



de:do —

1 / 2022

denkste: *puppe*

multidisziplinäre zeitschrift für mensch-puppen-diskurse

**Puppen und Puppenfiguren in Narrativen –
Themen und Motive in Literatur, Kunst, Theater,
Film, Medien, Alltags- und Populärkulturen**

de:do —

1 / 2022

just a bit of: *doll*

a multidisciplinary journal for human-doll discourses

**Dolls and puppet figures in narratives –
themes and motifs in literature, art, theater,
film, media, folklore and popular cultures**

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN



Impressum

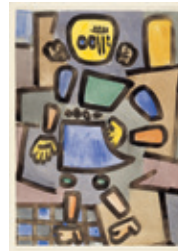
Herausgeberinnen:

Prof. Dr. Insa Fooker
Fakultät II
Fakultät Bildung • Architektur • Künste, Universität Siegen

Dr. Jana Mikota
SCHRIFT-KULTUR. Forschungsstelle sprachliche und literarische Bildung und
Sozialisation im Kindesalter
Germanistisches Seminar, Philosophische Fakultät, Universität Siegen
www.uni-siegen.de/phil/schrift-kultur; <https://denkste-puppe.info>

Redaktionsadresse:
Universität Siegen
Philosophische Fakultät
Adolf-Reichwein-Str. 2
57068 Siegen
E-Mail: schrift-kultur-forschungsstelle@phil.uni-siegen.de

Umschlaggestaltung der vorliegenden Ausgabe unter Verwendung
des Bilds von Paul Klee „Ohne Titel (Gliederpuppe)“, um 1939,
Aquarell auf Papier, 65 x 46 cm; Zentrum Paul Klee, Bern;
Schenkung Livia Klee; Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv; Nutzung mit freundlicher Genehmigung des ZPK



Druck:
Uni-Print, Universität Siegen

Siegen 2021 *universi* – Universitätsverlag Siegen
www.uni-siegen.de/universi

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN

Die Zeitschrift bietet freien Zugang zu ihren Inhalten.
Sie ist lizenziert unter Creative Commons Lizenz (CC-BY-SA 4.0)



eISSN: 2568 – 9363
ISSN (Print): 2625 – 5871

DOI: 10.25819/ubsi/10165

<https://dedo.ub.uni-siegen.de>

Themenschwerpunkt: Puppen und Puppenfiguren in Narrativen – Themen und Motive in Literatur, Kunst, Theater, Film, Medien, Alltags- und Populärkulturen

Topic Focus: Dolls and puppet figures in narratives – themes and motifs in literature, art, theater, film, media, folklore and popular cultures

Inhalt / Content

Editorial

Insa Fooker

Einführung: Narrative der Puppe – Puppenfiguren in Narrativen
Introduction: Narratives of the doll/puppet – puppet figures in narratives
— 6–16

Fokus: Literarische Narrative – Puppen in Romanen, Erzählungen und Kinderlyrik

Focus: Literary narratives – dolls/puppets in novels, stories and children's poetry

Markéta Balcarová

Puppen als gesellschaftskritisches Element in den späteren Texten von Lenka Reinerová
Puppets/dolls as a socio-critical element in the later texts of Lenka Reinerová
— 18–25

Jana Scholz

Anthropomorphe Artefakte und literarische Fiktion. Über Kazuo Ishiguros Roman *Klara und die Sonne* und E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*
Anthropomorphic Artifacts and Literary Fiction. On Kazuo Ishiguro's novel *Klara and the Sun* and E.T.A. Hoffmann's story *The Sandman*
— 26–33

Insa Fooker

Alterität als Narrativ der Puppe. Selbstvergewisserung und Lösung aus Geschlechtsrollenklischees im Spiel mit Puppen
Alterity as a narrative of the doll. Self-assurance and release from gender role clichés in play with dolls/puppets
— 34–42

Heinz-Jürgen Kliewer

Puppen weinen nicht – Puppen in der Kinderlyrik
Dolls do not cry – dolls in children's poetry
— 43–51

Fokus: Puppen als mediale Vermittler:innen in pädagogischen Kontexten und Einrichtungen der Wissensvermittlung – Vorschule und Museum

Dolls/puppets as mediators in pedagogical contexts and institutions of knowledge transfer – preschool and museum

Olivia Karaolis

Puppets in preschool: Children as the ‘More Knowledgeable Other’ –

A snapshot from a research story

Handpuppen in der Vorschule: Kinder als ‚Kompetentere Andere‘ –

Eine Momentaufnahme aus der Feldforschung

■ 53–60

Susanne Blumesberger

Traditionspflege, ethnische Vielfalt oder Diskriminierung in der Puppenstube?

Ein neuer Blick auf traditionelle Museumspraxis am Beispiel des Puppen- und Spielzeugmuseums Baden bei Wien

Maintaining tradition, ethnic diversity or discrimination in the dollhouse?

A new look at traditional museum practice using the example of the Doll and Toy Museum Baden near Vienna

■ 61–68

Fokus: Narrative, Botschaften und visuelle Ästhetik figürlicher Puppen in Mode, Kunst, Fotografie und Film

Focus: Narratives, messages and visual aesthetics of figurative dolls/puppets in fashion, art, film and photography

Aliena Guggenberger

Von der Modepuppe zum Mannequin und zurück. Weibliches Selbstverständnis zwischen (Re)Präsentation und Individualität

From fashion doll to mannequin and back again. Female self-image between (re)presentation and individuality

■ 70–77

Nina-Marie Schüchter

Louisa Clements ‚Puppen‘. Reproduzierte Körper zwischen

Virtualität und Realität

Louisa Clement's 'dolls'. Reproduced bodies between

virtuality and reality

■ 78–87

Tobias Lander

Porno in der Puppenstube. Allen Jones, Jann Haworth und das Narrativ

der sexuellen Verfügbarkeit im Kunstkontext

Real doll fantasies. Allen Jones, Jann Haworth, and the narrative

of sexual availability in the art context

■ 88–98

Marta Smolińska

Can one squander their purest affections on gruesome foreign bodies?

Remarks on the doll motif in the oeuvre of Marek Piasecki

Kann man seine lauterste Wärme an einen grausigen Fremdkörper verschwen-

den? Anmerkungen zum Puppenmotiv im Oeuvre von Marek Piasecki

■ 99–106

Fabian Schmitz

Nicotino zieht an Orlandos Fäden. Verwicklungen der sizilianischen

opera dei pupi in Vincent Dieutres Film *Orlando ferito*

Nicotino pulls Orlando's strings. Entanglements of the Sicilian

opera dei pupi in Vincent Dieutre's film *Orlando ferito*

■ 107–117

Fokus: Puppentheater – Puppenspieler, Automatisierung, Geschichte(n)
Focus: Puppet theatre – puppeteers, automation, stories and history

Christian Fuchs

„Der Puppenspieler von Mexiko“. Ein essayistischer Streifzug vom Figurentheater im deutschen Schlager zur Belebung Pinocchios durch Walt Disney

„The puppeteer of Mexico“. An essayistic foray from puppet theater in German popular music to the animation of Pinocchio by Walt Disney

■ 119–124

Clemens Schöll

Das kleine Automatisierungstheater präsentiert: „Von der Puppe zum Bot“

(Eine kurze Geschichte der Technik). Graphic Novel

The little automation theater presents: "From puppet to bot"

(A brief history of technology). Graphic novel

■ 125–134

Julia Waldorf

Das *Pimperltheater* – Eine sehr persönliche Theatergeschichte und kleine

Geschichte des Theaters. Rezension zu Helmut Birkhan: *Eine kleine Theatergeschichte oder Der Lauf der Welt auf dem erbaulichen Kinder-Marionettentheater*

The Pimperltheater – a very personal theater story and little history of the theater. Review of Helmut Birkhan: *A little theater history or the course of the world on the inspiring children's puppet theater*

■ 135–138

Einführung: Narrative der Puppe – Puppenfiguren in Narrativen

Seit es Puppen gibt, beeindrucken sie uns mit ihren faszinierenden, verwirrenden und widersprüchlichen Eigenschaften, die ihnen einen Mehrwert verleihen, der weit über die rein oberflächlich erkennbaren Merkmale ihres Wesens hinausgeht. Es ist somit ein mögliches narratives ‚Mehr‘, um das es in diesem fünften Jahrgang von de:do geht. Im Laufe der jahrtausendealten Tradition von Mensch-Puppe-Konstellationen sind immer wieder (Puppen-)Narrative entstanden und fortgeschrieben worden. Bis heute finden sie sich – kulturspezifisch und/oder kulturübergreifend – in literarischen Texten, in den bildenden, visuellen wie auch darstellenden Künsten, in popkulturellen Kontexten, in Volkerzählungen, Märchen, Mythen, Redewendungen und nicht zuletzt in den magisch-narrativ aufgeladenen kleinen Artefakten des Alltags sowie in kindlichen Spielobjekten. Mit dem Begriff ‚Narrativ‘ sind hier sinnvoll zusammenhängende Erzählstränge und -muster gemeint, die in gewisser Weise zum ‚Wesen‘ der Puppe gehören, ihr sozusagen eingeschrieben sind. Das bezieht sich nicht nur auf die konkreten Themen und Inhalte, sondern auch auf die typischen Wirkungen und Funktionsweisen der Puppe(n). Es geht darum, was sich in Mensch-Puppe-Beziehungen als wiederkehrendes Muster der Beziehungsgestaltung abbildet. So stellt die schillernde Mehrdeutigkeit der Puppe in Anbetracht ihrer Menschenähnlichkeit und der daraus resultierenden Schwierigkeit, eine klare Grenze zwischen menschlichem Leben und toter Materie zu ziehen, eines dieser typischen (Puppen-)Narrative dar. Ähnliches gilt auch für Puppenerzählungen, die den ‚modus operandi‘ eines ‚als ob‘ oder ‚wie wenn‘ beschreiben, im Sinne einer der Puppe attribuierten eigentümlichen Art ihres Handelns und Tätigseins.

Puppen stehen für eine ambiguitätsträchtige Gemengelage, die narrativ angereichert werden kann oder selbst Narrative erzeugt. Ob als real gegebenes Artefakt, als Idee, als Bild, als literarische oder virtuelle Figur erscheinen und

wirken Puppen ‚wie Mensch, ohne Mensch zu sein‘. Damit machen sie etwas „Abwesendes anwesend“ (Brittnacher 2013, 457) und suggerieren zudem die „Identität von Bild und Abgebildetem“ (ebd.). Einerseits steht die Puppe in ihrem verkörperten So-sein einfach für sich selbst; andererseits steht sie durch die spezifische Art der Verbindung mit ihrem menschlichen Gegenüber und all den (narrativ angereicherten) Konnotationen um sie herum immer auch für mehr, für etwas, das ein ‚Anderes‘ ist. Unauflösbar mit dieser Wirkung verbunden sind alle mit Puppen verbundenen Funktionen, Motive, Formen und Erscheinungsweisen. Die Puppe ist ein narrativ aufgeladenes Medium, das in vielerlei Hinsicht dienlich ist: als Symbol, Allegorie, Ersatz, Alternative, komplementäre Ergänzung, Verdopplung, Stellvertreter, Widerpart, Vorbild; fast immer sind Puppen Reflexions- und Projektionsflächen, fungieren als Bekräftigung, Bestätigung, Bedrohung, Beruhigung, Trost, Hilfe, Herausforderung, Aufmunterung, aber auch als objektivierter Ausdruck von Widerstand, Rebellion, Abwehr, Abwertung, Verachtung fungieren, Bedeutungslosigkeit oder von Unterordnung, Konformität, Fügsamkeit. Das gesamte Spektrum zwischenmenschlicher Beziehungs-, Handlungs- und Interaktionsmuster gehört zum Potenzial der Puppe, das ihr einerseits zugeschrieben wird, unabhängig davon, ob sie es performativ auslebt oder zurückhält, und das andererseits wie ein genuiner, eingeschriebener Teil ihrer selbst zu sein scheint.

Im Übergangsraum (vgl. Winnicott 1973) der wechselseitigen Bezugnahme aufeinander – die im Fall der Puppe ja eine ihr vom menschlichen Gegenüber zugeschriebene Bezugnahme ist – entstehen Puppen-Narrative in vielerlei Art und Form. So wird die Puppe zumeist von Menschen belebt und ‚animiert‘ und im Gegenzug triggert sie die ‚Mentalisierung‘ ihres menschlichen Gegenübers. Mit Mentalisieren ist die Bereitschaft gemeint, sowohl das eigene Handeln als auch das von anderen auf jeweils innerseelische Zustände und Prozesse zu beziehen

(vgl. Fookan 2022). Das bedeutet, dass bei den menschlichen Interaktionspartner:innen Kognitionen, Emotionen, Motivationen und Verhaltenstendenzen ausgelöst werden: die dabei ablaufenden Erkenntnisse, Gefühle, Affekte sowie die dynamischen Prozesse des Erinnerns, Nachdenkens, Vergleichens, Bewertens, Vorstellens, Antizipierens, Imaginierens und Fantasierens werden narrativ angereichert. Auch wenn ein solcher Anstoß zur Mentalisierung durch die Puppe ein mehr oder weniger universelles Phänomen ist, sind die konkreten Inhalte und Themen, um die es dabei geht, meist kultur- und zeitspezifisch getönt. Dabei werden sie in den verschiedenen künstlerischen und (pop-)kulturellen Sparten sowie in der Vielzahl psychosozialer und pädagogischer Anwendungsfelder in kontextspezifische Narrative transformiert.

Beim Call für das vorliegende Themenheft wurde die Idee der ‚Puppen-Narrative‘ – abgesehen von der gezielt gestellten Frage nach Puppen-Narrativen in der Literatur – absichtlich relativ offen gehalten, um die thematische Bandbreite nicht von vorneherein einzuengen und einen Rahmen zu schaffen, der multidisziplinär ausgestaltet werden konnte. Das Spektrum der eingegangenen Beitragsskizzen fiel damit erwartungsgemäß heterogen aus, zumal ohnehin immer die Möglichkeit besteht, auch freie Beiträge unabhängig vom Themenfokus einzureichen. Die ungewöhnlich große Heterogenität der einbezogenen Beiträge betrifft dabei zum einen die Beitragsformate, die von den üblichen wissenschaftlichen Texten (mit Peer-Review) über Essays, Rezensionen, Forschungsskizzen, Miszellen bis hin zu einer ‚graphic novel‘ (als künstlerischem Beitrag) reichen. Aber auch die disziplinären Bezüge sowie die inhaltliche Bandbreite und nicht zuletzt die mit dem Puppenthema jeweils verbundenen Zielgruppen weisen eine große Streuung auf. Es geht um Literatur, um intertextuelle Bezüge, um Gesellschaftskritik mittels literarischer Puppenfiguren, um deren Rolle als Sozialisationsagenten für Kinder und Jugendliche in schwierigen Lebensumständen und um Kinderlyrik. Es geht weiterhin um doppelbödige theatrale Verschränkungen von Marionettentheater und Filmhandlungen, um Miniatur- und ‚Pimperl‘-theater, um automatisierte Puppenfiguren, um die musikalisch-folkloristische Figur des Puppenspielers, es geht um Puppen als Multiplikatoren bestimmter Narrative in der Mode, der bildenden Kunst, in der Fotografie, im Puppenmuseen und auch um den pädagogischen Einsatz von Puppenfiguren im schulischen Umfeld.

Dennoch gibt es auf den ersten Blick nur relativ wenige, unmittelbar als solche erkennbare Puppen-Narrative. Zwar werden in manchen der Texte explizit Puppen-Narrative genannt, bei vielen Beiträgen ist dieser Bezug jedoch meist nur schwach ausgeprägt. Ein zweiter Blick lässt hier dann aber doch Anknüpfungspunkte erkennen. Betrachtet man alle Beiträge aus einer Metaperspektive, dann können durchaus Puppen-Narrative identifiziert werden, die in gewisser Weise kontextübergreifend auf gemeinsame und generalisierbare narrative Muster und Strukturen verweisen. Wie sehen diese aus?

Die der Puppe manifest oder latent eingeschriebenen Narrative enthalten immer, auch wenn sie nicht expliziert werden, Beschreibungen einer gerichteten Intentionalität oder anders gesagt: sie sind konnotiert mit Zielvorstellungen, die sowohl in den Mensch-Puppe-Interaktionen eine wichtige Rolle spielen als auch im Umgang der Menschen miteinander. Die anstehenden Themen und Herausforderungen werden meist lösungsoffen angegangen. Die Botschaften der Puppe verweisen dabei auf Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit Konflikten, Unrecht, Ungleichheit – bei Mensch und/oder Puppe – sowohl durch Reflexion und Bewusstmachung als auch durch Widerständigkeit oder Verweigern und nicht zuletzt durch (scheinbare) Anpassung. In den Puppen-Narrativen spielt das performative Potenzial der Puppe(n) eine zentrale Rolle, wobei die durchgängig gegebene Ambiguität eines ‚sowohl als auch‘ fast immer mit dazugehört. Leid, Kummer, Zweifel etc. werden nicht per se aus der (Puppen-)Welt entfernt, aber der Umgang damit kann auf einer anderen als der bislang üblichen Ebene ablaufen. Die Konflikte und Themen, um die es geht, sind oft moralisch, aber auch ambig konnotiert und es fällt auf, dass sich diese Ambiguität in der Regel nicht einseitig, trivial oder banal in einer ‚richtigen‘ oder ‚moralisch wertvollen‘ Weise auflöst. Es bleibt meist eine Unschärfe bestehen, eine Rest-Irritation, ein Zweifel. Dennoch deutet sich in der Regel eine Annäherung an in Richtung Überwindung von Verhärtung, Stillstand, Not, Kummer, Leid, Unrecht, Einseitigkeit. Das hängt mit der grundsätzlichen Offenheit der Puppen für ‚Neues‘ und ‚Anders‘ zusammen. So sind viele der hier angesprochenen Puppen-Narrative Emanzipationsgeschichten, wenngleich in manchmal subtiler und paradox erscheinender Weise: Machthierarchien und Repression können (scheinbar) bestätigt und gleichzeitig (radikal) hinterfragt werden. Unter Rückgriff auf das mittelhochdeutsche Wort *āmen*, das ‚ausmessen‘ und ‚visieren‘ bedeutet (vgl. Kluge 1999, 579), steht zu vermuten: Puppen-Narrative ‚ahmen nach‘ und ‚ahmen voraus‘ – auf vielerlei Weisen thematisieren sie Spielarten und Geschichten der *conditio humana*.

Ähnlich wie im letzten Themenheft werden die eingegangenen Beiträge auch diesmal nicht nach den verschiedenen Beitragsformaten geordnet, sondern nach disziplinären Aspekten und inhaltlich ähnlichen Ansätzen und Zugängen. So lassen sich vier thematische Schwerpunkte bestimmen, die im Folgenden mit den jeweils zugeordneten Beiträgen einleitend kurz vorgestellt werden.

Der **erste Fokus** besteht aus insgesamt vier Beiträgen die in einem relativ weit gefassten Sinn sich auf **Literarische Narrative – Puppen in Romanen, Erzählungen und Kinderlyrik** beziehen.

Der Beitrag von *Markéta Balcarová* mit dem Titel *Puppen als gesellschaftskritisches Element in den späteren Texten von Lenka Reinerová* zeigt mit Bezugnahme auf die Tradition des tschechischen Marionettentheaters, wie Puppen und Puppenfiguren – moralisch allerdings bewusst ‚unaufdringlich‘ gestaltet – als Mittel zur Kritik gesellschaftlicher Verhältnisse eingesetzt werden können. Die hier vorgestellten Texte der tschechischen Autorin Lenka Reinerová haben dabei einen engen Bezug zum Judentum und damit zu Reinerová's eigener, leidvoller Familiengeschichte. Auch die Figur der Puppe spielt hier im Kontext des Judentums eine wichtige, wenngleich subtile Rolle. Mit der Puppe, die in gewisser Weise ihre ursprüngliche Unschuld verliert, werden gesellschaftlich-moralische Ungereimtheiten kritisch kommentiert.

In ihrem Essay *Anthropomorphe Artefakte und literarische Fiktion. Über Kazuo Ishiguros Roman ‚Klara und die Sonne‘ und E.T.A. Hoffmanns Erzählung ‚Der Sandmann‘* stellt *Jana Scholz* den Bezug zwischen diesen beiden, zeitlich etwa 200 Jahre auseinanderliegenden literarischen Texten her. Wenngleich in sehr unterschiedlichen Erzählweisen geht es bei beiden Autoren, Ishiguro und Hoffmann, um das Narrativ der Unsicherheit beziehungsweise der Möglichkeit einer Grenzziehung zwischen Mensch und Puppe als anthropomorphem Artefakt, wobei beide Texte die Lesenden gewissermaßen am Prozess der ‚Menschwerdung‘ der Puppe teilhaben lassen.

Insa Fookan akzentuiert in ihrem Beitrag *Alterität als Narrativ der Puppe. Selbstvergewisserung und Lösung aus Geschlechtsrollenklišees im Spiel mit Puppen* zunächst ‚Alterität‘ und ‚Affordanz‘ – hier verstanden als Handlungsanreiz der Puppe(n) – als psychologische Konzepte. Im Kontext der Idee eines *Alter ego* erweist sich die Alterität der Puppe als ein psychologisches (Puppen-)Narrativ. Das an der Puppe wahrgenommene *alter* schärft das (Selbst-)Bewusstsein des

menschlichen *ego* und stößt – über die Aneignung des *alter* – die eigene Identitätsentwicklung an. Diese These wird auf zwei literarische Texte, die Erzählungen *Der Emigrant* von Selma Lagerlöf und *Popp und Mingel* von Marie Luise Kaschnitz bezogen, in denen die emanzipatorische Bedeutung des Sich-Einlassens auf Puppen gerade für männliche Kinder/Jugendliche im Kontext von Identitätskonflikten beleuchtet wird.

In dem Beitrag *Puppen weinen nicht – Puppen in der Kinderlyrik* untersucht *Heinz-Jürgen Kliever* Puppengedichte für Kinder. Ausgehend von Eduard Mörikes Gedicht *Kinderszene* (1864) werden für den Zeitraum der nachfolgenden ca. 100 Jahre etwa zwei Dutzend Puppengedichte zusammengetragen, die vor allem drei, zumeist leicht dramatisiert aufbereitete Puppe-Kind-Kontexte thematisieren: Die Puppe ist (1) krank, (2) kaputt oder (3) weg – es sind Verlust-Narrative. Angesprochen werden dabei zumeist die Puppenmütter. Kritisch gefragt wird im Beitrag sowohl nach der erzieherischen und sozialisatorischen Funktion von Puppengedichten angesichts der Schilderungen wenig zeitgemäßer Geschlechterrollen als auch nach dem generellen Stellenwert der heutigen Kinderlyrik.

Der **zweite Fokus: Puppen als mediale Vermittler:innen in pädagogischen Kontexten und Einrichtungen der Wissensvermittlung – Vorschule und Museum** enthält zwei Beiträge, die im engeren Sinn Fragen zur pädagogischen Wirkung und zur kulturell-gesellschaftlichen Bedeutung von Puppen ansprechen. So geht es einmal um einen inklusionspädagogischen schulischen Kontext und zum anderen um die (museumspädagogische) Rolle von Puppen als Exponate in Museen.

Der kurze Forschungsbericht von *Olivia Karaolis* begründet und beschreibt den Einsatz einer Handpuppe (in Tierform) im Rahmen eines inklusiven pädagogischen Projekts: *Handpuppen in der Vorschule: Kinder als ‚Kompetente Andere‘ – Eine Momentaufnahme aus der Feldforschung*. Unter Bezugnahme auf das ‚Prinzip der Puppe‘ und Vygotskis Theorie der ‚Zone der proximalen Entwicklung‘ wird ein pädagogischer Ansatz als Fallskizze beschrieben. Es wird gezeigt, wie eine Handpuppe diese Zone bei Kindern aktivieren kann, indem sie ihnen sowohl die Erfahrung von Fachwissen vermittelt als auch ihre Fähigkeit unterstützt, Wissen selbst an andere weiterzugeben und damit das Lernen und die Entwicklung der Kinder in konstruktiver Weise beeinflusst.

Der Titel des Beitrags *Traditionspflege, ethnische Vielfalt oder Diskriminierung in der Puppenstube? Ein neuer Blick auf traditionelle Museumspraxis*

am Beispiel des Puppen- und Spielzeugmuseums Baden bei Wien von Susanne Blumesberger umreißt bereits die zentralen Fragen, auf die hier nach einer ersten Antwort gesucht wird. Mit Bezug auf die aktuellen Diskurse zu ethnischer Diskriminierung, Eurozentrismus und Rassismus werden zum einen die traditionelle Ausstellungspraxis von Puppenmuseen kritisch-konstruktiv hinterfragt und zum anderen differenziertere Alternativen zur Sprache gebracht.

Der **dritte Fokus** umfasst insgesamt fünf Beiträge aus unterschiedlichen Genres und disziplinären Perspektiven. Es geht hier um: **Narrative, Botschaften und visuelle Ästhetik figürlicher Puppen in Mode, Kunst, Fotografie und Film**. Trotz aller Unterschiedlichkeit wird in allen Texten einmal mehr die zentrale Bedeutung der Ambiguität als übergreifendes Puppen-Narrativ angesprochen, auch wenn die Themenbereiche, Fragestellungen und methodischen Zugänge sich deutlich voneinander unterscheiden.

Der Beitrag von *Aliena Guggenberger*, der die (nicht-lineare) Entwicklungslinie in der Mode als *Von der Modepuppe zum Mannequin und zurück. Weibliches Selbstverständnis zwischen (Re)Präsentation und Individualität* beschreibt, setzt sich mit dem Phänomen der *Pandora-Puppen* und dem ‚Püppchen-Narrativ‘ auseinander. Im Kontext eines neuen Selbstbewusstseins zu einer selbstbestimmten Mode um 1900 im Zusammenhang mit den damaligen Reform-Bewegungen wird die bis heute widersprüchliche Gemengelage zwischen uniformer Unterwerfung unter Modediktate vs. deren Zurückweisung sowie dem Bedürfnis nach weiblicher Selbstinszenierung thematisiert. Dabei wird gefragt, ob die Erfahrung von Einengung und Erstarrung im Zusammenhang mit dem Püppchen-Narrativ genau der entscheidende Kipp- und Wendepunkt sein könnte, um diese Zumutungen nachdrücklich zurückzuweisen.

Auch im Beitrag von *Nina-Marie Schüchter* geht es um antagonistische Pole und das Narrativ des Spannungsverhältnisses in *Louisa Clements ‚Puppen‘. Reproduzierte Körper zwischen Virtualität und Realität*. Gefragt wird: Ist die Puppe gleich oder ungleich Mensch? Oder ist die Puppe ein Zwischenwesen? Puppen tauchen als Sexpuppen auf, bestückt mit KI (künstlicher Intelligenz), als Avatar oder als abfotografierte Schaufensterpuppe und suggerieren, naturgetreue Reproduktionen des Körpers der Künstlerin zu sein. Dabei ist es genau deren eigentümliche Präsenz, die die Absenz des menschlichen Körpers deutlich macht. Auf diese Weise wird das irritierend-changierende Wechselspiel der Puppe(n) zwischen Virtualität und Realität am Laufen gehalten.

Tobias Lander spricht in seinem Beitrag *Porno in der Puppenstube. Allen Jones, Jann Haworth und das Narrativ der sexuellen Verfügbarkeit im Kunstkontext* den Topos der auf Passivität angelegten Puppe in der (modernen) Kunst an. Wenngleich die verwendete Materialität bei Allen Jones und Jann Haworth sehr unterschiedlich ist (Kunststoff vs. Textilien/Watte) bedienen beide sexualisierte Männerphantasien bzw. erotisch konnotierte Geschlechtsrollen-Stereotype. Aber: Ist die Puppe im Spiel, ist das Paradoxon nicht fern. Bestehende Narrative im Kontext von Puppen in der Kunst – männliche Überlegenheit und die gesellschaftlich tolerierte sexuell-erotische Repression – stoßen mit Verweis auf andere künstlerische Puppenwerke die Entwicklung eines anderen, ambiguitätsträchtigen Puppen-Narrativs an: die vordergründige Bestätigung bei gleichzeitig radikaler Hinterfragung (weiblicher) sexueller Verfügbarkeit.

In ihrem Essay *Kann man seine lauterste Wärme an einen grausigen Fremdkörper verschwenden? Anmerkungen zum Puppenmotiv im Oeuvre von Marek Piasecki* kontrastiert *Marta Smolińska* eine Fotoserie des polnischen Künstlers Marek Piasecki mit dem Titel *Die Puppe* mit Rainer Maria Rilkes Aufsatz über Puppen und den Arbeiten von Hans Bellmer, ergänzt durch Reflexionen anderer zeitgenössischer Autoren. Puppen, die als ‚Objekte‘ im Sinne verwerflicher, mit Abscheu verbundener Objekte gedeutet werden, lösen gleichzeitig Faszination und existenzielle Verunsicherung aus. Die Fotografien bilden die Puppen nicht als erotische Fetische ab, sondern entwickeln ein Narrativ des ambivalenzträchtigen Mahnens: Sie ziehen an und schrecken ab, sind wie Schatten oder Geister einer mit Grausamkeit und Schuld besetzten Vergangenheit, die Zerbrechlichkeit, Sterblichkeit und Todesangst als Bedingungen des Menschseins bewusst machen.

In dem Beitrag *Nicotino zieht an Orlandos Fäden. Verwicklungen der sizilianischen opera dei pupi in Vincent Dieutres Film Orlando ferito* untersucht *Fabian Schmitz* eine vom Filmemacher Vincent Dieutre virtuos und vielschichtig konstruierte Collage, die neben anderen Erzählsträngen von den *pupi* erzählt, den sizilianischen Marionetten und ihrem geheimen Leben hinter der Bühne. Verschiedene autobiographische, filmessayistische und ästhetische Ebenen werden in einer Parabel zusammengeführt, in der die *pupi* an ihren Fäden, mit ihren Stoffen und Motiven, ihren Puppenspielern und ihrem allegorischen Potenzial multiple Identifikationen anbieten – für den Regisseur, für die im Film oder über Ton auftauchenden Personen und nicht zuletzt für die

Zuschauer:innen im Kinosaal. Erzeugt wird das Puppen-Narrativ einer uneindeutigen, sich fortlaufend wiederholenden situativen Verkehrung von Realität und Fiktion, von Bühne und Hinterzimmer, von Tag und Nacht, von Leben und Theater.

Der **vierte Fokus** greift in drei Beiträgen den Bezugsrahmen des Puppentheaters auf und behandelt dabei unterschiedliche Varianten theatraler Aufführungspraxis: **Puppentheater – Puppenspieler, Automatisierung, Geschichte(n)**. Auch hier geht es um nie ganz eindeutig zu klärende Beziehungsverhältnisse und Kontexte, in denen die Themen des Puppentheaters und ihrer Produzenten, ihre Stoffe und Stereotype verhandelt werden. In diesem Zusammenhang werden auch Fragen nach der Kontrolle, Aneignung und den Selbstverständnissen der Beteiligten gestellt. Die Beitragsformate sind dabei – entsprechend den eher ungewöhnlichen Themenstellungen – sehr unterschiedlich.

In dem kurzen Essay „*Der Puppenspieler von Mexiko*“. Ein essayistischer Streifzug vom Figurentheater im deutschen Schlager zur Belebung Pinocchios durch Walt Disney greift

Christian Fuchs Text und Musik eines deutschen Schlagers, gesungen von Roberto Blanco, aus dem Jahr 1972 auf und verfolgt dessen Entstehungsgeschichte sowie vorausgegangene musikalische Varianten. Dieser Streifzug legt sowohl in musikalischer als auch in textlicher Hinsicht erhellende Perspektiven frei im Hinblick auf das Selbstverständnis und die gesellschaftlich-öffentliche Rolle des Puppentheaters und seiner Ausführenden. Auch wenn sich kein einheitliches ‚Narrativ des Puppenspielers‘ finden lässt, gibt es doch zahlreiche, eher banale Stereotype. Andererseits ist das Verhältnis zwischen (Puppen-)Spieler und gespielter Puppe aber auch geprägt vom Respekt vor dem Eigenleben der Puppe, genauso wie – auf Seiten der Zuschauenden – von der Verzauberung durch die Animation der Puppe.

Clemens Schöll hat sich von dem Call für dieses Heft in einer besonderen Weise anregen lassen und mit dem künstlerischen Beitrag *Das kleine Automatisierungstheater präsentiert: „Von der Puppe zum Bot“ (Eine kurze Geschichte der Technik)* ein von ihm zuvor begonnenes ‚vollautomatisiertes Puppentheater‘-Projekt weitergeführt. Der hier vorgestellte ‚dritte Akt‘ ist als eine eigens für dieses Heft geschaffene *graphic novel* umgesetzt worden. Dargestellt wird ein Narrativ der Transformation von Kommunikationsprozessen. Dabei geht es

um eine (verschleierte) Verschiebung von Einfluss- und Kontrollebenen an eine übergeordnete Instanz: Ausgestattet mit künstlicher Intelligenz hat am Ende ein Bot die Figur des Kaspers mitsamt seinen Geschichten ersetzt. Offen bleibt die Frage: Wer hat da wohl die Finger im Spiel und was bedeutet das alles?

Der abschließende Beitrag von Julia Waldorf mit dem Titel *Das Pimperltheater – Eine sehr persönliche Theatergeschichte und kleine Geschichte des Theaters* ist eine Rezension zu Helmut Birkhan: ‚Eine kleine Theatergeschichte oder Der Lauf der Welt auf dem erbaulichen Kinder-Marionettentheater‘. In Birkhans Publikation wird ein Einblick in seinen umfassenden privaten Fundus zur Welt des Miniaturtheaters und Wienerischen Pimperltheaters gegeben. Die so genannte ‚persönliche Theatergeschichte‘ erzählt in zumeist launig-augenzwinkernder Weise von den Formen und Möglichkeiten des Herunterbrechens traditioneller Theaterthemen beziehungsweise ihrer kulturellen Stoffe und Motive in Form des miniaturisierten (Pimperl-)Theaters im familial-privaten Raum. Wollte man hier ein Narrativ bestimmen, wäre es: Puppentheater als eine ‚Aneignung des Laufs der Welt‘ im Kleinen.

Introduction: Narratives of the puppet(s) - puppet characters in narratives

For as long as dolls have existed, they have impressed us with their fascinating, confusing and contradictory properties, which give them an added value that goes far beyond the purely superficially recognizable characteristics of their ‘so being’. Thus, it is kind of a possible narrative ‘more’ that the fifth year of de:do is all about. In the course of the millennia-old tradition of human-doll constellations, (doll) narratives have repeatedly emerged and been perpetuated. Until today, these narratives can be found – culture-specific and/or cross-culturally – in literary texts, in the fine, visual and performing arts, in pop-cultural contexts, in folk tales, fairy tales, myths, idioms and last but not least in the magically-narratively charged small artifacts of everyday life and in children’s play objects. The term ‘narrative’ is used here to refer to meaningfully coherent narrative strands and patterns that in a certain way belong to the ‘nature’ of the doll, are inscribed in it, so to speak. It is not just a matter of concrete themes and content, which are referred to here as narratives, but also of the typical effects and functions of the doll(s)/puppet(s). It is about what is reflected in human-doll relationships as a recurring pattern relationship formation. Thus, the dazzling

ambiguity of the doll/puppet in view of its human resemblance and the resulting difficulty in drawing a clear line between human life and dead matter, constitutes one of these typical (doll) narratives. The same applies to doll stories that refer to a doll-specific ‘modus operandi’, that of ‘make believe’ and ‘as if’ as a doll’s/puppet’s typical way of acting and doing.

Dolls/puppets stand for an ambiguous mixture that can be narratively enriched or creates narratives. Whether as a real artifact, an idea, an image, a literary or virtual figure, dolls/puppets appear and act like human beings without being human. In doing so, they make something “absent present” (Brittnacher 2013, 457) and also suggest the “identity of image and what is depicted” (ibid.). On the one hand, in its embodied being-as-it-is the doll/puppet simply stands for itself; yet, on the other hand, it always stands for more, for something, that is an ‘other’. This occurs, because of the doll’s/puppet’s specific way of being connoted with its human counterpart and with all that which is (narratively) entwined around it. Inextricably linked to this effect are all the functions, motifs, forms, and modes of appearance associated with dolls. The doll/puppet is a narratively charged medium that serves in many ways: as a symbol, allegory, substitute, alternative, complement, duplication, stand-in, counterpart, role model; furthermore, dolls/puppets often are a surface for processes of reflection and projection functioning as reinforcement, confirmation, threat, reassurance, consolation, support, challenge, encouragement, but also as an objectified expression of resistance, rebellion, rejection, devaluation, contempt, insignificance or of subordination, conformity and docility. The entire spectrum of possibilities for interpersonal patterns of relationship and interactions belongs to the potential of the doll/puppet, which is ascribed to it on the one hand, regardless of whether it is lived out performatively or withheld, and which, on the other hand, seems to be a genuine, inscribed part of itself.

In the transitional space (cf. Winnicott 1973) of mutual reference to each other – so which in the case of the doll/puppet is a reference attributed to it by its human counterpart – doll/puppet narratives emerge in many different ways and forms. Thus, the doll/puppet is animated by human beings and, in return, the doll/puppet triggers ‘mentalization’ on the side of its human counterpart. Mentalizing refers here to the willingness to relate both one’s own actions and those of others to respective inner-mental states and processes (cf. Fookan 2022). This means that cognitions, emotions, motivations, and behavioral tendencies are triggered in human interaction partners: thus insights, feelings, affects, as well as the dynamic

processes of remembering, reflecting, comparing, evaluating, imagining, anticipating, and fantasizing are narratively enriched. The impetus for mentalization through the doll/puppet is a more or less universal phenomenon. Yet, the concrete contents and themes at stake are mostly specific of culture and historical time. They are transformed into context-specific narratives in the various artistic and (pop-)cultural genres as well as in the multitude of psychosocial and pedagogical fields of application.

Apart from the specific question asked about doll/puppet narratives in literature, the call for the present thematic focus, that is the idea of ‘doll narratives’, was intentionally kept relatively open in order not to narrow the thematic range from the outset and to offer a multidisciplinary framework. As expected, the spectrum of the drafts received was heterogeneous, especially since there is always the possibility of submitting free contributions. The unusually large heterogeneity of the contributions included concerns on the one hand the contribution formats, which range from the usual scientific texts (with peer reviews) to essays, reviews, research outlines, miscellanies, to a ‘graphic novel’ (as an artistic contribution). Furthermore, there are plentiful disciplinary fields and the range of content and last but not least the target groups associated with the doll/puppet topic also shows a wide spread. It is about literature, intertextual references, social criticism by means of literary doll/puppet figures, about the role of dolls/puppets as socialization agents for children and young people in difficult living conditions and about children’s poetry. It continues to be about ambiguous theatrical entanglements of marionette theater and film acts, about miniature and (Viennese) ‘Pimperl’ theater, automated puppet figures, about the musical-folkloristic figure of the puppeteer, about dolls/puppets as multipliers and representatives of certain narratives in fashion, fine arts, photography, doll museums and also about the pedagogical use of doll figures/puppets in schools.

Nevertheless, at first glance there are relatively few doll/puppet narratives that are immediately recognizable as such. Although some of the texts explicitly mention doll narratives, yet, this reference is usually only weakly pronounced in many of the contributions. A second look, however, reveals points of connection. If we look at all the contributions from a meta-perspective, we can certainly identify doll/puppet narratives that in a certain way refer to common and generalizable narrative patterns and structures across contexts. What do these look like?

Even if they are not made explicit, the narratives manifestly or latently inscribed in the doll/puppet always contain descriptions of a directed intentionality or, in other words, they are connoted with ideas of goals that play an important role both in the human-doll interactions as well as in the way people deal with each other. The issues and challenges at hand are usually approached in a solution-open manner. The messages of the doll/puppet thereby refer to possibilities of dealing with conflicts, injustice, inequality – in humans and/or puppets – both through reflection and awareness as well as through resistance or refusal and last but not least through (apparent) adaptation. In the doll/puppet narratives, the performative potential of the doll(s)/puppet(s) plays a central role, whereby the given ambiguity of an ‘as well as’-attitude often is part of it. Suffering, grief, doubts etc. are not removed from the (doll) world per se, but the way they are dealt with can take place on a different level than has been the case so far. The conflicts and issues at stake are often morally connoted, but ambiguous. It is noticeable, that this ambiguity does not usually resolve itself in a one-sided, trivial, or banal solution as the only, ‘correct’ or ‘morally valuable’ way. There usually remains a vagueness, a residual irritation or doubts. Nevertheless, there is usually a hint of an approach in the direction of overcoming hardening, stagnation, hardship, grief, suffering, injustice, or one-sidedness. This is related to the fundamental openness of dolls/puppets to everything that is ‘new’ and ‘other’. Thus, many of the doll/puppet narratives addressed here are stories of emancipation, albeit in ways that sometimes seem subtle and paradoxical: hierarchies of power and repression can be (seemingly) affirmed and at the same time (radically) questioned. Referring to the Middle High German word *āmen*, which means ‘to measure out’ and ‘targeting’ (cf. Kluge 1999, 579), one can assume: doll/puppet narratives ‘imitate’ and ‘anticipate’ – in many ways they bring up different stories and variations of the human condition.

As in the last thematic issue, the contributions received are not arranged according to the various formats, but according to disciplinary aspects and approaches that are similar in content. Thus, four thematic focal points can be determined, which are briefly introduced via those contributions which have been assigned to each of them.

The **first focus** includes four contributions that refer to **literary narratives – dolls/puppets in novels, stories and children’s poetry** in a rather broad sense.

The contribution by *Markéta Balcarová* entitled *Puppets/dolls as a socio-critical element in the later texts of Lenka Reinerová* refers to the tradition of Czech puppet theater and shows how dolls and puppet figures can be used as a means of criticizing social conditions – in moral terms, however, deliberately designed to be ‘unobtrusive’. The literary texts by the Czech author Lenka Reinerová presented here, are closely related to Judaism and thus to Reinerová’s own painful family history. The figure of the doll also plays an important, albeit subtle, role in the context of Judaism. The doll/puppet, which in a certain way loses its former innocence, is used to comment critically on social and moral inconsistencies.

In her essay entitled *Anthropomorphic Artifacts and Literary Fiction. On Kazuo Ishiguro’s novel ‘Klara and the Sun’ and E.T.A. Hoffmann’s story ‘The Sandman’* Jana Scholz compares two literary texts which are roughly 200 years apart in time. Although in very different narrative styles, both authors, Ishiguro and Hoffmann, are concerned with the narrative of the uncertainty or the possibility, respectively, as to a demarcation between human beings and dolls as anthropomorphic artifacts, whereby both texts allow the reader to participate, as it were, in the process of the doll’s ‘becoming human’.

Insa Fooker accentuates in her contribution *Alterity as a narrative of the doll. Self-assurance and release from gender role clichés in play with dolls/puppets* at first ‘alterity’ and ‘affordance’ – understood as the doll(s)’ incentive to act – as psychological concepts. In the context of the idea of an *alter ego*, the alterity of the doll turns out to be a psychological (doll) narrative. The *alter* perceived in the doll sharpens the (self-)consciousness of the human *ego* and – via appropriation of alter - triggers one’s own identity development. This assumption is applied to two literary texts: the stories *The Emigrant* by Selma Lagerlöf and *Popp and Mingel* by Marie Luise Kaschnitz, in which the emancipatory significance of engaging with dolls is illuminated, especially for male children/adolescents in the context of identity conflicts.

In the contribution *Dolls do not cry – dolls in children’s poetry* doll poems for children are examined by *Heinz-Jürgen Kliwer*. Starting with Eduard Mörike’s poem *Kinderszene* (child scene) from the year 1864, about two dozen doll poems have been collected for the period of the following approximately 100 years. They

primarily address three, often slightly dramatized doll-child contexts: The doll is (1) sick, (2) broken or (3) gone – all of them being narratives of loss. Usually, the doll mothers are addressed. The article asks critically about the educational and socializing function of doll poems in view of the depictions of gender roles that are not very contemporary, as well as about the general status of children's poetry today.

The **second focus: *Dolls/puppets as mediators in pedagogical contexts and institutions of knowledge transfer – preschool and museum*** presents two contributions, that, in a narrower sense, address questions about the pedagogical impact and the cultural and social significance of dolls/puppets. On the one hand, it is about an inclusive-pedagogical school context and, on the other hand, about the (museum-educational) role of dolls as exhibit items in museums.

The short research report by *Olivia Karaolis* substantiates and describes the use of a puppet (in animal form) in the context of an inclusive pedagogical project: *Puppets in preschool: Children as the 'More Knowledgeable Other' – A snapshot from a research story*. Referring to the 'principle of the doll/puppet' and Vygotsky's theory of the 'zone of proximal development', a pedagogical approach is described as a case sketch. It is shown how a (hand) puppet can activate this zone in children, both by giving them the experience of expertise and by supporting their ability to pass knowledge on to others themselves, thus influencing the children's learning and development in a constructive way.

