und ihre Ausmaße erinnern an die in der Kindheit geliebten Puppen. Schutzlos fernab der sie liebenden Mädchen scheinen nun Ourslers Puppen die Leiden des verschmähten Balgs an der Welt stellvertretend für die Betrachtenden aufzunehmen und sie ihnen im Gegenzug entgegenzuschleudern.

Dann begann ich mich zu fragen, warum ich eigentlich eine Frau für mich diese Situationen ausagieren ließ[sic]. Wie stand es damit? Es scheint, daß[sic] sie eine Art Alter Ego geworden war, ich und gleichzeitig überhaupt nicht ich (Meyer-Stoll 1996, 63).

Diese Frage nach der Bedeutung des Geschlechts in seiner Arbeit, die Oursler sich hier selbst stellt, beantwortet er nicht. Ourslers Puppen sind jedoch mehrheitlich weiblich, seine bevorzugte Performerin ist Tracy Leipold, die auch den ‚Alters‘ von ‚Judy‘ Video-Leben einhaucht. In der Vergangenheit wurden öfters weibliche Schöpfungen aus männlicher Hand geschaffen und in jeweiligen zeitgenössischen Belebungsstrategien gemäß den vorherrschenden Geschlechterkonstruktionen zu scheinbarem Leben erweckt. Eine seit dem 18. Jahrhundert mit Natürlichkeit assoziierte Weiblichkeit haucht dabei den erschaffenen Puppen trägerische Lebendigkeit ein (Söntgen 1999, 125). Oskar Kokoschka und Hans Bellmer im Kunstkontext und E.T.A. Hoffmann in der Literatur sind nur einige Beispiele für diese Tradition, die letztlich in den 1980er Jahren beispielsweise durch Künstlerinnen wie Cindy Sherman feministisch dekonstruiert und konterkariert werden (Schade 2004; Söntgen 1999, 126 f.). Diese Zusammenhänge sprechen ihre eigene Sprache und lassen Ourslers intuitive Wahl des Puppen-themas, in seiner nachhallenden Verkörperung künstlerischer Vorgänger einleuchtend erscheinen. Die zeitgenössische Belebung seiner Geschöpfe geschieht durch die Video-Projektion und demonstriert dadurch unter anderem

„wie sehr Belebung von Sprache und Animation getragen wird“ (Peppel 2014, 286). Von dem Gedanken angeregt, dass heutzutage Information als Geist im Kopf sitzt (Meyer-Stoll 1996, 60), projiziert Oursler schon früh in der Geschichte des noch jungen Mediums Video agierende Gesichter auf Gegenstände und belebt sie damit scheinbar. Video und Skulptur verschmelzen, es entstehen vom Licht beschienene Androiden. Dabei stellt die Puppe als Medium zur Auseinandersetzung mit medialisierter Wahrnehmung und technoiden Fantasien eine etablierte künstlerische Strategie dar, derer sich schon die Surrealisten bedienten, indem sie die Puppe in Fotografie und Fotomontage in Szene setzten (Schade 2004). Die Technologieentwicklung um die 1990er Jahre beschwört die Puppe in diesem Zusammenhang wieder herauf: Die künstliche Vermittlerin wird hier, auch von Oursler, genutzt, um eine Auseinandersetzung mit den neuen künstlerischen Medien, aber auch mit den Massenmedien anzuregen (Schade 2004).

Die Reflexion über den veränderten Status und den veränderten Bezug zu einem Referenten in den mittels digitaler Bildbearbeitung hervorgebrachten Bildern ist ein zentrales Motiv für aktuelle KünstlerInnen, an der Figur der Puppe die Mimesis der zeitgenössischen Simulationstechniken zu exponieren. Dabei spielen [...] die Möglichkeiten der Projektion eine große Rolle (Schade 2004).

Die Puppe als Projektionsfläche wird bei Tony Oursler in Verbindung mit der medialen Projektion zur doppelt potenzierten Aussage über den Menschen. Es handelt sich hier um projiziertes Licht, nicht um reflektiertes Licht, das durch seine Wirkung zum kritischen Hinterfragen der Medien und des Fernsehens anregt.

Es geht letztlich um Licht, strahlendes Licht. Licht, das Objekte, das den Raum durchquert, auf einer Oberfläche spielt und eine neue Haut bildet. [...] Viele meiner Werke spielen mit der Projektion als Haut, als Identität. [...] Ich habe schließlich begriffen, dass [sic] sie [die Betrachtenden] auch psychologisch auf die Figur projizieren (Meyer-Stoll 1996, 57).

Psychologie: Multiple Personality Disorder (MPD) – Massenmedien

Parallel zur gestalterischen Genese der „Dummies“ und „Dolls“ vollzieht sich seit den frühen Neunzigern inhaltlich ein noch stärkerer Fokus auf psychologische Themen: Oursler studiert unter anderem Fallberichte aus der psychiatrischen Forschung und liest Bücher von Betroffenen (Malsch 1996, 48). Sein Interesse für MPD ist geweckt: ein psychisches Krankheitsbild, das mutmaßlich in komplexer

Verbindung zu massenmedialen Entwicklungen steht.

Ich finde es interessant, dass das mehrfach gespaltene Bewusstsein mehrere Personen erzeugt, um die zentrale Identität zu sichern, dass es versucht, das eigene Leben zu entwerfen und zu kontrollieren, und nicht an irgendwelchen Freudschen oder Jungschen Marionettenfäden hängt. Es ist ein Modell für ein neues Bewusstsein (Hinter der Bühne 1996, 33).

MPD ist die am stärksten kontrovers diskutierte Diagnose in den USA, wo sie auch die weiteste Verbreitung findet (Schwarz 2013, 12). Es gibt für dieses Störungsbild nicht die eine valide Definition, vielmehr kann man über die Jahrhunderte hinweg sich verändernde und teilweise widersprechende Theorien, Kontexte und Erklärungen beobachten. Im Kern jedoch ist die Erfahrung oder Beobachtung innerer Fragmentation: eine Anzahl von deutlichen unterscheidbaren Persönlichkeiten, Persönlichkeitszuständen, Alter Egos, Alters, Ego-Zuständen innerhalb eines Individuums (Schwarz 2013, 26). Frank Putnam, ein einflussreicher Autor auf dem Gebiet, betrachtet MPD als eine dissoziative Störung, die oft „infolge der Nichtbewältigung eines körperlichen und/oder psychischen Traumas entstanden“ (Putnam 2013, 44) ist und sieht in ihr Zweifel an der Einheit der Persönlichkeit realisiert, eine Ansicht, die dem von Oursler geäußerten Interesse an MPD wohl am nächsten kommt:

Die Möglichkeit einer Existenz solcher separater Persönlichkeiten innerhalb eines »Individuums« nährt Zweifel daran, ob die allgemein akzeptierte Grundannahmen über die Einheit der Persönlichkeit und der Bewußtseinsstruktur[sic] noch haltbar sind (Putnam 2013, 45).

Eine andere theoretische Perspektive, die den Einfluss der Massenmedien heranzieht, scheint mir für die Analyse von „Judy“ eine weitere wichtige Ebene der Auseinandersetzung zu beleuchten. Die Kombination von Symptomen, die als multiple Persönlichkeit zusammengefasst werden, wurden im Laufe der Zeit von der populären Wahrnehmung mystifiziert, wobei sie als Ausdruck des jeweiligen Zeitgeistes interpretiert werden und somit kulturabhängig sind (Schwarz 2013, 26). MPD wird in dieser Lesart als ein in die Kultur eingebettetes Syndrom betrachtet, dem als Vorgänger Phänomene wie die Besessenheit von Dämonen, Hysterie, doppelte oder multiple Persönlichkeit vorausgingen (Schwarz 2013, 20). Nicolas S. Spanos beschrieb 1996 in diesem Zusammenhang die zeitgenössische

Funktion der Massenmedien in ihrer Wirkung auf Patienten gewissermaßen als Pool von Repräsentationen, die den Patienten zur Konstruktion eines sozialen Eindrucks dienen, der ihren Vorstellungen von den erwarteten Anforderungen an die Störung entspricht (Spanos 1996, 3). Weiterhin führt er aus, dass MPD eine akzeptierbare Art sei, mit Traumata und schweren Kindheitserlebnissen umzugehen und somit, ähnlich wie die Idee von Dämonen besessen zu sein, als Möglichkeit diene, auf eine anerkannte Weise mit Problemen umzugehen und die Aufmerksamkeit der anderen durch die Performanz des Syndroms zu erlangen, ohne das Gesicht zu verlieren (Spanos 1996, 241).