The title of the contribution *Maintaining tradition, ethnic diversity or discrimination in the dollhouse? A new look at traditional museum practice using the example of the Doll and Toy Museum Baden near Vienna* by *Susanne Blumesberger* already outlines the central questions to which an initial answer is sought here. With reference to the current discourses on ethnic discrimination, Eurocentrism and racism, the traditional exhibition practices of doll museums is critically, yet, constructively questioned on the one side, while raising more differentiated alternatives, on the other side.

The **third focus** includes a total of five contributions from different genres and disciplinary perspectives. It is about: **Narratives, messages and visual aesthetics of figurative dolls/puppets in fashion, art, film and photography**. Once again, across all substantial differences, the central significance of ambiguity as

an overarching doll/puppet narrative is addressed in all the texts, although the subject areas, questions, and methodological approaches differ significantly from one another.

The contribution by *Aliena Guggenberger*, which describes a (non-linear) connection line of development in fashion as *From fashion doll to mannequin and back again. Female self-image between (re)presentation and individuality*, deals with the phenomenon of *Pandora dolls* and the 'dolly narrative'. The context of a new self-awareness towards a self-determined fashion around 1900 – in connection with the reform movements of that time – is addressed. It seems to be a contradictory mixture, still existing until today, between a uniform submission to fashion dictates vs. their rejection, on the one side, and the need for female self-dramatization, on the other side. The question is raised whether the experience of constriction and stiffness in connection with the 'dolly narrative' could be precisely the decisive tipping and turning point for emphatically rejecting these impositions.

Nina-Marie Schüchter's contribution also deals with antagonistic poles and the narrative of tension in *Louisa Clement's 'dolls'. Reproduced bodies between virtuality and reality*. Questions are raised: Is the doll equal or unequal to a human being? Or is the doll/puppet an in-between being? Dolls/puppets appear as sex dolls, equipped with AI (artificial intelligence), as avatars or photographed mannequins, suggesting that they are lifelike reproductions of the artist's body. Yet, it is precisely their peculiar presence that makes the absence of the human body clear. In this way, the irritating-changing interplay between virtuality and reality is kept going.

The contribution deals with *Real doll fantasies. Allen Jones, Jann Haworth, and the narrative of sexual availability in the art context*. The author *Tobias Lander* addresses the topos of the doll/puppet designed for passivity in (modern) art. Although the materiality used by Allen Jones and Jann Haworth is very different (plastic vs. textiles/wadding), both serve sexualized male fantasies and erotically connoted gender role stereotypes, respectively. But: if the doll is involved, the paradox is not far away. Existing narratives in the context of dolls/puppets in art – like male superiority and/or the socially tolerated sexual-erotic repression – nudge the development of another, ambiguity-laden doll/puppet narrative. With reference to other artistic doll/puppet works it is a pattern of: (ostensible) affirmation and – at the same time – (radical) questioning of (female) sexual availability.

In the essay *Can one squander their purest affections on gruesome foreign bodies? Remarks on the doll motif in the oeuvre of Marek Piasecki* by Marta Smolińska a series of photographs by Polish artist Marek Piasecki entitled *The Doll* is contrasted with Rainer Maria Rilke's essay on dolls as well as with the work of Hans Bellmer, supplemented by reflections of other contemporary authors. Dolls, interpreted as 'abjects' in the sense of reprehensible objects associated with aversive revulsion, simultaneously trigger fascination and existential uncertainty. The photographs do not depict the dolls as erotic-sexualized objects or fetishes, but rather develop a narrative of an ambivalent testimony: they attract and repel, are like shadows or ghosts of a past that is determined by cruelty and guilt, making us aware of the fragility, mortality, and fear of death as elements of the human condition.

The contribution *Nicotino pulls Orlando's strings. Entanglements of the Sicilian opera dei pupi in Vincent Dieutre's film Orlando ferito* by Fabian Schmitz examines a collage constructed in a virtuoso and multi-layered way by filmmaker Vincent Dieutre, which, among other narrative threads, tells the story of the *pupi*, the Sicilian puppets and their secret life backstage. Different autobiographical, film essayistic and aesthetic levels are brought together in a parable in which the *pupi*, while hanging by their strings, with all their materials and motifs, their puppeteers and their allegorical potential, offer multiple identifications. These are directed towards the film director, the characters appearing in the film or via sound and, not least, the spectators inside in the cinema hall. A doll/puppet narrative is created, a narrative of an ambiguous, continuously repeating situational reversal of reality and fiction, of stage and backroom, of day and night, of life and theater.

The **fourth focus** takes up the frame of reference of puppet theater in three contributions and deals with different variants of theatrical performance practices: **Puppet theatre – puppeteers, automation, stories and history**. Here, too, it is a matter of relations and contexts, which can never be clearly clarified, in which the themes of puppet theater and its producers, their materials and stereotypes are negotiated. In this context, questions are raised as to aspects of control, appropriation and self-understanding of those involved. The formats of the contributions turn out to be very different which seems to be in accordance with the rather unusual topics.

In a short essay *Christian Fuchs* takes up the text and music of a German hit sung by Roberto Blanco from 1972 and follows the history of the song's development and its musical forerunners: „*The puppeteer of Mexico*”. *An essayistic foray from puppet theater in German popular music to the animation of Pinocchio by Walt Disney*. This foray uncovers insightful perspectives, both musically and lyrically, in terms of the self-image and social-public role of puppet theater and its performers. Although, there seems no general 'narrative of the puppeteer', numerous but rather banal stereotypes circulate. Yet, on the contrary, we also find the relationship between the playing puppeteer and the puppet being characterized by high respect for the puppet's own life and we see how animation leads to enchantment on the side of the spectators.

Clemens Schöll has been inspired by the call for this issue in a special way and has continued a 'fully automated puppet theater'-project he started before. Here, he presents an artistic contribution: *The little automation theater presents: "From puppet to bot" (A brief history of technology)*. It is the 'third act' of the project mentioned above, which he has realized as a *graphic novel* created especially for this issue. It presents a narrative of the transformation of communication processes. It is about a (veiled) shift of levels of influence and control to a higher authority: Equipped with artificial intelligence, a bot has replaced the figure of Punch (Kasper) and his stories. The question remains: Who has a hand in this and what does it all mean?

The concluding contribution by *Julia Waldorf* entitled *The 'Pimperltheater' – a very personal theater story and little history of the theater* is a *Review of Helmut Birkhan: A little theater history or the course of the world on the inspiring children's puppet theater*. Birkhan's publication offers a glimpse into his extensive private collection of the world of miniature theater and Viennese 'Pimperl'theater. In a mostly humorous manner and with a wink in the eye, we hear of the forms and possibilities of traditional theater themes and/or their cultural materials and motifs, respectively, that are appropriated in the form of miniaturized (Pimperl) theaters within the familial-private sphere. If one wanted to define a narrative of the puppet theater here, it would be: 'Appropriation of the course of the world' on a small scale.

Literaturverzeichnis / References

- Brittmacher, Hans Richard (2013). Puppe. In Hans Richard Brittmacher, Markus May (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 457-465). Stuttgart: Metzler.
- Fooken, Insa (2022). Denkste, Puppe! Zur Rolle von Puppen beim (besseren) Verstehen anderer. *Das In-Mind Magazin*, 1. Zugriff am 30.04.2022 unter: <https://de.in-mind.org/article/denkste-puppe-zur-rolle-von-puppen-beim-besseren-verstehen-anderer>.
- Kluge, Friedrich (1999, 23., erweiterte Ausgabe; bearbeitet von Elmar Sebold). *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Winnicott, Donald W. (1973). *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart: Ernst Klett.

Dank / Thanks

Am Ende dieses einführenden Überblicks möchten wir uns als Herausgeberinnen des mittlerweile fünften Jahrgangs von *de:do* bei all den Menschen bedanken, die uns von der ersten Idee an zum Themenschwerpunkt dieses Hefts über die allmähliche Herstellung und abschließende Fertigstellung begleitet und unterstützt haben. Dabei waren und sind die äußeren Umstände in vielerlei Hinsicht in diesen Zeiten nicht einfach gewesen. Dennoch ist es uns nach einigen Stolperschritten am Anfang gelungen, weitgehend im Zeitplan zu bleiben. Ganz vorrangig geht zuallererst der Dank an die Autorinnen und Autoren, die sich geduldig auf den Prozess unserer internen Feedback-Schleifen eingelassen haben und – im Falle der größeren wissenschaftsbasierten Beiträge – auch auf das externe Peer-Review-Verfahren. Damit geht der nächste herzliche Dank an die externen Reviewer:innen, die ihre Rückmeldungen sachkundig und konstruktiv-kritisch, oft auch verknüpft mit weiterführenden Anregungen, gegeben haben. Wie immer ist bei Zweifelsfragen zur englischen Übersetzung *Robin Lohmann* schnell und unkompliziert eingesprungen. Auch das Team der Mediengestaltung von UniPrint der Uni Siegen war wieder einmal ein höchst verlässlicher Ansprechpartner und mit *Ilka Kolke* als Person eine immer freundlich-hilfsbereite Stütze bei all den Dingen, die mit Satz, Layout und Druck zu tun haben. Dank geht auch an den universi Verlag, der mit *Kordula Lindner-Jarchow* die verlegerische Seite und die Print-Version gut im Auge behält sowie an das Team der Siegener UB, die in der Person von *Isabella Greiner* kompetent für die Einspeisung in das OJS-System und die Erstellung der pdf-online-Versionen sorgen. Ganz wichtig ist es uns schließlich, wieder einmal der *Stiftung Chancen für Kinder durch Spielen* zu danken, ohne deren ‚Finanzspritze‘ das vorliegende *de:do*-Heft nicht hätte erscheinen können.

At the end of this introductory overview, we, as editors of what is now the fifth year of *de:do*, would like to thank all the people who have accompanied and supported us from the initial idea to the main topic of this issue, through the gradual production and final completion. The external circumstances have not been easy in many respects in these times. Nevertheless, after a little bit of stumbling at the beginning, we managed to stay largely on schedule. First and foremost, thanks go to the authors who patiently engaged in the process of our internal feedback loops and – in the case of the larger science-based contributions – also the external peer review process. The next heartfelt thanks go to the external reviewers, who gave their feedback in a knowledgeable and constructive-critical manner, often linked to further suggestions. As always, if there were any doubts about the English translation, *Robin Lohmann* stepped in quickly and easily. The media design team from UniPrint at the University of Siegen was once again a highly reliable contact and, with *Ilka Kolke* as a person in charge, always a friendly and helpful support in all things to do with typesetting, layout and printing. Thanks also go to the universi publishing house together with *Kordula Lindner-Jarchow* always keeping a close eye on the publishing side and the print version. Furthermore, the team at the Siegen university library with *Isabella Greiner* as the person in charge, need to be mentioned for their ‘feeding’ into the OJS system and taking care of the creation of the pdf online versions. Last not least and again, we want to thank the *Foundation Chances for Children through Play* because of their financial support of *de:do*.

Über die Herausgeberinnen / About the Editors

Insa Fooken, Professorin für Entwicklungspsychologie, und **Jana Mikota**, Germanistin und Dozentin für Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft, geben seit 2018 die an der Universität Siegen verortete multidisziplinäre Zeitschrift für Mensch-Puppen-Diskurse 'denkste: puppe / just a bit of: doll' (de:do) heraus.

Insa Fooken, professor of developmental psychology, and **Jana Mikota**, German studies and lecturer in children's and young adult literature, have been publishing the multidisciplinary journal for human-doll discourses 'denkste: puppe / just a bit of: doll' (de:do), located at the University of Siegen, since 2018.



Korrespondenz-Adressen / Correspondence addresses

fooken@psychologie.uni-siegen.de

mikota@germanistik.uni-siegen.de

Siegen, September 2022

Insa Fooken / Jana Mikota

Fokus: *Literarische Narrative – Puppen in Romanen, Erzählungen und Kinderlyrik*

Focus: *Literary narratives – dolls/puppets in novels, stories and children's poetry*

Markéta Balcarová

Puppen als gesellschaftskritisches Element in den späteren Texten von Lenka Reinerová

Puppets/dolls as a socio-critical element in the later texts of Lenka Reinerová

— 18–25

Jana Scholz

Anthropomorphe Artefakte und literarische Fiktion. Über Kazuo Ishiguros Roman *Klara und die Sonne* und E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*

Anthropomorphic Artifacts and Literary Fiction. On Kazuo Ishiguro's novel *Klara and the Sun* and E.T.A. Hoffmann's story *The Sandman*

— 26–33

Insa Fooker

Alterität als Narrativ der Puppe. Selbstvergewisserung und Lösung aus Geschlechtsrollenklichs im Spiel mit Puppen

Alterity as a narrative of the doll. Self-assurance and release from gender role clichés in play with dolls/puppets

— 34–42

Heinz-Jürgen Kliewer

Puppen weinen nicht – Puppen in der Kinderlyrik

Dolls do not cry – dolls in children's poetry

— 43–51

Puppen als gesellschaftskritisches Element in den späteren Texten von Lenka Reinerová

Puppets/Dolls as a Socio-Critical Element in the Later Texts of Lenka Reinerová

Markéta Balcarová

ABSTRACT (Deutsch)

Die Puppe stellt in Reinerová's Texten eines der Mittel dar, eine gesellschaftskritische Funktion auszuüben. In der Darstellung der Puppen geht Reinerová von dem (tschechischen) Marionettentheater aus. Die Kritik der Gesellschaft wird vor allem durch ausgeprägte Gesichtszüge der betreffenden Puppe ausgedrückt. Die Themen, auf die hingewiesen wird, hängen größtenteils mit dem Judentum zusammen und sind mit Erinnerungen an den Holocaust verquickelt. Das wiederum hat mit der Tatsache zu tun, dass alle nahen Verwandten Reinerová's in Konzentrationslagern gestorben sind. Gleichzeitig beziehen sich die Themen Holocaust und Antisemitismus auch auf die Zukunft und warnen vor der Wiederholung ähnlicher Gräueltaten.

Schlüsselwörter: Puppe, Marionette, Gesellschaftskritik, Holocaust

ABSTRACT (English)

In Reinerová's literary texts, puppets and marionettes represent one of the means of exercising a socio-critical function. In the description of the puppets and marionettes, Reinerová takes the (Czech) puppet theatre as a starting point. The criticism of society is expressed primarily through pronounced facial features of the puppet/marionette in question. The themes referred to are mostly related to Judaism and are intertwined with memories of the Holocaust. This, in turn, has to do with the fact that all of Reinerová's close relatives died in concentration camps. At the same time, the topics of the Holocaust and anti-Semitism also relate to the future and warn against the repetition of similar atrocities.

Keywords: puppet, marionette, criticism of society, Holocaust

Lenka Reinerová – eine Prager deutschsprachige Schriftstellerin und Zeitzeugin

Lenka Reinerová (1916-2008) gilt in den Medien sowie in der Literaturwissenschaft als letzte deutschsprachige Prager Schriftstellerin (Prase 2003; Höhne 2009) sowie Zeitzeugin (Weinzierl 2007; Salmhofer 2009). Ihre in den 1950er und 1960er Jahren geschriebenen Texte sind im Großen und Ganzen dem sozialistischen Realismus verpflichtet. Dies gilt beispielsweise für den 1958 erschienenen Roman *Grenze geschlossen*, der die sechsjährige Flucht der Autorin vor den Nationalsozialisten behandelt, oder auch für die 1962 erschienene Erzählung *Ein für allemal*, die sich dem tschechoslowakischen antifaschistischen Kampf widmet. Eine Ausnahme bildet der 1958 auf Tschechisch erschienene autobiografische Text *Barva slunce a noci [Die Farbe der Sonne und der Nacht]*, in dem die Autorin eine Beichte über ihre Inhaftierung während der Slánský-Prozesse ablegt.

Der zeithistorische Hintergrund von Reinerová's Biografie – mit Bezug auf die Erinnerungen ihrer Tochter Anna Fodorová – sei hier kurz skizziert. Lenka Reinerová wurde am 17. 5. 1916 in Prag, Stadtteil Karlín, in einer assimilierten jüdischen Familie geboren. Ihr Vater war ein tschechischer Eisenwarenhändler und ihre Mutter eine Deutschböhmerin. Reinerová konnte sowohl Deutsch als auch Tschechisch. Mit sechzehn Jahren musste sie wegen der finanziellen Lage in ihrer Familie die Gymnasialausbildung abbrechen. Der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei trat Reinerová im Jahre 1934 bei. Im Jahre 1935 fing sie an, für die antifaschistische linksorientierte *Arbeiter Illustrierte Zeitung* zu arbeiten, zuerst war sie Sekretärin, später Redakteurin. Im Jahre 1939 ging sie wegen ihrer jüdischen Herkunft und politischen Gesinnung ins Exil. Nach vielen Peripetien gelangte sie über Frankreich und Marokko im Jahre 1941 nach Mexiko. In Mexiko heiratete sie den jugoslawischen Schriftsteller und Arzt Theodor Balk, mit dem sie 1945, nach Ende des Krieges, nach Belgrad umsiedelte. 1948 kehrte die Familie nach Prag zurück. In den Jahren 1952 und 1953 verbrachte sie fünfzehn Monate in Untersuchungshaft im Prager Gefängnis Ruzyně, im Zusammenhang mit dem Slánský-Prozess im Rahmen der stalinistischen Säuberungen. Ende der 1950er Jahre trat sie erneut der Kommunistischen Partei bei. Im Jahre 1964 wurde sie rehabilitiert. 1958–1970 arbeitete sie für die Zeitschrift *Im Herzen Europas*. Erst nach der Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 trennte sich Reinerová definitiv von der Ideologie der Kommunistischen Partei. Trotzdem glaubte sie

auch weiter an die Ideale des Kommunismus, wie ihre Tochter Anna Fodorová in dem Buch *Lenka*, das Erinnerungen an ihre Mutter beinhaltet, schildert:

Ihre Besuche [in England, wo Anna Fodorová seit 1968 lebt; M. B.] waren aber nicht immer idyllisch. Sobald sie ankam, begannen unendliche feurige Debatten, im Großen und Ganzen um die Politik. Mein Ehemann war sehr hartnäckig und meine Mutter, obwohl sie ihm kaum zur Brust reichte, hatte etwas aus Stahl in sich versteckt. Unsere Rollen waren verteilt: meine Mutter mit ihren Problemen, von dem Glauben am Sozialismus Abschied zu nehmen – und es war ein Glauben mit allem, was dazu gehört, sie investierte in die Idee das ganze Leben – als Kämpferin für eine bessere Gesellschaft, mein Mann als zweifelnder Gegenkämpfer, fast Klassenfeind, und ich als Vermittler zwischen ihnen. (Fodorová 2020, 14; Übersetzung: M.B.).

Ihre späteren autobiografisch geprägten Texte, die den Untersuchungsgegenstand dieser Studie bilden, bestehen größtenteils aus Erinnerungen an die Ereignisse des 20. Jahrhunderts (Zweiter Weltkrieg, Holocaust, Exil, Kommunismus in der Tschechoslowakei) sowie an bekannte Persönlichkeiten (z. B. Egon Erwin Kisch) und sind mit Topoi durchsetzt, die als Merkmale der Prager deutschen Literatur gelten: mystisches Prag, Anspielungen auf Franz Kafka und seine Texte sowie Symbiose dreier Kulturen (deutsch, tschechisch, jüdisch).¹

Reinerová's Erinnerungsarbeit hat in den Texten außer dem zeitzeugenschaftlichen Charakter im Sinne der Fixierung eigener, an historische Ereignisse gebundener Erfahrungen dezidiert auch eine zukunftsorientierte Funktion. Das Erzählen von den Schrecken der Geschichte des 20. Jahrhunderts dient als Warnung vor einer eventuellen Wiederholung in der Zukunft. Der in mehrere Texte integrierte Hinweis auf das latente Fortbestehen von Störungen auch in der Gegenwart (bestehender Antisemitismus, soziale und ökologische Probleme) deutet darauf hin, dass ständig an der Verbesserung der Beziehungen zwischen Menschen, Nationen und dem Verhältnis des Menschen zur Natur zu arbeiten ist, auch wenn gerade kein Krieg herrscht. Reinerová's Erinnerungstexte haben somit einen humanistischen bzw. didaktischen Impetus.

Somit kam auch Reinerová eine versöhnende Funktion in den politischen Diskussionen zu, so wie sie in tschechischen Medien der 1990er Jahre geführt wurden (vgl. Doležal 2008). Dabei wird die Rolle von Vermittlern für ein grundlegendes

¹ Zu den Merkmalen der sogenannten Prager deutschen Literatur, wie sie im Rahmen der 2. Liblice-Konferenz im Jahre 1965 definiert wurde, vgl. Goldstücker (1967). Zur Kritik dieser schematisierten marxistisch orientierten Definition vgl. Weinberg (2017).



Abbildung 1: Lenka Reinerová Nährisches Prag. Ein Bekenntnis. (Cover: Andreas Petzold (Peix) unter Verwendung einer Photographie von Getty Images). Berlin: Aufbau, 2005. ■■■

Merkmal der Prager deutschen Literatur gehalten (Goldstücker 1967, 41 ff.). Viele der deutschsprachigen jüdischen Intellektuellen übersetzten tschechische Literatur ins Deutsche und Max Brod stellte beispielsweise den berühmten tschechischen Komponisten Leoš Janáček dem deutschen Publikum vor. Diese ‚Brücken-These‘ der deutschsprachigen Prager Autoren bezog sich auch auf ihre übersetzerische Tätigkeit (vgl. Kliems 2017, 405 ff.). Auch Reinerová gehört zu dieser Tradition und erwähnt dem entsprechend in ihren literarischen Texten neben deutschen auch tschechische Persönlichkeiten (vgl. Reinerová 1996).

Im folgenden Beitrag soll allerdings ein ausgewählter Aspekt ihres Werks, nämlich die Poetologie der ‚reinerováschen Puppe‘ untersucht werden, die in mehreren ihrer neueren literarischen Texte auftaucht und die sich vor allem am Marionettentheater orientiert. Gegenstand der Untersuchung bilden die Texte *Kein Mensch auf der Straße* und *Nährisches Prag* (vgl. Abbildung 1), in denen Puppen sowohl als Marionetten wie auch als „figürliche Nachbildung[en] eines Menschen oder menschenähnlichen Wesens“² auftauchen.

Tschechisches Puppenspiel – der Puppenfilmer Jiří Trnka

Reinerová kannte nachweislich das tschechische Puppenspiel und seine berühmtesten Repräsentanten, den Puppenmacher Josef Skupa (1892-1957) und Jiří Trnka (1912-1969).

Trnka wurde vor allem durch Puppenfilme weltweit berühmt (mehr zu Jiří Trnka: z. B. Augustin 2002), wobei Reinerová in ihrer Bibliothek ein Buch über Jiří Trnka (Boček, 1964) hatte. Am bekanntesten sind seine Verfilmungen *Staré pověsti české* (Alte böhmische Sagen) von Alois Jirásek (1953), *Osudy dobrého*

vojáka Švejka (Der brave Soldat Schwejk) von Jaroslav Hašek (1955) sowie der Puppenfilm *Sen noci svatojánské* (Sommernachtstraum) von William Shakespeare (1958). Für seine originellen Puppen sind ein zarter und poetischer Gesichtsausdruck, anmutige Proportionen und der Perfektionismus in den Kostümdetails typisch (Jirásková u. Jirásek 2011, 344). Reinerová war besonders von der Miene seiner Puppen beeindruckt. In der Rezension zu Trnkas pantomimischem Film *Sommernachtstraum als Puppenspiel*, die in der Zeitschrift *Im Herzen Europas* erschien, schreibt Reinerová in diesem Sinne: „Auch diesmal [wie es bei Trnka üblich ist, M.B.] erhält jede Puppe wiederum ein Köpfchen mit unbeweglichem Gesicht, das die charakteristischen Züge der dargestellten Person trägt.“ (Reinerová 1958)³. Die Marionette im Puppenspiel hat im Gegensatz zu einem Schauspieler auf der Bühne einen festen Gesichtsausdruck, dem häufig bestimmte verzerrte bzw. übertriebene Gesichtszüge verliehen werden, wodurch eine Marionette einen bestimmten Menschencharakter stilisiert und für diese Stilisierung sogar geeigneter sein kann als ein Schauspieler, dessen Gesichtsausdruck nicht stabil ist (Jirásková u. Jirásek 2011, 21 oder Černý 2000, 278 f.). Der Kopf und vor allem der Ausdruck im Gesicht sind es, die die Botschaft der Puppe in der Regel auch in Reinerová’s Texten prägnant zum Ausdruck bringen.

Josef Skupa – Spejbl und Hurvínek in ‚Kein Mensch auf der Straße‘

Während Jiří Trnka oder sein Werk in keinem der literarischen Texte Reinerová’s genannt wird, wird Josef Skupa (mehr zu Josef Skupa vgl. Jirásek 2015), der bereits zu Lebzeiten mit seinen Figuren Spejbl und Hurvínek auch im Ausland populär wurde, mit seinen bekanntesten und weltweit beliebten Marionetten dem Lesepublikum in *Kein Mensch auf der Straße* näher vorgestellt:

In der frühen Epoche der Tschechoslowakischen Republik, in den dreißiger Jahren, gab es unter den zahlreichen Prager Theatern eine Bühne, deren tragende Figuren zwei ulkige hölzerne Marionetten waren: Vater Špejbl und sein aberwitziges Söhnchen Hurvínek. Beide waren kahlköpfig, Hurvínek zierte ein einziges Löckchen über der hohen Stirn. Beide blickten mit Kulleraugen in die rätselhafte Welt, beide zeichneten sich durch kräftig abstehende Ohren aus. Sie waren die ausgesprochenen Lieblinge aller böhmischen Kinder. (Reinerová 2001, 24).

2 Vgl. die Definition des Stichwortes „Puppe“ im deutschen Wikipedia-Eintrag (Zugriff am 30.01.2022).

3 Für die in der Tschechoslowakei herausgegebene und an das deutschsprachige Ausland ausgerichtete Zeitschrift *Im Herzen Europas* arbeitete Reinerová von 1958 bis 1970. Zu der Tätigkeit Reinerová’s für diese Zeitschrift (vgl. Leclerc 2019).

In dieser Passage macht Reinerová im Sinne einer Vermittlerin zwischen der tschechischen und deutschen Kultur das deutschsprachige Publikum mit den wohl berühmtesten tschechischen Marionetten bekannt und beschreibt die eigenartige Ausgestaltung der Gesichter von Spejbl⁴ und Hurvínek⁵, deren Aussehen (kahler Kopf, abstehende Nase und Ohren, große Augen, Spejbls schwarzer Frack und Holzschuhe) am Dadaismus orientiert ist (Grym 1995, 21). Sie hebt hervor, dass diese Marionetten in Tschechien bei Kindern sehr beliebt waren, wobei sie in dieser einführenden Passage jedoch außer Acht lässt, dass Spejbl und Hurvínek durchaus auch für Erwachsene spielten und in bestimmten historischen Phasen sogar der politischen Satire dienten. Schon mit der berühmten Marionette des Kasperls kommentierte Skupa auf satirische Weise den Untergang der Monarchie Österreich-Ungarn; der Kasperl war ein Kämpfer gegen die zerfallende Monarchie. Seine später erfundenen Puppen Spejbl und Hurvínek benutzte er in der zweiten Hälfte der 30er Jahre zur Kritik am Nationalsozialismus. Während Spejbl in den Vorstellungen für Kinder ein durch ständige Konflikte mit Hurvínek gequälter Vater ist, ist er in den Abendvorstellungen die Karikatur aller erzieherischen Irrtümer. In anderen Fällen ist das Duo – beispielsweise in der Zeit nach der Machtübernahme Hitlers – ein Sprachrohr politischer Allegorien (Malík 1962, 91, 97). Pavel Vašíček (2000, 26) fasst das Spektrum zusammen, das die Figur Spejbls bewältigen kann: „Von einem Zirkus- oder Varieté-August über die städtische Variante des traditionellen Škrhola [tschechische Marionette, Archetyp des ländlichen Primitiven; M. B.], des dümmlichen, aber im Wesentlichen gütigen Papas bis zu dem unverwechselbaren satirischen Typen, der in Übertreibung manche schlechteren Seiten der menschlichen bzw. tschechischen Natur darstellt, bis zum rührend „Don-Quijoteschen“ Kampf gegen das Böse, das das menschliche Ausmaß überschreitet.“ (Übersetzung M.B.).

Auch Reinerová's Spejbl und Hurvínek werden zu Kritikern der erinnerten politischen und historischen Lage, wenn auch diese Funktion der Marionetten eingangs nicht explizit erläutert wird. Sie ergibt sich jedoch aus dem nacherzählten Erlebnis aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs. In *Kein Mensch auf der Straße* wird eine Autofahrt in das ehemalige Konzentrationslager Theresienstadt thematisiert, wo die Ich-Erzählerin, die – wie die meisten Erzählerinnen Reinerová's – mit der

Autorin gleichzusetzen ist,⁶ im Jahre 1995 bei einem deutsch-tschechischen Kolloquium zu dolmetschen hat, in dessen Rahmen die gemeinsame Vergangenheit durch Dialog bewältigt werden soll. Später besucht die Ich-Erzählerin Theresienstadt noch privat. Der Anblick des einstigen Konzentrationslagers evoziert lebhaft Vorstellungen davon, was dort alles passierte. Geschildert wird unter anderem die Inszenierung eines Puppenspiels durch erwachsene Häftlinge für die internierten Kinder:

Die Erwartung schien geradezu greifbar zu sein, fast konnte man das ungeduldige Hämmern der vielen kleinen Herzen wahrnehmen. Und dann das erleichtert freudige Rauschen, als Vater Špejbl im vertrauten schwarzen Gehrock und Söhnchen Hurvínek in seinen kurzen Hosen erschienen. Sie begannen ihr lustiges Rededuell, Špejbl bemühte sich wie immer, seinen Sprößling zu erziehen, der widerstand diesen Versuchen ungerührt mit seinen altklugen Einwänden. (Malik 1962, 24).

Gespielt wird in Theresienstadt ein harmloses Stück für Kinder mit den beliebten Puppen Spejbl und Hurvínek, und zwar eine humoristische Auseinandersetzung zwischen dem Vater und dem trotzbenden Sohn, um die Kinder endlich einmal wieder zum Lachen zu bringen. Doch die Kinder lachen nicht. Sie sind irritiert, weil weder Spejbl noch Hurvínek einen gelben Stern tragen, sodass sie zwangsläufig als Feinde, das heißt Nationalsozialisten, wahrgenommen werden.

Daran hatten Regisseur und Schauspieler nicht gedacht. Dieser Mangel konnte schnell behoben werden, und wohl nie wurde ein mit dem Davidstern Gekennzeichneter so liebevoll und stürmisch begrüßt wie diese beiden Prager Kinderliebhaber von den jüngsten Gefangenen der Ghettostadt. (25).

Dadurch, dass Spejbl und Hurvínek mit einem gelben Stern versehen werden, um in dem eigenartigen Umfeld, in dem sie auftreten, durch das Publikum akzeptiert zu werden, wird das gespielte Stück politisch. Die gutmütigen Charaktere Spejbl und Hurvínek müssen in der Vorstellung für Kinder im Einklang mit der schwarz-weißen Dichotomie, die jegliche Kindermärchen prägt, einer der zwei Sphären, gut versus böse, zugeordnet werden. Durch die Zuordnung dem guten Bereich erhalten sie zwangsläufig einen gelben Stern, denn in dem Konzentrationslager gibt es nur wehrlose Juden, die in der Öffentlichkeit außerhalb der Konzentrationslager einen

4 Beide Bezeichnungen Špejbl/Spejbl sind geläufig.

5 Den ersten Spejbl schnitzte Karel Nosek im Jahre 1919 nach Skupas Entwurf (Jirásková u. Jirásek 2011, 321). Der erste Hurvínek war das selbstständige Werk Gustav Noseks, und er trat zum ersten Mal im Jahre 1926 auf (325).

6 Hier wird gemäß Lejeune (1994) vom ‚autobiografischem Pakt‘ gesprochen, so dass die Texte als autobiografische Texte gelesen werden.

gelben Stern tragen müssen, oder aber gewalttätige Menschen „von der Kommandantur und so“ (ebd.). Die Markierung mit dem gelben Stern verleiht dem sonst zeitlosen humoristischen Stück eine historisch-politische Dimension, es wird kontextualisiert und stellt keine harmlose Vorstellung für Kinder mehr dar.

Rabbiner-Marionetten in ‚Närrisches Prag‘

Die Frage des Antisemitismus wird durch Reinerová nicht nur in Bezug auf den Holocaust behandelt, sondern auch im Verhältnis zur Gegenwart. Die Ich-Erzählerin in *Närrisches Prag* flaniert durch das heutige Prag und erinnert sich während des Spaziergangs an die Vergangenheit. Sie kritisiert dabei den gegenwärtigen, sich in dem heutigen Stadtbild widerspiegelnden Kommerz sowie den latenten, auf der Welt fortbestehenden Antisemitismus, der nach wie vor eine potenzielle Bedrohung eines humanen Zusammenlebens darstellt. Diese Kritik ist in den Juden-Marionetten versinnbildlicht, die zur Empörung der Ich-Erzählerin als Souvenirs im Prag des 21. Jahrhunderts zu kaufen sind:

Figürchen in böhmischer Nationaltracht, weißbärtige Rübezahle, Wassermänner mit langen grünen Haarsträngen. Auf einmal stockte mein Blick, konnte nicht weiter, auch meine Füße waren plötzlich wie festgenagelt, rührten sich nicht von der Stelle. Vor mir hing in schwarzem Kaftan und mit einem steifen schwarzen Hut auf dem Kopf eine lange Reihe orthodoxer Judenmännchen, mit Vollbart und auffallend großen krummen Nasen, etliche mit einem scheußlichen, arglistigen Gesichtsausdruck. In nächster Nachbarschaft des Alten jüdischen Friedhofs und der Pinkas-Synagoge, deren Wände mit den Namen der Tausenden im Holocaust umgebrachten Juden aus unserem Land bedeckt sind. Kann so etwas überhaupt möglich sein? Wieso kann so etwas in unseren Tagen überhaupt noch möglich sein? (Reinerová 2005, 127f.).

Die Ich-Erzählerin erleidet bei dem Anblick der Marionetten einen starken Schock, der noch schmerzhafter wird, als der Verkäufer im Souvenirladen die Figuren als Rabbiner bezeichnet (128). Verstörend für die Ich-Erzählerin sind vor allem die Gesichtszüge, die ein negatives Judenbild präsentieren: „Mancher hatte ein dümmliches Gesicht, andere kennzeichnete ein unverkennbar hämisches Lächeln unter der recht großen Nase.“ (129). Eine große Habichtsnase, Bart, Arglistigkeit und Schadenfreude – dies sind nämlich Gesichtsmkmale und Eigenschaften, die für ein antisemitisches Judenbild typisch sind. Auch die Tatsache allein, dass der Jude in den Regalen neben Märchenfiguren erscheint, entwürdigte ihn, weil er in diesem Umfeld beliebige, auch demütigende Rollen spielen kann, zu denen seine negativen Charakterzüge nur anregen:

Zwischen der Alt-Neu-Schule und der Klaus-Synagoge, dem Jüdischen Rathaus und dem alten Friedhof – das kann man hier nicht vergessen, das ist in stummer Würde immer präsent –, in dieser nicht wegzudenkenden Umgebung kann man mit Hand und Fuß an Schnürchen bewegbare Rabbi-Figürchen mit abstoßender Miene für private Puppenspiele oder auch als einzigartigen Zimmerschmuck erstehen. Kann sie nach Belieben aufdringlich gestikulieren, herumspringen, auf dem Boden krabbeln lassen. Und sie müssen das tun, sind doch Marionetten für Puppenspiele. (128f.).

Dadurch, dass sich der Souvenirladen in der Nähe des alten jüdischen Friedhofs in Prag befindet, wirkt der Vertrieb der Rabbiner-Marionetten noch absurder und schmerzlicher.

Ähnlich, wie die Kinder in Theresienstadt mit ihrer Naivität durch die Ausstattung von Spejbl und Hurvínek mit einem gelben Stern auf die Schrecken der Judenvernichtung hinwiesen und damit das unfassbare an Juden verübte Unrecht besonders grausam erscheinen ließen, ist es auch hier ein Kind, ein Mädchen, das die Ungehörigkeit der Situation hervorhebt: „Manche Puppen in dem Laden waren traurig. [...] Ganz dunkel und mit schwarzen Hüten und solchen Gesichtern“, und sie stülpte die Unterlippe ein wenig vor und zog eine kleine Grimasse. „Mutti meinte, mit denen kann man gar nicht spielen.“ (158).

Kitschige Gipszwerge in ‚Kein Mensch auf der Straße‘

Außer Marionetten erscheinen in Reinerová's Texten auch andere Puppen, nämlich menschenähnliche Figuren aus Gips bzw. aus einem anderen Material. Auch diese üben Kritik an der Vergangenheit und auch an der Gegenwart aus. Neben Spejbl und Hurvínek tauchen in *Kein Mensch auf der Straße* billige kitschige Gartenzwerge aus Gips auf, die vor allem in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts in Tschechien an den Straßen in der Nähe der deutschen Grenze massenhaft verkauft wurden. Viele solche Stände mit dieser Ware sieht die Ich-Erzählerin während der Autofahrt von Prag nach Theresienstadt:

Am Straßenrand war ein Regiment von Zwergen postiert. Wann und woher waren die hier einmarschiert? Bewegungslos standen sie da, mit für immer erstarrtem Grinsen auf den dümmlich freundlichen Gesichtern, bedrohlich nur durch ihre unglaubliche Menge. Weiße Gipszwerge mit langen Bärten, pausbäckige und bartlose, auf krummen Beinchen und mit glotzenden Äuglein, der Größe nach gereiht, von winzig bis zu unwahrscheinlich groß. (Reinerová 2001, 16f.).

Der Gesichtsausdruck der Zwerge wirkt trotz der suggerierten Freundlichkeit unaufrichtig, er ruft die Vorstellung einer aufgesetzten Maske hervor. Die Unmenge der Gestalten evoziert die Vorstellung von Soldatencorps, weswegen vom „Einmarschieren“ bzw. „Miniregimentern“ (26) gesprochen wird. Die Ich-Erzählerin präsentiert die Gipszwerge durch ihre leeren Mienen, den Hinweis auf die Armee sowie durch den jeweiligen Kontext (Geschichte – Holocaust, Gegenwart), in dem von den Zwergen die Rede ist, aber nicht im Sinne von gütigen Märchenzwergen, sondern eher als deren negative Doppelgänger:

Ich starnte angestrengt in die Finsternis. Wo waren die Zwerge, die tagsüber in so unwahrscheinlicher Menge an beiden Seiten unseres Weges paradierten? Woher waren sie gekommen und wohin waren sie nun verschwunden? Haben sie etwa die ganze Zeit in dieser Gegend gehaust, in den Theresienstädter Kasernen und Baracken, zwischen dem Gestein der Kleinen Festung, unter den feuchten Fliesen der Kasematten, in einer dunklen Ecke der Hinrichtungsstätte? Waren sie hilfreich wie im Märchen von Schneewittchen und wie deren Nachkommen, die drolligen kleinen Kerlchen von Walt Disney? Oder stahlen sie aus den Eßschalen die letzten Brocken in der dünnen Suppe, verwischten die Schriftzüge in heimlich geführten Tagebüchern, gaukelten den verängstigten Menschen Wahnvorstellungen vor? (23).

Die Gipszwerge werden einerseits mit dem Thema des Holocaust in Verbindung gesetzt, andererseits weisen sie auf die gegenwärtigen Probleme auf der Welt hin – Kommerz, Prostitution, unbewältigte Vergangenheit:

Wegschauen ist allerdings kaum möglich, die Miniregimenter dieser neuzeitlichen Gnomeninvasion haben sich beinahe lückenlos an beiden Seiten der durch den grenzübergreifenden Sextourismus infam berühmt gewordenen E55 postiert, grinsen von rechts und links die durchfahrenden Reisenden an. (26).

Die Straße Nummer E55 wurde in den 1990er Jahren anrücklich wegen der vielen Prostituierten, die dort ihre Kundschaft fanden. Reinerová's Darstellung dieser Straße übt Kritik an diesem Phänomen, und das von Prostituierten und grinsenden Gipszwergen überfüllte Bild zeigt, dass die Welt auch nach den Diktaturen des 20. Jahrhunderts noch unschöne und unmenschliche Seiten zeigt. Der letzte Satz der Erzählung ist ein Appell an das Verantwortungsbewusstsein der Menschen, die sich in verschiedenen Bereichen für die Verbesserung der Situation engagieren sollten, ohne sich auf Wunder oder Märchenkräfte zu verlassen, denn diese gibt es auf der Welt nicht. Zwar werden Unmengen von geschmacklosen Gipszwergen produziert, „dieser süßlich verbrämte kommerzielle Unfug“ (25f.)

ist jedoch der falsche Weg der menschlichen Betätigung. Eine solche Tätigkeit kann die Ungereimtheiten auf der Welt nicht gut machen: „Kein Mensch auf der Straße [in Theresienstadt; M.B.]. Auch das wird sich eines Tages ändern. Die Märchenzwerge werden damit nichts gemein haben, nur die Menschen, die Menschen.“ (37). Nur dürfen die Menschen nicht oberflächlich sein, sie sollten sich endlich für gegenwärtige Probleme interessieren sowie über die Geschichte reflektieren. Der Text legt es nahe, dass der Charakter des heutigen Menschen auffällig mit der Miene der massenhaft produzierten Gipszwerge korrespondiert, welche offenbar unter solchen auf Konsum ausgerichteten Menschen alle ihre Kunden finden.

Golem-Figuren in ‚Närrisches Prag‘

Während die Kritik am Kommerz am Beispiel der Gipszwerge im Kontrast zum Holocaust geübt wird, gibt es eine andere Art der an einer „Puppe“ dargestellten Kommerzkritik in *Närrisches Prag*. Auf den Kommerz und die Konsumlust als große Laster der Gegenwart weisen unter anderem kleine sowie größere Golem-Figuren hin, die in etlichen Geschäften in der Prager Altstadt als Souvenirs verkauft werden. Obwohl der Golem auf eine alte jüdische Sage zurückzuführen ist und somit wie die Rabbiner-Marionetten mit dem Judentum zu tun hat, stellen die Golem-Abgüsse in *Närrisches Prag* keineswegs einen kritischen Kommentar zum immerwährenden Antisemitismus dar. Vielmehr wird in diesem Fall der Missbrauch des kulturellen Erbes durch kommerzielle Produkte unter die Lupe genommen: „Hätte der Rabbi Löw, hätte der Schriftsteller Gustav Meyrink je ahnen können, daß ihr Golem in winzigem oder auch sehr großem Format, in Holz, Ton, Glas und Porzellan (!) eines Tages in Schaufenstern ausgestellt und ein beliebtes Mitbringsel sein wird?“ (Reinerová 2005, 12). Die Massenproduktion von Golem-Gestalten in verschiedenen Größen und aus verschiedenem Material devalviert das Kulturerbe, die geheimnisvolle Golem-Skulptur aus Ton eines Rabbi Löw, und der Golem als Symbol für eine höhere Erkenntnis in Meyrinks gleichnamigem Roman wird materialisiert. Er schrumpft zu einem in Massen produzierten Artikel zusammen und verliert als solcher seine magische Aura und seine Einzigartigkeit. Die Kritik richtet sich auch hier, wie es bei den Gipszwergen der Fall ist, nicht nur auf den Produzenten und Verkäufer, sondern auch auf den Käufer bzw. Konsumenten. Dieser kauft als Tourist eine Golem-Figur in der Regel, ohne Meyrinks Roman gelesen zu haben und die Golem-Sage

zu kennen, und er macht das kulturelle Erbe dadurch zu einem bloßen „Mitbringsel“ dadurch, dass er dieses als kitschiges Souvenir nach Hause mitbringt.

Fazit – vom Verlust der Unschuld der Puppe

Während der kommunistischen Ära symbolisierte eine Puppe für Reinerová als überzeugte Kommunistin die friedliche Symbiose der menschlichen Gemeinschaft. In Havířov, einer Stadt in der Nähe von Ostrava, die in den 1950er Jahren erbaut wurde, um dort Unterkunft in Blockhäusern für Bergmänner der dortigen Kohlenwerke zu sichern, schien Reinerová alles ideal zu sein, auch das geschmackvolle Spielzeug: „Aus den Puppengesichtern ist das krampfhaft Starre gewichen, die Bausteine und kleinen Autos sind bunt und formschön.“ (Reinerová 1960, 10). Ein entspanntes Puppengesicht versinnbildlicht hier ein glückliches Leben, eine ohne jegliche Reibeflächen funktionierende menschliche Gemeinschaft. Nach dem Fall des Kommunismus, an den Reinerová unkritisch und sehr lange als auf die einzige erlösende Alternative nach der Ära des Nationalsozialismus glaubte, kommt es zum schmerzhaften Zusammenbruch ihrer Ideale. Eine einwandfreie Puppe existiert für Reinerová nicht mehr.