Am auffälligsten zeigt sich die komplexe Verbindung zwischen popkulturellen Phänomenen und der Störung wohl am Beispiel des Buches „Sybil“ aus dem Jahr 1973 sowie dem gleichnamigen Fernsehfilm drei Jahre später. Geschildert wird eine in ihrer Kindheit von ihrer Mutter schwer missbrauchte Frau, die aufgrund dieser traumatischen Erfahrungen ganze sechzehn verschiedene Persönlichkeiten entwickelt und diese im Laufe des dramatischen Plots durch intensive Therapie integriert. Von der Psychologin Cornelia Wilbur in Zusammenarbeit mit der Journalistin Flora Rheta Schreiber als realer Fall einer multiplen Persönlichkeit dargestellt, fiel „Sybil“ auf den fruchtbaren Boden einer zunehmend für Kindesmissbrauch sensibilisierten amerikanischen Gesellschaft und den Errungenschaften der Frauenbewegung und erlangte große öffentliche Resonanz (Schwarz, 113). Der Fall wurde jedoch als Fiktion entlarvt: Sybils Persönlichkeiten waren das Ergebnis der Therapie Wilburs, die mit Hypnose und Drogen arbeitete (Schwarz 2013, 126). Vor dem großen Erfolg von „Sybil“ gab es weniger als 200 registrierte Fälle von MPD, danach wurden es hunderttausende (Schwarz 2013, 15). Sybil wurde zum Prototypen der multiplen Persönlichkeit des 20. Jahrhunderts (Schwarz 2013, 13), die auch in Ourslers „Judy“ sichtlich ihren Niederschlag findet. Trotz der Umbenennung der Störung in Dissociative Identity Disorder (DID) im Jahr 1994, um den Fokus auf ein einziges fragmentiertes Selbst zu etablieren, hält sich die höchst dramatische Auffassung von MPD als Ausdruck mehrerer Persönlichkeiten in einer Person hartnäckig. Das durch reziproke Beeinflussung von psychiatrischer Wissenschaft und Fiktion entstandene Bild von multiplen Persönlichkeiten existiert weiterhin in vielfältiger Form in der Popkultur (Schwarz 2013, 137).

Tony Oursler beginnt die Recherche zu diesem Thema 1992 und macht einige Arbeiten dazu, die erste davon ist „Judy“ von 1994. Oursler sieht MPD vor allem

als Metapher für eine postmoderne Persona. In den Arbeiten Cindy Shermans, der Karriere David Bowies, dem Switchen durch verschiedene Fernsehsender, Klatschpresse-Artikeln über unterdrücktes Gedächtnis und rituellen Missbrauch äußert sich aus seiner Sicht die Allgegenwart einer allgemeinen kulturellen Neigung (Lodi u. Oursler 1998, 26). Dieser Beobachtung gibt er in dem fiktiven Individuum „Judy“ eine Stimme, indem er den Titel der Arbeit aus einer Studie über eine gleichnamige Patientin übernimmt, die Skripte der Puppen aus den dort beschriebenen, hochgradig gefühlsgeladenen Reaktionen generiert und Judys traumatisierte Alters in verschiedenen Erscheinungsformen miteinander interagieren lässt (Lodi u. Oursler 1998, 26). Die eindringliche Situation, in der sich Ourslers Puppen hier befinden, lässt uns die menschliche Not traumatisierter MPD-Patienten hautnah miterleben. Als Betrachtende können wir uns durch die Vermittlerin Puppe auf die Krankheit und unsere ausgelösten Emotionen einlassen.

„Gerade durch ihre offene Uneindeutigkeit kann das Sich-Einlassen auf Puppen auch für erwachsene Menschen in Krisen- und Übergangssituationen eine Chance für die Bewahrung oder (Wieder-)Herstellung von Selbst-Kohärenz und Identität sein“ (Fookan 2014, 49).