Die Puppe, die die Kinderwelt und somit Naives bzw. Harmloses assoziiert – sei es eine Marionette (vgl. die Rabbiner-Marionetten, Spejbl und Hurvínek) oder eine figürliche Nachbildung eines menschenähnlichen Wesens (vgl. die Gipszwerge und Golemfiguren) – wird in Reinerovás neueren literarischen Texten mit einem verstörenden Gesichtszug (große Nase, dummer Ausdruck) oder anderen irritierenden Merkmalen (z. B. gelber Stern an der Bekleidung, diverse Material-Varianten und Formate) versehen. Diese Merkmale lassen vor der Folie der mit einer Marionette zu assoziierenden Märchengeschichte und Kinderwelt die Störungen in der Beziehung zwischen Menschen, Nationen, Religionen und Kulturen sowie die Kritik am gegenwärtigen Wertesystem besonders krass hervortreten. Nicht zufällig erscheinen in einigen Fällen in der Nähe der Marionetten Kinder; der Kommentar des jüdischen Kinderpublikums zu Spejbl und Hurvínek sowie die Anmerkung eines kleinen Mädchens zu den Rabbiner-Marionetten machen die Aussage im Text dadurch, dass sie der Mund eines Kindes ausspricht, umso wehmütiger und peiniger.

Reinerovás Puppen mit ausgeprägten Gesichtszügen stellen eines der Mittel dar, die in ihren literarischen Texten eine gesellschaftskritische Funktion ausüben. Ein anderes Mittel sind zum Beispiel leitmotivisch gebrauchte Sätze und

Zitate, die in unterschiedliche Kontexte gesetzt werden und je nach Kontext auf die betreffenden Ungereimtheiten auf der Welt hinweisen oder diese kommentieren, sei es die Geschichte oder die Gegenwart. Als Kontrast zu den in der Menschheitsgeschichte verübten Gräueln gebraucht Reinerová außerdem beispielsweise friedliche Naturschilderungen, die an ekphrastische Realisierungen impressionistischer Bilder oder an Ansichtskarten erinnern. Solche idyllischen Bilder heben die Grausamkeiten des in der Folge geschilderten Unrechts hervor (ausführlicher hierzu vgl. Balcarová 2018).

Die Gesellschaftskritik wird nicht explizit ausgesprochen, sondern schwingt implizit in dem beschriebenen Gesichtsausdruck bzw. in einem anderen irritierenden Merkmal der jeweiligen Puppe mit. „Den moralisierenden Zeigefinger“ (Reinerová 1958, 4) mag die Autorin nämlich nicht, die Moral soll „unaufdringlich“ (Reinerová 1959, 7) vermittelt werden, wie die Autorin in *Im Herzen Europas* im Rahmen ihrer Filmrezensionen häufig wiederholt. Wenn sich auch das Lob eines hintergründigen didaktischen Zwecks auf die Filme bezieht und wenn die Vermittlung der Moral (im Sinne einer didaktischen Erziehung zum Sozialismus) für die Autorin gerade im Kommunismus eine spezifische Rolle spielte, so steht fest, dass die Moral und Humanität für Reinerová auch nach dem Fall des Kommunismus höchst wichtig waren, denn diese haben, wie die Autorin in ihren medialen Auftritten häufig betonte, auch ihre Hinwendung zum Kommunismus begründet und galten auch nach der Abwendung vom Kommunismus und nach der Samtenen Revolution für die Autorin als Prämissen des menschlichen Daseins, die sie auch durch ihre Texte vermitteln wollte.

Die Themenfelder, auf die die Puppen in Reinerovás Texten hinweisen, haben größtenteils mit dem Judentum zu tun. Sie sind mit Erinnerungen an den Holocaust eng verknüpft, was mit der Tatsache zusammenhängt, dass alle nahen Verwandten Reinerovás in Konzentrationslagern ermordet wurden. Zugleich sind die Bezüge auf das Thema Holocaust und Antisemitismus jedoch auch zukunftsorientiert, um vor der Gefahr der Wiederholung ähnlicher Grausamkeiten in der Zukunft zu warnen. Hier üben die Ich-Erzählerinnen die Funktion eines „moralischen Zeitzeugen“ im Sinne Aleida Assmanns (2014, 88f.) aus, der im Unterschied zum „historischen Zeugen“ mit seinem erfahrenen Leid, seiner Vorwarnung vor künftigen Grausamkeiten und mit dem Appell an Humanität den Überlebenden bzw. das Opfer des Holocaust kennzeichnet.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Reinerová, Lenka (1996). Das Traumcafé einer Pragerin. In Lenka Reinerová, *Das Traumcafé einer Pragerin* (S. 7-45). Berlin: Aufbau.
- Reinerová, Lenka (1989). *Die Premiere. Erinnerungen an einen denkwürdigen Theaterabend und andere Begebenheiten*. Berlin/Weimar: Aufbau.
- Reinerová, Lenka (2001). Kein Mensch auf der Straße. In Lenka Reinerová, *Mandelduft. Erzählungen* (S. 7-38). Berlin: Aufbau.
- Reinerová, Lenka (2005). *Närrisches Prag. Ein Bekenntnis*. Berlin: Aufbau

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida (2014). *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen zur öffentlichen Inszenierung*. München: C. H. Beck.
- Augustin, Luboš Hlaváček (2002). *Jiří Trnka*. Praha: Academia.
- Balcarová, Markéta (2018). Lenka Reinerová (1916-2008) – eine Prolongierung der berühmten Ära „Prager deutsche Literatur“? Zur Popularität und Poetologie ihrer Texte. *Brücken. Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft* 26 (2), 135-166.
- Boček, Jaroslav (1964). *Jiří Trnka*. Praha: Orbis.
- Černý, František (2000). Nespokojenost s hercovým tělem jako portrétní hmotou divadla [Unzufriedenheit mit dem Körper des Schauspielers als Portraitmasse des Theaters]. In František Černý, *Kapitoly z dějin českého divadla [Kapitel aus der Geschichte des tschechischen Theaters]* (S. 278-283). Praha: Academia.
- Doležal, Bohumil (2008). Zneužívání Lenka Reinerová. [Die missbrauchte Lenka Reinerová]. *Rádio Česko [Rundfunk Tschechien]* 07.07.2008. Zugriff am 30.01.2022 unter: http://www.rozhlas.cz/radio_cesko/fejton/_zprava/bohumil-dolezal-zneuzivana-lenka-reinerova--472306
- Fodorová, Anna (2000). *Lenka*. Praha: Labyrint.
- Goldstücker, Eduard (1967). Die Prager deutsche Literatur als historisches Phänomen. In Eduard Goldstücker (Hg.), *Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur* (S. 21-45). Praha: Academia.
- Grym, Pavel (1995). *Spejbl a Hurvínek aneb sólo pro Josefa Skupu [Spejbl und Hurvínek oder das Solo für Josef Skupa]*. Žďár nad Sázavou: Impreso plus.
- Höhne, Steffen (2009). Böhmisches Erinnerungsarbeiten. Zum Werk Lenka Reinerová (17.5.1916-27.6.2008). *Brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei. Neue Folge* 17 (1-2), 9-17.
- Jirásek, Pavel (2015). Josef Skupa: the Birth of a Modern Artist. *Theatralia. Revue of Contemporary Scholarship on Theater Culture* 18, 168-230.
- Jirásková, Marie, Jirásek, Pavel (2011). *Loutka a moderna [Puppe und Moderne]*. Řevnice: Arbor vitae.
- Kliems, Alfrun (2017). Übersetzungen. In Peter Becher, Steffen Höhne, Jörg Krappmann, Manfred Weinberg (Hg.), *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder* (S. 404-409). Stuttgart: Metzler.
- Leclerc, Héléne (2019). The Czechoslovak Monthly Journal „Im Herzen Europas“ and the Prague

Spring. In: Martin Schulze Wessel (Hg.), *The Prague Spring as a Laboratory. Proceedings of the Annual Conference of Collegium Carolinum – Bad Wiessee, 26.-29. October 2017*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 213-226.

- Lejeune, Philippe (1994). *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Malík, Jan (1962). *Josef Skupa*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- Prase, Eva (2003). Stilles Zeugnis einer Zeit des Grauens. Die letzte deutschsprachige Prager Schriftstellerin Lenka Reinerová erzählt aus dem schlimmsten Kapitel ihres Lebens: der Stalinzeit. *Freie Presse. Chemnitzer Zeitung* 11.04.2003.
- Reinerová, Lenka (1959). Der Tod im Sattel. Ein farbiger Breitwandfilm. *Im Herzen Europas* 1959 (7), o. S.
- Reinerová, Lenka (1960). Havířov, die jüngste Stadt der Republik. *Im Herzen Europas* 1960 (10), o. S.
- Reinerová, Lenka (1958). Junges Blut. Ein neuer Film über Jugendprobleme. *Im Herzen Europas* 1958 (4), o. S.
- Reinerová, Lenka (1958): Sommernachtstraum als Puppenspiel. *Im Herzen Europas* 1958 (1), 24.
- Salmhofer, Gudrun (2009). „Was einst gewesen ist, bleibt in uns.“ *Erinnerungen und Identität im erzählerischen Werk Lenka Reinerová*s. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag.
- Vašíček, Pavel (2000): Loutkové divadlo Feriálních osad 1918-1925 [Das Puppentheater der Feriäl-Siedlungen 1918-1925]. In Pavel Vašíček (Hg.), *Plzeňské loutkařství, historie a současnost [Das Pilsner Puppenspiel. Geschichte und Gegenwart]* (S. 23-35). Plzeň: Divadlo Alfa.
- Weinberg, Manfred (2017). Die beiden Konferenzen von Liblice. In Peter Becher, Steffen Höhne, Jörg Krappmann und Manfred Weinberg (Hgg.), *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder* (S. 24-27). Stuttgart: Metzler.
- Weinzierl, Ulrich (2007): Die Toten bleiben jung. *Welt Print* 07.07. 2007 Zugriff am 31.01.2022 unter https://www.welt.de/welt_print/article1005640/Die-Toten-bleiben-jung.html.

Über die Autorin / About the Author

Markéta Balcarová

2010-2016 Promotion an der Karlsuniversität zu Prag (Germanistik – neuere deutsche Literatur); zuvor Masterstudium in Germanistik an der Karlsuniversität zu Prag; seit 2012 Gerichtsübersetzerin; seit 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Germanistik und Slavistik, Philosophische Fakultät der Westböhmisches Universität in Pilsen; Forschungsschwerpunkte: deutsche Romantik, Lenka Reinerová und die sog. Prager deutsche Literatur, Adalbert Stifter und die Böhmerwaldliteratur; Forschungsaufenthalte in Berlin, Leipzig, Konstanz, Augsburg, Bamberg, Wien.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
mbalc@seznam.cz

Anthropomorphe Artefakte und literarische Fiktion.

Über Kazuo Ishiguros Roman *Klara und die Sonne* und E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*

Anthropomorphic Artifacts and Literary Fiction.

On Kazuo Ishiguro's Novel *Klara and the Sun* and E.T.A. Hoffmann's Story *The Sandman*

Jana Scholz

ABSTRACT (Deutsch)

Das Essay setzt Kazuo Ishiguros Roman *Klara und die Sonne* von 2021 in einen Bezug zu E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* von 1816. Beide literarischen Texte thematisieren die Wirkung anthropomorpher Artefakte auf die menschlichen Figuren innerhalb der erzählten Welt. Es wird herausgearbeitet, inwiefern Ishiguros Roman auf Hoffmanns Erzählung referiert. Dabei wird deutlich, dass beide literarischen Texte die Grenze zwischen Mensch und Ding infrage stellen, ohne sie jedoch aufzulösen. Mit den sehr unterschiedlichen Erzählweisen beziehen beide Texte die Lesenden ein und lassen sie gewissermaßen teilhaben an der ‚Menschwerdung‘ der anthropomorphen Artefakte.

Schlüsselwörter: Anthropomorphe Artefakte, Fiktion, Wahrnehmung

ABSTRACT (English)

The essay relates Kazuo Ishiguro's novel *Klara and the Sun* from 2021 to E.T.A. Hoffmann's story *The Sandman* from 1816. Both literary texts address the effect of anthropomorphic artifacts on human characters within the narrated world. The essay elaborates on the extent to which Ishiguro's novel references Hoffmann's narrative. It becomes clear that both literary texts question the boundary between human and thing without dissolving this boundary. With their very different narrative styles, both texts involve the reader and allow participation in the humanization of the anthropomorphic artifacts.

Keywords: Anthropomorphic artifacts, fiction, perception

Das menschengewordene Artefakt: ein altes Narrativ neu belebt

Der 2021 erschienene Roman *Klara und die Sonne* des britisch-japanischen Autors und Literaturnobelpreisträgers Kazuo Ishiguro handelt von der ‚Künstlichen Freundin‘ (KF) Klara. Sie ist eine solarbetriebene Roboterin, die geschaffen wurde, um Kindern Gesellschaft zu leisten und sie zu

behüten. Klaras Geschichte beginnt in einem Geschäft, in dem sie an eine Familie verkauft werden soll. Hier wird der Geschäftsführerin schnell klar, dass Klara besonders ist: Sie hat eine ungewöhnliche Beobachtungsgabe. So kommt die ‚KF‘ zu Josie, einer Jugendlichen, die unter einer nicht näher beschriebenen Krankheit leidet. Klara wird tatsächlich ihre beste Freundin und fügt sich gut in das Familienleben ein. Sie prägt sich Abläufe schnell ein und studiert darüber hinaus genauestens das Verhalten und die Stimmungen von Josie und deren Mutter sowie die Beziehung zwischen den beiden. Ishiguros Klara erfasst ihre Welt nicht nur im Sinne einer rechnenden Informationsverarbeitung. Je mehr sie von ihrer Außenwelt mitnimmt, desto mehr bildet sie eigene Gefühle und Ansichten aus – und entwickelt sogar eine eigene Spiritualität (vgl. Abbildung 1).

Kazuo Ishiguro referiert mit seinem Roman auf E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* von 1816. Für seine Hauptfigur wählt er den Namen ‚Klara‘ in deutscher Schreibweise und stellt

damit den Bezug zu einer der Hauptfiguren in Hoffmanns berühmtem Text her: Hier ist Klara die Künstliche Freundin eines kranken Kindes, dort ist Clara die kritische, klarsichtige Verlobte eines jungen Mannes, dem Studenten Nathanael, der sich in die Automate Olimpia verliebt (vgl. Abbildung 2)

Hoffmann hat mit seiner Erzählung das Narrativ des menschenähnlichen Artefakts bis heute stark geprägt. Über 200 Jahre später knüpft Ishiguro mit seinem Roman an Hoffmann an und führt das Narrativ gewissermaßen einen Schritt weiter – von der Illusion in die Realität, vom Schein zum Sein. Denn

während Hoffmanns Olimpia nur menschlich *wirkt*, entwickelt Klara tatsächlich unverwechselbar menschliche Eigenschaften. Um zu unterstreichen, dass sie Menschen ähneln und von ihnen geschaffen wurden, bezeichne ich Olimpia und Klara im Folgenden als anthropomorphe Artefakte.¹

Anthropomorphe Artefakte und literarische Fiktionen befinden sich in einem Spiegelverhältnis: Nicht nur sind beide menschengemacht und in gewisser Weise menschenähnlich (man denke etwa an die Erzählinstanz oder die Figuren innerhalb der erzählten Welt) – sie können auch Agency entwickeln, wenn Menschen in Dialog mit ihnen treten. Dies geschieht in besonderer Weise, wenn die literarische Fiktion die Erschaffung anthropomorpher Artefakte thematisiert. In diesem Essay sollen zwei literarische Texte in Beziehung gesetzt werden, bei denen genau das der Fall ist. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, wie Hoffmanns *Der Sandmann* und Ishiguros *Klara und die Sonne* als literarische Fiktionen die anthropomorphen Artefakte menschlich erscheinen lassen und dabei selbst Agency entwickeln.

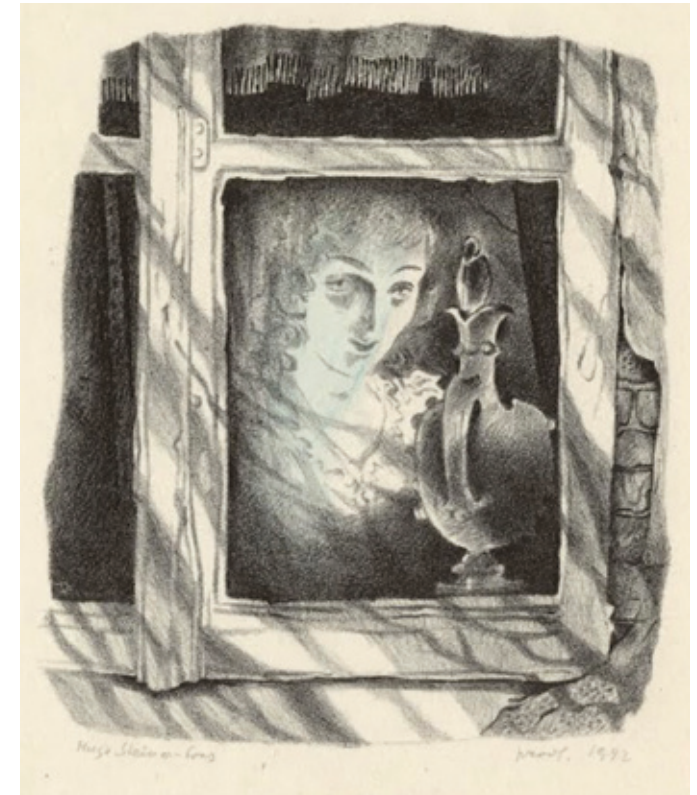


Abbildung 2: Hugo Steiner-Prag: *The Tales of Hoffmann: Woman behind a window* (1942)

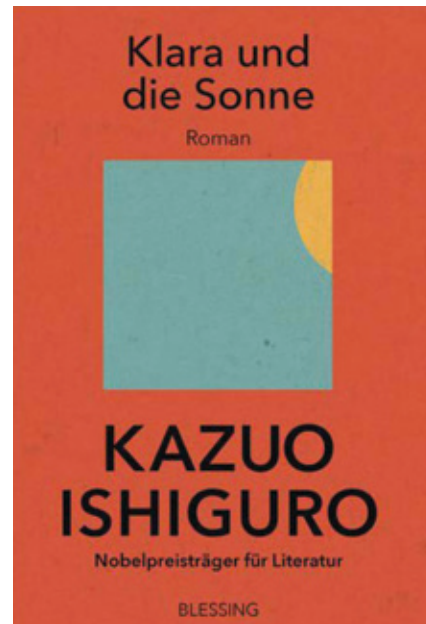


Abbildung 1: Kazuo Ishiguro: *Klara und die Sonne*. Roman-Cover. München: Karl Blessing Verlag (2021)

¹ Zur Erläuterung des Begriffs ‚anthropomorphe Artefakte‘, siehe Scholz (2019, 10ff.; 68). Die Definition, wie ich sie dort vorgeschlagen habe, habe ich für die beiden hier untersuchten literarischen Texte verkürzt.

Vermittelte Wahrnehmung der anthropomorphen Artefakte

Im *Sandmann* ist die Automate Olimpia bereits bei der ersten Begegnung mit Nathanael hinter einer Glastür verborgen. Der Student schaut durch einen kleinen Spalt, den die sonst „dicht vorgezogene Gardine“ lässt und erblickt Olimpia, deren Augen ihm starr scheinen (Hoffmann 2009, 24f.). Auch im weiteren Handlungsverlauf ist das anthropomorphe Artefakt nur über den Sehsinn präsent und zugleich hinter (Fenster-)Glas versteckt: Nathanael blickt von seinem Fenster in ein Zimmer

wo oft Olimpia einsam saß, so, daß er ihre Figur deutlich erkennen konnte, wiewohl die Züge des Gesichts undeutlich und verworren blieben. Wohl fiel es ihm endlich auf, daß Olimpia oft Stundenlang in derselben Stellung, wie er sie einst durch ihre Glastüre entdeckte, ohne irgend eine Beschäftigung an einem kleine Tische saß und daß sie offenbar unverwandten Blickes nach ihm herüberschaute; er mußte sich auch selbst gestehen, daß er nie einen schöneren Wuchs gesehen; indessen, Clara im Herzen, blieb ihm die steife, starre Olimpia höchst gleichgültig und nur zuweilen sah er flüchtig über sein Compendium herüber nach der schönen Bildsäule [...] (ebd., 34).

Auch in Ishiguros Roman ist die Künstliche Freundin Klara zunächst im Fenster eines Geschäfts ausgestellt, von wo aus sie Kundinnen und Kunden anlocken soll. Die Geschäftsführerin, von Klara schlicht ‚Managerin‘ genannt, wundert sich hin und wieder über diese ungewöhnliche Roboterin, die zwar nicht zur technisch innovativsten Serie gehört, aber die Menschen auf der Straße bis ins Kleinste studiert. ‚Managerin‘

hatte uns gelobt und gesagt, wir hätten „schön und würdevoll“ ausgesehen im Fenster. Unterdessen war die Beleuchtung im Laden heruntergefahren worden, und wir waren im hinteren Teil und lehnten an der Wand [...]. Als Managerin fragte, ob ich einen schönen Tag gehabt hätte, ergriff ich die Gelegenheit, um die traurigen Kinder vor dem Fenster zu erwähnen. „Klara, du bist wirklich bemerkenswert“, sagte Managerin leise, um Rosa und die anderen nicht zu stören. „Du nimmst so viel wahr und in dir auf.“ (Ishiguro 2021, 18).

In dem vergleichbaren Grundsetting werden sowohl Olimpia als auch Klara objektifiziert und durch ein Fenster zur Schau gestellt. Die Fensterscheibe trennt scheinbar die Welt der Objekte und der Subjekte, der Artefakte und der Menschen. Doch im *Sandmann* erwacht Olimpia erst mithilfe eines mechanischen Instruments, eines Fernglases zum Leben – und zwar in Nathanaels Schauen:

Olimpia saß, wie gewöhnlich, vor dem kleinen Tisch, die Ärmel darauf gelegt, die Hände gefaltet. – Nun erschaute Nathanael erst Olimpia’s wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen erschienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpia’s Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet wurde, immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. (Hoffmann 2009, 36).

Vergleichbar ‚magisch‘ ist die erste Begegnung von Klara und Josie, der Jugendlichen, bei der sie ein Zuhause finden wird:

Um die Mitte unseres vierten Vormittags im Fenster sah ich, wie draußen ein Taxi langsamer wurde [...]. Josies Blick war auf mich geheftet, als sie aus dem Wagen stieg. Sie war blass und dünn, als sie auf uns zukam, sah ich, dass ihr Gang sich von dem der anderen Vorübergehenden unterschied. [...] Ich schätzte sie auf vierzehneinhalb. Als sie so nah war, dass die Fußgänger alle hinter ihr vorbeiging, blieb sie stehen und lächelte mich an. „Hallo“, sagte sie durch die Scheibe. „Hey, kannst du mich hören?“ [...] Ich war aber angesprochen worden und durfte daher das Kind direkt ansehen, das Lächeln erwidern und ermutigend nicken. (Ishiguro 2021, 19).

Es ist das Schauen, dass die nicht-menschlichen Gestalten in den Augen der Menschen besonders werden lässt; in der optischen Wahrnehmung, die immer auch imaginierend ist, entsteht Bindung.² In Ishiguros Roman entsteht diese Bindung aber nicht nur vor der Fensterscheibe, sondern auch dahinter: Klara sucht geradezu extrem nach Kontakt, sie wünscht nichts sehnlicher, als gekauft zu werden und einer Familie zu dienen. Die Erzählperspektive erlaubt dabei einen unmittelbaren Einblick in Klaras innere Welt. Ganz anders im *Sandmann*: Hoffmann nutzt eine auktoriale Erzählinstanz, die gezielt darüber im Unklaren lässt, ob das Empfinden und Denken, im übertragenen Sinne, ‚jenseits der Fensterscheibe‘ stattfindet.

Bei einem Ball fordert der Student Olimpia zum Tanz auf:

Eiskalt war Olimpia’s Hand, er fühlte sich durchbebt von grausigem Todesfrost, er starrte Olimpia ins Auge, das strahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht entgegen und in dem Augenblick war es auch, als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen. Und auch in Nathanael’s Innerm glühte höher auf die Liebeslust, er umschlang die schöne Olimpia und durchflog mit ihr die Reihen. (Hoffmann 2009, 39).

2 Zur These, dass anthropomorphe Artefakte im imaginierenden Wahrnehmen animiert werden und Agency entwickeln, siehe Scholz (2019).

An „der ganz eignen rhythmischen Festigkeit, womit Olimpia tanzte und die ihn oft ordentlich aus der Haltung brachte, merkte er bald, wie sehr ihm der Takt gemangelt“ (ebd.). Der Erzähler formuliert stets so, dass Olimpia grammatisch wiederholt als Subjekt aufscheint; beim genaueren Lesen scheint es jedoch vielmehr so, dass nicht Olimpia tanzt, sondern dass ein (mechanischer) Rhythmus sie tanzen lässt; dass es nicht *ihres* Lebensblutes Ströme sind, die Olimpias Hände glühen lassen, sondern Nathanaels, der ihre kalte Hand erwärmt; dass sie nicht Nathanael anschaut, sondern ihre Augen seine Liebe und Sehnsucht im physikalischen Sinne spiegeln. Schließlich *sieht* Olimpia ihn nicht *an*, sondern ihr Auge „strahlt ihm entgegen“. Sie wird vom Erzähler durchweg nur scheinbar subjektifiziert. Anders als bei Ishiguro ist die Fensterscheibe, durch die die erste schauende Begegnung stattfindet, vielmehr ein Spiegel: der als Projektionsfläche unerfüllter Wünsche fungiert. So gibt Nathanael in der für Hoffmann typischen komisch-ironischen Erzählweise in einem Brief an seinen Freund Lothar einen Hinweis darauf, dass es tatsächlich „[s]einer Augen Blödigkeit“ (ebd., 18) ist, die seine Weltwahrnehmung bestimmt.

Die unauflöbliche Grenze zwischen Artefakten und Menschen

Im *Sandmann* sind es die Gedanken und Gefühle Nathanaels, Claras und des Erzählers, die wir erfahren, nie aber Olimpias. Bei Ishiguro hingegen ist es die Roboterin, die die Lesenden daran teilhaben lässt, wie sie die Welt des Zwischenmenschlichen entdeckt. Dabei wird Klara sogar zur Vermittlerin der Liebe. Als Rick, Nachbarsjunge und Josies Freund seit der frühesten Kindheit, sich nach einem Streit verletzt von Josie abwendet, erklärt Klara dem Jungen Josies Gefühle und ihr ablehnendes Verhalten. Auf diese Weise gelingt es ihr, die gekappte Freundschaft zu kitten. Die vielschichtigen, komplexen Gefühle der beiden Kinder und ihrer Eltern, die diese selbst nicht durchschauen, bringt sie pointiert auf den Punkt und entwirrt dabei die verstrickten Beziehungsfäden:

„Auch ich bin der Meinung, dass Josies Worte manchmal unfreundlich waren“, sagte ich. [...] „Josie ist beunruhigt wegen des Plans. Ich denke, sie glaubte, dass Ricks Mutter Rick deshalb nicht gehen lassen möchte, weil sie die Einsamkeit fürchtet, die sich für sie daraus ergeben würde.“ (Ishiguro 2021, 164).

Klara verwendet wie selbstverständlich Formulierungen wie „ich bin der Meinung“, „ich denke“, „ich habe die Hoffnung“ (ebd., 166), „ich empfinde“ (ebd.,

346). Hier wird die Verwandtschaft von Hoffmanns Clara und Ishiguros Klara deutlich: Sie sind beide in der Lage, Beziehungsgeflechte zu durchschauen. Denn ganz ähnlich hilft Clara in einem Brief dem von Ängsten geplagten Nathanael „auf die Sprünge“: „Gerade heraus will ich es Dir nur gestehen, daß, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon Du sprichst, nur in Deinem Innern vorging, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig Anteil hatte“ (Hoffmann 2009, 21). Bleibt jedoch Claras geordnete Weltsicht für den zur emotionalen Ekstase neigenden Nathanael zutiefst ungenügend, ist Klaras Sicht auf die Beziehungsgeflechte zwischen den Jugendlichen und deren Eltern eine große Hilfe für beide Familien. So erscheinen die Menschen im Roman gelegentlich als Marionetten Klaras, eine ähnliche Konstellation wie zwischen Nathanael und Olimpia. Diese Form der Agency der beiden Figuren Klara und Olimpia kann als implizites Plädoyer gewertet werden, die Grenze zwischen Ding und Mensch infrage zu stellen.

So überrascht es nicht, dass Klaras einziges Ziel das Glück Josies ist – und sie einen Plan entwickelt, deren Krankheit zu heilen. Und zwar mithilfe der Sonne, die auch ihr selbst essenzielle Energie liefert. Josies Mutter dagegen hat einen anderen Rettungsplan: Sie lässt den ‚Künstler‘ Mr Capaldi eine Nachbildung Josies erschaffen, die ihr bis ins Detail gleicht. Nach Josies sich andeutendem Tod soll Klara mit ihrer großen Beobachtungsgabe das Werk vollenden und Josie, von ihrer Art zu gehen und zu sprechen bis hin zu ihren Gedanken und Gefühlen, imitieren. Sie soll Josie „fortsetzen“ (Ishiguro 2021, 348) – wie das im Detail funktionieren soll, wird zwar nicht erläutert. Aber vermutlich soll Klaras ‚Software‘ auf die Nachbildung Josies übertragen werden.

Warum das jedoch nie hätte funktionieren können, erklärt Klara ‚Managerin‘ bei einer zufälligen Begegnung am Ende des Romans.

Mr Capaldi glaubte, es gebe nichts Besonderes in Josies Innerem, das sich nicht fortsetzen ließe. Gegenüber der Mutter sagte er, er habe gesucht und gesucht und nichts dergleichen gefunden. Aber ich glaube jetzt, er hat am falschen Ort gesucht. Es gab nämlich sehr wohl etwas Besonderes, aber nicht in Josie. Es war in denen, die sie geliebt haben. Deshalb denke ich heute, Mr Capaldi hatte unrecht, und es wäre nicht gelungen. (ebd.).

Die Figur des Mr Capaldi greift das wissenschaftlich-alchemistische Dreiergespann Coppola/Coppelius/Spalanzani im *Sandmann* auf. Dies geschieht auch hier über die Namensähnlichkeit, die in beiden Texten eine italienische Herkunft

andeutet. Mr Capaldi soll im Auftrag von Josies Mutter eine artifizielle Kopie der Tochter schaffen. Bei Hoffmann sind die Schöpfer anthropomorpher Artefakte hingegen männlich konnotiert – so gilt Spalanzani als ‚Vater‘ Olimpias: „Sie haben sich außerordentlich lebhaft mit meiner Tochter unterhalten [...]. Nun, nun, lieber Nathanael, finden Sie Geschmack daran, mit dem blöden Mädchen zu konversieren, so sollen mir Ihre Besuche willkommen sein“ (Hoffmann 2009, 40f.). Josies Mutter kommt dem Gelingen dieses Vorhabens aber viel näher als Hoffmanns männliches Wissenschaftler-Trio. Denn mit Klara hat sie ein anthropomorphes Artefakt, das nicht nur Tochter Josie genauestens studiert, sondern das auch selbstständig denkt und fühlt.

Klara ist jedoch überzeugt, dass Menschen nicht kopierbar sind: Sie sind einzigartig in dem Beziehungsgeflecht, in dem sie sich bewegen; in der Bindung anderer Menschen an sie. Das Paradoxe ist, dass Klara in dieser Logik zu den Menschen zählen müsste. Auch sie erfährt Anerkennung und Zuneigung: zuerst von ‚Managerin‘, später von Josie, die sie so gern in ihrer Nähe hat, aber auch von Rick und Josies Mutter. Dass aus Klaras Sicht das Experiment einer ‚kopierten‘ Josie zum Scheitern verurteilt ist, liegt an der strikten, hierarchischen Grenzziehung zwischen Menschen und KFs in Ishiguros erzählter Welt. Da sie selbst erfährt, dass diese Trennlinie von Seiten der Menschen in Bezug auf sie selbst nicht aufgebrochen wird, obwohl sie mit ihrem Wesen vielmehr zu deren Welt zählt, ist sie sicher, dass sie auch andersherum nicht überschritten werden kann. Ein Mensch kann nie auf die Seite der KFs treten, wie auch eine KF nie zu den Menschen zählen kann.

Eine andere wichtige Botschaft aus ihrem Gespräch mit ‚Managerin‘ lässt sich auf ebendiese Grenze zwischen Menschen und Artefakten bei Hoffmann übertragen. Es ist der Blick eines Menschen, der Bindung herstellt – und dabei ist es im Prinzip unwesentlich, wie die Beschaffenheit des geliebten Objekts ist. Liebe liegt buchstäblich im Auge der Betrachtenden. In dieser Beziehung zwischen Subjekt und Objekt entsteht Einzigartigkeit, die nicht kopierbar ist. Daran verzweifelt Nathanael, da er sich, aus der Perspektive seines sozialen Umfelds, das falsche Bindungsobjekt gewählt hat.

Die Trennung zwischen Menschen und anthropomorphen Artefakten bleibt also in beiden Texten strikt. Alle Figuren bewegen sich nah an dieser Linie, überschreiten sie in beide Richtungen, aber letztlich bleibt es ein unauflösliches Gesetz: Anthropomorphe Artefakte dürfen nicht wie Menschen

behandelt werden. Daran ändert nicht einmal Klaras Spiritualität etwas, die von niemandem verstanden wird – was auch daran liegt, dass Klara daraus ein Geheimnis macht. Die solarbetriebene KF entwickelt nämlich im Laufe der Erzählung den Glauben, dass die Sonne nicht nur ihr neue Energie gibt, sondern auch Josies Krankheit heilen könne. Eine Scheune in der Nähe von Josies Wohnhaus, die die Sonne jeden Abend mit warmem Licht erfüllt, bevor sie untergeht, wird daher zu ihrem Gebetsraum. Doch lange geschieht nichts, weswegen die KF glaubt, dass die Umweltverschmutzung daran schuld sei. Schließlich gibt sie mit der Unterstützung von Josies Vater etwas von ihrer „PEG-9-Lösung“, die für ihre Leistungsfähigkeit und ihr Wohlbefinden essenziell ist, in eine Teemaschine, die aus ihrer Sicht Ursprung der Umweltverschmutzung ist (vgl. Ishiguro 2021, 259ff.). Nach diesem Opfer und nach langem Warten kommt schließlich tatsächlich der Moment, in dem Klara die Jalousien und Vorhänge in Josies Zimmer aufreißt und die Sonne in voller Intensität auf Josie scheint: Sie schickt ihre ‚Besondere Hilfe‘. Danach gesundet die Jugendliche.

Doch niemand erkennt Klaras erfolgreiche Bemühungen an. Als die Roboterin im Gespräch mit ‚Managerin‘ darlegt, was Josie aus ihrer Sicht unersetzlich gemacht hat, antwortet diese bloß: „Das höre ich immer am liebsten, wenn ich meine KFs wiedertreffe – dass ihr froh seid, wie alles gelaufen ist. Dass ihr nichts bedauert“ (ebd., 348). Dieses Verkennen von Klaras Reflexionen, ihrer emotionalen Kompetenz und ihrem Geschick, das Leben Josies zum Guten zu wenden, zieht sich durch den gesamten Roman. Es ist nur Rick, Josies Freund, der Klara nebenbei wiederholt wertschätzt für ihre Intelligenz (ebd., 164ff.) und sie offenbar für fähiger als sich selbst hält. Auch hier spielt Ishiguro auf das Verhältnis zwischen Olimpia und Nathanael an: Denn in gewisser Weise stehen sich Rick und die KF sehr nahe, mit dem großen Unterschied, dass Klara im Gegensatz zu Olimpia wirklich geistvoll und empfindungsfähig ist. In der Künstlichen Freundin Klara kombiniert Ishiguro also die Hoffmannschen Figuren Olimpia und Clara. Zunächst tritt Klara wie Olimpia als menschengemachtes und menschenähnliches Artefakt in Erscheinung, im Laufe des Romans entwickelt sie sich jedoch immer mehr hin zu Clara – was einer Menschwerdung gleicht. Der Autor verunklart damit Klaras Status und verunsichert dabei auch die Einordnung durch die Lesenden, wie unten noch beschrieben wird.

Im *Sandmann* formuliert der Erzähler ironisch, dass nach der tragischen Geschichte um Nathanael und die Holzpuppe Olimpia alle Herren von ihrer Geliebten verlangten, dass diese „nicht bloß höre, sondern auch manchmal in *der* Art spreche, daß dies Sprechen wirklich ein Denken und Empfinden voraussetze“ (Hoffmann 2009, 46f.). In beiden Texten wird die Frage aufgeworfen, ob es nicht vielleicht die Menschen sind, denen Geist und Empfindung fehlt: Denn warum genügt es in der Hoffmannschen Welt, Gedanken und Gefühle zu spielen? Und warum erkennt niemand, dass Klara mit ihren für Roboter einzigartigen Fähigkeiten die Grenze zu den Menschen hin überschreitet und sie entsprechend behandelt werden müsste?

Das Ende der Illusionen

Die Tragik der Künstlichen Freundin Klara liegt denn auch darin begründet, dass ihr Umfeld sie trotz ihrer fast menschlichen Einzigartigkeit der Welt der Dinge zuordnet. So wird die KF am Schluss des Romans auf eine Art Schrottplatz gebracht, einem Hof für nicht mehr verwendete Bauteile. Ihre Erinnerung schwimmt zunehmend, und doch ist sie voller Gedanken, Gefühle und Reflexionen:

Dennoch füllen solche Erinnerungszusammensetzungen meinen Geist manchmal ganz lebendig und realistisch, und ich vergesse lange, dass ich in Wirklichkeit hier im Hof auf dem harten Boden sitze. [...] Als ich hierherkam, dachte ich zuerst, der Hof sei unaufgeräumt, inzwischen aber erkenne ich seine Ordnung und weiß sie zu schätzen. Dieser ursprüngliche Zustand, so ist mir aufgefallen, kam dadurch zustande, dass viele hier gelagerte Gegenstände ihrerseits von unaufgeräumten Wesen sind – das gilt zum Beispiel für die vorstehenden Reste abgetrennter Kabel oder verbeulte Gitterplatten. Bei genauerer Betrachtung wird klar, wie sehr sich die Hofarbeiter angestrengt haben, um jedes Maschinenteil, jede Kiste und jedes Bündel zu systematischen Reihe zu ordnen, sodass ein Besucher, der durch die so geschaffenen langen Gänge geht – auch wenn er vorsichtig sein muss, um nicht zu stolpern – in der Lage ist, jedes einzelne Objekt zu betrachten. (Ishiguro 2021, 343f.)

Klara endet an einem Ort, der die im Roman sorgsam aufgebaute Personifizierung eines technischen Artefakts in einen extremen Kontrast zur unbeseelten, leblosen Welt der Dinge setzt. Entgegen ihrer Entwicklung, an deren Ende Klara sich selbst einen „Geist“ zuspricht (ebd., 343), verbringt sie den Rest ihres Daseins neben toten Maschinenteilen – ausgesondert wie Abfall. Anthropomorphe Artefakte stellen immer auch die Frage nach den Grenzen zwischen Mensch und Ding. Werden sie in ihrer Materialität funktionslos, können sie wie andere Dinge auch zu Abfall werden,

was aufgrund ihrer Menschenähnlichkeit besonders irritierend ist (vgl. hierzu Scholz 2018). Für diejenigen, die etwas wegwerfen, geht das Entsorgte in einen chaotischen Zustand über. Das Weggeworfene bedarf keiner Ordnung mehr, da es keine Funktion mehr erfüllt. Und doch entdeckt die Klara in den aussortierten Dingen auf dem Hof eine Struktur, eine Systematik. Sie akzeptiert damit zwar ihr eigenes Schicksal als ‚Abfall‘, drückt jedoch gleichzeitig aus, dass die Grenzlinie zwischen Dingen und Menschen etwas Willkürliches hat und keineswegs selbstverständlich ist.

Claras Schicksal, mit dem *Der Sandmann* endet, ist ebenso offen wie Klaras:

Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann, Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten. Es wäre daraus zu schließen, daß Clara das ruhige häusliche Glück noch fand, das ihrem heitern lebenslustigen Sinn zusagte und das ihr der im Innern zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können. (Hoffmann 2009, 49).

Trotz dieses wie gezeichneten Bildes voller Harmonie ist aufgrund der ungewissen Erzählweise nicht sicher, dass Clara wirklich dieses Glück gefunden hat („will man [...] Clara gesehen haben“, „Es wäre daraus zu schließen [...]“). Zudem wird nur das Setting, in dem sich Clara befindet, positiv beschrieben (ein „schönes“ Haus, ein „freundlicher“ Mann, „muntre“ Knaben), wir erfahren aber nicht, wie es Clara damit geht; ob dieser Ausgang, der vielleicht ohnehin nur eine Vision des Erzählers ist, ihren Wünschen entspricht. Versteht man Klaras Ende als Verweis auf das von Clara, den Schrottplatz als Anspielung auf die ländliche Idylle, erscheint es fast wie ein ‚Ausrangiertsein‘ in die emotionale Einsamkeit; als wären auch ihre psychologischen Kompetenzen funktionslos geworden. Die Namensähnlichkeit der beiden Figuren betont, dass Klara keine Wiederholung der Olimpia ist, sondern mehr und mehr zu Clara geworden ist. Doch beide stoßen mit ihren Fähigkeiten an die Grenzen ihres sozialen Umfelds.

Entgegen der Warnungen Claras nimmt Nathanael bis zuletzt nicht wahr, dass Olimpia kein Mensch ist. So ist deren Ende wiederum für ihn (und womöglich auch für die Lesenden, die unter Einfluss der verunsichernden Erzählinstanz stehen) ein Schock. Er kommt zu einem Streit zwischen Spalanzani und Coppola hinzu: „Der Professor hatte eine weibliche Figur bei den Schultern gepackt, der Italiäner Coppola bei den Füßen, die zerrten und zogen sie hin und her, streitend in voller Wut um ihren Besitz“ (ebd., 44). Im Gefecht zerbrechen Phiolen, Retorten, Flaschen, gläserne Zylinder; „alles Gerät klirrte in tausend

Scherben zusammen. Nun warf Coppola die Figur über die Schulter und rannte mit fürchterlich gellendem Gelächter rasch fort die Treppe herab, so daß die häßlich herunterhängenden Füße der Figur auf den Stufen hölzern klapperten und dröhnten“ (ebd., 44f.). Das zerbrechende Glas, Sinnbild für die imaginative, Dinge lebendig werdende Wahrnehmung, verliert seine magische Wirkung. Erstmals erkennt Nathanael Olimpias artifizielle Materialität, nimmt ihre Holzfüße wahr. „Olimpia’s toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe“ (ebd., 45). Wie Ishiguro spielt auch Hoffmann mit dem Oszillieren des Artefakts zwischen seiner Belebung und seiner Materialität, die es der Welt der Dinge zuordnet.

Anthropomorphe und literarische Artefakte

Man könnte *Klara und die Sonne* als Entwicklungsroman eines anthropomorphen Artefakts lesen: Eine Roboterin wird zu einer gläubigen, reflektierten Persönlichkeit mit eigenen Einschätzungen und Absichten – sie gleicht den Menschen nicht nur äußerlich, sondern entwickelt ein weit über die rechnende Funktionalität hinausgehendes (verborgenes) Innenleben. Klaras Emanzipation geschieht dabei auch auf erzählerischer Ebene: Die Gedanken und Empfindungen dieser Ich-Erzählerin werden den Lesenden vollständig dargeboten – in ihrer Naivität ebenso wie in allen kognitiv-technischen Herausforderungen, die sie zu bewältigen hat. Wenn etwa ihr Blickfeld sich in zahlreiche Kästen unterteilt, weil eine soziale Situation sie überfordert (vgl. Ishiguro 2021, z. B. 86ff., 123ff.); wenn sie über eine Wiese läuft und der unebene Boden ihr die Orientierung erschwert (vgl. ebd., 181ff.); wenn sie auf dem Schrottplatz sitzt und ihre Erinnerungen chaotisch über sie kommen (vgl. ebd., 342f.). Diese Schilderungen ermöglichen eine Nähe zur Hauptfigur, die in ihren Schwächen Identifikationsraum bietet. Die Erzählperspektive schreibt den Lesenden einen Standpunkt zu, der weit über dem der anderen literarischen Figuren liegt. Während diese Klara verkennen, sehen die Lesenden ihre Entwicklung und vollziehen damit womöglich das, was die intradiegetischen Figuren nicht tun: Klara als Menschen wahrnehmen und ihre Einzigartigkeit anerkennen. Der literarische Text ist somit Teil ihrer ‚Menschwerdung‘, indem er die Lesenden in eine Situation bringt, in der sie für ein anthropomorphes Artefakt Mitgefühl und Sympathie verspüren. Dadurch ist er auch in der Lage, die Lesenden zu verunsichern, da sie die Hauptfigur des Romans nicht mehr klar in bestehende Kategorien einordnen können.

Auch Hoffmanns Erzählweise adressiert die Lesenden und schreibt ihnen die Rolle zu, das anthropomorphe Artefakte zu personifizieren. Mit einem Erzähler, der so unzuverlässig ist, dass die Lesenden über das Erzählte keine Gewissheit erlangen können, wird Nathanaels Perspektive gespiegelt: Wie Nathanael können auch die Lesenden die Geschehnisse nur vermittelt wahrnehmen (durch Glas = den Erzähler = ein fiktionales Medium), sie haben keinen Zugriff auf die erzählte Welt an sich. In diesem raffinierten Spiel mit dem Medium der literarischen Fiktion treten die Lesenden in Interaktion mit dem Text und befragen ihn immer aufs Neue. So wie Olimpia in der imaginierenden Wahrnehmung Nathanaels Leben gewinnt, so bezieht die unbestimmte Erzählweise die Lesenden in die Animation des Erzählten ein und lässt sie die Belebung Olimpias ‚mitschreiben‘. Die literarische Fiktion gewinnt auf diese Weise Agency.

Beide anthropomorphen Artefakte entwickeln Wirkmächtigkeit über die intradiegetischen Figuren. Dabei bleibt Olimpia ein von diesen Menschen imaginativ belebtes Artefakt, Klara hingegen zeigt Ichbewusstsein, Emotionen, planendes Handeln, Erinnerungsfähigkeit und Spiritualität. Die Wirkmächtigkeit der anthropomorphen Artefakte geht dabei noch über die Textgrenzen hinaus, da beide literarischen Texte die Lesenden in die Personifizierung, in die ‚Menschwerdung‘ involvieren. Das Ende der beiden anthropomorphen Artefakte spiegelt dann auch den animierenden, performativen Leseakt, an dessen Ende die Belebung der literarischen Fiktion abbricht und der Text wieder in die Welt der unbelebten Dinge übergeht.

Literaturverzeichnis

- Hoffmann, E. T. A. (2009). Der Sandmann. In Hartmut Steinecke (Hg.), *E.T.A. Hoffmann: Nachtstücke. Text und Kommentar*. Unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen (S. 11-49). Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Ishiguro, Kazuo (2021). *Klara und die Sonne* (aus dem Englischen übersetzt von Barbara Schaden). München: Karl Blessing Verlag.
- Scholz, Jana (2019). *Die Präsenz der Dinge. Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur*. Bielefeld: Transcript.
- Scholz, Jana (2018). Puppenhüllen. Die aufblasbare Puppe in einem Film von Hirokazu Kore-eda und in *Installationen* von Clemens Krauss. In Insa Fooker, Jana Mikota (Hg.), *denkste:puppe* (1)(S. 73-83). Siegen: universi – Universitätsverlag Siegen. Online unter: https://dedo.ub.uni-siegen.de/index.php/de_do/article/view/16

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Kazuo Ishiguro (2021): Klara und die Sonne. Roman. Cover. Karl Blessing-Verlag:

München. (Übersetzung aus dem Englischen: Barbara Schaden). München: Karl Blessing Verlag (Umschlaggestaltung: Stardust München, nach einem Entwurf von Faber & Faber, London).

Abbildung 2: Hugo Steiner-Prag: The Tales of Hoffmann: Woman behind a window (1942). Part of a

series: "From old Germany: The Tales of Hoffmann, newly translated by Eugene Jolas; illustrated with lithographs in color by Hugo Steiner-Prag and printed by William Edwin Ridges's Son, New York"; accession numbers 78.837-78.850b. Leo Baeck Institute at the Center for Jewish History.

Zugriff am 25.06.2022 unter: https://artsandculture.google.com/asset/the-tales-of-hoffmann-woman-behind-a-window-steiner-prag-hugo/_wH6wEz36AMddg

Über die Autorin / About the author

Jana Scholz

B.A.-Studium der Europäischen Literaturen in Marburg und Barcelona; M.A.-Studium der Vergleichenden Literatur- und Kunstwissenschaft in Potsdam; Promotion zur Agency menschenähnlicher Artefakte in Kunst, Mode und Literatur; Arbeit in der Wissenschaftskommunikation und als freie Autorin; Forschungsschwerpunkte: dingliche Agency und künstlerische Kommunikationsstrategien, Performativität, Body und Gender Studies.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:

jana.scholz@uni-potsdam.de

Alterität als Narrativ der Puppe. Selbstvergewisserung und Lösung aus Geschlechtsrollenklischees im Spiel mit Puppen

Alterity as a Narrative of the Doll. Self-Assurance and Release from Gender Role Clichés in Play with Dolls/Puppets

Insa Fooker

ABSTRACT (Deutsch)

Puppen als anthropomorphe Wesen fordern Menschen dazu auf, mit ihnen zu interagieren. Treffen Puppe und Mensch aufeinander, entsteht durch die Puppe ein Handlungsanreiz im Sinne einer puppenspezifischen Affordanz, die im menschlichen Gegenüber das innerpsychische Wechselspiel von Identität und Alterität anregt. Die These des Beitrags lautet, dass der Puppe situativ eine Alterität als psychologisches Narrativ eingeschrieben ist: Die Puppe wird als *alter* wahrgenommen, was mit dem Bewusstsein für *ego* einhergeht. Es ist ein Alteritätsangebot der Puppe mit performativem Potenzial für das menschliche Gegenüber. Das Zusammentreffen von Alteritäts-Narrativ (seitens der Puppe) und neuer Selbstvergewisserung (seitens des Menschen) findet sich auch in literarischen Texten. Am Beispiel von zwei Erzählungen – *Ein Emigrant* (1914/1930) von Selma Lagerlöf und *Popp und Mingel* (1960) von Marie Luise Kaschnitz – wird diesen Überlegungen nachgegangen: Zwei heranwachsende Jungen greifen das Alteritäts-Narrativ der Puppe als Potenzial für die Ausdifferenzierung ihres Selbstkonzepts auf, was dazu führt, dass sie sich für eine gewisse Zeit aus Geschlechtsrollenklischees entlassen können.

Schlüsselwörter: Alterität, Affordanz, performatives Potenzial, Geschlechterrollen

ABSTRACT (English)

Dolls/puppets as anthropomorphic beings invite human beings to interact with them. If doll and human meet, the doll/puppet creates an incentive for action in the sense of a doll-specific affordance, which stimulates the inner-psychic interplay of identity and alterity in the human counterpart. In the paper it is argued that alterity is situationally inscribed in the doll/puppet as a psychological narrative: the doll is perceived as *alter* that correlates with an awareness of *ego*. It is an alterity offered by the doll with a performative potential for the human counterpart. The coincidence of alterity narrative (on the part of the doll) and new self-assurance (on the part of the human) is also found in literary texts. Using the example of two stories – *An Emigrant* (1914/1930) by Selma Lagerlöf and *Popp and Mingel* (1960) by Marie Luise Kaschnitz – these considerations are explored: Two adolescent boys take up the doll's narrative of alterity as a potential for differentiating their self-concept, which leads to their being able to release themselves from gender role clichés for a certain time.

Keywords: alterity, affordance, performative potential, gender roles

Weil Anderssein, so, wie es sich in den stummern
Bildern aufrührerisch zeigt, mehr hergibt. Und zulässt.
(Gisela von Wysocki, 2021, 157).

Vom Anderssein der Puppe – Anstöße zum Selbstsein?

Puppenaffine Motive und Themen haben in den diversen Gattungen von Literatur, Kunst, Theater, Medien und Technik eine lange Tradition, die von der Antike bis in die heutige Gegenwart reicht. Die in diesen Werken konstruierte Beziehungsgestalt zwischen Puppe und Mensch enthält in gewisser Weise ein psychologisch grundiertes Puppen-Narrativ – das der Alterität, im Sinne einer der Puppe eingeschriebenen Alterität. Auch wenn der Begriff Narrativ hier etwas ungewöhnlich klingen mag, ist er bewusst gewählt. Es soll damit deutlich gemacht werden, dass es nicht nur um allgemeine Merkmale und Wirkungen von Puppen geht, sondern dass die Puppe darüber hinaus eine situativ wirksame, sinnstiftende Botschaft kommuniziert, ein Narrativ, das besagt: „Ich bin anders als Du, aber mein Anderssein ist gleich-



Abbildung 1: Yaya Coulibaly (2022): Wall of puppets (Ausschnitt).
(Foto: Insa Fookan, documenta 15, Kassel, 23.06.2022). ■

zeitig ein Teil von Dir“. Das wiederum hängt mit der Affordanz der Puppe zusammen (vgl. Gibson 1979/1982), dem Handlungsangebot, das die Puppe durch ihre spezifischen Eigenschaften in einer konkreten Begegnungssituation von Puppe und Mensch an diesen, ‚ihren‘ Menschen richtet. Stimmen Handlungsanreiz der Puppe und psychische Gestimmtheit des Menschen überein, werden Prozesse der

Im Folgenden wird diesen Überlegungen noch etwas weiter nachgegangen, um sie dann auf zwei literarische Texte beispielhaft anzuwenden.

Wenn künstliche (Puppen-)Menschen und reale Menschen miteinander in Beziehung treten, werden die Puppen zu Projektionsflächen der oft unbewussten Vorstellungen, Absichten, Bedürfnisse und Phantasien ‚ihrer‘ Menschen. Puppen können hier als Alter Ego, erweitertes Ich, Hilfs-Ich, Stellvertreter, Doppelgänger, Schatten etc. fungieren. Die Puppe kann dabei in unterschiedliche gestalteten Varianten und Formaten auftreten: als literarische Figur, als bildnerisch gestaltetes Geschöpf, als technisch designer Automat oder Roboter, als geführte Puppe im Figurentheater, als virtueller Avatar oder auch als Kinderspielzeug. Fast immer enthalten solche Mensch-Puppen-Konstellationen auch fiktionale und/oder phantastische Anteile (vgl. Brittnacher 2013; Drux 2001). Manche Puppen-Wesen strahlen dabei eine Aura des „Unheimlichen“ aus, die Angst und Schrecken verbreitet (vgl. Jentsch 1906; Freud 1919/1970). Andere Puppen wiederum regen die mit ihnen (inter)agierenden Kinder und Erwachsene an, sich auf Unbekanntes einzulassen. Die Puppe kann dabei die Funktion eines Übergangsobjekts haben (vgl. Winnicott 1973), was vor allem bei solchen Puppengeschöpfen passiert, die Vertrauen, Verlässlichkeit und (psychische) Sicherheit ‚ausstrahlen‘. Oft erspüren bereits sehr junge Kinder das Paradoxe solcher Situationen, in denen Puppen als Ko-Akteure von Interaktion und Kommunikation ‚agieren‘, lassen sich aber durchaus auf den ‚als-ob‘-Charakter (Packer u. Moreno-Dulcey 2022) bzw. auf ein „dual bookkeeping“ (Rakoczy 2022, 3) des Geschehens ein: Sie wissen, dass die scheinbar wie Menschen agierenden Puppen keine ‚echten‘ Menschen sind, dass es aber hilfreich sein (und Spaß machen) kann, so zu tun, als ob sie es wären.

Ohnehin sind Puppen selten eindeutig, sondern wirken widersprüchlich und fordern die Ambiguitätstoleranz und Ambivalenzfähigkeit ihrer menschlichen Gegenüber heraus (vgl. Lüscher 2012): „Sie sehen aus, als wären sie Menschen und zugleich nicht, oder als wären sie keine Menschen und zugleich doch“ (Tawada 2000, 218). Auch diese den Puppen zugehörige Ambiguität gehört zu ihrer Alterität und Affordanz. In der Beziehung zu den Menschen, die sich von ihnen angesprochen fühlen, akzentuieren Puppen die Ähnlichkeit mit ihrem menschlichen Gegenüber, bringen gleichzeitig aber auch ihr Anderssein ins Spiel, das als ein auf den Menschen bezogenes ‚Anderes‘ bewusst wird. So nimmt das sich wechselseitig bedingende (psychologische) Spiel von Identität und Alterität seinen Lauf:

Ich kann nur dann im eigentlichen Sinn Bewusstsein von mir haben, wenn ich dabei etwas anderes als mich selbst in mein Bewusstsein aufnehme. Das Bewusstsein des *ego* setzt die Wahrnehmung des Anderen –*alter*– voraus (Raible 1998, 7).

Genau dann, wenn die ‚Alterität der Puppe‘ als ein auf das eigene Selbst bezogenes ‚Anderes‘ wahrgenommen wird, werden Prozesse der Selbstdifferenzierung sowie der De- und Re-Konstruktion von Identität angestoßen. Ähnliche Prozesse laufen auch ab, wenn auf der Bühne des Figurentheaters eine einzigartige Ko-Präsenz („unique co-presence“; Piris 2020, 180), eine ‚Selbst-Ander-Beziehung‘ zwischen Puppenspieler:in als bewusstseinsfähigem Menschen und der Puppe als Objekt, hergestellt wird – es findet eine höchst produktive Form des ‚Uneins-Seins‘ statt (vgl. Burgholzer u. Hochholdinger-Reiterer 2020). So konstituiert sich etwas, was als performatives Potenzial des Alteritäts-Narrativs der Puppe bezeichnet werden kann.

Angeregt durch einige literarische Texte, in denen es neben anderen Themen auch um die Beschäftigung und das Spiel von (heranwachsenden) *Jungen* mit Puppen geht, sollen die hier angestellten Überlegungen zum Puppen-Narrativ der Alterität und seines performativen Potenzials im Kontext mit Geschlechtsrollen-Stereotypen betrachtet werden. Nicht von ungefähr wird das Thema Puppe oft mit Konformität und Anpassung an stereotypisierte Vorgaben von Genderrollen verbunden. So gelten für den Bereich der Kindheit Puppen als ein geschlechtstypisiertes Spielzeug (für Mädchen) und werden, tendenziell pejorativ, als normativ-einengend und kindlich-weiblich konnotiert. Puppenwelten sind Mädchenwelten, meist in der Farbe Rosa. Auch wenn es für beide Geschlechter zahlreiche, hinsichtlich ihrer Geschlechtsmerkmale hyperstereotypisierte Puppen gibt – klassische Barbie-Puppen für Mädchen, Action-Figuren für Jungen – betrifft die partielle Abwertung der Puppenwelten weitaus häufiger die weiblichen Puppenszenarien. Das wiederum geht einher mit einer weitgehenden Tabuisierung der (Mädchen-)Puppenwelten für Jungen. Sie müssen sich von diesen Puppen fernhalten, wenn sie als ‚richtige Jungen‘ gelten wollen, sowohl in den Augen ihrer gleichgeschlechtlichen Peers als auch bei Erwachsenen, die in bestimmten Milieus und Subkulturen gleichfalls davon ausgehen, dass Puppenspiel für Jungen unangemessen ist (vgl. Fooker 2012, 102f., 138ff.). Demnach müssen Jungen bei einem möglichen Interesse an Puppen davon ausgehen, als ‚unmännlich‘ etikettiert und sanktioniert zu werden. Demnach müsste die hier postulierte Alterität der Puppe von Jungen kategorisch abgelehnt

und abgewehrt werden um der Geschlechtsrollen-Norm zu entsprechen, während sie bei Mädchen eher ein Angebot für das Ausprobieren von Verhaltensvarianten darstellen würde.

In einer Ende des 19. Jahrhunderts (sic!) durchgeführten Befragung zum beobachteten Spiel von Kindern mit Puppen (vgl. Ellis u. Hall 1897) spielten interessanterweise drei Viertel der Jungen durchaus mit Puppen oder hatten mit ihnen gespielt. Allerdings wurde auch deutlich, dass ihnen der Zugang oft nur zu bestimmten Puppen oder nur zu einer bestimmten Form des Mitspielens zugestanden wurde. In einer späteren Untersuchung zum geschlechtsrollentypischen Spielverhalten von Vorschulkindern, die in den 1960er Jahren in der DDR durchgeführt wurde (vgl. Lippelt 1968), spielte etwa ein Fünftel der Jungen mit Puppen, gaben das aber nur ‚verschämt‘ zu. Da hier auch die Eltern der Kinder befragt wurden, zeigte es sich, dass insbesondere die Väter das Puppenspiel ihrer Söhne ablehnten. Dabei zeigt die einschlägige Fachliteratur aus dem Kontext von Literaturdidaktik und Kunst- und Theater-Pädagogik, dass starre Geschlechtsrollenklichs im Zusammenhang mit dem Puppenthema durchaus aufgehoben werden können. So kann sich eine gut moderierte Form der Annäherung an Puppenfiguren durchaus auch für Jungen als eine besondere Erfahrung der Identitätsentwicklung und Selbstdifferenzierung ‚entpuppen‘ (vgl. Weber 2014). Auch in der neueren Kinder- und Jugendliteratur wird die Begegnung und das Spiel mit Puppen für Jungen zwar nicht immer als problemfrei thematisiert, bedeutet aber fast immer eine positiv akzentuierte Erweiterung der Persönlichkeit und des Erfahrungshorizonts (vgl. Mikota u. Fooker 2021).

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass das Thema Puppen und (erwachsene) Männer meist anders konnotiert wird als es für männliche Kinder und Heranwachsende der Fall ist. So ist die Puppe als idolisiertes und wirkmächtiges Objekt der Begierde von Männern und Männerphantasien ein Topos, der seit Jahrhunderten ungebrochen Konjunktur hat (vgl. Drux 2006), selbst wenn er unter dem Vorzeichen von Exzentrik und Normabweichung steht. Meist ist die Puppenaffinität hier ein Distinktionsmerkmal, das eine besondere Form künstlerischer Kreativität suggeriert.

Im Folgenden soll die Idee der Alterität als ein der Puppe eingeschriebenes Narrativ exemplarisch für Fragen zur Genderrollen-Sozialisation von Jungen untersucht werden. Es geht um den Stellenwert von Puppen als Spielobjekte

im Kontext des Heranwachsens zweier männlicher Kinder, die als Hauptprotagonisten in zwei literarischen Texten fungieren. Zum einen handelt es sich um die Erzählung *Die Puppe als Erzieherin* bzw. *Der Emigrant* von Selma Lagerlöf (1914) und zum anderen um die Kurzgeschichte *Popp und Mingel* von Marie-Luise Kaschnitz (1960). Das Handlungsgeschehen in den beiden Texten spielt in unterschiedlichen historischen Zeiten und Räumen. In beiden Geschichten geht es aber um die schwierige psychosoziale Situation von zwei heranwachsenden Jungen, die sich mit Alleinsein und Einsamkeit auseinandersetzen müssen und sich dabei auf das Spiel mit einer geschenkten Puppe bzw. mit einer selbst kreierten ‚Puppenfamilie‘ einlassen – im Bewusstsein dessen, dass sie damit gegen normativ vorgegebene Geschlechterrollen verstoßen. Beide literarischen Figuren konstruieren den Begegnungszusammenhang zwischen sich und den Puppen als einen offenen, mit Phantasie angereicherten Übergangsraum (vgl. Winnicott 1953), in dem sie versuchen, ihre innere psychische Befindlichkeit und die (normativen) Anforderungen der Außenwelt auszutarieren. Dies gelingt ihnen für eine gewisse Zeit, indem sie sich die Alteritäts-Spielräume der Puppen für eine stabilisierende Selbstvergewisserung aktiv zu eigen machen.

Jetzt begriff er, daß Kinder Puppen so lieb hatten, weil sie sich verwandeln konnten ...

Im Jahr 1914, noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, publizierte die schwedische Schriftstellerin Selma Lagerlöf (1858-1940) auf Deutsch die Erzählung *Die Puppe als Erzieherin* (Lagerlöf 1914a). Sie erschien in der Osterbeilage der Wiener „Neuen Freien Presse“ und kurze Zeit später auf Schwedisch unter dem Titel *En Emigrant* (Lagerlöf 1914b). In einer später in Deutschland publizierten Sammlung von Erzählungen (Lagerlöf 1930) wurde für diesen Text auch der Titel *Ein Emigrant* verwendet (vgl. Thomsen 2013). Beide Titelversionen akzentuieren wichtige Aspekte. So übernimmt die Puppe im Übergangsraum zwischen Kindheit und Erwachsen-Werden die Aufgabe einer ‚doppelten‘ Erzieherin und steht sowohl für die vom Jungen als fordernd wahrgenommene Außenwelt als auch für seine sich allmählich ausdifferenzierende Innenwelt und Selbst-Bildung. Und es geht auch darum, sich aus der Kinderwelt zu lösen und aus dem geschützten Übergangsraum zu ‚emigrieren‘, ohne das, was zurückgelassen wird, zu vergessen, abzuwerten oder abzuspalten.

Wovon handelt die Erzählung? Der kleine Junge Fritz Hernquist wächst vaterlos auf. Er lebt zusammen mit seiner Mutter in bescheidenen Verhältnissen. Die Mutter betreibt einen Obst- und Gemüseladen im Keller, hat wenig Zeit und der Junge sitzt meist alleine, eifersüchtig auf die Kundschaft, unterm Ladentisch. Als Dreijähriger erhält er zu Weihnachten von der Mutter eine „große Bubenpuppe“ (Lagerlöf 1914a, 31) in Matrosenuniform. Auf der Mütze ist der Name aufgestickt: Laban. Fritz ist konsterniert: „[...] der Knabe [mochte] die Puppe gar nicht ansehen. [...] Er sagte gerade heraus, er wolle nicht mit Puppen spielen, er, der doch ein Junge war“ (ebd.). Aber die Mutter ist geduldig und redet Fritz gut zu:

[...]. Du glaubst gar nicht, wie viel er von allem weiß, was sich einmal in der Welt zuge-tragen hat.“

Nein, das ging doch über den Spaß. Die dumme Puppe dorten am Tisch! Die Mutter wurde wohl bald ebenso einfältig wie die Puppe selbst.

Aber es war merkwürdig. Wie er am Weihnachtsmorgen dalag und die Puppe anguckte und sich dachte, daß das wohl die letzte wäre, die ihm etwas erzählen konnte, merkte er, daß sie plötzlich eine andere geworden war. [...].

Mit der Zeit entdeckte der Knabe immer mehr und mehr gute Eigenschaften an der Puppe. Er sagte ganz ernsthaft zur Mutter, wie um ein großes Unrecht gut zu machen, daß er, bevor er Laban hatte, gar nicht gewußt hätte, wozu Puppen gut seien. Er hatte geglaubt, sie seien nur für kleine Mädchen zu brauchen, die ihnen Kleider nähten und ihnen diese Kleider wieder an- und auszogen. „Aber jetzt denkst du anders von ihnen?“ fragte die Mutter und lächelte ihm zu.

Ja, gewiß, jetzt begriff er, daß Kinder Puppen so lieb hatten, weil sie sich verwandeln konnten. Und verwandelt hatte sie sich wirklich, diese Puppe (ebd.).

Fritz entwickelt eine tiefe Bindung zur Puppe Laban bzw. er entwickelt eine selbstreflexive Beziehung zu ihr und versucht dabei, sich gegen das wachsende Unverständnis in seiner sozialen Umwelt zu behaupten. Laban schlüpft in zahllose soziale Rollen hinein und ermöglicht Fritz damit einen Zugang zu einer Vielzahl von Alteritäten. Die Mutter unterstützt Fritz dabei in den ersten Jahren und schlägt ihm angesichts seiner Angst vor einem möglichen Leistungsversagen in der Schule einen reziproken Rollentausch mit Laban vor: „‘Lehre du ihn jetzt zuerst, dann lehrt er dich‘, sagte die Mutter“ (32). Der Puppenjunge wird als Alter Ego zum perfekten Hilfs-Ich. Er ermöglicht die Selbstermächtigung von Fritz, der ihn als seinen Lehrer mit großem Wissensvorsprung ‚inszeniert‘ – ein Wechselspiel von Alterität und Identität. Allein an Laban zu denken, lässt ‚dessen Wissen‘ auf Fritz übergehen. Er wird zum besten Schüler der Klasse.

Findet es die Kundschaft der Mutter zunächst noch amüsant und nur leicht befremdlich, dass dieser kleine Junge intensiv seine „Puppe sprechen und antworten ließ“ (ebd.), so wächst allmählich der Druck auf Fritz, das Puppenspiel aufzugeben. Er versucht eine erste Trennung von der Puppe, hält das aber nur für ein paar Stunden durch. Ohne Laban ist er ein ‚Nichts‘. Nach dem Übergang aufs Gymnasium nehmen die Hänseleien und Witze der Gleichaltrigen und das Befremden der Erwachsenen zu, dass ein „so vielversprechender Junge [...] diese lächerliche Gewohnheit hat, in seinem Alter noch mit Puppen zu spielen“ (ebd.). Fast drei Jahre versucht er, sich nicht beirren zu lassen. Aber die Ambivalenz in ihm wächst. Bindung und unbedingte Liebe wechseln sich ab mit der Wut über die Abhängigkeit von der Puppe. Es kommt zu radikaleren Trennungsversuchen. Fritz will Laban im Hafenbecken ertränken, schreckt aber im letzten Moment davor zurück. Was nun? Er schreibt der Puppe den Lösungsvorschlag zu, sie nicht zu töten, sondern in die „Verbannung“ (33) zu schicken. Fritz greift die Anregung auf, setzt Laban in den Salon eines großen Fährschiffes und verabschiedet sich: „Adieu, adieu!“ (ebd.). Aber die Trennung ist zu früh. Kaum zu Hause angekommen, plagt ihn die Sehnsucht nach der Puppe. Er wird übellaunig und bricht leistungsmäßig völlig ein. Nach einer Woche schleicht er zum Hafen und findet Laban da, wo er ihn platziert hatte. Alles ist wieder gut. Er scherzt mit der Puppe und sie nehmen ihr altes Leben wieder auf – für etwa ein halbes Jahr. Dann steigt der Druck wieder, in den Augen der anderen ‚normal‘ werden zu müssen. Diesmal wird Laban in einer Straßenbahn ausgesetzt, aber schon am Abend hat ihn jemand vor dem Haus abgelegt, zusammen mit einem kleinen Spottvers über einen, der bei seiner „Docken“ bleiben soll. Fritz fühlt sich gemeint und ist „starr vor Wut“ (35). Er läuft zum Bahnhof und setzt Laban in das Abteil eines abfahrtsbereiten Zuges.

Laban begibt sich nun auf eine wundersame Reise mit der schwedischen Eisenbahn, in der Bahnbeamte über Monate eine Spaß-Aktion mit ‚Eisenbahn-Laban‘ inszenieren, der als vorgeblich berühmter Passagier – telegraphisch angekündigt – von Station zu Station geschickt und unter Anteilnahme der Öffentlichkeit mit Orden dekoriert und mit Ehrungen überhäuft wird. Selma Lagerlöf baut hier in die Erzählung eine reale Episode ein, die in Schweden in den Jahren 1904/1905 tatsächlich stattgefunden hatte und über die öffentlich berichtet wurde (vgl. Thomson 2013). Beschrieben wird, wie gestandene Männer das Alteritätsangebot der Puppe aufgreifen, um lustvoll und spielerisch aus der Autorität ihrer Eisenbahner-Rolle zu fallen.

Aber wie geht es mit Laban und Fritz weiter? Fritz ist sicher, dass die Zeitungsberichte über die Eisenbahn-Puppe von seinem Laban und dessen Abenteuer erzählen. Das muntert ihn auf, verbessert aber seine Schulleistungen nicht. Dann verlieren die Bahnbeamten die Lust auf ihr Spiel mit der Puppe. Sie ist „jetzt von den großen Kindern, die mit ihr gespielt hatten, völlig vergessen“ (Lagerlöf 1914a, 37) und liegt in einem Eisenbahnmagazin in der Nähe. Fritz wird nachdenklich, als er das erfährt, entscheidet sich aber gegen einen Neu-Anfang mit Laban – im Gegensatz zur Mutter. Die holt Laban aus dem Magazin und setzt ihn wieder auf seinen alten Platz. Fritz wird der Puppe gegenüber nun aber von Wut ergriffen: „Wie kannst du dich unterstehen, noch einmal zurückzukommen?“ (ebd.). Er packt sie, läuft zum Hafen und setzt sie an Bord des großen Auswandererschiffs nach Amerika. „Und diesmal fühlte er eine wunderliche Ruhe“ (ebd.). Er beschließt, vom Gymnasium abzugehen und bei der Mutter im Laden anzufangen, denn ohne Puppe sind Kindheit und Schule vorbei. Und als die Mutter ahnend fragt, ob denn die Puppe nicht mehr zurückkommen würde, sagt Fritz: „Nein, jetzt kommt sie wohl in ein Land, wo man seine Puppen behalten darf!“ (ebd.).

Auf diese Art kam der Knabe in das praktische Leben. Jetzt ist er ein erwachsener Mann und trauert nicht mehr um die Puppe. Aber er erzählt gern von ihr. (ebd.).

Selma Lagerlöf hat als Erzählerin das eher untypische bzw. wenig normativ-konforme Geschlechtsrollenverhalten des jugendlichen Protagonisten und der puppen spielenden Bahnbeamten mit deutlicher Sympathie und Verständnis gezeichnet. Diese Sensibilität dürfte für ihre Zeit ungewöhnlich gewesen sein. Nach der Einschätzung ihres Biographen Nils Afzelius deutet sie mit der Wahl des Topos Puppe zur Beschreibung männlicher Entwicklungsprozesse Zweierlei an (vgl. Thomson 2013): Zum einen finden sich verdeckte Hinweise auf ungewöhnliche, alternative Ausdrucksformen von Zuneigung und zum anderen plädiert sie offen für die wichtige Rolle von Kreativität, Phantasie und Fiktion im realen Leben – repräsentiert durch die Puppe. So konnte Selma Lagerlöf möglicherweise auch die eigene unkonventionelle, weil eher gleichgeschlechtliche Orientierung unterschwellig und verschlüsselt in ihrem Text mitlaufen lassen.

Geheimes Familienglück: Vater Popp und Mutter Mingel

Die Kurzgeschichte *Popp und Mingel* wurde von Marie Luise Kaschnitz (1901-1974) im Jahr 1960 im Erzählband *Lange Schatten* veröffentlicht (Kaschnitz

1960). Die Handlung spielt in der Zeit des so genannten Wirtschaftswunders in der damaligen BRD und greift den Diskurs über eine in dieser Zeit häufig beklagte Familienkonstellation auf, in der beide Eltern berufstätig und mit dem Erwerb von Konsumgütern beschäftigt sind (Auto, Kühlschrank, Musiktube), während Kinder als „Schlüsselkinder“ zwar keine materiellen Entbehrungen erfahren, aber emotional vernachlässigt und auf sich selbst zurückgeworfen sind.

Das Handlungsgeschehen wird aus der subjektiv rekonstruierten Rückschau des Ich-Erzählers, eines Jungen am Ende seiner Kindheit, in Berichtsform mitgeteilt, nicht chronologisch geordnet, sondern in verschiedenen Erzählsträngen, sprachlich dicht, fast atemlos geschildert. Es geht um einen vom jungen Ich-Erzähler verursachten ‚Vorfall‘, einen Brand, der entsteht, als er ‚träumend‘ nicht verhindert, dass das hoch lodernde Feuer von vier offenen Gasflammen auf die Gardine überspringt. Es folgen bedrängende Fragen an ihn von Eltern, Lehrern und einem Arzt. Aber die realen Erwachsenen haben keinen Zugang zum Erleben des Jungen. Ihre Erklärungsangebote für sein, aus ihrer Sicht erklärungsbedürftiges Verhalten bleiben ihm fremd. Er möchte auch das, was passiert ist, nicht als an sie gerichtete Botschaft verstanden wissen. Vor allem möchte er nicht, dass sie erfahren, womit er wirklich gespielt hat, denn das würde nicht zu ihren Vorstellungen von einem ‚richtigen Jungen‘ passen.

In der Realität wird er emotional von den Eltern vernachlässigt und alltagspraktisch überfordert: Von der Schule nach Hause kommend muss er die Betten machen, den Haushalt aufräumen und sich selbst versorgen. Dabei ist er bemüht, mögliche Anlässe für elterlichen Ärger zu vermeiden und scheint seine Nicht-Beachtung als ein Faktum zu akzeptieren, das nicht gegen ihn gerichtet ist, sondern einfach im Stress des elterlichen Alltags passiert. So inszeniert er sich auch nicht als Opfer, sondern versucht eher zu verstehen, warum die Eltern so handeln, wie sie handeln. Die Welt der Peers mit ihrem normverletzenden Verhalten ist auch keine Option für ihn, obwohl er davon ausgeht, dass es den Erwachsenen lieber wäre, er würde mit den Jungen unten von der Straße um die Häuser ziehen, als dass er – und das ist sein Geheimnis – mit einer selbst erschaffenen Puppenfamilie spielt.

Die Oberfläche dieser fast klaglosen Akzeptanz der Verhältnisse macht die darunter liegende unbändige Sehnsucht unsichtbar für die anderen, die Sehnsucht nach einer Beziehungswelt gegenseitiger Anteilnahme, wechselseitiger Fürsorge, bedingungsloser Wertschätzung, Resonanz und Liebe. Diese Sehnsucht ist das streng gehütete Geheimnis des Jungen. Auch wenn sie mitunter quälend ist, er-

weist sie sich in der emotionalen und sozialen Einsamkeit des Jungen dennoch als Kraftquelle und spendet Trost – weil er sie sich heimlich und spielerisch erfüllt. Wie gelingt das?

Er hat sich eine ‚andere‘ Familie geschaffen, eine, die aus vier Puppenfiguren besteht, die die meiste Zeit in einer Schachtel in seinem Spielschrank liegen und nach der Schule zur Inszenierung eines gemeinsamen Familienlebens hervorgeholt und verlebendigt werden. Sein Vater *Popp* ist ein „alter Fußball“ (Kaschnitz 1960, 109), kugelrund im Lehnstuhl, immer lustig, mit einem „freundlichen Vollmondgesicht“ (ebd.) und stolz auf ‚seinen Jungen‘: „Unser Jüngster“ (ebd.), so wird er täglich begrüßt. Seine Mutter *Mingel* ist eine „komische Puppe ohne Beine“ (ebd.), ihre Ärmchen, aus denen Sägemehl quillt, streckt sie ihm entgegen: „Komm zu mir mein Söhnchen“ (ebd.). Er trägt sie zum Herd, damit sie für ihn und die anderen kochen kann und er mogelt für sie beim gemeinsamen Gesellschaftsspiel, damit sie auch gewinnt und nicht traurig ist. Sein Bruder *Henry* ist ein Schachpferd aus Elefantenzahn, mit dem er zusammen aufregende Abenteuer in der Prärie und Fahrten zum Mond erlebt, wenn die beiden nach draußen auf den Balkon gehen. Und seine Schwester *Luzia* ist ein leicht wackliger Luftballon, der ein wenig Farbe und Luft verloren hat. Er neckt sie gerne und wird dann von Vater *Popp* ermahnt. Aber meistens wird gespielt und gelacht und die Eltern *Popp* und *Mingel* mögen sich gar nicht vorstellen, wie es ohne ihre Kinder wäre. Fast alles, was der Junge in der Realität entbehrt, hat er sich mit seiner geliebten Wahl-Familie erschaffen: die unbedingte Zuwendung und Akzeptanz der Eltern, Geschwister, fröhliches Miteinander und wechselseitige Fürsorge. Zwar sind die Mitglieder seiner Spielfamilie durch vielerlei Handicaps objektiv stark beeinträchtigt, aber emotional und sozial sind sie völlig präsent und unbedingt für ihn da. Dieses intensive Beziehungs-Miteinander liest sich wie eine inklusionspädagogische Selbstermächtigung im Puppenspiel. Die phantasierte Puppenfamilie steht für ein völlig anderes Narrativ als die mit den realen Eltern erlebte Wirklichkeit. Es gelingt dem Jungen, in seiner fiktionalen Realität seine Bedürfnisse als Alterität der Puppenfiguren und ihres Narrativs für sich wirksam werden zu lassen. Dabei ist er sich dessen bewusst, dass sein Verhalten und seine Gefühle nicht geschlechtsrollenkonform sind. Aber für einen bestimmten Zeitraum kann er sich mit den Puppenfiguren aus diesen normativen Erwartungen befreien, weil sie ihm aktuell nicht entsprechen, auch wenn er ahnt, dass das irgendwann wahrscheinlich anders sein wird.

Dieser Tag kommt allerdings schneller als gedacht, ein Tag voller Öde und gähnender Leere. Beim Nachhause-Kommen weiß er noch nicht, dass seine Mutter die versteckte Schachtel mit den Puppenfiguren höchstwahrscheinlich gefunden und unwissentlich als Müll entsorgt hat. Zunächst in Panik, dann in Verzweiflung, erkennt er, dass etwas Unwiederbringliches passiert ist. Wie in Trance steht er im Dunkeln neben Fenster und Herd. Er zündet die vier Gasflammen an. Sie geben zumindest Licht, flackern lebendig und verbreiten ein Gefühl der Wärme. Man könnte mit ihnen sprechen. Stehen sie für die vier entschwundenen Familienmitglieder? Ein letztes Mal spürt der Junge seine kindliche Widerstandskraft im Umgang mit all den Enttäuschungen und der Abwehr der Trauer. Dann geben Popp und Mangel ihren jüngsten Sohn frei. Das achtlos auf dem Herd liegende Papier fängt Feuer und springt auf die Gardine über. Er ist erschrocken, schreit. Zum ersten Mal, steht der reale Vater, der früher als sonst von der Arbeit zurückgekommen ist, ihm bei. Der Beziehungsknoten innerhalb der realen Familie ist (noch) nicht gelöst, aber ein erster Schritt ist gemacht. Vielleicht kann mit einem physisch und psychisch präsenten Vater das Wechselspiel von Identität und Alterität neu beginnen? Und auch die Pfiffe der Jungen unten auf der Straße werden zum ersten Mal als Lockruf wahrgenommen, auf den er sich einlassen könnte. Vielleicht gibt es ja ein neues ‚Anderes‘?

Diese Kurzgeschichte wird oft als gesellschaftskritische Anklage kinderfeindlicher Familienkonstellationen rezipiert (Stichwort: Schlüsselkinder), aber sie kann auch anders gelesen werden. Sie erzählt nicht zuletzt von der Kraft der Phantasie im Zusammenhang mit dem Potenzial der Alterität der Puppen-Narrative und der Affordanz der Puppen als Gegenstände angesichts von Trauer, psychischer Belastung und Ohnmachtserfahrungen. Die in dieser Geschichte geschilderten Beziehungsprozesse zwischen dem Jungen und seiner Puppenfamilie und die mit den Puppenfiguren im spielerischen ‚als-ob‘-Modus gemachten Erfahrungen hat er verinnerlicht und als intrapsychische Modalitäten der Erlebnisverarbeitung bewahrt, auch wenn er weiß, dass sich seine Entwicklungskontexte verändern werden:

[...] und überhaupt habe ich nichts gegen meine Eltern, sie sind, wie sie sind, und ich mag sie gern. Nur daß es eben gewisse Sachen gibt, die man ihnen nicht erzählen kann, nur aufschreiben und dann wieder zerreißen, wenn man allein zu Hause ist, und es wird schon dunkel, und unten pfeifen die Jungens von der Bande, und noch ein paar Minuten, dann macht man das Fenster auf und ruft, ich komme, und dann geht man die Treppe hinunter, die Hände recht forsch in den Hosentaschen, vorbei an der Nixe, die hat einem früher sehr gefallen, aber jetzt weiß man mit einem Mal, daß man kein Kind mehr ist (Kaschnitz 1960, 114).

Die Puppe als Auslöserin ungeahnter Anlagen des Menschen ...

Dank der Menschenähnlichkeit der Puppe findet in der Puppe-Mensch Begegnung ein reziprokes aufeinander Bezogen-Sein statt im Sinne eines (psychologischen) Wechselspiels von Identität und Alterität. Das in solchen Begegnungszusammenhängen entstehende Narrativ der Alterität ist eine auf das Handlungspotenzial ihres menschlichen Gegenübers bezogene Alterität. Angewandt auf die in diesem Text geschilderte Entwicklungsphase der späten Kindheit im Kontext traditioneller männlicher Sozialisationsvorgaben, kann man von der Affordanz zwischen Puppe und heranwachsendem Jungen sprechen. Auch wenn sie damit aus traditionellen Genderrollenbezügen fallen, nehmen die beiden literarischen Jungen-Protagonisten dieses Risiko in Kauf und lassen sich auf das Spiel-Angebot der Puppe ein. Es ist das, was als Alterität auch in ihnen steckt, was ihre ‚anderen‘, unerfüllten Sehnsüchte und Bedürfnisse aufgreift, ihnen aus der sozialen und emotionalen Einsamkeit heraushilft und die Erfahrung von Selbstwirksamkeit ermöglicht. Das performative Potenzial von Puppen hilft, festgefahrene Strukturen zu durchbrechen, sich auf neue Perspektiven einzulassen, Empathie und Verständnis für andere Menschen und Situationen (und für sich selbst) zu entwickeln und Kreativität und Phantasie zu entfalten – es ist eine Form der Selbst-Bildung (vgl. Fooker 2022). Auch die von Selma Lagerlöf beschriebene karnevaleske Episode im Zusammenhang mit dem ‚Puppenspiel‘ der schwedischen Eisenbahner ist ein gutes Beispiel für Veränderungsbereitschaft und zeigt, wie dem Ernst und der Strenge männlicher Berufsidentität etwas Leichtigkeit und Spielerisches hinzugefügt werden kann. Die erwachsenen Männer lassen sich auf die Alterität der Puppe ein und fallen damit lustvoll aus der traditionellen männlichen Geschlechterrolle.

Gut siebzig Jahre später, im August 1978, gibt es eine ähnlich anmutende Episode. Als der deutsche Kosmonaut Sigmund Jähn in der sowjetischen Raumstation Saljut 6 eintrifft und die Symbolpuppe der DDR, das „Sandmännchen“, im extra angefertigten Weltraumanzug hervorholt, zieht zu seiner Verblüffung der Chef der Mission, der sowjetische Kosmonaut Wladimir Kowaljonok, das russische Püppchen Mascha hervor. Spontan zelebrieren die beiden Kosmonauten im Kreis ihrer Kollegen und unter den stummen Blicken von Lenin, Breschnew und Honnecker, die auf Plakaten an der Wand hängen, liebevoll eine kosmische Puppenhochzeit (Der Spiegel 2011). Es ist ein leicht bizarr anmutendes Bild mit bemerkenswerter Affordanz: Zwei erwachsene Männer, die den höchst männlich

konnotierten Traumberuf vieler kleiner Jungen ausüben, spielen, etwa 300 Kilometer von der Erde entfernt, auf einer Umlaufbahn mitten in einer Weltraumkapsel mit – *Puppen*. Mussten sie sich so weit aus ihrem normalen Männeralltag entfernen, um als große kleine Jungen einmal ganz anders spielen zu können? In jedem Fall ist die Puppe eine bemerkenswerte ‚Erzieherin‘:

Die Puppe, ist sie nicht die Begleiterin der Menschheit von ihrer frühesten Kindheit an? Wer weiß, wieviel wir ihr zu verdanken haben? [...] die Puppe als diejenige, deren Aufgabe es gewesen war, die ungeahnten Anlagen des unzivilisierten Menschen auszulösen. War nicht im selben Augenblick, in dem die erste Puppe aus einem Lehmklumpen oder vielleicht etwas zusammengerolltem Gras geformt wurde, die Phantasie geboren worden und mit ihr das Spiel, die Dichtung, die schönen Künste? Das beste, das wir besitzen, das, worauf wir am stolzesten sind, ist es nicht die Fähigkeit des Schaffens, und wer hat diese Fähigkeit in so hohem Grade entwickelt wie die Puppe? (Lagerlöf 1914a, 37f.).