Ourslers spezielle Puppen erlauben somit ein Sich-Einlassen, das gleichzeitig Verstörung angesichts einer gespaltenen Persönlichkeit sowie Empathie mit den ausagierten vertrauten Gefühlen zulässt.

Fazit: Projizierte Puppen – Traumata

Die Reise durch die Gestaltungsgenese Tony Ourslers „Judy“, ihre Verortung innerhalb künstlerischer Puppen-Strategien und die Exploration ihrer medial-psychologischen Themenwelten malt ein Bild, das in seiner Komplexität einem Netz gleicht. Ein Netz, das von einem Spiel mit Repräsentation und Projektion menschlicher Eigenschaften lebt.

Die Ourslerschen Figuren sind bewegungslos, als Mimesis des echten Menschen müssen sie in ihrem Schicksal verharren. Sich laut wehrend und dabei unserem Voyeurismus anheimgegeben, sind sie in ihrer eigenen Welt gefangen. Sie sind Zwitterwesen besonderer Art. Die Verschmelzung verschiedener Puppentypen aus volkstümlicher Tradition macht sie zu bewegungsunfähigen Wesen mit Balgkörper, die emotional unmittelbar berühren.

Die Puppe ist Projektionsfläche für den Menschen und gleichzeitig ihr Stellvertreter. Als Projektionsfläche für das Video wird die Puppe hier wiederum zum Menschen, dessen Gesicht, vom Fernsehbildschirm beschienen, verschiedenste Gefühlszustände erreichen kann, ohne seinen defizitär gewordenen Körper noch benutzen zu müssen. Oursler führt uns so unsere eigene psychologische Projektion auf die Welt vor und bringt die verschiedenen Bedeutungen des Wortes „Projektion“ in ein beredtes Verhältnis. Indem er die technische Seite des Projizierens auf die uns zur psychologischen Projektion geeigneten Puppen überträgt und gleichzeitig eine Krankheit wie MPD ins Spiel bringt, stellt er elementare Fragen über die Landschaft menschlicher Gefühle, Übertragungen und Pathologien. Die Faszination des bewegten Bildes und die Kraft, mit der sie unsere (kollektive) Psyche beeinflussen können, wird durch seine Puppen in uns hineinprojiziert.

Ourslers Puppen sind Androide, Mischwesen, genau wie wir Menschen es sind, heute noch mehr als in den 1990er Jahren: Konsumenten und Beherrschte, psychosomatische Wesen, nicht immun gegen die Einflüsse unserer selbst erschaffenen (Medien-)Kultur und ihrer spezifischen Symptombilder, die sich in einem Krankheitsbild wie MPD/DID effektiv ausdrücken. Oursler lässt seine Judy-Alters ihre Traumata in einer sehr verdichteten Form durchleben, die uns durch Filter der Repräsentation präsentiert werden. Als Betrachtende bekommen wir eine Ahnung von der inneren gespaltenen Welt, die in einer multiplen Persönlichkeit schlummert und nur zeitweise an die Oberfläche kommt. Hier wendet Oursler für die Darstellung der Geisteskrankheit eine ähnliche Strategie an wie beim Video: er überführt das zeitliche Hintereinander in ein räumliches Nebeneinander. Er sprengt die psychische Innenwelt, wie er es mit der „Puppenstube“ des Monitors tat: Die Alters „Judys“ treten aus ihrem gespaltenen Geist heraus in Form der „Dummies“ und „Dolls“. Wie Wesen aus einer anderen Welt, wie Geister, können sie durch das Licht der Projektoren in unserer Welt den Anschein von Leben erzeugen. Sie bleiben allerdings in ihrem eigenen Kosmos verhaftet, einem Kosmos der extremen Gefühle, einem Kosmos des (kollektiven) Traumas.

Tony Oursler führt mit seiner Arbeit „Judy“ von 1994 die machtvolle Beziehung vor, die der Mensch zu Puppen herzustellen vermag. Die dargelegte Fülle und Komplexität der in der Installation verarbeiteten Themen wird erst durch die Puppen vermittelbar, spürbar, hörbar. Als Betrachtende können wir uns zu diesen traumatisierten Wesen verhalten, die ihrerseits zu Symptomträgern einer über-

komplexen Gesellschaft werden. Sie bieten uns einen intimen, verstörenden Blick in ein unheimlich vertrautes Innenleben.