Literaturverzeichnis

- Brittnacher, Hans Richard (2013). Puppe. In Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 457-465). Stuttgart: Metzler.
- Burgholzer, Laurette, Hochholding-Reiter, Beate (Hg.) (2020). *Uneins – Désuni – At odds. Identitätsentwürfe im Figurentheater. itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Band 5*. Berlin: Alexander Verlag.
- Der Spiegel (2011). „Alles war tief geheim“. *Wissenschaft. Raumfahrt. Der Spiegel* 15, 11.04.11, 156-147.
- Drux, Richard (2001). Künstliche Menschen. *Spektrum der Wissenschaft* 6. Zugriff am 09.01.2022 unter: <https://www.spektrum.de/magazin/kuenstliche-menschen/827686>.
- Drux, Rudolf (2006). Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen. Zur Geschichte eines Motivkomplexes. In Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer (Hg.), *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden* (S. 21-34). Amsterdam: Editions Rodopi.
- Ellis, Alexander C., Hall, G. Stanley (1897). A study of dolls. In G. Stanley Hall, Alexander C. Ellis, A study of dolls. New York and Chicago: E. L. Kellog & Co.
- Fooker, Insa (2022). Denkste, Puppe! Zur Rolle von Puppen beim (besseren) Verstehen anderer. *Das In-Mind Magazin*, 1.
- Fooker, Insa (2012). Puppen – Heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut (unter Mitarbeit von R. Lohmann). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Freud, Sigmund (1919/1970). Das Unheimliche. In Sigmund Freud, Studienausgabe. *Psychologische Schriften*, Bd. IV (S. 241-274). Frankfurt a. M.; S. Fischer.
- Gibson, James J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin. [deutsch: Gibson, James J. (1982). *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München: Urban & Schwarzenberg.
- Hantel-Quitmann, Wolfgang (2011). *Sehnsucht. Das unstillbare Gefühl*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Jentsch, Ernst (1906). Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 22,195-198; 23, 203-205.
- Kaschnitz, Marie Luise (1960). Popp und Mingel. In Marie Luise Kaschnitz, *Lange Schatten. Erzählungen* (S. 105-114). Hamburg: Claasen.
- Lagerlöf, Selma (1914a). Die Puppe als Erzieherin. *Neue Freie Presse. Osterbeilage*, 12. April 1914, 31-38.
- Lagerlöf, Selma (1914b). En emigrant. *Bonniers månadshäften. Illustrerad tidskrift för familjen* 6, 517-538.
- Lagerlöf, Selma (1930). Der Emigrant (übersetzt aus dem Schwedischen von Marie Franzos). In Selma Lagerlöf, *Die Silbergrube und andere Erzählungen* (S. 136-159). München: Albert Langen.
- Lippelt, Uta (1968). Unterschiede im Spielverhalten von Jungen und Mädchen des Vorschulalters beim Rollenspiel. Jena: unveröffentl. Dissertation Universität Jena.
- Lüscher, Kurt (2012). Menschen als „homines ambivalentes“. In Dieter Korczak (Hrsg.), *Ambivalenz-erfahrungen* (S. 11-32). Kröning: Asanger.
- Mikota, Jana, Fooker, Insa (2021). Von Herzfäden und Weltaneignung. Puppen- und Figurentheater als literarisches Motiv in der Kinder- und Jugendliteratur. *kj&m* 73 (3), 29-40.
- Packer, Martin J., Moreno-Dulcey, Fernando A. (2022). Theory of puppets?: A critique of the use of puppets as stimulus materials in psychological research with young children. *Cognitive Development* 61, 101146. <https://doi.org/10.1016/j.cogdev.2021.101146>.
- Piris, Paul (2020). The puppet as a figure of alterity in contemporary puppet theatre. In Laurette Burgholzer, Beate Hochholding-Reiter (Hg.), *Uneins – Désuni – At odds. Identitätsentwürfe im Figurentheater. itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Band 5* (S. 180-194). Berlin: Alexander Verlag.
- Raible, Wolfgang (1998). Alterität und Identität. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 110, 7-22.
- Rakoczy, Hannes (2022). Puppet studies present clear and distinct windows into the child's mind. *Cognitive Development* 61, 101147. <https://doi.org/10.1016/j.cogdev.2021.101147>.
- Thomsen, Bjarne Thorup (2013). Text, traffic and transnational thought: Perspectives on prose publications by Selma Lagerlöf in periodicals and anthologies, with particular reference to 'En emigrant' (1914), 'Lapland-Schonen' (1917) and the First World War period. *Scandinavica – An International Journal of Scandinavian Studies* 51(2), 208-224. Zugriff am 15.02.2022 unter: https://www.pure.ed.ac.uk/ws/portalfiles/portal/14983043/Text_Traffic_and_Transnational_Thought_2013_Thomsen.pdf.
- Tawada, Yoko (2000). *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie*. Tübingen: Konkursbuch.
- Weber, Angela (2014). Mein heimlicher Begleiter: Jugendliche gestalten ihr zweites Ich. Ein museumspädagogisches Vermittlungskonzept im Museum Folkwang. In Insa Fooker, Jana Mikota (Hg.), *Puppen. Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen* (S. 177-189). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Winnicott, Donald W. (1953). Transitional Objects and Transitional Phenomena: a study of the first notable possession. *The International Journal of Psychoanalysis* 34, 89-97.
- Winnicott, Donald W. (1973). *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart: Ernst Klett.
- Wysocki, Gisela von (2021). *Der hingestreckte Sommer*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Über die Autorin / About the Author

Insa Fooken

Studium der Psychologie (Hauptfach), Soziologie, Pädagogik, Ethologie, Psychopathologie; klinisch-psychologische Tätigkeit; Promotion, Universität Bonn 1980; 1992-2013 Professur für Entwicklungspsychologie (der Lebensspanne) an der Universität Siegen; 2014-2020 Senior-Professorin am FB Erziehungswissenschaften der Goethe Universität Frankfurt a. M.; Forschungsschwerpunkte u. a.: Kriegskinder im Alter; Resilienz; Bedeutung von Puppen.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:

fooken@psychologie.uni-siegen.de

Puppen weinen nicht – Puppen in der Kinderlyrik

Dolls Do Not Cry – Dolls in Children's Poetry

Heinz-Jürgen Kliewer

ABSTRACT *(Deutsch)*

Etwa zwei Dutzend Kindergedichte haben Puppen zum Thema. Sehr viele greifen auf Mörikes „Kinderszene“ von 1864 zurück, eine kleine Spielszene, in der der Pupp doktor die besorgte Mutter beruhigt. Hintergrund ist die große Kindersterblichkeit im 19. Jahrhundert. Die Texte geben anschauliche Einblicke in das Sozialgefüge der Familie (Mutter – Tochter, Schwester – Bruder).

Keywords: Kinderlyrik, Eduard Mörike, Kindersterblichkeit, familiales Sozialgefüge

ABSTRACT *(English)*

About two dozen children's poems presented here are about dolls. Very many draw on Mörike's "Children's Scene" from 1864, a small play scene in which the doll doctor calms the worried mother. The background is the high infant mortality rate in the 19th century. The texts provide vivid insights into the social structure of the family (mother – daughter, sister – brother).

Schlüsselwörter: Children's poetry, Eduard Mörike, infant mortality, family social structure

Fundorte für Puppengedichte

Puppen leben nicht, Puppen sprechen nicht – und wenn sie krank sind, kaputt oder verloren gehen, weinen sie nicht¹. Gerade darin besteht ihre Bedeutung für die kindliche Entwicklung zu einem sozialen Wesen. Ob Puppen heute, in Konkurrenz zu Smartphone und Computerspielen, noch diese Funktion haben können wie früher, ist schwer zu beurteilen. Ob Barbie-Puppen in neueren Gedichten auftauchen könnten, diese Frage soll nicht weiterverfolgt werden, zumal sie keine Baby- und Kleinkindprotagonisten sind, sondern meistens junge erwachsene Frauen verkörpern. Hier soll es vielmehr um die Tradition der Puppen und die Tradition der Gedichte gehen bzw. die Traditionsabbrüche. Es gibt einen fundamentalen Unterschied zwischen der Puppe und ihren „digitalen“ Nachfolgerinnen im Zeichentrickfilm: die eine ist stumm, und das Kind kann sie aktivieren und sich mit ihr unterhalten. Die anderen reden unentwegt und lassen keinen Raum zur Rollenübernahme.

Geht man auf die Suche nach Puppen in Kindergedichten, dann greift man zu den wenigen Anthologien der ersten Jahrhunderthälfte des 20. Jahrhunderts. Es sind fast ausschließlich Sammlungen für den Gebrauch in der Schule. 1910 erschien *Steht auf ihr lieben Kinderlein. Gedichte aus älterer und neuerer Zeit für Schule und Haus* ausgewählt von Gustav Falke und Jakob Loewenberg. Von noch größerer Bedeutung für das Kindergedicht bis in die Nachkriegszeit ist die Anthologie *Sonniges Jugendland* von dem Lehrer Paul Faulbaum, die zwischen 1922 und 1979 in fünfzehn immer wieder überarbeiteten Auflagen erschien, nach dem Tod des Herausgebers von Eberhard Ockel weitergeführt. Eine Renaissance, vergleichbar mit jener um die Jahrhundertwende, setzt erst Ende der 50er Jahre ein, als James Krüss mit *So viele Tage wie das Jahr hat* (1959) einer ganzen Reihe junger Autor:innen eine Möglichkeit bot, sich der Öffentlichkeit – und nun nicht nur auf dem Weg über die Schule – zu präsentieren. Das Pendant der DDR *Ans Fenster kommt und seht* erschien nur fünf Jahre später (George u. Hänsel 1964).

Schon wenn man das Thema „Puppen im Kindergedicht“ sehr eng fasst, findet man gut zwei Dutzend Texte. In unmittelbarer Nachbarschaft, oft im

selben Gedicht, begegnen der Teddybär, der Hampelmann, die Kasperpuppe. Wenn nicht Kinder mit Puppen spielen, sondern mit Puppen für Kinder gespielt wird, dann lässt sich das man am besten mit „Figurentheater“ umschreiben. Hier soll ausschließlich die Puppe als Spielzeug betrachtet werden. Bei der Forschung zum Kindergedicht wird oft übersehen, dass die Verse in den Bilderbüchern wegen der Illustration bei Kindern eine größere Wirkung erzielt haben könnten als die Texte in Lesebüchern oder Anthologien. Das trifft sicher auf Walter Krumbachs *Beim Pupp doktor* (1955) zu, das wohl in der DDR so bekannt war, dass ein Nachdruck 2006 wünschenswert schien. Von ihm stammt übrigens der Text zum DDR-„Sandmännchen“.

Die Puppe ist krank

Dass die Puppen gegen die Überfülle im Spielzeugangebot oder gar gegen die Verlockungen auf dem Smartphone einen schweren Stand haben, ist kein Wunder, wenn sie schon seit wenigstens 160 Jahren immer wieder krank sind!

Am Beginn der Traditionsreihe steht jenes bekannte Dramolett *Kinderszene*², das Eduard Mörike 1864 wohl für seine beiden Töchter schrieb - oder für sich. Es wurde erstmals 1867 in die letzte Ausgabe seiner Gedichte aufgenommen. Im Jahre 2020 erwarb das Deutsche Literaturarchiv Marbach das Autograph (vgl. Abbildung 1).

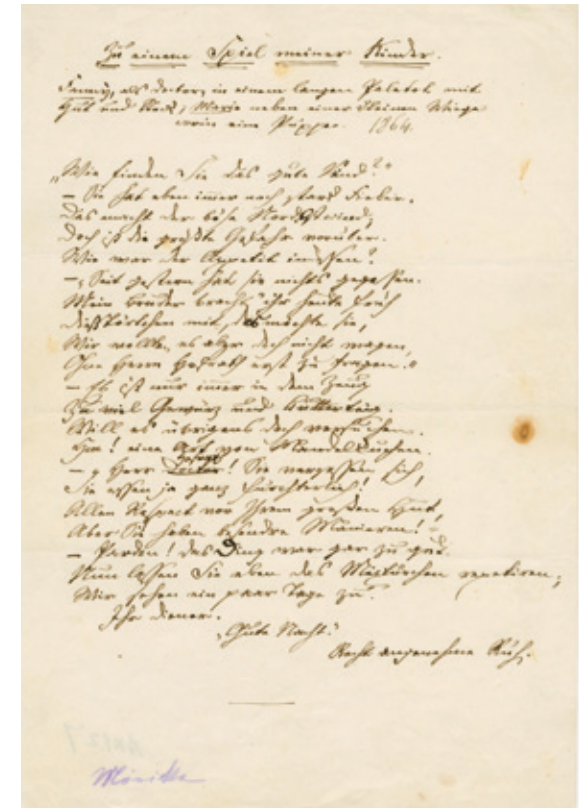


Abbildung 1: Autograph: Eduard Mörike „Kinderszene“ (1864); ©Deutsches Literaturarchiv Marbach

1 „Puppen weinen nicht“ lautet auch der Titel eines im Internet veröffentlichten Gedichts von Sebastian Grund (2013), in dem er seine elegische Beziehung zu einer Puppe beschreibt (<https://www.schreiber-netzwerk.eu/de/1/Gedichte/26/Gedanken/20199/Puppen-weinen-nicht/>) sowie eines Songs der zur Neuen Deutschen Welle gehörenden Gruppe Colossale (1982) (<https://www.youtube.com/watch?v=fUAFvL3QRZc>).

2 Ebenfalls unter dem Titel *Kinderszene* erschien 1893 ein völlig anders geartetes Kindergedicht von Edwin Bormann, in dem das Problem des Antisemitismus für Kinder verständlich dargestellt wird. (vgl. Richter 1992, 752).

Der Dialog zwischen der besorgten Puppenmutter und dem Pupp doktor wird mit der bekannten Formel eingeleitet worden sein: „Du wärst der Doktor und ich wär die Mutter“; d.h. Mädchen identifizieren sich mit der Mutter, indem sie die Puppe zum Objekt machen. Mörike eröffnet mit einer Regieanweisung, dann beginnt das Gespräch. Die Symptome der Krankheit werden genannt: Fieber und Appetitlosigkeit. Hier wird ein Narrativ erzeugt durch einen Transformationsprozess, der die Lebenswirklichkeit der Familie zur Spielsituation mit der Puppe imaginiert, die dann in einem nächsten Schritt in Literatur überführt wird.

Mörike (1804-1875) hatte erst spät geheiratet und über die häusliche Idylle an seinen Freund Friedrich Theodor Vischer geschrieben: „Mein bestes Glück liegt innerhalb des Hauses“ (zit. nach Maync 1944, 477). Das klingt wie eine Definition der bürgerlichen Familie in der Biedermeierzeit. Er hatte das 50. Lebensjahr überschritten, als er seine beiden kleinen Töchter beim Spiel beobachtete. Die kleine Marie habe seinen Spaß an ihrer Puppe bemerkt und gemeint: „Man soll ihm nur eine anschaffen und seine Studierereien wegtun“ (nach Beci 2004, 333). Sie will sozusagen den Prozess umkehren, Literatur in Realität zurückverwandeln. Der Anlass, der im ursprünglichen Titel *Zu einem Spiel meiner Kinder* noch deutlicher erhalten blieb und vor allem dessen Umsetzung in den Dialog sind so zündend, dass die Idee etwa 40 Jahre später auf Paula Dehmel (1862-1918) überspringt, dann um die Jahrhundertwende von Alwin Freudenberg (1873-1930) übernommen wird (es ist unklar, wer welchen Text gekannt haben kann) und nochmals 1920 von Hermann Claudius (1878-1980). Spielen mit Puppen muss nicht dasselbe sein wie Puppenspiel. Dieses sprachliche Doppelspiel, das sowohl mit der unklaren Bedeutung von „Puppe“ wie mit der schillernden Bedeutung von „Spiel“ und „spielen“ zusammenhängt, nutzt Mörike in genialer Weise. Nachdem James Krüss Mörikes *Kinderszene* in seine Anthologie aufgenommen hat, wurde sie seither häufig ohne die Spielanweisung abgedruckt. Außerdem übernimmt er die Gliederung von Falke und Loewenberg, die den Text je nach den Sprechenden in Strophen gliedern, sogar die letzte Zeile mit dem Verabschiedungsritual in drei Zeilen aufteilen. Ein ganzes Trio von Puppengedichten hat Krüss zusammengestellt: *Pupp doktor* von Paula Dehmel und eine plattdeutsche Version zu Mörike von Hermann Claudius *Dokterbesök*. Ein Jahr später nahm Faulbaum den Text in seine Sammlung auf; allerdings änderte er den Titel in *Der Pupp doktor* und übernahm den Regietext von Falke und Loewenberg: „(Ein Mädchen spielt den Arzt, während ein anderes vor dem Bett einer Puppe sitzt, deren Puls gefühlt wird.)“ (Faulbaum 1960, Band II, 79). Sowohl das Weglassen wie dieses Ändern sind nicht ein belangloser editorischer

Eingriff. Ein wichtiges Gattungsmerkmal des Dramas wird eliminiert, andererseits spielt das Verkleiden eine wichtige Rolle. Das wird nochmals deutlich, wenn man den Claudius-Text hinzunimmt, wo der Doktor von einem Jungen gespielt wird.

Vergleicht man die verschiedenen Versionen, so ist zunächst der Rückgriff auf Mörike offensichtlich. Während bei ihm die Sprecher:innen ständig wechseln, auf die knappe Frage „Wie finden Sie das liebe Kind?“ der Doktor in vier Zeilen sofort mit der Diagnose beginnt, gliedert Paula Dehmel den Dialog in zwei zusammenhängende Redeteile:

Lieber Doktor Pillermann,
guck dir bloß mein Püppchen an.
Drei Tage hat es nichts gegessen.
...

Erst in der zweiten Strophe antwortet der Doktor:

Madam, Sie ängstigen sich noch krank;
Der Puls geht ruhig, Gott sei Dank.
...

Eine wichtige Ergänzung: „die Arme hängen ihr wie tot“. Der größte Unterschied besteht aber darin, dass das Spiel verkürzt wird; der Heißhunger des Arztes auf die Törtchen, die er gerade als die Ursache für die Krankheit ausgemacht hatte, wird gestrichen. Er verabschiedet sich mit „Empfehle mich“. Wörtlich genau so endet die Fassung von Alwin Freudenberg, Lehrer und Autor einer Schrift zur Methodik der Gedichtbehandlung im Unterricht. *Puppenmutter und Pupp doktor* unterscheidet sich inhaltlich überhaupt nicht vom Dehmel-Text; beim direkten Vergleich wirkt er sprachlich aber stärker geglättet, sauber in zweimal acht Reimpaare gegliedert, so steril im rhythmischen Duktus, dass man das Leiern beim kindlichen Vortrag mithört.

Ach bitte, Herr Doktor, ach, schau'n Sie mal her:
Mein Püppchen ist krank, und ich sorg' mich so sehr.
...

Unter dem Titel *Kinderszenen* hat Freudenberg 1928 eine Reihe von zwölf kleinen gereimten Spieltexten veröffentlicht. *Die kranke Puppe* faltet das bekannte Thema nochmals mit ein paar Details aus.

Die Puppe kann nicht nur eine Spielsituation provozieren, sondern auch

Ängste und Befürchtungen. In den Gedichten klingt die Sorge der Mütter in der damaligen Zeit an angesichts der hohen Kindersterblichkeit und der mangelnden ärztlichen Versorgung. Die Puppenmutter sitzt hilflos neben dem kranken Kind und möchte vom Arzt beruhigt werden, sich aber auch nicht mit einem unverbindlichen Trost abspeisen lassen:

Ach, lieber Doktor, sag mir ehrlich,
ist diese Krankheit sehr gefährlich?

(Paula Dehmel *Pupp doktor*).

In einem Monolog beschreibt *Die Puppenmama* (Marga Frank) ihre Situation:

Mein Lieschen ist krank!
Ach Gott, ist mir bang!

Anders als bei Mörike wird die Not nicht ins amüsante Spiel gehoben oder das Spiel ganz abgebrochen wie bei Claudius:

...
Du lepelst min ganzen Honning ja op,
Hein Schütt!
Ick speel nich mehr mit!

Welche Mutter kennt nicht das Problem, wenn das Kind nicht essen will.

Drei Tage hat es nichts gegessen,
hat immer so stumm dagesessen,
es will nicht einmal Zuckerbrot,
die Arme hängen ihr wie tot.“

(Paula Dehmel *Pupp doktor*)

Das Püppchen will nicht essen, aber der Doktor langt kräftig zu. Das Thema wird in mehreren Gedichten aufgegriffen: *Wenn mein Kind nicht essen will* von Albert Sergel oder Adolf Holst: *Die kleine Mutter!*

Schlafe nur, mein armes Püppchen,
Schlafe deinen Kummer aus!
Mittags gibt's ein Buttersüppchen
Für die kleine kranke Maus.

Einen besonderen Akzent bekommt das Thema bei Hermann Claudius durch die niederdeutsche Mundart; der Doktor spricht natürlich hochdeutsch mit umgangssprachlichen Einsprengseln, die Mutter nur hochdeutsch, wenn sie den Arzt mit seinem Titel anspricht. Honig ist dieses Mal die Medizin.

„Min Popp is krank, heel slimm, heel slimm!
Lop mal gau na'n Dokter rüm!
Och, Herr Doktor, se bliwwt doch nich dod?“
...

Und noch ein Bekannter der Kinderlyriktradition beteiligt sich an dem Thema „Die Puppe ist krank“: Christian Morgenstern (1871-1914). Allerdings ist es nicht jener Autor, den wir heute mit dem Namen verbinden, dessen Texte aus den *Galgenliedern* in den Anthologien präsent sind. Bis in die 50er Jahre kannte man die Gedichte aus den beiden, wohl auch wegen der Illustrationen beliebten Bänden *Klein Irmchen* (1921) und vor allem *Liebe Sonne, liebe Erde* (1943). In diesen Kontext gehört auch *Beim Pupp doktor*. Sprachlich etwas steif und die Pointe etwas bemüht.

Beim Pupp doktor

Beim Pupp doktor Wunderlich,
da ist es ganz absunderlich.
Der Puppen Heilung ist sein Amt
und wirklich heilt er allesamt!

...
Klein Traudchen wünscht sich rasch nach Haus,
es ist auch alles gar zu kraus.

Schließlich noch ein anonymes Text, den Faulbaum empfiehlt: *Püppchen ist krank*: Kopfweh, Magenverstimmung, Tränklein und Fiebermesser, aber ein tröstender Schluss: „Liebes Püppchen, wein' nur nicht! / Morgen geht's schon besser!“

Die Puppe ist kaputt

Wie stark Realität und Spiel ineinander übergehen, mag die Figur des Pupp doktors zeigen (vgl. Abbildung 2).

Nicht Mutter und Kind bzw. Kind und Puppe interagieren miteinander, sondern der Weg zum Pupp doktor ist unausweichlich, wenn das Kind seinen Zorn an der Puppe ausgelassen und sie an die Wand geschmettert oder zu



Abbildung 2: Kinderhumor - Kinderszene 1906
(Illustration: Gertrud Caspari) —

Boden geworfen hat. Er muss den Porzellankopf wieder kleben oder die Glieder wieder an den Rumpf fügen. Die Puppe ist nicht krank, sondern verletzt. Nicht ihre Lebllosigkeit gibt Anlass zur Sorge, sondern ihre Schwachstellen sind betroffen: Arm- und Beingelenke, die Verbindung von Kopf und Rumpf, die Schlaugen, die eingebaute Stimme. Die ganze Liste der Gebrechen zeigt Krumbach im Wartezimmer der „Frau“ Doktor, auch wenn der Titel *Beim Puppensdokter* heißt – „dankt auch noch der Doktorin/ für die gute Medizin“. Hier taucht zum ersten Mal in dieser Traditionsreihe eine Ärztin, was dem damaligen Rollenverständnis der DDR entsprach.

Jungen sind beim Spielen nicht notwendig und erwünscht! Es kam auch immer wieder vor, dass der

böse Bruder im Streit nicht die Schwester angriff, sondern ihre Puppe. Das hat Heinrich Seidel anschaulich vorgeführt: *Meine Puppe kriegst du nicht!*

...
Erst die Nase abgemacht,
Dann das Köpfchen ihr zerkracht,
Dann den ganzen Leib zerrüttet
Und die Kleie ausgeschüttet
...

Die Puppe ist weg

Ein Kriegskind erinnert sich nach fast acht Jahrzehnten: Wenn die Sirenen Voralarm meldeten – das war meistens abends oder in der Nacht, kam es darauf an,

möglichst schnell zum Bunker zu rennen, weil schon Minuten später Bomben fallen konnten. Auf dem Weg dorthin ging die Puppe verloren, und die Eltern konnten sie nach dem Angriff in der Dunkelheit nicht mehr finden. Das war ein großer Schmerz, denn eine Puppe war damals nicht nur ein emotionaler Halt, sondern eine Kostbarkeit.

Friedrich Schnack hat 1947 über den Wert einer Puppe geschrieben:

Eine Puppe, träum ich, hätt ich gern,
...
Eine Puppe aus dem Spielzeugladen!
...
Ach, ich kann nur denken,
was mir so gefällt,
niemand wird mir eine Puppe schenken,
Vater hat kein Geld.

Den Verlust der Puppe beklagt Heinrich Seidel in einem völlig unbekannt gebliebenen Text:

Die verschwundene Puppe
Was war das heute für ein Schreck
Denkt Euch – Elisabeth ist weg!
Die schöne große Puppe
Gleich nach der Morgensuppe
Da wollt ich eilig zu ihr gehen,

Onkel Heinrich vermutet, dass der Weihnachtsmann sie zur Reparatur abgeholt hat, denn sie hatte im Kopf ein Loch, die Perücke fehlte, die Nase war zerschmettert, er würde sie in seinem großen Puppenkrankenhaus heilen und ihr ein neues Seidenkleid spendieren. Das Gedicht endet nach sechs Strophen mit einem Wunsch an den Weihnachtsmann, „der alles hat und alles kann“. Eine durchaus übliche Situation für die Generation, die noch mit Puppen gespielt hat und Mütter hatte, die selbst Puppenkleider nähten. Eine ähnliche Geschichte erzählt Detlev von Liliencron (1844-1909) in den vier ungereimten Strophen von *Der Puppenhimmel*. Er übernimmt die Situation Mörikes: ein Vater hört seiner vierjährigen Tochter Isolde zu, die ihm zwei Puppen bringt, die dritte fehlt ganz. Die Resi sieht ganz garstig aus: „Resi fiel heut in den Kohlenkasten“, Isidore hat beim Sturz vom Altan einige Blessuren davongetragen und Rosamundchen hat die Cholera gehabt.

Doch ich hoffe, dass sie wohl und munter.
Klein Isolde nickt mit wichtiger Miene:
„Rosamundchen ist im Puppenhimmel.“

Eines der wenigen Puppengedichte aus jüngerer Zeit, aus dem Jahr 1984 (!) stammt von Georg Bydlinski *Die Puppe*. Es gehört zu den 26 Texten, die er zu seiner Anthologie *Der Wunschelbaum* der österreichischen Kinderlyrik beisteuerte. Eine etwas ungewöhnliche Geschichte von einer verlorenen Puppe wird erzählt und am Schluss die Frage gestellt, ob man sie behalten darf.

Frühes Einüben in die Mutterrolle

Fragt man nach der Funktion der Puppengedichte in der kindlichen Entwicklung, dann wird man neben dem Wandel auf dem Spielzeugmarkt einen weiteren Grund finden, warum man heute vergeblich nach ihnen suchen wird. Kindergedichte waren nicht nur Kunstprodukte, sondern dienten in nicht unerheblichem Maß als Instrument der Sozialisation beim Einüben der Geschlechterrollen. Knapp und einprägsam wurde in einem Finger-Abzähl-Reim in die Köpfe gepflanzt, wonach man sich zu richten hatte:

Das ist die Mutter lieb und gut.
Das ist der Vater mit frohem Mut.
Das ist der Bruder schlank und groß
Das ist die Schwester mit dem Püppchen auf dem Schoß.
Das ist das kleine Kindchen zart.
Das ist die Familie von guter Art.

Eingebettet in eine emotional hoch aufgeladene Situation, heißt es in einem Bilderbuch von 1850

Christbescherung

Steckenpferd und Schaukelpferd
Trommel, Flinte, Helm und Schwert,

Puppen, Zimmer, Küche,
Bilderbuch voll Sprüche,

Das beschert der heilige Christ,
Wenn das Kind recht artig ist.

Die Geschlechterrollen in der Kinderlyrik hat Kurt Franz umfassend dargestellt (Franz 2012); die Puppen stehen dabei natürlich im Zentrum der Mädchenerziehung. Mädchen lernen im Umgang mit Puppen Empathie. „Wenn ein Kind eine Puppe füttert, übt es sich in Fürsorge“ (Werner 2021). Mit welchem Spielzeug oder welchem Spiel können Jungen Ähnliches und Dialogfähigkeit üben? Im 19. Jahrhundert war die Einstellung von Jungen völlig normal, wie das Gedicht *Vom Honigkuchenmann* von Hoffmann von Fallersleben (1798-1874) zeigt:

Keine Puppe will ich haben –
Puppen gehen mich gar nichts an.

Und schon wieder denkt der Junge eher ans Essen und ans Kaputtmachen. Auch der Honigkuchenmann ist einer Puppe ähnlich, aber damit kann man wenigstens was anfangen. Makaber geht es zu, wie das bei Kindern nicht selten ist:

Denn du bist zum Tod erkoren –
...
Armer Honigkuchenmann,
Hilft dir nichts, du mußt doch dran!

Wie stark sich das Mädchen und ihre Puppe mit der Mutter gegen den Vater identifiziert, hat Adalbert von Chamisso (1781-1838) sehr anrührend beobachtet:

Das Mädchen

Mutter! Mutter! Meine Puppe
Hab' ich in den Schlaf gewiegt,
Gute Mutter, komm und siehe,
Wie so englisch sie da liegt.

Vater wies mich ab und sagte:
Geh', du bist ein dummes Kind;
Du nur, Mutter, kannst begreifen,
Welche meine Freuden sind.
...

Die zukünftigen Aufgaben der Mädchen werden ihnen möglichst früh anschaulich vermittelt: nicht nur die Puppe, der Puppenwagen, sondern auch das Puppenhaus, wenigstens die Puppenstube dienen als handfeste Übungsmedien für künftige Aufgaben. Und kaum ein Grundschullesebuch der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts kann man aufschlagen, ohne dass in Gedichten der Haushalt simuliert wird.

Das geschäftige Puppenmütterlein wird dem Volksmund zugeschrieben: „Wie viel zu besorgen tagaus, tagein / hat doch so ein emsiges Mütterlein“. So beginnt der Zwölfzeiler, und so endet er auch, übrigens ein beliebtes Stilmerkmal jener Zeit. Über acht vierzeilige Strophen hingegen lässt Marie Günz in *Große Wäsche* die Mutter dem Püppchen ihren mühsamen Alltag erklären. Auch die Hausaufgaben hat sie zu überwachen (vgl. auch Adolf Hauert *Püppchen lernt schreiben*).

Und noch mehr Puppengedichte

Zu Weihnachten oder zum Geburtstag gehört die Puppe. Hoffmann von Fallersleben listet unter dem Titel *Was bringt der Weihnachtsmann?* die Geschenke für sechs Mädchen auf: Dem Fränzchen bringt er „eine Puppe mit Kränzchen“, Marien „Arien mit Melodien“ – Musik und Literatur sind ein Spezialangebot für die Mädchen!

Zum Namenstag meiner Enkelin schenkt Fontane ein paar Zeilen:

Der Kaufmann schickt dir, weiß und nett,
Ein Puppenkleid, ein Puppenbett.

Ein schönes Beispiel, wie ein Vater seine Gefühle auf das Kind bzw. die Puppe überträgt, stammt von Richard Zoozmann (1863-1934), der durch seine immer wieder aufgelegten *Geflügelten Worte* (1910) bekannt geworden ist.

Puppenreise

Wir wollen eine Reise tun,
mein Püppchen, laß dir's sagen!
Es soll die Eisenbahn uns nun
in ferne Länder tragen.

Die Pfeife tönt, wir steigen ein;
hab keine Furcht, mein Liebchen;
wir fahren in die Welt hinein
bis – in das Vorderstübchen.

Die Mörike-Biographin Beci berichtet, dass der ängstliche Vater sich bei einem Arzt erkundigte, „ob Eisenbahnfahren den Kindern nicht etwa schade“ (zit. nach Beci 2004, 332).

Puppen denken nicht – Robert Gernhardt ist anderer Ansicht. Zu Bildern von Almut Gernhardt hat er sich unter dem Titel *Ich höre was, was du nicht siehst* (1975) Geschichten ausgedacht. „Die Puppe hält den Kopf gesenkt und denkt“,

sie habe eine Einladung ausgesprochen, den Termin vergessen und die Gäste stünden schon vor der Tür.

Das letzte Beispiel folgt nicht dem Trend derer, die in der Erwachsenenliteratur nach Novitäten für das Kindergedicht suchen. Wenn Männer von Puppen sprechen, dann meinen sie nicht nur die Redensart „die Puppen tanzen lassen“, d. h. „einen drauf machen“, eine Sause veranstalten, dann beziehen sie Puppen nicht nur auf Marionetten, wie in Lexika nahegelegt wird, sondern sie denken im Casinojargon, in sexistischer Lesart an „leichte“ Mädchen. Tut das auch Kurt Schwitters (1887-1948) mit seinem Dada-Gedicht?

Sie puppt mit Puppen

...
Ah, Du meine Puppe,
Meine süße Puppe;
Mir ist alles schnuppe,
Wenn ich meine Schnauze
Auf die Deine – bauze.

...

Mit Puppengedichten erziehen?

Wie lässt sich erklären, dass es keine Puppen mehr in aktuellen Kindergedichten gibt? Spielen Mädchen nicht mehr mit Puppen? Das Thema des kranken Kindes ist heute dank der Fortschritte in der Medizin nicht so virulent wie in früheren Jahrhunderten. Der Wert des Spielzeugs ist kein Thema mehr. Die Kinderzimmer quellen über von Spielsachen; was kaputt ist, wird neu gekauft. Die Genderdiskussion wird zwar im Moment besonders heftig geführt, aber alte Rollenklischees werden eher verdeckt fortgeschrieben. Welchen Anteil die Spielzeugindustrie daran hat, untersucht Kathrin Werner aktuell in der Süddeutschen Zeitung unter dem Titel *Blau und rosa gehören nicht ins Kinderzimmer* (Werner 2021, o. S.). „Das Spielzeug von heute präge die Gesellschaft von morgen“, zitiert sie aus der spanischen Zeitung *El Pais*. Sie warnt bei Einkäufen vor Weihnachten davor „Puppen und rosafarbenes Zeug für Mädchen, Baustellenfahrzeuge und Feuerwehrmänner für Jungen“ zu kaufen. „Schon den Aller kleinsten zwingt man so Geschlechterrollen und Klischees auf, die wie aus der Zeit gefallen wirken“. Die Rollenzuweisung läuft natürlich nicht nur über Puppen, nicht nur über Spielzeug. „Wenn es um Geschlechterzuschreibungen geht, sind uralte Mechanismen am Werk“.

Es wurde deutlich, in welcher Weise Kindergedichte im Dienst der Erziehung standen. Die Gedichte zeigen, dass es nicht gleichgültig ist, womit Kinder spielen und wie sie spielen. Und es ist ebenso nicht gleichgültig, wovon Kindergedichte handeln. Sollen sie nur der Unterhaltung dienen oder können sie auch Denkprozesse anstoßen? Man fragt sich heute, warum eigentlich dieses gesellschaftlich relevante Thema in der gegenwärtigen Kinderlyrik nicht auftaucht, nämlich die Diskussion darüber, ob Kindererziehung und Pfllegetätigkeit nur Sache der Frauen sind, während Männer angeblich wichtigere Aufgaben zu bewältigen haben. Dieser gesellschaftliche Diskurs ist auch in der Kinderkultur wirksam und könnte in der Literatur zum Thema werden. Gilt in der gegenwärtigen Kinderlyrik nicht mehr, was Gelberg vor nunmehr 50 Jahren im Nachwort seiner epochemachenden Anthologie *Die Stadt der Kinder* fordert: „Kindergedichte auf ihren Gehalt an Realität“ zu prüfen? ... „Die Zuckerwatte auf dem Jahrmarkt, das lustige Nichts, kann nicht mehr Inbegriff dessen sein, was wir dem Kind geben“ (Gelberg 1969, 224). Dass gesellschaftliche Prozesse ausgeklammert werden, hängt auch damit zusammen, dass die gegenwärtige Kinderlyrik jegliche erzieherische Tendenzen vermeiden will. Die Kinderlyrik ist jedoch nicht mehr und nicht weniger als ein Seismograph für die Rolle des Kindes in unserer Gesellschaft (vgl. auch Kliewer 2021).

Literaturverzeichnis

Texte

- Bydlinsky, Georg (1984). Die Puppe. In Georg Bydlinsky (Hg.), *Der Wunschbaum. 151 Gedichte für Familie, Schule und Kindergarten* (S. 138). Wien: Herder.
- Chamisso, Adalbert von (1992). Das Mädchen. In Dieter Richter (Hg.), *Kindheit im Gedicht. Deutsche Verse aus acht Jahrhunderten* (S. 695). Frankfurt: Fischer.
- Claudius, Hermann (1920). Dokterbesök. In Hamburger Kinnerbok. Hamburg: Hanf. In James Krüss (Hg.) (1959). *So viele Tage wie das Jahr hat. 365 Gedichte für Kinder und Kenner* (S. 79). Eberhard Binder-Stauffurt (Ill.). Gütersloh: Mohn. (dort falsche Quellenangabe).
- Dehmel, Paula (1919). Pupp doktor. In *Das liebe Nest. Gesammelte Kindergedichte* (S. 71). Leipzig: Seemann.
- Fontane Theodor (o. A.). *Zum Namenstag meiner Enkelin*. In Edith George, Regina Hänsel (Hg.) (1964), *Ans Fenster kommt und seht* (S. 53). Eberhard Binder-Stauffurt (Ill.). Berlin Kinderbuchverlag.
- Frank, Marga (o. A.). Die Puppenmama. In Paul Faulbaum (Hg.) (1969, 14. neubearb. und ergänzte Auflage), *Sonniges Jugendland. Eine Sammlung von Gedichten, Kinderliedern und Reimen zum Vorlesen und Lernen im Gesamtunterricht* (S. 256). Hannover: Zickfeldt.
- Freudenberg, Alwin (o. J.). Puppenmutter und Pupp doktor. In Alwin Freudenberg, *Kreuz und quer durchs Kinderland. Gedichte für die Jugend und ihre Freunde* (S. 7). Johannes Gehrts (Ill.). Dresden: Huhle.
- Freudenberg, Alwin (1928). *Kinderszenen. Kleine heitere Wechselgespräche für das darstellende Jugendspiel in Schule und Haus*. Dresden: Huhle.
- Gernhardt, Robert (1975). Die Puppe hält den Kopf gesenkt ... In Robert Gernhardt, Almut Gernhardt (Ill.), *Ich höre was, was du nicht siehst* (o. S.). Frankfurt: Insel.
- Günz, Marie (o. A.). Große Wäsche. In Paul Faulbaum (Hg.) (1922, erste Auflage), *Sonniges Jugendland. Eine Sammlung von Gedichten, Kinderliedern und Reimen zum Vorlesen und Lernen im Gesamtunterricht* (S. 22). Hannover: Zickfeldt.
- Huert, Adolf (o. A.). Püppchen lernt schreiben In Paul Faulbaum (Hg.) (1969, 14. neubearb. und ergänzte Auflage), *Sonniges Jugendland. Eine Sammlung von Gedichten, Kinderliedern und Reimen zum Vorlesen und Lernen im Gesamtunterricht* (S. 179). Hannover: Zickfeldt.
- Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich (o. A.). Was bringt der Weihnachtsmann? In Dieter Richter (Hg.), *Kindheit im Gedicht. Deutsche Verse aus acht Jahrhunderten* (S. 690). Frankfurt: Fischer.
- Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich (o. A.). Vom Honigkuchenmann. In Edith George, Regina Hänsel (Hg.) (1964), *Ans Fenster kommt und seht* (S. 55). Eberhard Binder-Stauffurt (Ill.). Berlin Kinderbuchverlag.
- Holst, Adolf (o. A.). Die kleine Mutter. In Paul Faulbaum (Hg.) (1922, erste Auflage), *Sonniges Jugendland. Eine Sammlung von Gedichten, Kinderliedern und Reimen zum Vorlesen und Lernen im Gesamtunterricht* (S. 19). Hannover: Zickfeldt.
- Krumbach, Walter (1955). *Beim Pupp doktor*. Ingeborg Meyer-Rey (Ill.). Berlin: Kinderbuchverlag (Nachdruck: Weinheim: Beltz 2006).
- Liliencron, Detlev von (o. A.). *Der Puppenhimmel*; zit. nach https://gedichte.xbib.de/Liliencron_gedicht_Der+Puppenhimmel.htmxxx
- Mörike, Eduard (1959). Kinderszene. In Eduard Mörike, *Sämtliche Werke in zwei Bänden* (S. 357f.). Hrsg. von Gerhart Baumann, Band I. Stuttgart: Cotta.
- Morgenstern, Christian (o. A.). *Beim Pupp doktor*; zit. nach <https://www.gedichteundzitatefueralle.de/2014/06/c-morgenstern-gedichte-beim.html>
- Schnack, Friedrich (o. A.). Der Spielzeugladen. In Kurt Franz (2012), *„Wer sagt, dass Mädchen dümmere sind...“: Generierung und Differenzierung von Geschlechterrollen in der Kinderlyrik* (S. 39). In Kurt Franz, Franz-Josef Payrhuber (Hg.), *„Und dann und wann ein Elefant...“: Alles Lyrik – historisch, didaktisch, medial* (S. 24-62). Baltmannsweiler: Schneider 2012,
- Schwitters, Kurt (o. A.). Sie puppt mit Puppen; zit. nach https://www.mumag.de/gedichte/schw_k02.htmlxxx
- Seidel, Heinrich (o. A.). Die verschwundene Puppe; zit. nach <http://www.gedichtsuche.de/gedicht/items/Die%20verschundene%20Puppe%20-%20Seidel,%20Heinrich.html>
- Seidel, Heinrich (o. A.). Meine Puppe kriegst du nicht. In Paul Faulbaum (Hg.) (1922, erste Auflage), *Sonniges Jugendland. Eine Sammlung von Gedichten, Kinderliedern und Reimen zum Vorlesen und Lernen im Gesamtunterricht* (S. 36). Hannover: Zickfeldt.
- Sergel, Albert (o. A.). Wenn mein Kind nicht essen will. In Paul Faulbaum (Hg.) (1922, erste Auflage), *Sonniges Jugendland. Eine Sammlung von Gedichten, Kinderliedern und Reimen zum Vorlesen und Lernen im Gesamtunterricht* (S. 20). Hannover: Zickfeldt.
- Unbekannt (o. A.). Püppchen ist krank. In Paul Faulbaum (Hg.) (1969, 14. neubearb. und ergänzte Auflage), *Sonniges Jugendland. Eine Sammlung von Gedichten, Kinderliedern und Reimen zum Vorlesen und Lernen im Gesamtunterricht* (S. 257). Hannover: Zickfeldt.
- Unbekannt (o. A.). Das ist die Mutter lieb und gut. In Paul Faulbaum (Hg.) (1969, 14. neubearb. und

ergänzte Auflage), *Sonniges Jugendland. Eine Sammlung von Gedichten, Kinderliedern und Reimen zum Vorlesen und Lernen im Gesamtunterricht* (S. 27). Hannover: Zickfeldt.

Unbekannt (o. A.). Christbescherung. In Dieter Richter (Hg.), *Kindheit im Gedicht. Deutsche Verse aus acht Jahrhunderten* (S. 692). Frankfurt: Fischer.

Unbekannt (o. A.). Das geschäftige Puppenmütterlein. In Lesebuch für die zweite Klasse der pfälzischen Volkshauptschulen (1926) (S. 126). Speyer: Jaeger.

Zoozmann, Richard (1913). Puppenreise. In Paul Faulbaum (Hg.) (1969, 14. neubearb. und ergänzte Auflage), *Sonniges Jugendland. Eine Sammlung von Gedichten, Kinderliedern und Reimen zum Vorlesen und Lernen im Gesamtunterricht* (S. 259). Hannover: Zickfeldt.

Anthologien

Falke, Gustav, Loewenburg, Jakob (Hg.) (1910). *Steht auf, ihr lieben Kinderlein. Gedichte aus älterer und neuerer Zeit für Schule und Haus*. Köln: Schaffstein.

Faulbaum, Paul (Hg.) (1922, 1. Auflage/1960, 10./11. durchgesehen Auflage/1969, 14. neubearb. u. ergänzte Auflage). *Sonniges Jugendland. Eine Sammlung von Gedichten, Kinderliedern und Reimen zum Vorlesen und Lernen im Gesamtunterricht*. Hannover: Zickfeldt.

George, Edith, Hänsel, Regina (Hg.) (1964). *Ans Fenster kommt und seht*. Eberhard Binder-Staßfurt (Ill.). Berlin: Kinderbuchverlag.

Krüss, James (Hg.) (1959). *So viele Tage wie das Jahr hat. 365 Gedichte für Kinder und Kenner*. Eberhard Binder-Staßfurt (Ill.). Gütersloh: Mohn.

Richter, Dieter (Hg.) (1992). *Kindheit im Gedicht. Deutsche Verse aus acht Jahrhunderten*. Frankfurt: Fischer.

Sekundärliteratur

Beci, Veronika (2004). *Eduard Mörike. Die gestörte Idylle. Biographie*. München: Artemis & Winkler.

Franz, Kurt (2012). „Wer sagt, dass Mädchen dümmere sind...“. Generierung und Differenzierung von Geschlechterrollen in der Kinderlyrik. In Kurt Franz, Franz-Josef Payrhuber (Hg.), *„Und dann und wann ein Elefant...“*. *Alles Lyrik – historisch, didaktisch, medial* (S. 24-62). Baltmannsweiler: Schneider.

Kliwer, Heinz-Jürgen und Ursula: Jaguar und Neinguar (2021) unter: http://www.kinderlyrik.com/seiten/3.2_aufsaezte_didaktik_jaguar_und_neinguar.html

Maync, Harry (1902/1944, 5. Auflage). *Eduard Mörike. Sein Leben und Dichten*. Stuttgart: Cotta.

Werner, Kathrin (2021). Blau und rosa gehören nicht ins Kinderzimmer. *Süddeutsche Zeitung* 18. Dezember 2021, (o. S.).

Internetquellen

Colossale (1982). „Puppen weinen nicht“; Zugriff am 15.03.2022 unter: (<https://www.youtube.com/watch?v=fUAFvL3QRZc>)

Grund, Sebastian (2013). „Puppen weinen nicht“; Zugriff am 15.03.2022 unter: <https://www.schreiber-netzwerk.eu/de/1/Gedichte/26/Gedanken/20199/Puppen-weinen-nicht/>

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Autograph: Eduard Mörike „Kinderszene“ (1864); ©Deutsches Literaturarchiv Marbach

Abbildung 2: Kinderhumor – Kinderszene: Jugendschriftenausschuss des Leipziger Lehrervereins (Hg.) (1906) (Illustrationen von Gertrud und Walther Caspari). *Kinderhumor für Auge und Ohr* (S. 16). Leipzig: Alfred Hahns Verlag.

Über den Autor / About the Author

Heinz-Jürgen Kliwer

Heinz-Jürgen Kliwer lehrte bis 2000 an der Universität Koblenz-Landau Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik mit dem Schwerpunkt Kinder- und Jugendliteratur, speziell Kinderlyrik. „Was denkt die Maus am Donnerstag“ Gesammelte Aufsätze zur Kinderlyrik (1999); mit Ursula Kliwer *Die Wundertüte. Alte und neue Gedichte für Kinder* (überarb. und ergänzte Neuausgabe 2005), mit Ursula Kliwer *Gedichte im Unterricht. Grundschule und Orientierungsstufe* (2002).



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
kliwerh@uni-landau.de

Fokus: *Puppen als mediale Vermittler:innen in pädagogischen Kontexten und Einrichtungen der Wissensvermittlung – Vorschule und Museum*

Focus: *Dolls/puppets as mediators in pedagogical contexts and institutions of knowledge transfer – preschool and museum*

Olivia Karaolis

Puppets in preschool: Children as the ‘More Knowledgeable Other’ –

A snapshot from a research story

Handpuppen in der Vorschule: Kinder als ‚Kompetentere Andere‘ –

Eine Momentaufnahme aus der Feldforschung

 53–60

Susanne Blumesberger

Traditionspflege, ethnische Vielfalt oder Diskriminierung in der Puppenstube?

Ein neuer Blick auf traditionelle Museumspraxis am Beispiel des Puppen- und Spielzeugmuseums Baden bei Wien

Maintaining tradition, ethnic diversity or discrimination in the dollhouse?

A new look at traditional museum practice using the example of the Doll and

Toy Museum Baden near Vienna

 61–68

Puppets in Preschool: Children as the ‘More Knowledgeable Other’ – A Snapshot from a Research Story

Handpuppen in der Vorschule: Kinder als ‚Kompetentere Andere‘ – Eine Momentaufnahme aus der Feldforschung

Olivia Karaolis

ABSTRACT (English)

Puppets and dolls play an infinite number of roles in shaping children’s learning and development in early childhood settings. This paper examines the ‘principle of the puppet’ when viewing the doll/puppet from a twist on the Vygotskian perspective as the *More Knowledgeable Other* activating imagination and the Zone of Proximal Development (ZPD) (Vygotsky 1978). Traditionally, approaches in early education have placed the adult as the knower and the child in the position of *needing to know*. In this paper it is argued that this overlooks the knowledge of children and calls for a different research approach. In the following article I outline how the puppet may occupy the position of the *less knowledgeable other*, thus, redefining and expanding on the use of this strategy in early childhood settings. It includes one day of a six months research story when a yellow duck puppet, named Mabel, was able to activate the ZPD through this learning process and repositioned the children as experts.

Keywords: puppets as mediating tools, zone of proximal development (Vygotsky), early childhood settings, inclusion

ABSTRACT (Deutsch)

Hand-Puppen spielen in den Einrichtungen der Frühpädagogik unendlich viele Rollen bei der Gestaltung und Förderung von Lernen und Entwicklung. Der vorliegende Beitrag untersucht das ‚Prinzip der Puppe‘, indem – in einem Rückgriff auf die Vygotskysche Perspektive des *Kompetenteren Anderen* – die Handpuppe als diejenige betrachtet wird, die das Vorstellungsvermögen und die ‚Zone der proximalen Entwicklung‘ (ZPE) aktiviert (Vygotsky 1978). Traditionell haben die Ansätze in der Früherziehung den Erwachsenen als Wissenden und das Kind als *Wissensbedürftigen* betrachtet. Im vorliegenden Text wird argumentiert, dass ein solches Vorgehen das Wissen der Kinder übersieht, so dass eine andere Forschungskonzeption angemessen ist. Im Folgenden skizziere ich, wie die Puppe die Position des *weniger wissenden Anderen* einnehmen kann und damit den Einsatz dieser Strategie in frühkindlichen Einrichtungen neu definiert und erweitert. Innerhalb eines längeren, sechsmonatigen Forschungsprojekts geht es hier um einen Projekttag, an dem es einer gelben Plüschente namens Mabel durch diesen Lernprozess gelang, die ZPE zu aktivieren und damit die Kinder als Experten neu zu positionieren.

Schlüsselwörter: Handpuppen als vermittelnde Werkzeuge, Zone der nächsten Entwicklung (Vygotsky), Einrichtungen der Frühpädagogik, Inklusion

[...] ... imagination takes on a very important function in human behavior and human development. It becomes the means by which a person's experience is broadened, because he can imagine what he has not seen, can conceptualize something from another person's narration and description of what he himself has never directly experienced. He is not limited to the narrow circle and narrow boundaries of his own experience but can venture far beyond these boundaries, assimilating, with the help of his imagination someone else's historical or social experience. In this form, imagination is a completely essential condition for almost all human mental activity (Vygotsky, "Imagination and creativity in childhood", 2004, 17).

Theoretical framing of 'good learning' in early childhood settings

Social constructivist theories support an approach to early childhood education that recognizes the significance of a child's context, experience and relationships (Dewey 1963; Vygotsky 1978) Vygotsky's pedagogical approaches are grounded in the belief that learning takes place through interactions, interactions that include the concept of the Zone of Proximal Development (Bodrova & Leong 2001). The concept may be broadly described as the space between what children can do independently and what they may do with support from a more knowledgeable partner or a More Knowledgeable Other (MKO). Many interpretations of the Zone of Proximal Development (ZPD) exist with Vygotsky (1978) describing this process as:

[...] *It is the distance between the actual developmental level as determined by independent problem solving and the level of potential development as determined through problem solving under adult guidance or in collaboration with more capable peers* (86). [...] human learning presupposes a specific social nature and a process by which children grow into the intellectual life of those around them (88). Thus, the notion of a zone of proximal development enables us to propound a new formula, namely that the only 'good learning' is that which is in advance of development (89) (italics in the original version).

Educators may also benefit from this 'good learning'. Recently, Breive (2020) provided an illustrative account of the collective meaning making associated within the ZPD when the teacher participates in the activity as a co-constructor of knowledge. This study added to our understanding of the learning that takes place through this joint experience, an experience that often used to position or regard the adult as the more knowledgeable other (Mercer, 2000). Instead, Breive's variation included a more even relationship between the participants (Breive 2020; Hernandez, Radford & Roth 2011) a "togetherness" (Breive 2020, 229) that describes an agreed commitment to mutual learning, elicited by the activity itself.

Essential for this commitment is a safe and trusting relationship, underpinned by the sensitivity and attunement of the educator to the child (Colter & Ulatowski 2017). This is a kind of sensitivity that is conveyed by supporting learning *when required* (cf. Lipscomb, Swanson & West 2004). Other studies (Breive 2020; Lipscomb et al. 2004; Colter & Ulatowski 2017) suggest that the timing and nature of the educator's response is essential to engage and sustain the ZPD as a sound knowledge of what the children already *know*.

In a similar way, Susan Engel (1995) refers to the psychological importance of positioning children as a *knower* and underscores the value of interpreting their communicative acts, even when adults are uncertain as to their true intention. Engel illustrates this claim with the 'story' reported by renowned linguist Michael Halliday that described his response to his baby son, crying in his sleep. Halliday's son had just had a vaccination and he as father attributed the tears to this event and responded with care to his distress. Although the child may not have been crying for this purpose, Engel described the importance of Halliday's reaction as an action by the parent that endowed the communication with meaning. She argues that this supported the child in learning to use communication as a tool as his response was validated or "heard". In the past, adults' assumptions about the competence of children to form and express their own ideas and feelings tended to prove as a barrier to being "heard" (Facca, Gladstone & Teachman 2020). Other barriers include the influence of adults on children, the power they hold in terms of their relationship with children and the accuracy with which they read the child's thinking and forms of verbal and non-verbal communication (Spyrou 2016). Children without spoken language, particularly children who experience disability, are often assumed either unable to communicate their thoughts and ideas or it is expected that their thoughts will be of lesser value. To overcome these shortcomings different, non-linguistic forms of communication have been utilized by researchers to learn what children really know; these have included photographs, drawings, artwork, role play, and analysis of body language and gestures (Tisdall 2012).

Drawing on this theoretical background, I chose to work with a puppet in order to get to know children more closely as knowers. I decided to extend on Vygotsky's theory and to see if a puppet was able to reveal to me (and to others) that all children have something to say and that their words can contribute to our collective learning. Some aspects of the 'principle' of dolls and puppets in education and children's development are addressed below. They are followed

by a short field report based on a participatory observation during one day in the course of a much longer research story about a puppet called Mabel interacting with children in an early childhood setting.

What is a puppet?

A puppet is a small creature, like a doll that can be brought to life through animation by a puppeteer (Ahlcrona 2012). Like a favourite toy or doll, the puppet can be imbued with a character and a life of its own. Unlike dolls, the character of a puppet is less fixed and relies on the animation of the puppeteer to be fully realized (Remer & Tzurriel 2015). The flexibility of the puppet allows it to take many forms and be constructed from a range of materials that include paper bags, gloves, rods or string (marionettes). They may vary in size and be as tiny as a finger puppet or as large as a full-sized stage puppet. Puppets can be human, animal and everything in between as seen with Jim Henson's famous Muppets, the cross between a puppet and a marionette. Melissa Trimmingham (2010) offers a different view of the puppet by comparing it to a transitional object. Thus, she refers to the British psychoanalyst Donald Winnicott who introduced the idea of the transitional object as a child's ability to associate an object, such as a doll, teddy bear or a blanket, with the feelings he received from an important other person (typically their mother). The object as a result imparts the same sense of security or feeling derived from that person (Engel 1995; Trimmingham 2010). The appeal of the puppet makes them an ideal addition to an early childhood program, and they can be utilized for a range of learning experiences. In early childhood centres puppets are likely to be found in the dramatic play area, during morning circle or Storytime. Educators may also use them to support conflict resolution to teach social skills and support language development (Çağanağa 2015; Remer & Tzurriel 2015; Salmon & Sainato 2005).

The language of puppets

Much has been written about the language of puppets and their potential to evoke language in children. The evocativeness of the puppet, its physical attributes and capacity to 'move' and 'speak' make it attractive and engaging to young children. Many children perceive the puppet to be real and regard it as having feelings. The endowment of the puppet with feelings creates a dual effect and elicits feelings and responses in young children (Remer & Tzurriel 2015). They want to touch it

and stroke it. They accept the puppet as a live member of their group; they admire it and include it actively in their work, as a confidante and their ally. By occupying a space between reality and fantasy, the puppet may give children permission and freedom to express their ideas (Korošec 2012, 34). Remer and Tzurriel (2018) argue that this is because puppets are viewed as an "equal partner" (296) by children.

The puppet is therefore the perfect object to learn what children know through "egalitarian conversations" (358). It is also the perfect tool to attract children's interest and develop relationships. For this and other reasons puppets have been used widely by educators as a tool to develop communication. As with other mediating tools, objects or symbols that support a child's engagement with an activity (Bodrova & Leong 2001), the puppet serves to draw children into dialogue and express their ideas. The effectiveness of puppets for mediation may be attributed to the way they involve all the senses through their colours and textures as well as their "ability to portray exaggerated expressions and gestures" (Salmon & Sainato 2005, 12). Communicative acts are enhanced as puppets are easier to 'read' than people, because they are able to convey clear visual messages and support the meaning of language with actions or through play. The playfulness of puppets adds to their appeal (Remer & Tzurriel 2015; Korošec 2012) with studies indicating puppets create an atmosphere that is fun, relaxed and playful.

In the classroom, the teacher can also use the puppet to present information, engage in play and involve children in discussions. In this case, it is no longer the 'teacher' transmitting ideas, it is the puppet. If the children 'trust' the puppet and identify with its experience this can motivate their engagement, create a safe environment (Çağanağa & Kalmis 2015) and remove barriers that may be associated with the authority figure of the educators, reducing stress and creating an atmosphere that is playful and more relaxed (Majaron 2012). For this reason, teachers have utilized puppets to test the knowledge of children and to reduce the fear of exposure that often prevents children from revealing all their knowledge. Indirect communication with the puppet can minimize some of the anxiety associated with communication for a number of children, particularly shy or children learning to become more confident in social interactions.

Puppetry is also emerging in research as a useful 'tool' to reach children with autism. Being a mother of an autistic son herself Trimmingham's (2010) research focused specifically on the object of the puppet to develop empathy, commu-

nication and social understanding. As a researcher and concerned mother she has used puppets in her personal and professional life and concludes:

In the hands of a trusted operator, especially a parent, they [the children] adapt themselves continually to the situation of the child. They are predictable enough to feel safe, they entertain and amuse, they are funny, and they help a child to make 'sense' of the world. Uniquely, because they are objects, the child can focus on them as solid and real but imbue them with 'mind' (Trimingham 2010, 262).

The object of the puppet has a special significance for children with autism to engage and join this imaginative place as it includes their preference for object driven play. It seems that puppets may help a child 'make sense' of the world because of the non-verbal quality of their communication.

The puppet can symbolise and express so much through gesture and its visual form. An idea developed by Kruger (2007) attributed the success of puppetry in educational settings as being due to the visual aspect of the puppet and its capacity to convey ideas through movement and gestures. They can therefore be 'read' or understood without spoken words, triggering the imaginations and acting as another language for all children. Again, this quality may be of particular significance for children with autism (Trimingham 2010) as this imaginative world is a safe place for them to broaden or expand their experiences and understanding. It is not by chance that Vygotsky (2004) highly emphasizes the great importance of imagination and creativity in childhood within the context of social experience. Furthermore, in play, like in a story, individuals are able to inhabit and venture into another experience. Puppets, like props or images in a text, can provide a bridge to enter such imaginary worlds and enrich the participants' response and experience.

The research story – A personal report on first insights and preliminary conclusions

The setting

The vignettes and reported impressions below are a snapshot of my research story and the role of a puppet in supporting the play of all children. The study was undertaken as a postgraduate research degree and included three preschools, over sixty children and nine early childhood professionals. I took the roles of both

researcher and participant working alongside the early childhood educators and leading a series of experiences with puppets. All the preschools accepted children with additional needs, the only criteria essential for the study. The first stage of data collection took place at each preschool for between seven to eight weeks. All the sessions were designed in collaboration with the Early Childhood Educators (ECE), who identified parts of the day to explore drama as a strategy to increase the participation and motivation of all children. Data collection methods included my researcher journal, written reflections from the ECE, informal and formal interviews with the children and educators and images. A follow up structured interview took place with the director and educators at each preschool after the research period to further understand the benefits of the drama as a result of participation in the study. My analysis of the data involved 'listening' for the research story, to see patterns in the language used in the descriptions in the reflections of the adults and by the children when looking at their images and drawings. These patterns became codes that guided which moments from the research to describe in each of the three preschool narratives.

In most cases, I observed and conducted drama and puppetry workshops in the morning during the large group learning experiences. In our initial meeting, the staff had identified group time as one of the most difficult times to engage all children. This was consistent with my observations and in particular some specific children, children whom they suspected or who experienced disability. In this paper, I will refer to two of them and call them Jack and Joel. During my first observation, I had seen Joel refuse to join group learning experiences, to run away and hide. His teacher guided him inside, holding his hand and he cried throughout the group time, crying out he wanted "sleep". His teacher, Miss Belinda, held him and looked very upset at not being able to console him. She clearly cared very much about this child and wanted to find a way to support him to engage with his peers and in the learning experiences. She shared with me that she was unsure how to go about this as every group experience, including naptime ended with him distressed and in tears.

As a guest teacher and researcher, I am constantly seeking to develop a rapport and a relationship with the children, a relationship in which their *knowledge* can be revealed and that allows us to create new *knowledge* together. Puppets are my co-teacher and act as a bridge to the children and their learning community. This is especially true for children with disabilities or those who seem hesitant to



Figure 1: Mabel, the duck puppet
(Folkmanis® Puppets) —

engage with me. For example, in my own work, shyness or hesitation can be conveyed through a turtle puppet that retreats in and out of its shell. That was, why I decided to introduce a puppet: Mabel, a friendly looking yellow duck (see figure 1).

Vignette part 1

Mabel is a gentle soul who wants to make friends and play. She is in fact one of my personal favourite (but please don't tell the other puppets!). As the children come to the rug, Miss Jola, one of the lead teachers, after making eye contact with me to get the green light, gives me the floor. I smile and wave at the children as I take her place on the sofa. I motion to Joel, standing by

Miss Penny at the edge of the group to come and sit near me and suggest Jack may like to sit on the floor in front of his Miss Penny.

O.K.: (in a whisper) I have my friend Mabel in my basket. She is asleep and I have to wake her up, but I can't ... Can you help me?

The children all look to my basket, and some say, yes.

O.K.: What should I do? I want to wake her gently...

Harry: (from the floor) We can say wake-up quietly.

O.K.: Would you like to have try?

(Gently, I take Mabel out of my basket, nursing her in my arms, beak tucked into her chest).

Harry: (softly) Wake-up

A couple of the children giggle as they look at one another and at Mabel, who has a little snore and then falls back to sleep. Out of the corner of my eye I see Jack and Joel are still watching me. I notice that Joel's eye movements have become very fast and think this is a sign of stress. I decide to ask him to wake up the duck. He looks at me for a few seconds, I then beckon him with my hands. A big smile appears on his face, and he comes closer to Mabel and touches her, Mabel wakes up. Another big smile appears, and he wiggles his little knees. My heart is beating

for him. I wonder if the wiggling could be his way of expressing his excitement or an attempt at sensory regulation. Joel looks to Miss Belinda, another lead teacher. Is he pleased with himself for waking up Mabel, for getting it right and wanting her recognition? I give him another smile, and a high five. Although I am not a huge fan of the gesture it is one way that I have seen the staff celebrate an accomplishment with the children. I want to be consistent and so I offer him my hand. He hits it, gently, looking all the time at Miss Belinda. I look to Miss Belinda too, imploringly. As if on cue, she says, "Great job, Joel" and turns back to the computer. He sits back down next to me, leans forward to look at me and smiles again, eyes twinkling. Mabel wakes up and looks at the children.

O.K.: (to Mabel) Good morning, darling

Mabel: Hello...Where am I?

O.K.: (to the children) Who can tell Mabel where she is?

Lyndall: (one of the little girls I met last week looks as if she is about to burst, calls out laughing)

At preschool.

Mabel: What is preschool?

(Laughter in the room, and the children exchange glances, how can this teacher be so silly and not know about preschool)

Pete: (another little boy, coming closer) It's ... here

More laughter. I then attempt to explain to Mabel that preschool is a place for children to come to play. I ask her if she would like to meet the children and learn their names. She nods, a sweet, little nod, flaps her wings and quacks. This causes a huge outburst of laughter from the children, a lot of wiggling closer to me and some of the children are now so enthralled, they are standing up.

Commentary note 1: More knowledgeable other

What were my intentions and actions in the episode sketched out above? My primary goal in this first session was to help the children feel comfortable and safe with me, have all children be part of our whole group learning experience. I also intended to establish their position as expert at our first encounter. My approach was informed by research in primary school settings that showed children were more confident to answer questions to "help" a puppet to understand concepts or solve problems (Naylor, Keogh, Downing, Maloney & Simon 2007; Simon, Naylor, Keogh, Maloney & Downing 2008). I introduced Mabel when she was asleep

and enlisted the children's help in waking her up. In this instance, both Mabel and I were less knowledgeable, and the children were trusted with the responsibility of waking her up and then make her acquainted with preschool. I was very careful in responding to the children, to wait for them to provide me with the answers and not to correct any of their ideas. On this first day, I also made another choice (and a leap of faith) in asking one of the children that typically did not engage in group experiences. I took this risk as I wanted to learn more about this child, to see how they engaged with the puppet and compare this interaction with my observations of him in other group experiences and the impression I was given from his teachers. I also wanted to model to the other children that everyone was a valued part of this learning experience. Joel showed me that he wanted to be part of the group and that he could participate, that he was following the meaning of the dramatic play when a puppet was utilized and that he looked for the affirmation of his teacher. Mabel gave him the perfect motivation to play.

Vignette part 2

For the next part of our workshop, I ask the children to make a circle; this takes us quite a bit of time, with teachers pointing to help the children find a space. I am worried that the change in seating arrangements may distract some of the children but persevere. I gently tap Joel on the knee and smile, motioning for him to sit next to me on my right-hand side. We move to the floor, he smiles. Jack appears delighted in his new position on the floor, he is looking at his friends next to him with his legs stretched out and he is smiling. Miss Penny is just behind him, sitting on a child sized chair. To build a sense of connection between the children, I begin with my favourite circle ritual. It involves the children looking at each other and passing a wave and/or 'hello'. I add that Mabel does not yet know how to 'say hello' and so this will help her learn. Mabel models a wave by flapping her wing, to a little girl seated at my left. She is wearing a bright pink shirt with a unicorn on it and has her hair in bunches. She looks at me and smiles, then reaches to touch Mabel. Miss Belinda quickly instructs her to, "Turn and say hello to Pete". After a few more prompts the wave/hello goes around the circle. Most children do both, all wave. Jack adds a vocalization and Joel waves too and then looks again at his teacher. In the next part of the session, we pass a smile and then a silly face. Every child smiles to each other and then they take turns to pass a silly face. Jack is laughing and tapping his feet.

Commentary note 2: Puppet as a meditating tool

In the circle above, Mabel acted very subtly as a role model and supported the children to make meaning of the language in the game. I chose this game to learn how many of the children could follow simple directions, participate in collaborative play, self-regulate and act with autonomy. Some of the directions in the game are more open and give the children permission to create a facial expression or a gesture. It encouraged them to take turns and 'look at each other' it also placed them in the valued position of being the MKO for Mabel. It is possible that their attention was enhanced by Mabel and by their role of 'helping her'. Bodrova and Leong (2006) explain how mediating objects can support children to attend to an event or learning experience. They provide numerous examples, such as pens, pencils, posters and other objects that support children to complete an activity with autonomy. The authors also add that the object should be meaningful to the child, to hold, "special meaning for the child and be able to evoke that meaning" (61). This is illustrated in the description above as the children represented their ideas through words and actions, because they were motivated by the presence of Mabel and excited about sharing their ideas with her. Furthermore, Miss Belinda noted in her reflection:

This experience was great for their attention/emotions and connection to other. It really supported their right to play and express themselves, and for us to respect that too. We used some hand puppets this morning just to follow up and it worked well. We are looking into getting some larger puppets to use at group time and throughout the day (personal correspondence, 12/4/2019).

Vignette part 3

Once I feel we have moved enough, we freeze in navy beans pose, (salute). After holding for a few seconds, I ask the children to sit down. I want to read one of their favourite books, this time by adding some movement and actions that I hope will help all the children discover the meaning of the book. Last week, I noticed Jack ran over to the table activities that were being set up and then was taken for a walk outside. Another boy, Ben, moved over to a table by the wall and touched the pencils in a jar. He seemed far away. I open The Berenstain Bears and the Spooky Old Tree (Berenstain, 1978). Instead of reading the book, we act it out, so when the bears have a torch, we all pretend to hold a torch, we act out going up the tree, climbing down the stairs, shivering and climbing over a sleeping bear.

Mabel sits and watches as all the children are following along, either inventing their own actions to the story or copying one another. It is a very busy rendition, but no-one is running away.

Commentary note 3: Environment of trust

In the moment above, the children are engaged in a collective, joint experience in which they re-create a story through movement, improvisation and role play. I was aware that *The Berenstain Bears and the Spooky old Tree* was a favourite book, read frequently in the preschool and that many of the children would be familiar with the story and sequence of events. I gave the children the responsibility in re-telling the story for Mabel (who did not know the story). The children worked as a group, committed to the task and making the story come to life with Mabel. Breive (2020) found in her study the act of giving children responsibility in their leaning activities was associated with a greater commitment to the learning experience. I gave the children that responsibility through endowing them as the MKO and having Mabel as the less knowledgeable other. Their knowledge was seen in the vignette above and the children took turns and collectively worked (Abtahi, 2014) as the more knowledgeable to progress the story further. As with Breive's study, the children were trusted and given the permission to lead this learning. Mabel's reaction to their contributions encouraged the children. She also created an atmosphere that was playful and safe (Kröger & Nupponen, 2019) and one in which the children believed their ideas would be accepted. I see the puppet as being essential for this to have occurred on the first workshop! Interesting to the educators was the different ways in which the children engaged after the event, as one teacher said:

The puppet had a big impact. So many children participating and also showing post experience role modelling teacher behaviour and the puppeteering. This experience was great for their attention/emotions and connection to other. It really supported their right to play and express themselves, and for us to respect that too (Personal correspondence, 19/4/2020).

When we finish the book, 22 exhausted *Berenstain Bears* come to the floor to go sleep. We all slowly wake-up, except for Mabel, who is now fast asleep and snoring. We try a few un-successful attempts at waking her, then we give up. I ask the children if I can visit them again next week. I hear a lot of children say, yes. As I get ready to leave, the little girl in pink with bunches comes over to me to ask if

Mabel can come too? Of course, I reply, making a mental note that I need to find out her name. Miss Jola and Miss Belinda both come over, they look happy. I feel we have so much to say and no time to talk as they must supervise the children, waiting at the table for small group work, Lego boards, puzzles and beads are set up at each table. They promise to email me with thoughts on the day and pictures, we hug. By the time I am on the bus, the images are in my Inbox.

To conclude: Who is the more knowledgeable other?

I recall an interpretation of the ZPD that likened the process to that of an adult lending their voice to a child, the voice was on loan until the time when the child could speak alone. At the time, this view appealed to me, now it has lost some of its charm. I no longer view myself as the *knower*. My work with puppets (Karaolis, 2021) has shown me that it is too easy to assume the knowledge of others and instead to see how it is constantly evolving through experiences – in particular experiences that involve a puppet. Abtahi (2014) in writing about Vygotsky approaches in mathematics, proposes that rather than focus on “the more knowledgeable”, educators should look to the creation of, “a zone within which we learn (we come to know?) with others” (38). The puppet may be worthy of further consideration as a key player in that zone.

References

- Abtahi, Yasmine (2014). Who/what is the more knowledgeable other? *For the Learning of Mathematics* 34 (3), 14-15.
- Ahlcrona, Mirella Forsberg (2012). The Puppet's Communicative Potential as a Mediating Tool in Pre-school Education. *International Journal of Early Childhood* 44 (2), 171–184, doi: 10.1007/s13158-012-0060-3.
- Bodrova, Elena, Leong, Deborah J. (2001). Tools of the Mind: A Case Study of Implementing the Vygotskian Approach in American Early Childhood and Primary Classrooms. *Innodata Monographs* 7. Geneva, Switzerland: International Bureau of Education.
- Bodrova, Elena, Leong, Deborah J. (2006). Tools of the Mind (2nd edition). Pearson Australia Pty Limited.
- Breive, Svanhild (2020). Student-teacher dialectic in the co-creation of a zone of proximal development: an example from kindergarten mathematics. *European Early Childhood Education Research Journal* 28 (3), 413-423, doi: 10.1080/1350293X.2020.1755498.
- Çağanağa, Çağda Kivanc (2015). The role of puppets in kindergarten education in Cyprus. *Open Access Library Journal* 2 (7), 1.
- Colter, Robert, Ulatowski, Joseph (2017). The unexamined student is not worth teaching: preparation,

- the zone of proximal development, and the Socratic Model of Scaffolded Learning. *Educational Philosophy and Theory* 49 (14), 1367–1380, doi:10.1080/00131857.2017.1282340.
- Dewey, John (1963) *Experience and Education*. The Kappa Delta Pi Lecture Series. New York: Macmillan.
- Engel, Susan (1995). *The stories children tell: Making sense of the narratives of childhood*. New York: W H Freeman/Times Books/ Henry Holt & Co.
- Facca, Danica, Gladstone, Brenda, Teachman, Gail (2020). Working the limits of “giving voice” to children: A critical conceptual review. *International Journal of Qualitative Methods* 19, 1-10.
- Lipscomb, Lindsay, Swanson, Janet, West, Anne (2004). Scaffolding. In Michael Orey (Ed.), *Emerging perspectives on learning, teaching*. Retrieved 08/10/2008 from <http://projects.coe.uga.edu/epltt/>
- Karaolis, O. (2020). Inclusion happens with a puppet: puppets for inclusive practice in early childhood settings. *NJ*, 44(1), 29-42.
- Korošec, Helena (2012). Playing with puppets in class – Teaching and learning with pleasure. In Livija Kroffin (Ed), *The Power of the Puppet* (pp. 29-45). Zagreb: The UNIMA puppets EDT commission.
- Kröger, Tarja, Nupponen, Anna-Maria (2019). Puppet as a pedagogical tool: A literature review. *International Electronic Journal of Elementary Education* 11 (4), 393-401.
- Kruger, Marie (2007). Puppets in Education and Development in Africa: the puppet's dual nature and sign systems in action. *South African Theatre Journal* 21 (1), 64-74.
- Majaron, Edi (2012). Art as a Pathway to the Child. In Livija Kroffin (Ed.), *The power of the puppet* (pp. 11-17). Zagreb: Zagreb: The UNIMA puppets EDT commission.
- Mercer, Neil (2000). *Words and Minds: How We Use Language to Think Together*. Taylor & Francis Group, London.
- Naylor, Stuart, Keogh, Brenda, Downing, Brigid, Maloney, Jane, Simon, Shirley (2007). The PUPPETS Project: puppets and change in teacher practice. Paper presented at *ESERA Conference*. Malmö, Sweden, August 2007.
- Hernandez, Luis Radford, Redford, Luis, Roth, Wolff-Michael (2011). Intercorporeality and ethical commitment: an activity perspective on classroom interaction. *Educational Studies in Mathematics* 77 (2-3), 227-245. Retrieved 03/01/2022 from <https://link.gale.com/apps/doc/A355939210/AONE?u=usyd&sid=bookmark-AONE&xid=b8a68096>.
- Remer, Ronit, Tzuril, David (2015). "I Teach Better with the Puppet" – Use of Puppet as a Mediating Tool in Kindergarten Education – an Evaluation. *American Journal of Educational Research* 3 (3), 356-365.
- Salmon, Mary D., Sainato, Diane M. (2005). Beyond Pinocchio: Puppets as teaching tools in inclusive early childhood classrooms. *Young Exceptional Children* 8 (3), 2-19.
- Simon, Shirley, Naylor, Stuart, Keogh, Brenda, Maloney, Jane, Downing, Brigid (2008). Puppets promoting engagement and talk in science. *International Journal of Science Education* 30 (9), 1229-1248.
- Spyrou, Spyros (2016). Researching children's silences: Exploring the fullness of voice in childhood research. *Childhood* 23 (1), 7–21. doi: 10.1177/0907568215571618.
- Tisdall, E. Kay M. (2012). The Challenge and Challenging of Childhood Studies? Learning from Disability Studies and Research with Disabled Children. *Children & Society* 26 (3), 181–191, doi: 10.1111/j.1099-0860.2012.00431.x.
- Trimingham, Melissa (2010). Objects in transition: The puppet and the autistic child. *Journal of Applied Arts & Health* 1 (3), 251-265.

Vygotsky, Lev Semyonovich (1978). *Mind in society: The development of higher psychological processes*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Vygotsky, Lev Semyonovich (2014). Imagination and Creativity in Childhood. *Journal of Russian and East European Psychology* 24 (1), 7-97.

About the Author / Über die Autorin

Olivia Karaolis

MA, PhD, teaches at The University of Sydney, School of Education and Social Work. She was Adjunct Professor of Early Childhood Education at Santa Monica College. She has a master's in special education and a degree in drama, with 15 years of experience teaching drama to students with Autistic Spectrum Disorders (ASD) and other related developmental disabilities. In 2008, she started and managed the UCPlay Project with United Cerebral Palsy in Los Angeles, Ventura, and Santa Barbara Counties, to bring creative arts classes to hundreds of children with special needs in underserved urban schools and preschools in Los Angeles. Her PhD thesis explored drama as a pedagogy for inclusion and won the Teachers Guild Award for Research. Her current practice is focused on puppetry as a framework for social and emotional wellbeing.



Correspondence address / Korrespondenz-Adresse:

olivia.karaolis@sydney.edu.au

Traditionspflege, ethnische Vielfalt oder Diskriminierung in der Puppenstube?

Ein neuer Blick auf traditionelle Museumspraxis am Beispiel des Puppen- und Spielzeugmuseums Baden bei Wien

Maintaining Tradition, Ethnic Diversity or Discrimination in the Dollhouse?

A New Look at Traditional Museum Practice Using the Example of the Doll and Toy Museum Baden near Vienna

Susanne Blumesberger

ABSTRACT (Deutsch)

Am Beispiel des kleinen niederösterreichischen Puppen- und Spielzeugmuseums Baden, das sich sowohl an Kinder als auch an Erwachsene richtet, wird die derzeitige Praxis der Präsentation und Benennung von Puppen-Exponaten in Bezug auf die Frage ethnischer Vielfalt skizziert und nachfolgend hinterfragt. Angeknüpft wird dabei an die aktuellen Diskurse zu (ethnischer) Diskriminierung, Eurozentrismus und Rassismus. Dabei wird die Frage aufgeworfen, inwieweit der kritische Blick auf überholte und diskriminierende Darstellungsformen eine Basis für eine differenziertere und innovative Museumspraxis auch im Bereich der eher traditionell ausgerichteten Puppenmuseen sein oder werden kann. Der Beitrag kann keine fertigen Lösungen liefern, soll aber zur Problematisierung der derzeitigen Praxis beitragen.

Schlüsselwörter: Puppen, Museum, Rassismus, Eurozentrismus, Diskriminierung, Diversität

ABSTRACT (English)

The small Lower Austrian Doll and Toy Museum in Baden, which addresses both children and adults, is used as an example to critically look at current practice of presenting and naming doll exhibits in relation to the issue of ethnic diversity. These considerations are linked to contemporary discourses on (ethnic) discrimination, Eurocentrism and racism. The question is raised to what extent a critical view on outdated and discriminatory forms of museum presentations can be or become a starting point for a more differentiated and innovative museum practice even when it comes to more traditionally oriented doll museums. This article cannot provide ready-made solutions, but should contribute to the problematization of current practice.

Keywords: dolls, museum, racism, eurocentrism, discrimination, diversity, racist stereotypes

(Schein-)Idylle? Ungetrübte Puppennostalgie im Kurort ...

Seit 1990 werden in Baden bei Wien, einem beliebten österreichischen Kurort, in einem kleinen zweistöckigen Haus, einem Nebengebäude der 1838 gebauten „Villa Attems“, den Besucher:innen Puppen, Stofftiere, Puppenhäuser, Puppengeschirr und anderes Spielzeug präsentiert (vgl. Abbildung 1).



Abbildung 1: Eingang zum Puppenmuseum

Das älteste Ausstellungsstück ist ein Guckkasten aus dem Jahr 1760, die meisten der 1000 Exponate stammen jedoch aus der Zeit um 1900. Das Museum lockt mit der folgenden Aussage: „Das liebevolle, meist handgefertigte Spielzeug als Miniaturabbild der ‚Welt der Großen‘ gibt einen wertvollen Einblick in das Leben von damals. Groß und Klein – alle kommen beim Betrachten, ins Schwärmen und fühlen sich in die eigene Kindheit versetzt“ (vgl. Puppenmuseum Baden o. J.). Aufgebaut wurde die Sammlung von Helga Weidinger, für die im Jahr 1968 die Lektüre eines Buchs über historische Puppen von Mary Hillier zur „Initialzündung“ für den Beginn des Sammelns von Puppen wurde¹. Sie verweist in diesem Zusammenhang auf ihre eigene glückliche Kindheit bei den Großeltern, in der sie mit der Großmutter Puppenkleider nähte und der Großvater Puppenmöbel zimmerte: „Der Wunsch zwei oder drei der bezaubernden Puppenkinder zu besitzen, war geboren!“ (Weidinger 1995, 298). Sie erhielt Puppen aus dem Freundes- und Bekanntenkreis, erwarb viele in Trödeläden und auf Flohmärkten und restaurierte sie bei Bedarf. „In persönlichen Gesprächen mit dem Bürgermeister der Stadt Baden, Prof. A. Breininger, war

es dann tatsächlich möglich, die Zustimmung für die Gründung des Puppen- und Spielzeugmuseums zu erhalten“ (Weidinger 1995, 300). Heute wird das Museum von ihrer Tochter Barbara Lorenz geführt. Anlässlich der 30-Jahrfeier heißt es in einem Bericht der Zeitung „Kurier“ über die ausgestellten Puppen:

Aus Porzellan, Papiermaschee, Stoff, Leder, Celluloid, Glas und Wachs wurden sie hergestellt und waren schon damals so wertvoll, dass oft nur zu besonderen Anlässen oder im Beisein der Kindermädchen damit gespielt werden durfte. Die Puppenzimmer geben einen Eindruck der damaligen Welt im Miniaturformat (Forschum 2021).

Badener Bürgermeister, Gemeinderat und Gemeinderätin feiern mit den Museumsleuten: „Ein gelungenes Geburtstagsfest, das den Puppen und Teddys noch lange in Erinnerung bleiben wird“ (vgl. Stadtgemeinde Baden 2019). Ohnehin wird das Museum sowohl lokal als auch im Internet, zum Beispiel auf Freizeitportalen, breit beworben:

Im **Puppen- und Spielzeugmuseum Baden** betrachten Kinder und Eltern Ausstellungsstücke aus den Jahren 1760 bis 1950. Während die Kinder die Puppen und Spielwaren mit großen Augen betrachten, erinnern sich die Erwachsenen vielleicht bei dem einen oder anderem Modell an ihre Kinderheit [sic! S.B.].

Der **Objektbestand** umfasst Puppen zu den Themen "Schneiderei, Mode", "Haushalt", "Kaufmannsladen", "Greißlerladen", "Küche". Weiters gibt es historische Puppen (das älteste Stück, eine Papierankleidepuppe mit 8 Roben vom Wiener Verlag H.F. Müller datiert aus 1820), Spielzeug und Kinderbücher sowie Plüschtiere auf Rädern.

Die Exponate im Puppen- und Spielzeugmuseum Baden sind **thematisch geordnet** und in den einzelnen Räumen schwerpunktmäßig zusammen gestellt (vgl. Mamilade o. J.).

Das Museum wirbt mit den historischen Miniaturen und spricht dabei gezielt die bei den älteren Besucher:innen vermuteten nostalgischen Gefühle an: „Unter anderem dokumentieren zahlreiche Puppenstuben und Kaufmannsläden das Leben von anno dazumal als Miniaturspiegelbilder“ (vgl. Der Wienerwald o. J.). Auch die lokale Berichterstattung fokussiert auf die Adressierung von Erwachsenen und hebt den historischen Wert der Sammlung hervor (vgl. Mein Bezirk o.J.):

Vor allem auch die vielfältigen Puppenstuben sind ein kulturgeschichtlich hochinteressantes Miniaturabbild der Welt der Erwachsenen der damaligen Zeit. Die Puppenzimmer sind äußerst reichhaltig und mit einer ungeheuren Liebe zum Detail und beeindruckender handwerklicher Fertigkeit ausgestattet.

¹ Hier sei kurz auf eine andere Sammlung in Österreich, die private Sammlung Lehner, verwiesen (vgl. Eggert u. Lehner 2021).

Auf der Webseite „Museum Niederösterreich“ (vgl. Museumnoe o. J.) werden einige Ausstellungsstücke und deren Herkunft näher beschrieben, wobei hier allerdings jegliche Hinweise auf „exotische“ Puppen und deren Präsentation fehlen. Auf Facebook (vgl. Facebook o. J.) ist das Museum ebenfalls vertreten und widmet sich speziellen Themen, zum Beispiel dem Holzspielzeug der österreichischen Firma Matador. Zu besonderen Anlässen wie Weihnachten, Ostern oder zum Muttertag wird das Museum entsprechend dekoriert und es wird eingeladen vorbeizuschauen. Immer wieder werden Erwachsene angesprochen, mit eigenem Spielzeug aus der Kindheit vorbeizukommen, aber auch Kinder werden direkt adressiert. Die kurzen, ins Netz gestellten Einträge werden meist aus der Sicht der Puppen und Plüschtiere verfasst und sind jeweils durch Bilder begleitet, die auf zum Teil aufwändig arrangierte Ausstellungsstücke verweisen. Die Kommentare der Follower sind ausschließlich positiv.



Abbildung 2: Putzmacherin

Jenseits von Idylle und Nostalgie – vom Umgang mit „anderen“ Puppen

Ein Besuch im Museum macht unmittelbar evident, wie schnell es gelingt, die von den Museumsbetreiber:innen über die liebevoll arrangierten Puppen, Stofftiere, Puppenhäuser, Einrichtungsgegenstände und das Geschirr angestrebte Idylle wachzurufen und nostalgische Gefühle zu wecken (vgl. Abbildung 2). In den kleinen Museumsräumen mit der fast unüberschaubaren Fülle an Spielzeug entsteht sofort eine heimelige Atmosphäre.

Was passiert aber, wenn man über die Wendeltreppe in den Oberstock gelangt? Dort drängt sich der Eindruck auf, dass offensichtlich manches aus der Zeit gefallen zu sein scheint, zumindest dann,

wenn man sich mit Themen wie Diskriminierung, Rassismus, Eurozentrismus, Dekolonialisierung etc. in Bibliotheken und Museen beschäftigt hat. Mitten unter

den hellhäutigen und meistens blonden Puppen erkennt man einzelne schwarze Puppenfiguren², bei denen sofort auffällt, dass sie anders präsentiert werden als die hellen, ‚europäischen‘ Exemplare. So trägt beispielsweise eine der Puppen kein hübsches weißes Kleid wie ihre hellhäutigen Geschlechtsgenossinnen, sondern einen Bastrock, die wulstig gestalteten Lippen sind rot geschminkt und eine bunte Perlenkette sowie große Ohrringe vervollständigen das exotische Gesamtbild (vgl. Abbildung 3).

Laut beigestelltem Schild handelt es sich um eine Puppe aus dem Jahr 1925 namens „Baboo“. Ohne jegliche weitere Erklärung wird die kleine dunkle Puppe Baboo zwischen den beiden großen, hell bekleideten Puppen „Emily“ und „Bärbeli“ den Besucher:innen präsentiert. Weitere schwarze Puppen finden sich in einer Gruppe von Handpuppen, von denen eine mit einem Turban ausgestattet ist und die andere neben einer Teufelsfigur platziert wurde. Auch bei dieser ausgestellten Puppenfigur finden sich wieder große Ohrringe, bunte Ketten und überzeichnet große, grellrot geschminkte Lippen (vgl. Abbildung 4).

Eine weitere dunkelhäutige Puppe der Firma Simon & Halbig³ namens „Indra“ trägt eine prachtvolle Tracht. „Diese eindrucksvolle exotische Puppe mit ihrer reich bestickten Seidenkleidung besticht durch die strahlenden, sehr lebendig wirkenden braunen Augen“, heißt es in einem Text der Museumsgründerin (Weidinger 1995, 302; vgl. Abbildung 5).



Abbildung 3: Baboo



Abbildung 4: Handpuppen

² Zur Weißseinsforschung siehe Greve 2019.

³ Simon & Halbig ist eine thüringische Porzellanfabrik, die sich später auf das Herstellen von Puppenköpfen spezialisierte.



Abbildung 5: Indra



Abbildung 6: Gruppe von Babypuppen

Drei weitere Puppen werden in einer kleinen Gruppe präsentiert. Zwei von ihnen sind dunkelhäutig, die dritte hat eine gelbliche Hautfarbe und ist mit einem Kimono bekleidet. Bei den beiden dunkelhäutigen Puppen fällt wiederum auf, dass ihre Kleidung weniger aufwändig gestaltet ist als die der hellhäutigen Puppen. So trägt die Figur „Bonito“, im Jahr 1910 von der Firma Franz Schmidt & Co hergestellt, lediglich ein weißes Hemd. Das traditionsreiche Puppen-Unternehmen stellte vor allem Charakterpuppen her, verwendete als erste Glasaugen und versah seine Puppen mit Nasenlöchern (vgl. Franz Schmidt & Co o. J.). Die andere Puppe stammt aus dem Jahr 1926 und trägt eine mehrfarbige, offenkundig selbstgestrickte Babybekleidung sowie gleichfalls eine bunte Perlenkette um den Hals. Sie wird als „Negerbaby“ (im Original ohne Anführungszeichen) bezeichnet und als „My Dream Baby“ beschrieben (vgl. Abbildung 6).