Literaturverzeichnis

- Balkenhol, Bernhard (1997). Handmade. Tony Oursler. In Johannes Kirschenmann, Werner Stehr (Hg.), Materialien zur documenta X (S. 144–146). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Fooken, Insa (2014). Mehr als ein Ding: Vom seelischen Mehrwert der Puppen. In Insa Fooken, Jana Mikota (Hg.), Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen (S. 43–54). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hinter der Bühne. Tony Oursler und Tracy Leipold im Gespräch mit Louise Neri (1996). In Raymond Pettibon, Thomas Schütte, Tony Oursler (Hg.), Parkett: Raymond Pettibon, Thomas Schütte, Tony Oursler (S. 29–35). Zürich: Parkett-Verlag.
- Lodi, Simona, Oursler, Tony (1998). Video is like Water. In Tony Oursler, Simona Lodi (Hg.), Tony Oursler (S. 23–29). Milano: Charta.
- Malsch, Friedemann (1996). Tony Oursler. Über weiche Geschosse, Verbrechen und andere Kleinigkeiten. In Ingvild Goetz, Matthew Barney, Tony Oursler, Jeff Wall (Hg.), Matthew Barney - Tony Oursler - Jeff Wall (S. 46–51). München: Sammlung Goetz.
- Mattenklott, Gundel (2014). Heimlich-unheimliche Puppe: Ein Kapitel zur Beseelung der Dinge. In Insa Fooken, Jana Mikota (Hg.), Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen (S. 29–42). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Meyer-Stoll, Christiane (1996). Schriftliches Interview mit Tony Oursler. In Ingvild Goetz, Matthew Barney, Tony Oursler, Jeff Wall (Hg.), Matthew Barney - Tony Oursler - Jeff Wall (S. 57–64). München: Sammlung Goetz.
- Müller, Maria (1999). Die Kinderpuppe. In Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora (Hg.), Puppen, Körper, Automaten - Phantasmen der Moderne (S. 258–259). Köln: Oktagon.
- Müller-Tamm, Pia, Sykora, Katharina (1999a). Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. In Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora (Hg.), Puppen, Körper, Automaten - Phantasmen der Moderne (S. 65–93). Köln: Oktagon.
- Müller-Tamm, Pia, Sykora, Katharina (1999b). Vorwort. In Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora (Hg.), Puppen, Körper, Automaten - Phantasmen der Moderne (S. 21–25). Köln: Oktagon.
- Peppel, Claudia (2014). Entlarvung der Puppe: Arbeiten von Tony Oursler und Jean-Pierre Khazem. In Insa Fooken, Jana Mikota (Hg.), Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen (S. 286–295). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Putnam, Frank W. (2013). Handbuch Dissoziative Identitätsstörung. Diagnose und psychotherapeutische Behandlung (Mit einem Vorwort von Luise Reddemann). Lichtenau, Westfalen: Probst.
- Schade, Sigrid (2004). Die Medien/Spiele der Puppe. Vom Mannequin zum Cyborg. Das Interesse aktueller Künstlerinnen und Künstler am Surrealismus. Zugriff am: 26.08.2017 unter: http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/puppen_koerper/scroll/.
- Schwarz, Heike (2013). Beware of the other side(s). Multiple personality disorder and dissociative identity disorder in American fiction. Bielefeld: Transcript.

Söntgen, Beate (1999). Täuschungsmanöver. Kunstpuppe- Weiblichkeit - Malerei. In Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora (Hg.), Puppen, Körper, Automaten - Phantasmen der Moderne (S. 125–139). Köln: Oktagon.

Spanos, Nicholas P. (1996). Multiple Identities & False Memories. Washington: American Psychological Association.

Über die Autorin / About the Author

Anna Friesen

Jahrgang 1989; Lehramtsstudium an der Universität Siegen, Fach Kunst; Promovierende an der Uni Siegen im Department Kunst zum Thema: Potentiale zeitgenössischer künstlerischer Auseinandersetzung mit Geschlechterfragen



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
anna_friesen@outlook.de