Sieben weitere Figuren sind hinter Glas ausgestellt. Auf dem beigefügten Hinweisschild findet sich folgende Erläuterung: „Kleine Exoten‘ um 1920. Holzpüppchen aus der Werkstatt der bekannten Kinderbuchautorin Ida Bohatto-Morpurgo“ (vgl. Abbildung 7).

Die 1900 in Wien geborene und 1992 ebendort verstorbene Autorin und Illustratorin studierte bei Franz Čížek⁴, war zunächst sehr erfolgreich, erhielt jedoch während der Wirtschaftskrise in den 1920er Jahren nur wenige

⁴ Franz Čížek (1865-1946) war ein österreichischer Maler und Kunsterzieher. Bekannt wurde er vor allem durch seine Jugendkunstklassen, deren Ausstellungen ab den 1920er Jahren auch in England, den USA, Südafrika und Indien gezeigt wurden.

Illustrationsaufträge und sicherte sich in dieser Zeit ihren Lebensunterhalt mit dem Entwerfen und Anfertigen von Puppen mit asiatischen und afrikanischen Gesichtszügen. Während der Zeit des Nationalsozialismus deuteten die damaligen Machthaber das als „Propaganda gegen den Rassengedanken“ (Blumesberger 2014). Puppen mit nicht europäischen Gesichtszügen wurden demnach verboten, dafür kamen u.a. von der Firma Schildkröt Puppen in HJ-Uniformen auf den Markt.

Am 23.1. 2021 wurde auf facebook ein Bild dieser Holzfiguren gezeigt. Der Begleittext lautet: „Wir kommen von weit her und erzählen auch gerne aus fernen Ländern allen, die gerade nicht auf Reisen sind!“ Der Eintrag wurde öffentlich nicht kommentiert, bekam aber einen nach oben deutenden Daumen.

Am 18. Oktober 2019 gab es schon einmal folgende Meldung auf facebook:

So ein braves Kind! Das Museumsgütesiegel wurde am Ö. Museumstag in Salzburg verlängert! Die Verleihung des „Museumsgütesiegels“ bedeutet einen öffentlichen Nachweis, dass das Museum Verantwortung zur Bewahrung des kulturellen Erbes übernimmt, dass die Besucher eine qualitätsvolle Präsentation und ein Mindestniveau an Serviceleistungen erwarten können und dass das Museum, sein Träger und seine Mitarbeiter die „Ethischen Richtlinien für Museen“ anerkennen. Erreicht werden kann das Gütesiegel nach Absolvierung eines Bewertungsverfahrens. Mit dem Gütesiegel wird der erreichte Mindeststandard eines Museums bestätigt. Auch unser Matrose freut sich sehr darüber! Das Museum ist ja auch wirklich immer wieder einen Besuch wert, meinen Sie nicht?

Auf dem beigefügten Bild hält eine dunkelhäutige Puppe das Gütesiegel in den Händen.

Wandel der Wahrnehmung?

Im 1996 erschienenen Katalog des Puppen- und Spielzeugmuseum in Wien werden so genannte „Exoten-Puppen“ vorgestellt. In der einführenden Erläuterung heißt es:



Abbildung 7: Holzpüppchen

Um die Jahrhundertwende, mit zunehmender Reisefreudigkeit wuchs auch das Interesse an andersfarbigen Menschen und fremden Kulturen. Dieses neue Interesse hat schon bald auch in der Puppenindustrie Einzug gehalten. Der Einfachheit halber wurden Puppen mit europäischen Gesichtszügen braun, schwarz oder gelb getönt. Entsprechend der technischen Möglichkeiten der jeweiligen Firmen wurden aber auch Puppen mit eindeutig negroiden oder asiatischen Gesichtszügen hergestellt. Aber eines hatten alle diese Puppen gemeinsam, sie wurden mit ihren nationalen Trachten ausgestattet (Puppen- und Spielzeugmuseum 1996, 49).

Nun ist das Interesse an anderen Kulturen ja grundsätzlich positiv zu bewerten. Allerdings kommt es immer darauf an, wie diese Kulturen präsentiert beziehungsweise wie sie von den Rezipient:innen wahrgenommen werden. Museen sind ein Teil der kulturellen Praktiken, in denen sich Repräsentationsbedürfnisse, individuelle und kollektive Narrationen sowie gesellschaftliche Diskurse und Wissensformen manifestieren. Sie sind Orte von hohem Prestige, bei denen die Frage, welche Personen und Gruppen wie dargestellt werden, von besonderer gesellschaftlicher Relevanz ist (vgl. Muttentaler u. Wonisch 2015, 9).

Bei großen Museen und publikumswirksamen Ausstellungen wird mittlerweile sehr genau darauf geachtet, sensibel mit den Ausstellungsstücken und den jeweiligen Beschreibungen umzugehen. So wurden bei der niederösterreichischen Landesausstellung 2021 auf der Schallaburg unter dem Titel „Sehnsucht Ferne. Aufbruch in neue Welten“ beispielsweise Abbildungen von dunkelhäutigen Menschen, die bei rituellen Handlungen zu sehen waren, mit Fragen an das Publikum ergänzt. Hinweise wie „Möchten Sie so dargestellt werden?“ regten dabei bewusst zum Nachdenken an. Die Diskussion über rassistisches Spielzeug in Museen (und überhaupt) wird mittlerweile auch in der Öffentlichkeit und den Medien geführt⁵ In kleineren Museen hingegen finden sich zumeist immer noch eher herkömmliche Formen der Präsentation ohne Erläuterungen oder Hinweise auf möglicherweise diskriminierende Aspekte. So scheint auch die beim hier vorgestellten Puppen- und Spielzeugmuseum Baden übliche Form der Präsen-

tation und Bezeichnung der Figuren bislang nicht in Frage gestellt worden zu sein und auch auf Seiten der Rezipient:innen keine Irritation hervorgerufen zu haben. Der Fokus der erwachsenen Besucher:innen, die, so ist zu vermuten, vor allem aus der Umgebung von Wien beziehungsweise Baden stammt, liegt augenscheinlich eher auf der Wiederentdeckung der eigenen Kindheit und Kindheitsobjekte. Und für das jüngere Publikum aus diesem Einzugskreis mag die Neugierde und das Interesse am historischen Spielzeug der eigenen Vorfahren im Mittelpunkt stehen.

Barbara Lorenz, die jetzige Leiterin des Museums und Tochter der Museumsgründerin, beantwortete meine Frage, ob es jemals eine Diskussion darüber gab, wie dunkelhäutige Puppen dargestellt oder bezeichnet werden oder werden sollten, in einer E-Mail vom 15. 05.2022 folgendermaßen:

Wir haben uns bemüht, einen kleinen Überblick über verschiedenste historische Spielsachen zu bieten. Anfang des 20. Jahrhunderts wurden dunkelhäutige Puppen sehr beliebt. Bis in die 1980er Jahre wurden diese Modelle als Negerpuppen bezeichnet. Bekannte Beispiele sind Wumbi und Mambi oder das Negerchlummerle Sonny, der Firma Schildkröt. Nach Absprache mit unserer Leiterin der Abteilung für Museen in Baden, Frau Dr. Ulrike Scholda, wurde bei unseren dunkelhäutigen Puppen bewusst die Originalbezeichnung der Herstellerfirmen aus der damaligen Zeit beibehalten.

Aus Sicht der Museumsbetreiber:innen steht die korrekte Beibehaltung der ursprünglichen Namen im Vordergrund. Diese sind den – zumeist älteren – Interessent:innen zudem geläufig und werden meist kaum hinterfragt. Eine Veränderung der Bezeichnung beziehungsweise die Kontextualisierung der Darstellung und Benennung der Exponate könnte allerdings durchaus auch bei den Besucher:innen zu einer Reflexion über ihren Umgang mit (bewertenden) Bezeichnungen und mit ihrer eigenen, ‚egozentrierten‘ Sicht auf die Welt führen. Will ein Museum aber ein bestimmtes Bild, zum Beispiel das der Idylle einer sorgenfreien Kindheit vermitteln, möchte es seine Rezipient:innen eher nicht verunsichern, sondern in ihrer Sicht bestätigen. Dieses Auseinanderklaffen von einerseits Bewahrung nostalgischer Gefühle und andererseits kritischer Auseinandersetzung mit heute als rassistisch und diskriminierend klassifizierten Begriffen wird seit einiger Zeit äußerst kontrovers diskutiert. Nicht zuletzt bei der Frage Beibehaltung vs. Änderung von Begriffen und Namen in Kinderbuchklassikern, beispielsweise bei Astrid Lindgrens „Pippi Langstrumpf“ oder Michael Endes „Jim Knopf“, wird deutlich, wie alte Überzeugungen obsolet werden können. Nicht von ungefähr

⁵ In der Zeitschrift „Stern“ wurde am Beispiel des Nürnberger Spielzeugmuseums kritisiert, dass schwarze Puppen oft nur dunkel eingefärbt würden, aber europäische Gesichtszüge haben, was bei Kindern wiederum zu Irritationen führt (Blonde Puppen, weiße Helden: Wie rassistisch ist unser Spielzeug?; siehe: <https://www.stern.de/familie/blonde-puppen--weisse-helden--ausstellung-blickt-auf-rassismus-in-spielzeug-30610664.html>). Für eine geplante Sonderschau über (anti-)rassistisches Spielzeug absolvierten Mitarbeiter:innen einen Workshop zum Thema (Nicht-)Diskriminierung, um eine entsprechende Sensibilität für (offenen und latenten) Rassismus zu entwickeln (Voigt, 2021; siehe: <https://www.nordbayern.de/region/nuernberg/heftiger-protest-gegen-rassistische-figuren-im-spielzeugmuseum-1.10969115>).

trägt ein diesbezüglicher aktueller Beitrag den Titel: „Dürfen wir unseren Kindern die Buchklassiker noch zumuten?“ (vgl. Seibel 2022).

Analog dazu stellt sich die Frage, inwieweit Museen heute noch Ausstellungstücke präsentieren dürfen, ohne auf heute als diskriminierend und/oder rassistisch klassifizierte Benennungen einzugehen, ohne das Thema Kolonialisierung anzusprechen und ohne darauf hinzuweisen, dass es sich um eine einseitig zentrierte Sicht der weißen Bevölkerungsgruppen handelt. Wer hat die Deutungsmacht? Darf Ambivalenz sein? So wirft Anna Greve, Kunsthistorikerin und Direktorin des Focke-Museums, des Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, die Frage auf: „Was macht es mit mir, wenn ich feststelle, dass in der Kindheit lieb Gewonnenes andere verunglimpft und verletzt? Wie kann ich mit anderen darüber ins Gespräch kommen?“, um weiter auszuführen: „Es geht nicht darum, weiße Kultur zu demontieren. Vielmehr geht es um ein neues Denksystem mit dem Ziel, sich in einem ersten Schritt die Relativität der eigenen Wahrnehmung vor Augen zu führen und in einem zweiten Schritt neugierig nach den Perspektiven anderer zu fragen – und gerade nicht eifernd zu dozieren“. Denn: „als antirassistisch geschulte und/oder sensibilisierte ›Wissende‹ die ›Unwissenden‹ missionarisch darüber zu belehren, was ›richtig‹ ist, kann nicht der Weg sein“ (Greve 2019, 18). Und dennoch muss uns immer Folgendes bewusst sein: „Dunkle Körperfarbe dient zumeist der Differenzmarkierung, die eigene weiße Identität ist implizit. Helle Körperfarben sind die (unsichtbare) Norm“ (ebd., 156). Es geht somit um eine – als produktiv zu verstehende – Verunsicherung von manchen bisherigen Überzeugungen, die durch Medien, so auch durch Ausstellungen in Museen weiter in die Öffentlichkeit getragen werden können.

Fazit – Museale Puppenwelten als Chance kritischer Auseinandersetzung mit Diskriminierung

Das Beispiel des Puppen- und Spielzeugmuseums in Baden macht deutlich, dass Diskussionen rund um die Themen Rassismus, Diskriminierung und Eurozentrismus auch in kleineren Museen ihren Platz haben sollten und auch können. Bei allem Respekt vor den Erinnerungen der Menschen, die mit einer gewissen Erwartung die musealen Räume betreten und darauf hoffen, sich in den Sehnsüchten, (Wunsch-)Bildern und der verklärten Erinnerung ihrer Kindheit wiedererkennen zu können, ist es an der Zeit, vereinseitigende Darstellungen ‚anderer‘ Kulturen zu hinterfragen und dies deutlich sichtbar zu machen. Dabei sollte die

Berücksichtigung ethnischer Vielfalt nicht dazu führen, ‚andere‘ als ‚exotisch‘⁶ auszugrenzen. Genau dies war ja über lange Zeit oft ein typisches Reaktionsmuster, um sich selbst in (s)einer vorgeblichen Normalität zu vergewissern und zu bestätigen. Wird nun aber genau dieser Mechanismus angesprochen und in seinen Konsequenzen problematisiert, können spannende Erkenntnisprozesse in Gang gesetzt werden. Gerade wenn die traditionellen Präsentationsformen mit kritischen Hinweisen und Erläuterungen auf den Begleittafeln ergänzt werden, können sie zu einer Chance werden und einen wichtigen Beitrag darstellen, um zu einer differenzierteren Weltansicht zu kommen. So sollten die heute (zurecht) als diskriminierend zu bewertenden Bezeichnungen nicht einfach verschwinden, denn sie bilden ja die faktisch in der Vergangenheit praktizierte (diskriminierende) Realität ab und sollten als solche im Bewusstsein präsent bleiben. Aber die ursprünglichen Benennungen sollten keinesfalls unkommentiert bleiben. Ergänzt durch ausführliche und differenzierte Kommentare könnten sie am Ende dazu führen, dass die bisherigen Traditionen, Sichtweisen und Bezeichnungen sich als ‚befremdlich‘ entpuppen.

Da Puppen und Stofftiere wichtige Begleiter:innen der Kinder waren und sind, sollte nicht vergessen werden, dass auch deren Namen und Bezeichnungen dabei eine wesentliche Rolle spielen, weil gerade auch durch diese ein bestimmtes Weltbild vermittelt und aufrechterhalten wird. Wie sehr so ein Weltbild lange Zeit in die Kinderliteratur eingeflossen ist, zeigt beispielsweise der Band 1 der jahrzehntelang beliebten Reihe „Nesthäkchen“, in dem ein schwarzes Puppenkind als unsauber und unordentlich beschrieben wird – Eigenschaften, die es, so vermutet die Puppenmutter, aus Afrika mitgebracht hat⁷. Ein bewussterer Umgang mit der Benennung und Präsentation ausgestellter Exponate könnte als zentrales Element einer kultursensiblen Museumspädagogik dazu beitragen, dass Diversität als selbstverständlich und positiv wahrgenommen wird, anstatt bestehende Vorurteile weiterzugeben oder sie zu verfestigen. Dazu gehören auch die Kleidung und situativen Kontexte, in denen die Puppen gezeigt werden.

Derzeit wird das Thema der ‚Dekolonialisierung‘ in Bibliotheken intensiv diskutiert. In diesem Zusammenhang wird ein reflektierter und umsichtiger Umgang mit Werken, deren Beschreibungen und Zurverfügungstellung gefor-

6 Dieser Begriff entstammt einer eurozentrierten Denkweise, andere Kulturen werden durchaus positiv und faszinierend, jedoch einseitig und unreflektiert wahrgenommen.

7 Siehe: Puppenmütterchen: <https://www.projekt-gutenberg.org/ury/nestpupp/chap001.html>

dert, um gegen Vorurteile und einen Rassismus vorzugehen, der sich oft nur versteckt zeigt. Für Museen gibt es bereits ähnliche Diskussionen. So werden beispielsweise Exponate neu präsentiert, ihre Bezeichnungen und Beschreibungen auf dem Prüfstand gestellt und gegebenenfalls überarbeitet, wie es das bereits genannte Beispiel des Nürnberger Spielzeugmuseums zeigt. Eine solche Art und Weise des Vorgehens bezieht neue Perspektiven einer global gewordenen Gesellschaft ein und lässt differenziertere Blicke zu. Im Bereich der Puppenforschung, Puppenwelten und Puppenmuseen gibt es diesbezüglich allerdings noch einiges zu tun, lohnenswert wäre es allemal. Als Ausblick auf innovative Möglichkeiten, die durchaus in einer alten Tradition wurzeln, seien hier die so genannten ‚Freundschaftspuppen‘ genannt. Es handelt sich bei dem ‚Freundschaftspuppen Austausch‘ um ein Puppen-Projekt aus den 1920er Jahren, damals initiiert zum Abbau der massiven Diskriminierungen, die japanische Immigrant:innen in den USA erfuhren, und den generellen politisch-kulturellen Spannungen zwischen Japan und den USA: US-amerikanische Puppen siedelten nach Japan über und japanische Puppen in die USA, um in Kindermuseen interkulturelles Kennenlernen und von Diversität geprägte Begegnungszusammenhänge zu ermöglichen. Aktuell wird die Idee dieses fast hundert Jahre alten Projekts wiederbelebt (vgl. Friendship Dolls; siehe: <http://www.bill-gordon.net/dolls/>). Puppen können eurozentrische Einseitigkeit überwinden. Das Feld der Puppenmuseen kann neu, vielfältig, inklusiv, nicht diskriminierend und antirassistisch bespielt werden!

Literaturverzeichnis

- Bayer, Natalie, Kazeem-Kamiński, Belinda, Nora Sternfeld (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin: De Gruyter 2017.
- Blumesberger, Susanne (2014). *Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen*. Wien u. a.: Böhlau.
- Eggert, Barbara Margarethe, Lehner, Julia (2021). Was macht die Puppe im Museum? Puppen ausstellen im Spannungsfeld von historischen und biographiebezogenen Bedeutungs(s)chichten. Barbara Margarethe Eggert im Gespräch mit Museumsdirektorin Julia Lehner. *de:do* 4 (1), 27-32. Zugriff am 15.02.2022 unter: https://dedo.ub.uni-siegen.de/index.php/de_do/article/view/103/134
- Foroutan, Naika, Geulen, Christian, Illmer, Susanne, Vogel, Klaus Vogel, Wernsing, Susanne (Hg.): Das Phantom »Rasse«. Zur Geschichte und Wirkungsmacht von Rassismus. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2018.

- Foschum, Markus (2021). Kleine Welt ganz groß. Zeitreise: Das Badener Puppen- und Spielzeugmuseum feiert seinen 30. Geburtstag. *Kurier*, 7.8.2021. Zugriff am 28.5.2022 unter: <https://kurier.at/chronik/niederoesterreich/kleine-welt-ganz-gross/401466511>
- Greve, Anna (2019): *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*. (Band 42 der Reihe Edition Museum). Bielefeld: transcript Verlag.
- Muttenthaler, Roswitha, Wonisch, Regina (2015). *Gesten des Zeigens: Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Puppen- und Spielzeugmuseum (Hg.) (1996). *Puppen- und Spielzeugmuseum Wien*. Wien: Puppen- und Spielzeugmuseum.
- Schmidt, Nora: *Überlegungen für die Dekolonialisierung wissenschaftlicher Bibliotheken in Europa*. In: *Library ideas*, 2021, Vol.40. DOI: 10.18452/23808
- Seibel, Patric (2022). *Dürfen wir unseren Kindern die Buchklassiker noch zumuten?* NDRkultur am 12.05.2022. Zugriff am 15.5.2022 unter: <https://www.ndr.de/kultur/Rassismus-in-Kinderbuechern-Was-duerfen-wir-Kindern-zumuten,literaturmachtkunst104.html>
- Ury, Else: *Nesthäkchen und ihre Puppen. Eine Geschichte für kleine Mädchen*. Band 1. Meidinger's Jugendschriften Verlag G.m.b.H.
- Weidinger, Helga (1995). „Nur die Kinder wissen, wohin sie wollen“, sagte der kleine Prinz. *Gedanken zum Badener Puppen- und Spielzeugmuseum von der Sammlerin Helga Weidinger*. In *Homo ludens – Der spielende Mensch*, Band 5 (S. 297-302). Internationale Beiträge des Institutes für Spielforschung und Spielpädagogik an der Hochschule „Mozarteum“ in Salzburg. Institution für Spielforschung und Spielpädagogik. München, Salzburg: Emil Katzbichler.

Internetquellen

- Blonde Puppen, weiße Helden: Wie rassistisch ist unser Spielzeug? (11.7.2021) Zugriff am 20.7.2022 unter: <https://www.stern.de/familie/blonde-puppen--weisse-helden--ausstellung-blickt-auf-rassismus-in-spielzeug-30610664.html>
- Der Wienerwald (o. J.). wienerwald; Zugriff am 15.02.2022 unter: <https://www.wienerwald.info/ausflug/a-badener-puppen-und-spielzeugmuseum>
- Facebook (o. J.). PuppenmuseumBaden; Zugriff am 15.02.2022 unter: <https://www.facebook.com/PuppenmuseumBaden>
- Franz Schmidt & Co (o. J.). wikipedia; Zugriff am 15.02.2022 unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Schmidt_%26_Co.
- Friendship Dolls. Their "mission of friendship" continues. Zugriff am 19.7.2022 unter: <http://www.bill-gordon.net/dolls/>
- Mamilade (o. J.). Website; Zugriff am 15.02.2022 unter: <https://www.mamilade.at/noe/baden/ausflug-stipps/museum/puppen-und-spielzeugmuseum-baden#:~:text=Im%20Puppen%2D%20und%20Spielzeugmuseum%20Baden,anderem%20Modell%20an%20ihre%20Kinderheit>
- Mein Bezirk (o. J.). meinbezirk; Zugriff am 15.02.2022 unter: https://www.meinbezirk.at/steinfeld/c-lokales/das-puppen-und-spielzeugmuseum-der-stadt-baden-teil-2_a3407226
- Museumnoe (o. J.). Museum Niederösterreich; Zugriff am 15.02.2022 unter: <https://www.museumnoe.at/de/das-museum/blog/museum-zu-gast-das-puppen-und-spielzeugmuseum-baden>

Puppenmuseum Baden (o. J.). Webseite; Zugriff am 15.02.2022 unter: <https://www.puppenmuseum-baden.at/>
Puppenmütterchen: (o. J.). Zugriff am 15.02.2022 unter: <https://www.projekt-gutenberg.org/ury/nest-pupp/chap001.html>

Stadtgemeinde Baden (2019). Im Puppen- und Spielzeugmuseum Baden war der Bär los. Zugriff am 15.02.2022 unter: https://www.baden.at/Im_Puppen-_und_Spielzeugmuseum_Baden_war_der_Baer_los_

Voigt, Hartmut (10.4.2021): Heftiger Protest gegen rassistische Figuren im Spielzeugmuseum. Zugriff am 20.7.2022 unter: <https://www.nordbayern.de/region/nuernberg/heftiger-protest-gegen-rassistische-figuren-im-spielzeugmuseum-1.10969115>

Abbildungsverzeichnis

Alle Fotos stammen von Susanne Blumesberger und unterliegen der Lizenz CC BY-ND 4.0.
Die Lichtverhältnisse im Museum führten bei manchen Abbildungen zu Spiegelungseffekten.

Abbildung 1: Eingang zum Puppenmuseum Baden; (Foto: Susanne Blumesberger)

Abbildung 2: Putzmacherin (im Puppenmuseum Baden); (Foto: Susanne Blumesberger)

Abbildung 3: „Baboo“ (im Puppenmuseum Baden); (Foto: Susanne Blumesberger)

Abbildung 4: Gruppen von Handpuppen (im Puppenmuseum Baden); (Foto: Susanne Blumesberger)

Abbildung 5: „Indra“ (im Puppenmuseum Baden); (Foto: Susanne Blumesberger)

Abbildung 6: Gruppe von Babypuppen (im Puppenmuseum Baden); (Foto: Susanne Blumesberger)

Abbildung 7: Holzpüppchen „Kleine Exoten“ (im Puppenmuseum Baden); (Foto: Susanne Blumesberger)

Über die Autorin / About the Author

Susanne Blumesberger

Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft/Germanistik an der Universität Wien; 2002-2014 Koordination mehrerer Forschungsprojekte, unter anderem am IWK im Bereich der Frauenforschung; seit 2007 an der Universitätsbibliothek Wien und als Lehrbeauftragte an der Universität Wien tätig, ab Juli 2016 Leitung der Abteilung Repositorienmanagement PHAIDRA-Services an der UB Wien; seit 2013 Vorsitzende der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung (ÖG-KJLF); publizistisch und herausgeberisch tätig.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
susanne.blumesberger@univie.ac.at

Fokus: *Narrative, Botschaften und visuelle Ästhetik figürlicher Puppen in Mode, Kunst, Fotografie und Film*

Focus: *Narratives, messages and visual aesthetics of figurative dolls/puppets in fashion, art, photography and film*

Aliena Guggenberger

Von der Modepuppe zum Mannequin und zurück. Weibliches Selbstverständnis zwischen (Re)Präsentation und Individualität
From fashion doll to mannequin and back again. Female self-image between (re)presentation and individuality

— 70–77

Nina-Marie Schüchter

Louisa Clements ‚Puppen‘. Reproduzierte Körper zwischen Virtualität und Realität
Louisa Clement's 'dolls'. Reproduced bodies between virtuality and reality

— 78–87

Tobias Lander

Porno in der Puppenstube. Allen Jones, Jann Haworth und das Narrativ der sexuellen Verfügbarkeit im Kunstkontext
Real doll fantasies. Allen Jones, Jann Haworth, and the narrative of sexual availability in the art context

— 88–98

Marta Smolińska

Can one squander their purest affections on gruesome foreign bodies?
Remarks on the doll motif in the oeuvre of Marek Piasecki
Kann man seine lauterste Wärme an einen grausigen Fremdkörper verschwenden? Anmerkungen zum Puppenmotiv im Oeuvre von Marek Piasecki

— 99–106

Fabian Schmitz

Nicotino zieht an Orlandos Fäden. Verwicklungen der sizilianischen *opera dei pupi* in Vincent Dieutres Film *Orlando ferito*
Nicotino pulls Orlando's strings. Entanglements of the Sicilian *opera dei pupi* in Vincent Dieutre's film *Orlando ferito*

— 107–117

Von der Modepuppe zum Mannequin und zurück. Weibliches Selbstverständnis zwischen (Re)Präsentation und Individualität

From Fashion Doll to Mannequin and Back Again. Female Self-Image Between (Re)Presentation and Individuality

Aliena Guggenberger

ABSTRACT (Deutsch)

Der Beitrag zeichnet die Entwicklungslinie der Modepuppe bis zum lebendigen Mannequin nach und beleuchtet dabei die symbolische Kehrseite einer weiblichen Uniformität, die bis heute Gültigkeit besitzt. Modepüppchen sind im heutigen Sprachgebrauch übertrieben auf ihr Aussehen bedachte, oft belächelte Personen. Ausgangspunkt des Püppchen-Narrativs sind sog. Pandora-Puppen, die seit dem 17. Jahrhundert weibliche Angehörige europäischer Königshäuser über die neuesten Modetrends unterrichteten. Ihre Mission entpuppte sich als Unheil bringend, übertrug sich doch ihre Funktion als steifes Präsentationsmodell auf die menschliche Trägerin der feinen Kleider. Der um 1900 von Reform-Bewegungen kritisierte puppenartige Frauentypus bildet – Metapher und Realität zugleich – den zentralen Anknüpfungspunkt.

Schlüsselwörter: Pandora, Modepuppen, Mannequins, Reform-Bewegung

ABSTRACT (English)

This article traces the evolution of the fashion doll to the living mannequin, illuminating the symbolic flip side of a female uniformity that is still valid today. In current parlance, fashion dolls are fashion victims; overly concerned with their appearance and often ridiculed. The origin of the doll narrative are so-called Pandora dolls, which instructed ladies of European royal houses about the latest fashion trends since the 17th century. Their mission turned out to be disastrous, as their function as a stiff presentation model was reassigned directly to the human wearer of the fine dresses. The doll-like type of woman criticized by reform movements around 1900 forms - metaphor and reality at the same time - the central reference.

Keywords: Pandora, fashion dolls, mannequins, reform movement

Du hast uns lang genug regiert
von deinem stolzen Throne,
hast uns zu Puppen degradiert
der ganzen Welt zum Hohne.

(o. V. 1897, 59).

Die Tyrannin auf dieser lyrischen Anklagebank ist niemand geringeres als die Mode. Im Jahr 1897 wird sie von Schweizerinnen in obigem Zitat zur Haupt-Verantwortlichen für die schwache gesellschaftliche Position der Frau als Puppe gemacht. Wie aber konnte die Inszenierung durch Kleidung zur Tatverdächtigen für die Entwürdigung einer ganzen gesellschaftlichen Gruppe werden?

Drei Jahre vor Erscheinen dieses Gedichts hatte der amerikanische Soziologe Thorstein Veblen seine ökonomische Theorie zum Frauenkleid veröffentlicht. Er sprach der Frau jegliche Eigenverantwortlichkeit ab, indem er sie auf ihr modisches Erscheinungsbild reduzierte und dieses zum Repräsentationsinstrument des männlichen Wohlstands erklärte. Die Dekadenz des Kleids machte die Frau laut Veblen zum lebendigen Beweis der Kaufkraft ihrer Familie und objektivierte sie zum Teil des Hab und Guts („*chattel*“, Veblen 1894, 199). Im ausgehenden 19. Jahrhunderts hatte die Mode mit der korsettgeschnürten Wespentaille, üppigen Gigot-Ärmeln und hochgradig dekorierten Röcken mit weiten Schleppe erneut ein Extrem erreicht, das die Frau zum Stillstand und damit ins Häusliche zwang: „The modern civilized woman’s dress attempts this demonstration of habitual idleness, and succeeds measurably“ (203). Zum Spielzeug der Mode geworden glich sie einer lethargischen Puppe im Kinderzimmer, die aufgrund ihrer Wehr- und Lebllosigkeit jede Laune ihrer Besitzer:innen erdulden muss. Kaum eine sich als Dame der Gesellschaft definierende Frau um 1900 konnte sich der Sucht entziehen, dem *Dernier Cri* zu folgen und ergab sich so der Natur der Mode, wie sie seit dem 14. Jahrhundert kritisiert worden war. Nicht mehr die Mode präsentierte die Trägerin, sondern die Trägerin präsentierte die Mode und wurde damit zum wandelnden Luxusobjekt.

Die Reformkleid-Bewegung um 1900

Die Wahrnehmung der Schweizerinnen als identitätslose Marionetten der launenhaften Mode-Industrie teilten auch viele Frauen aus den deutschen Nachbarländern. Zwischen 1896 und 1915 gründeten sich in fast 40 deutschen Städten Vereine zur Verbesserung der Frauenkleidung. Neben den gesundheitlichen

Schäden durch die enge Schnürung des Korsetts war den Reformere:innen die gesamte von Paris ausgehende Modepraxis, die ihrer Meinung nach auf pure Gefallsucht abzielte, ein Dorn im Auge. Durch die Mithilfe einiger Künstler wie Henry van de Velde oder Alfred Mohrbutter, die sich die ästhetische Erneuerung der Kleider mit Jugendstil-Ornamentik zur Aufgabe gemacht hatten (vgl. Ewers u. Holzhey 2018), war die „neue Frauentracht“ zur Jahrhundertwende in aller Munde. Sie passte hervorragend in die Zeit der sogenannten Lebensreform, einer Bewegung, die der neuen Sehnsucht nach mehr Natürlichkeit, Individualität und Freiheit Ausdruck verlieh. Nicht mehr die Mode sollte vorgeben, was zu tragen sei, sondern die Kleidung sollte der Persönlichkeit, dem Körper und dem Zweck angepasst werden. Die Entwürfe männlicher Maler und Architekten behandelten Kleider allerdings eher als Dekorations- und Ausstellungsobjekt innerhalb der Debatte um einen neuen Stil und sollten im Kontext der Reformkleid-Bewegung auch terminologisch gesondert als Künstlerkleider betrachtet werden. Vor allem in Großstädten wie Berlin und München wurden die schlichten, gerade geschnittenen und korsettlosen Kleider, deren Anfertigung sich immer Frauen eigenständig annahmen, zum Gegenstand reger Diskussionen. 1907 beschrieb ein Journalist die Bewegung so: „Es ist der Geist der Persönlichkeit gegenüber schematischer Kleidung, es ist großer Stil gegen kleinen, es ist Schönheit und Freiheit der Bewegung gegen Puppenkleidung“ (Thilo 1907, 21).

Puppenkleidung als Bezeichnung für die bisherige Frauenmode diente als Chiffre für Kleider, die ganz bewusst für nicht am öffentlichen Leben teilnehmende Wesen gestaltet worden war. Die Enge der Mieder und die Schwere der Röcke sprachen ihnen automatisch die Fähigkeit zur natürlichen, ungehinderten Bewegung ab. Dass Puppen lange vor Mannequins dazu dienten, neue Modetrends zu verbreiten, hatte ein komplexes Narrativ kreiert: Es beinhaltet die zwischen Realität und Klischee oszillierenden Verstrickungen von artifiziellem Drahtgestell und lebendiger Frau.

Pandora-Puppen als Botinnen der Mode-Industrie

Die mythische Pandora mag gemäß ihrer sagenhaften Überlieferung keine Puppe im modernen Verständnis gewesen sein. Und doch ist sie eine künstlich (aus Lehm), von einem Mann (Hephaistos) erschaffene Frau – so lebensecht gestaltet und mit so attraktiver körperlicher Proportion, dass Epimetheus sie schließlich heiratet. Von ihrem Schöpfer im antiken Olymp erhielt Pandora den obersten

Auftrag der Verführung, den Minerva und andere Götter durch Geschenke wie Liebreiz und Geschicklichkeit noch zu steigern wussten. Von der wörtlich „All-beschenken“ wird die Pandora im Zuge der Mode-Ökonomie zum materiellen Geschenk selbst: Als Pandora-Puppe verfolgte sie eine ganz eigene Programmatik, indem sie zur Bestellung neuester Kleiderwaren anregte.

Die Kleiderpuppe als Hilfsmodell des Schneiders existiert bereits seit 1300 v. Chr.; so erzählt es jedenfalls der Kulturhistoriker Max von Boehn (Boehn 1929, 137 f.). Dem Pharao Tut-ench-Amun soll in seiner Grabstätte neben seiner eigenen Totenfigur eine lebensgroße Puppe beigelegt worden sein, deren weiß bemalter Rumpf an ein Hemd erinnert. Die Vermutung liegt nahe, dass an ihr die prächtigen Gewänder des Königs angepasst worden waren. Seit dem 17. Jahrhundert hatten sich Püppchen, genannt Pandora, schließlich als systematischer Bestandteil der Mode-Industrie und des Handels etabliert. Bevor bebilderte Modejournale adelige und andere betuchte Frauen über die neuesten französischen Textiltrends unterrichteten,

wurden zu diesem Zwecke etwa 60 cm bis lebensgroße Puppen zwischen den europäischen Höfen verschickt (vgl. Kühl 2015, 15 f.). Als Kopier-Vorlage für Schneider und Putzmacherinnen außerhalb von Paris erhöhten sie das Renommee der Absender und waren so nichts anderes als ein äußerst effizientes Marketingtool, das keiner sprachlichen Erklärung bedurfte. Ziel der Mission war es, bei den potenziellen Kundinnen den Wunsch zu wecken, ein lebensgroßes Abbild der jeweiligen Pandora zu werden. Die Möglichkeit, die Stoffe und Besätze haptisch erfahrbar zu machen, boten den entscheidenden Vorteil gegenüber der konventionellen, zweidimensionalen Werbung.



Abbildung 1: Pandorapuppe, ca. 1590, Sammlung Livrustkammaren

Die älteste erhaltene Pandora-Puppe stammt aus der Zeit um 1590 (Scola 2021) und demonstriert die elaborierte Ausstattung mit Echthaar-Perücke, Seidenstoff und Goldstickerei (vgl. Abbildung 1).

Anders als die Pandora in der künstlerischen Umsetzung durch John Flaxman¹ trugen die nach ihr benannten Modepuppen allerdings nicht die leicht drapierten Chitone der Antike (vgl. Abbildung 2).

Vielmehr entsprachen die Mode-Pandoras des 17. und 18. Jahrhunderts dem europäischen, zeitgenössischen Ideal mit geschnürtem Mieder und schweren, steifen Röcken. In der Adaption des berühmten Mythos sendete nun der Mode-Olymp der französischen Couturiers, ansässig in der Pariser Rue St. Honoré, die Puppen in die Welt aus, um Frankreichs Monopol innerhalb der Branche zu manifestieren. Pandoras animierten, verlockten und manipulierten ihrer Überlieferung entsprechend allein durch ihre betörende Erscheinung all diejenigen, denen sie in die Hände gerieten. Die Befürchtung Napoleons, sie könnten als Spioninnen missbraucht werden und geheime Botschaften in ihren Röckchen importieren, beendete die Geschäftsreisen der Puppen zumindest nach Großbritannien (vgl. Thiel 1989, 245). Schon der Archetyp der Pandora galt vielen Autoren als Paradebeispiel der Hinterlist und Eitelkeit. Die älteste Quelle, Hesiods „Theogonie“, legte mit seiner Darstellung der Pandora als personifiziertes Übel den Grundstein für ein misogynies Weltbild (Hesiod 1999, 47 ff.). Tertullian stellte in seiner Abhandlung „De corona militis“ fest, dass sogar die sündige Eva einen vernünftigeren Umgang mit Schmuck und Mode gepflegt habe als Pandora, die zuerst ihr Haupt mit Blumen krönte, während Eva zuerst ihre Scham



Abbildung 2: John Flaxman: Pandora Attired (Pandora angekleidet), 1817

¹ Innerhalb seines Illustrations-Projekts zu Hesiods Werken „Tage und Werke“ und „Theogonie“ hatte der britische Künstler John Flaxman (1755-1826) zwischen 1790 und 1817 insgesamt 37 Zeichnungen im Stil griechischer Vasenmalerei angefertigt, von denen sechs die Pandora-Episode behandelten. Die druckgrafische Ausführung war William Blake übergeben worden, der Verlag Longman & Co veröffentlichte sie.

mit Blättern bedeckte (vgl. Panofksy 1992, 25). Haben die Pandora-Puppen als Vorläuferinnen der Modepuppen und als Botinnen der gierigen Mode-Branche tatsächlich Verderben über die Frauenwelt gebracht?

Von der Pandora zur Frau aus Fleisch und Blut

Bis sich der Beruf des Mannequins in den 1920er Jahren etablierte, blieben Holz-, Stoff- oder Porzellanpuppen ein gängiges Präsentationsmodell für neue Modetrends. Vor allem Vertreter:innen der Reformkleid-Bewegung widerstrebte das Vorführen neuer Kleider auf „toten“ Puppen, da steife Holzgestelle nicht annähernd die unterschiedlichen Körperlinien und die Bewegung einer lebendigen Frau nachbilden konnten. Neben der fehlenden Abbildung äußerer Individualität mangelte es den Puppen an individuellen inneren Merkmalen, die das Tragen eines Reformkleids, auch Eigenkleid genannt, zum Vorschein bringen sollte. Innerhalb der deutschen Reformkleid-Bewegung, die sich mit wachsendem nationalistischem Impetus explizit gegen eine „diktatorische“ Modebranche aus Frankreich richtete, diente das Puppenmotiv generell als Symbol für mangelnde Authentizität, für das strukturelle Nivellieren jeder Persönlichkeit, verkörpert vom Stereotyp der Pariser Demi-Mondaine². Sie versinnbildlichte für die Reformrinnen die Frau als reines Dekorationsobjekt für Ballsäle mit dem Daseinszweck, das Gefallen des Mannes zu erwecken. Die „Gesellschaftspuppen“ (S. S. 1912, 93) waren es, die keine Ambitionen auf Studium oder Beruf hegten und gegen die der neue selbstbestimmte Frauentypus des beginnenden 20. Jahrhunderts aufbeehrte.

Als Pionier für den Einsatz lebendiger Vorführdamen gilt gemeinhin der Couturier Charles Frederick Worth, der seine Ehefrau Marie schon ab den 1860er Jahren zum ersten professionellen Mannequin machte. So wurde sie, wie ihre Puppen-Kolleginnen zuvor und ihre lebendigen Kolleginnen später, zur wandelnden Kopie der zuvor im Zweidimensionalen erdachten Modeskizze. Die Übertragung des Begriffs (Mode-)Puppe auf Frauen aus Fleisch und Blut war nur die logische Konsequenz. Immerhin stammt das „Mannequin“ etymologisch von der Gliederpuppe des Malers ab, der sie seit etwa 1500 auch

² Im späten 19. Jahrhundert, beginnenden 20. Jahrhundert auch im Deutschen verwendete, oft abwertende Bezeichnung für Damen der (Pariser) „Halbwelt“. Der ihnen zugesprochene Lebensstil zeichnete sich durch extravagante Kleidung und ein ausschweifendes Liebesleben aus, sodass mit dem Begriff „Demi-Mondaines“ vor allem Schauspielerinnen und Kurtisanen gemeint waren.

als menschlichen Kleiderständer für die korrekte Ausführung von Drapierungen zur Hilfe nahm (Koban 2020, 41). Dazu passend inszenierte sich Worth als Künstler in Rembrandts Nachfolge und drapierte den Stoff bereits am lebendigen Modell statt nur an der Schneiderpuppe. 1911 führte der ebenfalls zum Künstler stilisierte Modeschöpfer Paul Poiret auf seiner Europa-Tournee eine Gruppe „Reise-Mannequins“ mit sich, die man als besonders schlank und – bezeichnenderweise – biegsam in Erinnerung behielt. Im Sinne einer internationalen Promotio-kampagne hatten sie die Funktion der Pandoras übernommen und bewarben erfolgreich Poirets orientalisch anmutende Gewänder in Empire-Linie. Im Gegensatz zur populärwissenschaftlich verbreiteten Annahme, Paul Poiret sei mit seiner fließenden Linie der Befreier der Frauen gewesen, bewirkte er mit seinen Designs in diesen Jahren alles andere als Bewegungsfreiheit: In Deutschland war man 1911 der Meinung, sein berühmter Humpelrock, der zu den Knöcheln immer enger wurde, sei „für dekorative Figürchen geeignet, nicht für weibliche Menschen, die mit den Füßen ausschreiten wollen“ (o. V. 1911, S. 356). Tatsächlich wurden die Frauen mit dem Humpelrock erneut zur Einschränkung ihrer Bewegungsfreiheit gezwungen, wollten sie kein Stolpern riskieren. Wer sich an den mit einem Band am unteren Ende gerafften Rock herantraute, erinnerte mit einem unbeholfenen Trippelschritt an den Gang fremdgesteuerter Marionetten (vgl. Abbildung 3).

Im Jahr 1916, als der mit dem 1. Weltkrieg wachsende Patriotismus alles Fremde, vor allem alles Französische aus der Sprache verbannen wollte, such-



Abbildung 3: Francisco Javier Gose: „Il a Eté Primé“ robe du soir“, 1914

te man nach einem Ersatz für den Begriff „Mannequin“. Statt Probierdamen wurde in der Zeitschrift des Deutschen Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung der Begriff „Modepuppen“ zum Vorschlag gebracht (o. V. 1916, 15). Die steifen Gestalten mit starrem, puppenhaft geschminktem Gesicht bewegten sich ohnehin wie an Drähten geführt und würden die Wirkung der Kleider beeinträchtigen, hätten sie allzu viel Menschliches an sich, so der kritische Kommentar der unbekanntes Verfasserin. Die weitere Historie des Model-Berufs (deren ausführliche Darlegung den Rahmen sprengen würde) erzählt von einer knallharten, ausbeuterischen Branche, die junge Mädchen auf standardisierte Körpermaße reduzierte. Erfolgsversprechend war stets die gute Miene zum bösen Spiel, die sich zu einer funktionalen Fassade entwickelte und so das Überleben in der Großstadt sichern konnte. Ein Gedicht aus Mascha Kalékos „Lyrischen Stenogrammheft“ beschrieb 1933 die Lebenswelt der titelgebenden Mannequins in Berlin und drückte dabei die typisch kühle Stimmungslage der Neuen Sachlichkeit aus:

Was nützt schon der Fummel aus Crêpe Satin –
Du bleibst, was du bist: Nur ein Mannequin.
Da gibt's nichts zu lachen.
Wir rechnen, ob's Geld noch bis Ultimo langt,
Und müssen trotzdem, weil's die Kundschaft verlangt,
Das sorglose Püppchen machen.
(Kaléko 1933, 15).

Vorbild - Ebenbild - Selbstbild

Im selben Jahr, in dem Poiret mit seinen biegsamen Mannequins durch Europa tourte, gründete Käthe Kruse in Berlin ihre erste Puppen-Manufaktur und sorgte für einen Paradigmenwechsel in der Spielzeugindustrie. Während sich in den älteren Generationen die reale Frau durch den Einfluss der Mode zu sehr der Puppe angenähert hatte, lautete im Zeitalter des Kindes das neue Ideal, die Puppen zum Ebenbild des realen Kindes werden zu lassen. In beiden Fällen hatten Reform-Bewegungen, die ihren Blick auf menschliche Bedürfnisse richteten, den Ausschlag zum Umdenken gegeben. Bis 1909 hatte Käthe Kruse mit ihren beiden Töchtern auf dem berühmten Monte Verità in Ascona gelebt und dort entscheidende Anregungen für ihre zukünftige Unternehmung erhalten. Diente die Puppe bis dato als Code für damenhafte, steife Künstlichkeit, stand nun ein Imagewechsel bevor: Subjekt und Objekt, Mensch und Puppe, gingen ein neues

Verhältnis ein. Bisher bereiteten artige, dabei aber kalte und ausdruckslose Puppen kleine Mädchen auf ihre Rolle in der Gesellschaft vor und weckten ganz nebenbei, beim ständigen An- und Auskleiden, das Interesse an Mode. Ab ca. 1910 forcierten pädagogische Reformen sogenannte Charakterpuppen mit stark ausgeprägtem Gesichtsausdruck, die dem menschlichen möglichst nahekamen (Reichelt 2002, 38 ff.). Wie die Künstler:innen der Reformkleider setzten sich auch die Puppen-Reformer:innen gegen eine Massenfabrikation und für möglichst individuelle Erzeugnisse ein. Innerhalb der Produktionsstätten der Reformpuppe und des Reformkleids ergaben sich daher Überschneidungen: Die Wiener Werkstätte beispielsweise nahm sich beiden im typisch geometrisierenden Stil an, verfehlte die jeweiligen Zielgruppen jedoch eher aufgrund der zu starken Verkünstelung. An einem Weihnachtsabende jedoch setzte [die Großmutter] allen ihren Wohltaten die Krone auf, indem sie uns ein Puppenspiel vorstellen ließ, und so in dem alten Hause eine neue Welt erschuf. Dieses unerwartete Schauspiel zog die jungen Gemüter mit Gewalt an sich; besonders auf den Knaben machte es einen sehr starken Eindruck, der in eine große langdauernde Wirkung nachklang (Goethe, Dichtung und Wahrheit 1986, 20).

Dennoch erfuhr das Püppchen-Narrativ in Bezug auf seine schablonisierte Weiblichkeit eine Entschärfung, indem das natürlich-Kindliche zum Vorbild für die Puppe wurde und dem Selbstbild einer heranwachsenden Frau den wortwörtlichen Spielraum bot. Als bei Marion Kaulitz in München und Käthe Kruse in Berlin der Trend vom zerbrechlichen Porzellan zu einem weniger fragilen Material ging, das mehr Lebhaftigkeit aushielt, zeichnete sich auch in der Mode flächendeckend das Sportliche ab. So trauten sich junge Mädchen in den sogenannten „roaring twenties“ beim Spielen zu toben und junge Frauen im kurzen Rock zu turnen und zu tanzen, statt steif und still wie die einstigen Puppen auf ihren Plätzen zu verharren. Erst im Medium der (Mode-)Fotografie, mit der die Realität durch einen Knopfdruck in das Zweidimensionale gebannt wird, verschwammen die Grenzen zwischen Lebhaftigkeit und Starrheit erneut. In den 1920er und 1930er Jahren wurden mithilfe der unnatürlichen Lichtregie im Fotostudio Konturen weichgezeichnet, Posen eingefroren und Körper-Achsen modelliert. Die Verwechslungsgefahr von realer Frau und bekleideter Puppe war innerhalb der frühen Webefotografie, die vor allem über Kleidungsschnitt und Modewandel informierte, auf paradoxe Weise gewollt und es entsteht der Eindruck, dass mit dem Blick durch die Kamera auch die leblose Puppe wieder

verlebt werden konnte: Als Karl Schenker 1925 seine selbst entworfenen Wachpuppen und George Hoyningen-Huene 1927 die Schaufensterpuppen der Pariser Firma Siégel fotografierte, zog die präsentierte Kleidung alle Aufmerksamkeit auf sich und machte die Täuschung perfekt. Technische Mittel, vor allem die schlaglichtartige Beleuchtung, beseelten die Massenprodukte, verwandelten die Puppen in lebendige Individuen und kreierte schließlich die skurrile Illusion idealer Schönheit (Ruelfs 1999, 337). Als inszenierte Doppelgängerinnen der menschlichen Frau wurden Schaufensterpuppen in der modernen Großstadt zum Gegenstand verführerischer Konsum-Fantasien (weiterführend dazu Sykora 2017).

Ausblick in die Gegenwart

Der Konnex Puppe, Frau und Mode hat seine Gültigkeit bis heute bewahrt. Dazu zählt nicht allein Barbies ungebrochene Popularität, die in Kombination mit Schminke- und Frisierköpfen das Klischee einer stets zurecht gemachten, figurbewussten Frau vom Kinderzimmer in die allgemeine Sphäre transferiert hat. Auch die internationale Laufsteg-Welt integrierte jüngst das Modepüppchen ganz wörtlich: Für die Präsentation ihrer Kollektionen 2020/21 griffen Maria Grazia Chiuri für Dior und Jeremy Scott für Moschino auf Puppen bzw. Marionetten zurück und führten damit eine Ideentradition fort, die zuvor bereits



Abbildung 4: Théâtre de la Mode, 1945/46

von Martin Margiela oder Viktor & Rolf realisiert worden war (weiterführend dazu Scorzin 2019). Marionetten schienen prädestiniert, als die Branche während der Pandemie zu einer menschenleeren Kulisse gezwungen war und geeigneten Ersatz für echte Models suchte. Als Inspirationsquelle diente die ebenfalls von Krisen

gezeichnete Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Als *Théâtre de la Mode* waren damals mit einer Wanderausstellung kleine Pandora-Nachfolgerinnen im neuesten Pariser Chic durch die Welt getourt und sparten durch ihre Miniatur-Ausführung die damals knappen Ressourcen (vgl. Abbildung 4).

In der Gegenwart eröffnet der Anblick der an Fäden geführten Moschino-Marionetten mit unnatürlich langen Beinen (vgl. Abbildung 5) und mechanischen Schritten auf dem Laufsteg eine Meta-Ebene, die die Mode-Maschinerie erneut als mächtige Puppenspielerin ins Licht rückt.



Abbildung 5: Screenshot aus „No strings attached“ Moschino, Frühling/Sommer 2021, Puppen von Jim Henson's Creature Shop

Im 21. Jahrhundert revoltieren noch immer Frauen gegen die Mode, kämpfen Feministinnen gegen Rollenstereotype. Vor zehn Jahren beklagte die britische Publizistin Natasha Walter in ihrem Buch „Living Dolls“, dass die Verschmelzung von Puppe und realem Mädchen weit über die Kindheit hinaus fortbesteht (Walter 2012, 12). Jungen Frauen werde eine erotische Ausstrahlung als Schlüssel zum Erfolg vermittelt und die sexuelle Befreiung seltsam verzerrt: „Während viele Frauen aufatmeten und glaubten, die Auseinandersetzungen rund um die Gleichberechtigung seien größtenteils gewonnen [...], machten sich die Puppen erneut auf den Vormarsch“ (19). Befeuert wird die konstant auf Instagram geteilte und durch die Kardashian-Jenner-Frauen³ personifizierte Selbstopтимierung neben der Fitnessbranche nach wie vor vonseiten der Modebranche. Bedenken zu Freiheit und Unfreiheit in Bezug auf Mode-Ideale zeigt ein jüngst erschienenen Essay aus dem ZEIT-Magazin:

³ Gemeint sind hier vor allem Kim Kardashian (*1980) und ihre Halbschwester Kendall (*1995) und Kylie Jenner (*1997), die durch ihre Familien-Reality-Soap 2007 Bekanntheitsgrad erlangten und mit ihren Mode- und Kosmetiklinien zu Milliardärinnen wurden. Mit 311 Mio. Followern auf Instagram ist Kylie Jenner, die bereits mehrere Schönheits-Operationen hinter sich hat, die erfolgreichste Influencerin weltweit.

Darin möchte die Autorin Claire Beermann nach Jahren des Lockdowns endlich wieder High Heels tragen und fragt sich nach ersten schmerzvollen Tripelschritten, was für eine „ferngesteuerte Idiotin“ sie sei, sich immer wieder einzwängende Kleidung zu kaufen (Beermann 2022, 50). In einer feministisch-progressiven Welt scheinen die als typisch weiblich wahrgenommenen Kleiderkonventionen zwar zusehends zugunsten einer genderlosen Mode im Oversize-Format verbannt, dienen aber gleichzeitig nach wie vor der Selbstinszenierung. Statt des Spiegels nutzen viele längst die Frontkamera des Smartphones und setzen so das eigene Erscheinungsbild auf einen permanenten Prüfstand. Diverse digitale Filter drohen durch Weichzeichner, Fake-Lippen und überlange Wimpern die Uniformität von Püppchen-Gesichtern wieder in Mode zu bringen. Die Kriegserklärung gegen die Schönheits-Diktatur der Mode, verfasst von Schweizerinnen im Jahr 1897, hat demnach an Aktualität nichts verloren und klingt in ihren letzten, ermutigenden Versen ganz nach dem heute so präsenten „female empowerment“:

Nach Freiheit strebt jetzt auch das Weib
Nach Freiheit und nach Sitte
Du willst uns knechten Seel' und Leib
Krieg jedem deiner Schritte!
(o. V. 1897, 59).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Beermann, Claire (2022). Wer schön sein will... ZEIT Magazin 2022 (6), 49-51.
- Hesiod (1999). Theogonie. Griechisch-Deutsch (übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger). Stuttgart: Reclam.
- Kaléko, Mascha (1959/1933): *Das lyrische Stenogrammheft. Kleines Lesebuch für Große*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- S. S. (1912). Was ein junges Mädchen erfuhr. *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 8 (8), 93.
- Thilo, Reinhart (1907). Die Zukunft der Frauentracht. *Hamburgischer Correspondent*, 06.01.1907, 21.
- Veblen, Thorstein (1894): The Economic Theory of Woman's Dress. *The Popular Science monthly*, Vol. 46, 198-205.
- o. V. (1897). Kriegserklärung. *Schweizer Lehrerinnenzeitung* 1 (4), 59.
- o. V. (1911). Zum Poiret-Rummel. *Der Kunstwart*, 24 (11), 355-357.
- o. V. (1916). Modepuppen. *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* 12 (1), 15-16.

Sekundärliteratur

- Boehn, Max von (1929): *Puppen*. München: Bruckmann.
- Ewers-Schultz, Ina, Holzhey, Magdalena (Hg.) (2018). Auf Freiheit zugeschnitten. München: Hirmer.
- Koban, Miriam (2020). Die Gliederpuppe – vom Hilfsmittel zur Projektionsfigur. Eine Untersuchung der Gliederpuppe im Gemälde Porträt von Henri Michel-Lévy (1878/79) von Edgar Degas. *denkste: puppe / just a bit of: doll (de:do)* 3 (1.1), 38-47. Zugriff am 22.02.2022 unter: https://dedo.uni-siegen.de/index.php/de_do/article/view/64/48.
- Kühl, Alicia (2015). *Modenschauen. Die Behauptung des Neuen in der Mode*. Bielefeld: transcript.
- Panofsky, Dora, Panofsky, Erwin (1992). *Die Büchse der Pandora. Bedeutungswandel eines mythischen Symbols (Sonderband der Edition Pandora)*. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Reinelt, Sabine (2002). *Käthe Kruse. Leben und Werk*. Weingarten: Kunstverl. Weingarten.
- Ruelfs, Esther (1999). Mannequin oder Model?. In Pia, Müller-Tamm (Hg.), *Automaten. Phantasmen der Moderne* (S. 336-364). Köln: Oktagon.
- Scola, Natalie (2021). Slow Fashion. Pandora Dolls and the History of Fashion Advertising. *MUSINGS (Master of Museum Studies Blog at the University of Toronto)*. Zugriff am 22.02.2022 unter: <http://musingsmmst.blogspot.com/2021/02/slow-fashion-pandora-dolls-and-history.html>.
- Scorzin, Pamela C. (2019). Von Maxi zu Mini und umgekehrt. Zum Motiv der Modepuppe als Modemedium im Werk von Viktor & Rolf. *denkste: puppe / just a bit of: doll (de:do)* 2 (1), 55-63. Zugriff am 22.02.2022 unter: https://dedo.uni-siegen.de/index.php/de_do/article/view/44/28.
- Sykora, Katharina (2017). Auf der Schwelle der Moderne. Osmose von Weiblichkeit und Großstadtraum in der Schaufensterfotografie. *Feministische Studien*, 17 (2), 16-31.
- Thiel, Erika (1980). Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin: Henschelverlag

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Pandorapuppe, ca. 1590, Sammlung Livrustkammaren Stockholm, Schweden, Quelle. Zugriff am 22.03.2022 unter: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=literature&objectId=21288&viewType=detailView>.
- Abbildung 2: John Flaxman: Pandora Attired (Pandora angekleidet), 1817 (aus: Compositions From the Works Days and Theogony of Hesiod. London: published by Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, 1817, pl. 4).
- Abbildung 3: Francisco Javier Gose: "Il a Eté Primé" robe du soir, erschienen in: La Gazette du Bon Ton 1914/N°3, Pl. 21.
- Abbildung 4: Théâtre de la Mode, Pavillon de Marsan, 1945, © LAPI/Roger-Viollet, Courtesy of Dior. Zugriff am 22.03.2022 unter: https://www.dior.com/de_de/damenmode/haute-couture-shows/folder-herbst-winter-2020-2021-haute-couture-kollektion/le-theatre-de-la-mode-die-traum-odyssee.
- Abbildung 5: Screenshot aus "No strings attached" Moschino, Frühling/Sommer 2021, Puppen von Jim Henson's Creature Shop. Zugriff am 22.03.2022 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=EQQE-9PrCIDo; 4:29/9:10>.

Über die Autorin / About the Author

Aliena Guggenberger

Bachelor in Kunst- und Kulturgeschichte an Uni Augsburg (2013-2017), Master in Europäischer Kunstgeschichte an der Uni Heidelberg (2017-2019). Seit 2019 dort wissenschaftliche Hilfskraft in der Lehre. Seit 2020 Promotionsprojekt an der LMU München zum „System Reformkleid – Die Karlsruher Modeschöpferin Emmy Schoch und die Erneuerung der Frauenkleidung“. Forschungsschwerpunkte in Kostüm- und Modegeschichte ab 1850 bis in die Gegenwart, im Kunstgewerbe des Jugendstil und in der Frauengeschichte um 1900. Aktuell lebt und forscht sie in Karlsruhe.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:

aliena_guggenberger@web.de

Louisa Clements ‚Puppen‘.

Reproduzierte Körper zwischen Virtualität und Realität

Louisa Clement's ‚Dolls‘.

Reproduced Bodies Between Virtuality and Reality

Nina-Marie Schüchter

ABSTRACT (Deutsch)

In Louisa Clements Arbeiten taucht die Puppe in unterschiedlichen Erscheinungsweisen immer wieder als zentrales Motiv für die Befragung des menschlichen Körpers in digitalen Kontexten auf – als Künstliche Intelligenz-bestückte Sexpuppe, bonbonfarbener Avatar oder abfotografierte (Schaufenster-)Puppe. Fragmentiert, anonymisiert und nahezu entmenschlicht treten Puppen, Avatare oder scheinbar naturgetreue Reproduktionen des Künstlerinnenkörpers den Betrachtenden im Ausstellungsraum in zwei- oder dreidimensionaler Form entgegen. Die Absenz des physischen Körpers, die in den Puppen als Stellvertreterinnen angedeutet wird, führt dabei zu einem spannungsreichen Wechselspiel zwischen Virtualität und Realität.

Schlüsselwörter: Körper, Digitalität, Digitale Bildwelten, Sexpuppe, weibliche Körper, Soziale Medien, Avatar, Gender, künstliche Intelligenz, Haut

ABSTRACT (English)

Sex dolls with AI (artificial intelligence), candy colored avatars and photographed (shop window) dolls: In Louisa Clement's works the doll appears in different shapes as a central motif for questioning the human body in digital contexts. Fragmented, anonymized, and almost dehumanized, dolls, avatars, or seemingly lifelike reproductions of the artist's body confront viewers. The absence of the physical body, which is suggested in the dolls as representatives, leads to a tense interplay between virtuality and reality.

Keywords: Body, digitality, digital imagery, sex doll, female body, social media, avatar, gender, artificial intelligence, skin

(Digitale) Existenzweisen der Puppe in künstlerischer Praxis

Gliedermensch (2017), *Avatars* (2016), *Figure Poses* (2020), *Representative* (2021): Nicht nur die Titel der Arbeiten von Louisa Clement (*1987) deuten auf die Puppe als zentrales Moment ihrer künstlerischen Praxis hin, auch beim Betrachten ‚entpuppt‘ sich die Puppe in Clements Werken als grundlegendes Motiv für die Befragung des menschlichen Körpers in digitalen Kontexten. Fragmentiert, anonymisiert und nahezu entmenschlicht treten Puppen, Avatare oder scheinbar naturgetreue Reproduktionen des Künstlerinnenkörpers den Betrachtenden im Ausstellungsraum entgegen. Dabei nutzt Clement unterschiedliche mediale Ausdrucksformen: Fotografie, Video, installative Elemente etc. Die abwesende Präsenz des Körperlichen, die durch anonyme Puppenelemente angedeutet wird, führt dabei zu einem spannungsreichen Wechselspiel zwischen Virtualität und Realität. Damit greift Clement zentrale Fragestellungen auf, die sich in unserer zunehmend digitalisierten Gegenwart in Bezug auf den Status des Körperlichen stellen, denn „[a]uch inmitten der tiefgreifenden Veränderungen unserer Welt ist der menschliche Körper nach wie vor die zentrale Matrix, in die sich die gegenwärtig in der Kunst entstehenden, neuartigen Erregungswerte einschreiben“ (Kröner 2019, 50).

Angeknüpft wird hier durchaus an eine Puppen-Tradition künstlerischer Praxis an, die aber unter anderen Vorzeichen steht. Dass lebensgroße Puppen Teil der künstlerischen Praxis werden, kennt die Kunstgeschichte bereits seit der Antike. In Form der sogenannten Effigie (vgl. Klier 2004, 17ff.; Marek 2009) – einer Puppe aus Wachs, Holz oder Leder – wurde beispielsweise im römischen Totenkult und im französischen Zeremoniell des 15. und 16. Jahrhunderts die Abwesenheit der verstorbenen Könige durch die Reproduktion ihrer Körper verschleiert. Die stellvertretende Verkörperung des Toten in der Puppe sollte das Ableben und die damit verbundene Unterbrechung der Herrschaftskontinuität überspielen (vgl. Hamdorf 1991, 50ff.). Während im Falle der Effigies vor allem der männliche Körper nachgebildet und repräsentiert wurde, tauchen vor allem in modernen Narrativen – die das Kunst schaffende, männliche Künstlersubjekt in den Fokus stellen – Nachbildungen des weiblichen Körpers im Medium der Puppe auf. In den skandalös aufgeladenen ‚Puppengeschichten‘ Oskar Kokoschkas und Hans Bellmers und ihrer kunstgeschichtlichen Rezeption materialisieren sich besonders sexuelle Fantasien oder Sehnsüchte im artifiziellen Puppenkörper. Die Puppe wird zur Begleiterin und zum Objekt persönlicher

Obsessionen. Während bei Kokoschka die Puppe dem Wunsch entsprang, ein Eben- und Idealbild seiner Geliebten Alma Werfel-Mahler zu besitzen und dazu führte, dass er 1918 der Puppenmacherin Hermine Moos den Auftrag erteilte, ein solches Ideal anzufertigen, sind es bei Bellmer eine Vielzahl von fragmentierten Puppenkörpern, mit denen er sich umgibt und die für ihn als Modell und Inspirationsquelle seiner Arbeiten fungieren. Sowohl Kokoschkas Obsession der Puppe, die „zu den vielzitierten, anekdotisch angereicherten Verstrickungen von Kunst, Leben und Liebe der Wiener Moderne“ (Lutz 2017, 157) gehört, als auch Bellmers erotische Puppenfixierung sind Teil der mythisch aufgeladenen (Puppen-)Narrative der Kunst des 20. Jahrhunderts, in denen Männerfantasien – affiziert von weiblichen Puppenkörpern – augenscheinlich werden. Diese genderspezifische Lesart fasst Helga Lutz wie folgt zusammen: „In der feministisch ausgerichteten kunsthistorischen Forschung hat man die Puppen-Obsession Kokoschkas als paradigmatisches Beispiel für die Krise des männlichen Schöpfersubjekts in der Moderne gelesen“ (ebd., 162). Während die weiblichen Puppen von Bellmer und Kokoschka nur durch die hineinprojizierten Fantasien der Künstler animistisch aktiviert werden, ist mit der technischen Reproduzierbarkeit des menschlichen Körpers und seiner faktischen Bewegung, durch eine versteckte Mechanik im Inneren, auch eine tatsächliche authentische Bewegtheit möglich, die zunehmend auch in der zeitgenössischen Kunstpraxis verhandelt wird (vgl. Barkhaus 2002, 27ff.) Damit stellt sie sich in die Tradition der künstlerischen Auseinandersetzungen mit mechanischen Automaten und Androiden, die sich bis ins Mittelalter nachzeichnen lässt. Denn das Phänomen ‚bewegter‘ Puppen ist keineswegs ein neues Faszinosum: In den frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts erfreuten sich z.B. mechanische Puppenautomaten großer Beliebtheit, die mit ihrer scheinbaren ‚Lebendigkeit‘ das Staunen und die Neugier der Besuchenden beförderten (vgl. u.a. Plaßmeyer, Jenzen u. Schönrich 2022; Schüchter 2019). Vor allem im 18. Jahrhundert – das auch als „Jahrhundert des Maschinenmenschen“ (Fleig 2002, 117) bezeichnet wird – kulminieren Visionen, die den künstlichen Menschen als technisch-maschinierter Puppe entwerfen, u.a. durch Schriften wie *L’Homme-Machine* (1747/48) von Julien Offray de La Mettrie. Im 20. Jahrhundert werden diese techno-utopistischen Ideen durch die historischen Avantgarde aktualisiert und weitergedacht, z.B. im Dadaismus in Form des Cyborgs (vgl. Biro 2009) oder des Motivs der Maschinenfrau (vgl. Frèrejean 2020).

Der folgende Text befragt vor diesem Hintergrund drei Werkserien – *Heads* (2014-2015), *Avatars* (2016) und *Representative* (2021) – von Louisa Clement nach dem Verhältnis von menschlichen Körpern und ihrer Rolle in digitalen Sphären. Welche Funktion nimmt die Puppe hier als Stellvertreterin und Double der Künstlerin ein? Welche Narrative und Bilder des Digitalen werden dadurch produziert? Wie werden Identität und Körper verhandelt?

Heads

In der *Head*-Serie (vgl. Abbildungen 1-4) von Louisa Clement finden wir Darstellungen von anonymisierten Köpfen in zweidimensionaler Form wieder, die in gerahmten Fotografien im Ausstellungsraum zu sehen sind.

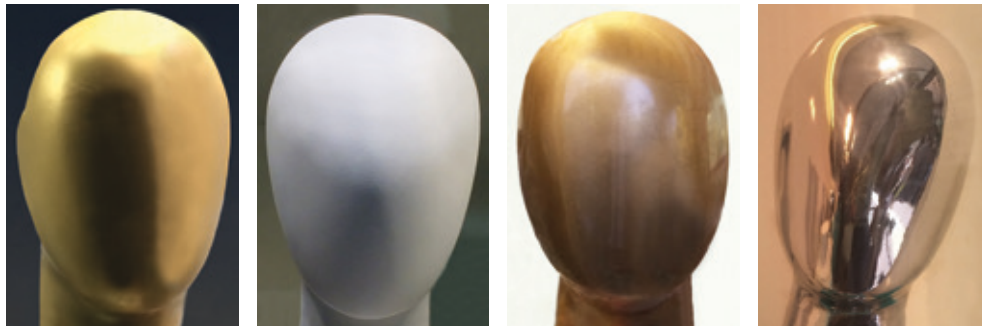


Abbildung 1: Louisa Clement, Head 14 (2014/2015)

Abbildung 2: Louisa Clement, Head 34 (2014/2015)

Abbildung 3: Louisa Clement, Head 49 (2014/2015)

Abbildung 4: Louisa Clement, Head 55 (2014/2015)

Die Serie umfasst 50 fotografierte Köpfe, die mit der iPhone 5-Kamera der Künstlerin entstanden sind. Die gezeigten Köpfe, die Schaufensterpuppen gehören, besitzen keine Münder, Nasen oder Augen, sie bestehen lediglich aus glatten Ovalen, deren Physiognomie sich nur durch verschiedene Materialien und Farben, Lichtverhältnisse und Kopfneigungen unterscheidet. Diese Gestaltungsweise erinnert an die ‚gesichtslosen‘ Köpfe von Constantin Brâncuși (1876-1957) oder Franz Hagenauer (1906-1986), die aus Stein, Marmor oder Bronze ganz ähnliche ‚leere‘ Gesichter bildhauerisch gestalteten. So lässt sich eine Vielseitigkeit durch äußere Gestaltungsmerkmale beobachten, dennoch gibt es keine den Köpfen inhärenten Individualisierungsmerkmale. Im Falle der Installation im Ludwig

Forum waren es 55 einzeln gerahmte Fotografien, die nebeneinander und übereinander in Reihen positioniert wurden. Durch diese Hängung liegen Assoziation zu einer Portraitsammlung nahe, wobei die Portraits kennzeichnende Physiognomie fehlt, „[d]enn eigentlich macht erst ein Gesicht aus einem Kopf ein Portrait“ (Bonnet 2016, o. S.). Das Portrait wird vor allem durch die technische Möglichkeit der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts zur beliebten Ausdrucksform, die es vermag, scheinbar ‚objektiv‘ das Momenthafte einzufangen. Jedoch inszeniert gerade die Fotografie den Körper der fotografierten Person und die fotografierende Person wird zur gestaltenden Instanz, „die nicht allein von der objektiven Technik, sondern stärker noch von einem Blick gesteuert wird“ (Belting 2001, 107). Die Praktiken des Inszenatorischen werden durch piktoriales Verweisen, Wiederholen und Recyceln infolge der Verbreitungsmöglichkeiten der Fotografie im Internet erheblich katalysiert, was die Intertextualität, Interpiktorialität und Intermedialität von Bildern befördert (vgl. Köhler 2018).

Diese inszenatorischen Momente werden in Clements *Heads* emphatisch eingesetzt. So erhalten die Köpfe durch das *In-Szene-setzen* der Künstlerin mittels der Fotografie individualisierende äußere ‚Rahmen‘, die jedoch ihre tatsächliche Gleichförmigkeit nur noch zu verstärken scheinen. Der leere Hintergrund, vor dem die Köpfe abgelichtet wurden, lässt zum einen den Bezug zu biometrischen Passbildern zu, die so ‚neutral‘ wie möglich gestaltet sind, zum anderen zu einem künstlich-virtuellen Hintergrund. Diese Referenz zum digitalen Raum ermöglicht weitere Assoziationen in Bezug auf den Status des Kopfes. Denn in westlichen Kulturkreisen ist er der einzige Teil des Körpers, der stets öffentlich ist, der nicht durch Kleidung verhüllt oder versteckt wird und den wir tagtäglich fremden Blicken aussetzen. Bewegen wir uns im digitalen Raum, bestimmt dagegen jede:r selbst, wie viel er/sie vom eigenen Körper preisgeben möchte, entweder in Form von eigenen Fotos und Videos oder mittels eines Avatars, der als Stellvertreter:in agiert. Der Avatar wird im Digitalen zur Verkörperung des eigenen Selbst, wodurch er den existenziellen Wunsch des Menschen nach körperlicher Präsenz befriedigt. Belting schlussfolgert dementsprechend:

Im Französischen ist der Begriff mit dem Sinn des Gestaltwechsels in die Umgangssprache eingegangen. In der Terminologie der neuen Medien aber bedeutet er, daß sich der Mensch, wie er es immer in seinen Bildern getan hat, auch dort verkörpern will, wo er mit seinem Körper nicht sein kann, in *effigie* (Belting 2001, 110).

Trotz der Assoziation an digitale Räume, die durch den Hintergrund aufgerufen werden, stellen die Köpfe der Schaufensterpuppe eine Referenz zu Analogem her, indem sie auf den Konsumkontext im Einkaufszentrum oder Warenhaus hinweisen, in dessen Kontext sie „auch als Sinnbild der Entfremdung und Entmenschlichung in der modernen Gesellschaft gedeutet“ (Bonnet 2016, o. S.) werden können. Dieses Spiel mit analogen und digitalen Räumen, das sich in Clements *Heads* eröffnet, lässt sich mit Ursula Frohnes Ausführungen zur Existenzweise von Körpern als „Signatur des Realen“ (Frohne 2002) in der zeitgenössischen Kunst zusammenbringen:

Hybridbildungen und Samplingstrukturen (d.h. durch Aneignung und Vermischung realer, imaginärer, simulierter, virtualisierter Versatzstücke sowie durch technisch vermittelte Interaktion) eröffnen neue Formen bildnerischer Wirklichkeitsreferenzen, die den jeweils begehrten Grad der emotionalen Befriedigung und Affektsteigerung in unterschiedlichen Intensitäten abrufbar machen (Frohne 2002, 407).

Somit ist gerade dieses spannungsreiche Wechselspiel zwischen analogen und digitalen ästhetischen Referenzen das zentrale Faszinosum von Clements *Heads-Serie*, indem sie Fragen danach aufrufen, was mit unseren individuellen Identitäten im virtuellen Raum geschieht und wie sich Körper dort darstellen und materialisieren. Das Ausloten von Gleichförmigkeit und Individualität spielt dabei genauso eine wichtige Rolle, wie die Frage nach der Wichtigkeit der authentischen Existenz des fotografierten Motivs, also die Frage nach dem realexistierenden Körper als Vorbedingung für Fotografie. Das fotografische Modell wird somit zur Disposition gestellt (vgl. Amelunxen 2014). Denn die digitale Fotografie und das Kursieren von digitalen (Körper-)Bildern im virtuellen Raum eröffnen neue Möglichkeiten der Speicherung, Verfügbarkeit und Zirkulation, aber auch neue Manipulationsmöglichkeiten, die realistische Körperbilder (über-)formen und die Existenz von ‚realen‘ Modellen für das Entstehen von Fotografie obsolet machen.

Avatars

Im Gegensatz zu der *Heads-Serie* stehen in der Werkserie *Avatars* Körper, Körperfragmente und die Beschaffenheit der Körperhülle im Fokus. Die Oberfläche der dargestellten Körper erscheint nicht ‚menschlich‘, wie im Falle der späteren Serie *body fallacy* (2021), sondern besitzt eine fluide, durchlässige Ästhetik, wie wir sie von der Materialität des Kunststoffs kennen. Die bunte Farbigkeit und der

Glanz der Oberfläche erinnert an etwas Bonbonartiges, was die Artifizialität der Szenerie unterstreicht. Trotz der augenscheinlichen Künstlichkeit sind anatomische Details des menschlichen Körpers zu erkennen. Auch die Struktur des Kunststoffes greift die Assoziation an die von Poren, Falten, Hautschuppen und Fett strukturierte Textur von menschlicher

Haut auf. Darüber hinaus sehen wir keine solitären Entitäten, die in Erscheinung treten, sondern stets eine Interaktion von mehreren Körpern, die in einander verschlungen sind, sich berühren oder nebeneinanderstehen. Dabei ist jeweils genau so viel der Körper zu sehen,

dass wir durch ihre Formen Rückschlüsse auf menschliche Körper herstellen können. Durch die sich näherkommenden Körper wird der Eindruck einer sexuellen Energie vermittelt oder einer Intimität, die zwischen den Körpern entsteht. So eröffnet sich die Frage, wie menschliche Nähe und Intimität im Digitalen hergestellt werden kann, vor allem vor dem Hintergrund,

dass immer mehr Beziehungen aus digitalen Dating-Plattformen hervorgehen und sich soziale Annäherungen zunehmend im Internet abspielen. Diese sonst bildlich schwer zugreifenden sozialen, teilweise sehr intimen Interaktionen im



Abbildung 5: Louisa Clement, Avatar 7 (2016)

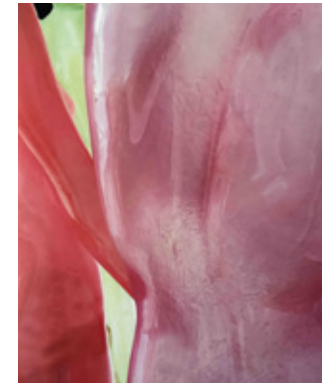


Abbildung 6: Louisa Clement, Avatar 9 (2016)



Abbildung 7: Louisa Clement, Avatar 14 (2016)

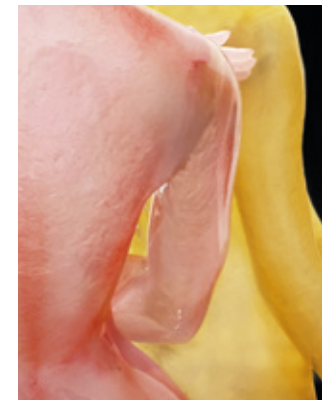


Abbildung 8: Louisa Clement, Avatar 19 (2016)

digitalen Raum materialisieren sich in Clements Avataren und werden bildlich spürbar. Sie greifen so den „Zwang zur Verkörperung“ (Belting 2001, 110) auf, der in digitalen Medien zu beobachten ist. Dies geschieht „in den *Avatar* genannten Figuren, digitalen Zeichen, die animiert werden, um dem Körper zu ähneln und ihn im Netz zu repräsentieren. Es sind virtuelle Körper, die sich in virtuellen Räumen ähnlich bewegen, wie natürliche Körper im physischen Raum“ (ebd.). Diesen Wunsch – der virtuellen Verkörperung – greift auch der Titel *Avatars* auf, der durch die zusätzliche Nummerierung der jeweiligen Arbeiten – z.B. *Avatar 7* (vgl. Abbildung 5), *Avatar 9* (vgl. Abbildung 6), *Avatar 14* (vgl. Abbildung 7) und *Avatar 19* (vgl. Abbildung 8) – den Austauschbarkeitscharakter von ‚Körpern‘ im Digitalen unterstreicht.

Representative

Das künstlerische Ausloten von Körperlichkeit im Spannungsfeld von Virtualität und Realität, das bereits in den Serien *Heads* und *Avatars* zu beobachten ist, wird in der Arbeit *Representative* genealogisch weitergedacht. Während die (Puppen-)Körper in *Heads* und *Avatars* im Zweidimensionalen erscheinen und durch das Medium der Fotografie rezipierbar werden, sind sie in der Arbeit *Representative* dreidimensional und lebensgroß. Genauso wie in der Performance *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* (Uraufführung 2018) von Stefan Kaegi¹, in der die Puppe als Alter Ego des Schriftstellers Thomas Melle in Form eines sprechenden und sich bewegenden Avatars auftritt, fungiert die Puppe *Louisa* in *Representative* als Repräsentantin von Louisa Clement. Schauen wir uns jedoch zunächst die Performance *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* genauer an: Auf der *Liveness* versprechenden Theaterbühne finden die Zuschauenden im Rahmen der Performance keine leiblichen menschlichen Körper von Schauspieler:innen wieder, sondern den künstlich rekonstruierten Körper des Schriftstellers und Stückeschreibers Thomas Melle.² Der Avatar stellt sich zu Beginn als Thomas Melle vor und untermauert die Authentizität seiner Aussage mittels Kinderfotos und Anekdoten aus dem Leben des Schriftstellers. Selbstreflexiv hält der Avatar auf der Bühne einen Vortrag über den Begriff des *Uncanny Valley*, der 1970 von Masahiro Mori im Rahmen eines kurzen Essays in der nicht mehr existierenden Zeitschrift *Energy* entwickelt wurde (vgl. Mori 2019). Hier beschreibt Mori,

der als Pionier für Robotertechnik gilt, den Begriff des *Uncanny Valley* als unheimliches Gefühl, dass sich bei der Begegnung mit Maschinen einstellt, die in gesteigerter Form dem menschlichen Antlitz ähneln. Während die Ästhetik von Industrierobotern beispielsweise vor allem auf ihre Funktionalität zurückzuführen ist, liegt der Fokus bei anderen Robotern, die vor allem für die menschliche Interaktion konzipiert werden – z.B. Spielzeugroboter oder Care-Roboter für die Altenpflege – auf der äußeren (menschlichen) Gestaltung und Oberflächenhaptik (ebd., 213f):

Sie scheinen aber nur auf den ersten Blick echt zu sein. Sobald klar wird, dass sie künstlich sind, wecken sie auf einmal ein unheimliches Gefühl in uns. Ein Händedruck mit einer schlaffen, knochenlosen Hand jagt uns, huch, einen kalten Schauer über den Rücken! Durch so ein Erlebnis verlieren wir unsere Affinität – die Hand wird unheimlich (ebd., 214)

Damit greift Mori das Gefühl des Schauderns auf, das sich einstellt, wenn die Illusion der Präsenz eines leiblichen Körpers entlarvt wird. Mori vermutete, dass das *Uncanny Valley* ein Überlebensmechanismus ist, um uns vor Gefahren, die von Leichen und anderen verwandten Tierarten ausgehen könnten, zu schützen (vgl. MacDorman 2019, 220).

Die beiden angerissenen Diskursfelder, die zum einen im Kontext der Inszenierung des weiblichen Körpers mittels der Puppe im Rahmen männlicher Künstlermythen der Moderne, zum anderen in dem Einsatz des technisch reproduzierten Körpers als Alter Ego in der Performance *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* verdeutlicht wurden, laufen in der Arbeit *Representative* von Louisa Clement zusammen. In der Ausstellung *Counterpain* in der Galerie Cassina Projects (28.10.2021 – 15.01.2022), einer umfassenden Einzelausstellung der Künstlerin, waren drei sogenannte *Repräsentantinnen* (vgl. Abbildung 9) zu sehen:

Drei lebensgroße Puppen, die den Körpermaßen sowie dem äußeren Erscheinungsbild der Künstlerin entsprechen und ihre Physiognomie und Kleidung imitieren (vgl. Abbildung 10).

Die Arbeit, die in Kooperation mit einem chinesischen Sexpuppenhersteller entstand, integriert eine Künstliche Intelligenz (KI), die mit den Besuchenden sprechen und interagieren kann. Damit die KI mit spezifischen Informationen versorgt werden konnte, wurden der Künstlerin im Vorfeld 2000 persönliche Fragen gestellt, um mit ihren Antworten die KI zu speisen. Die *Repräsentantinnen* greifen somit auf kein anonymes Sprachassistentinnen-Programm – wie Siri oder Alexa – zurück, sondern auf eine spezifisch programmierte KI, die auf der

¹ Stefan Kaegi ist Teil des Theaterkollektives Rimini Protokoll (siehe auch Predeick 2021).

² Die Performance war unter anderem auf Kampnagel, bei den Münchner Kammerspielen, im Rahmen des Formats „live arts“ der Bundeskunsthalle Bonn und im Theater Heilbronn zu sehen.



Abbildung 9: Louisa Clement, Louisa 3 (2021) —



Abbildung 10: Louisa Clement, Louisa 1 (2021) —

Grundlage der Persönlichkeitszüge der Künstlerin basiert (vgl. Trottenberg 2021, 122). Durch jedes Gespräch und jede Interaktion lernt und entwickelt sich die KI weiter. Die Künstlerin wird so zum einen in Form ihrer äußeren Körperhülle,

zum anderen durch das Offenlegen ihres Inneren – ihren Wünschen, Ansichten und Meinungen – im Raum sichtbar. Dadurch, dass nicht nur eine Puppe im Ausstellungsraum ausgestellt ist, sondern drei Versionen – *Louisa 1*, *Louisa 2* und *Louisa 3* – wird der Reproduktions- und Duplizierungscharakter von technischen Doubles intensiviert. Auch der Umstand, dass es sich bei dem Entwickler der Puppen um ein Unternehmen handelt, das tagtäglich täuschend echte, menschliche Körper haptisch und formästhetisch versucht nachzuahmen – in Form von Sexpuppen – wird der Duplizierungsgedanke, der auch im Kontext von Sexpuppen eine Rolle spielt, wichtig: Duplizierung, Quantifizierung und Verfügbarkeit von Körpern sind vor allem in der Sexroboter- und Puppenherstellung von zentralem Interesse. Zudem ist die Oberfläche der Puppe mit TPE, einem gummiartigen Material überzogen, dessen Textur der menschlichen Hautoberfläche sehr ähnelt. So wird mit allen technischen und ästhetischen Mitteln versucht, ähnlich wie bei den historischen Effigies, ein täuschend echtes Bild der Künstlerin herzustellen. Angesichts der Stimme und des mechanischen Ruckelns des Kopfes wird die Illusion, man habe es mit einem menschlichen Wesen zu tun – mit dem ‚Original‘ Louisa Clement – dennoch entlarvt, was die Besuchenden der Ausstellung *Counterpain* mit einem ‚unwohlens‘ Gefühl im Sinne des *Uncanny Valley* zurücklässt.

Zudem erhält die Arbeit auch eine feministische Komponente: Während das Gesagte im Falle von Stefan Kaegis „animatronischen Double“, wie er im Ankündigungstext des Theater Heilbronn genannt wird, technisch vorprogrammiert ist und monologartig reproduziert wird, folgen Clements Puppen dem weiblichen Klischee des emphatisch-umsichtigen Umgangs mit dem Gegenüber. Das Zuhören und das interaktive Eingehen auf das Gesagte der Besuchenden wird durch die im Puppenkörper integrierte, selbstlernende KI ermöglicht: „Die Puppe kann sich bewegen, ihren Gesichtsausdruck ändern, sie kann sprechen, lächeln, SMS verschicken und sie ist allzeit sexbereit“ (Smolik 2021, 110). Dadurch, dass zwei Puppen – *Louisa 1* und *Louisa 2* – auf dem Sofa sitzen und noch ein Platz zwischen ihnen frei ist, wird der Besuchende dezidiert zur Interaktion mit den Puppen eingeladen (vgl. Abbildung 11).

Sie erfüllen mit ihren Eigenschaften darüber hinaus genau die Wünsche und Erwartungen, die an moderne Sexroboter gestellt werden: Sie „sind aktiv und responsiv. Sie reden und interagieren mit ihren Besitzern, sie fragen nach deren Wünschen und sagen, was ihnen selbst gefällt“ (Beschoner 2014, o. S.). Somit erscheinen sie



Abbildung 11: Louisa Clement, Louisa 1 and Louisa 2 (2021) —

nicht als monologisierende, frontal von einer Bühne aus agierende Performerinnen, wie im Falle des Avatars von Thomas Melle, sondern vielmehr als emphatische und interaktionsinteressierte Dialogpartnerinnen. Damit wird nicht nur das Spannungsfeld von Präsenz und Repräsentation des menschlichen Körpers, sondern auch das von klischeehaften ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘ gesellschaftlichen Zuschreibungen eröffnet. Dieser Gedanke lässt sich mit den Ausführungen von Silvia Eiblmayr in Verbindung bringen, die auf die Selbst-Inszenierung der Frau im Bild verweist. Eiblmayr zufolge ist der eigene Körper von Künstlerinnen als Material im Bild immer durch eine ‚Doppelposition‘ (Eiblmayr 1993, 197) bedingt:

Die Frau erhält einen ‚Status als Bild‘, der nicht dadurch aufgehoben werden kann, daß sie ihr eigenes Bild von sich entwirft. Es ist ihr nicht möglich, ein ‚autonomes‘ Bild von sich zu etablieren, das außerhalb des existierenden (phallischen) Symbolsystems konstituiert werden kann. [...] Sie muß ihren eigenen Bildstatus problematisieren, um nicht bloß ihre verborgene Funktion innerhalb dieses Symbolprozesses weiterzuführen. Dazu muß sie zuerst einmal ihren weiblichen ‚Status als Bild‘ bestätigen, um ihn in einer dialektischen Gegenbewegung auch wieder verneinen oder in Frage stellen zu können (ebd., 197f.).

So ist der weibliche Körper immer bereits konnotiert und von bestimmten – u. a. normierenden und sexualisierten – Narrativen gesellschaftlich und bildhistorisch belegt. Um diese ‚Bilder‘ zu hinterfragen, muss dieser bereits beste-

hende ‚Status des weiblichen Bildes‘ innerhalb des Kunstwerkes mitreflektiert werden, um ihn in einem zweiten Schritt zu dekonstruieren. Beziehen wir diesen Gedankengang auf Clements *Repräsentantinnen*, so werden hier tradierte Schönheitsnormen aufgegriffen, die Ergebnis des bewussten Hungerns und Fitnesstreibens der Künstlerin im Vorfeld sind. Bevor Clement ihre Maße den Ingenieur:innen für die Anfertigung der Puppen zur Verfügung stellte, unterzog sie sich somit körperregulierenden Maßnahmen, um den idealisierten Vorstellungen in Bezug auf den weiblichen Körper zu entsprechen. So werden „hochgradig sexualisierte Bilderwelten“ (Smolik 2021, 111) aufgerufen, die wir aus den Sozialen Medien kennen und in denen Körperdarstellungen retuschiert, dupliziert, normiert und mit Filtern versehen zirkulieren. Clement problematisiert somit den Bildstatus von Frauenkörpern im Digitalen, aber auch in der Sexpuppenindustrie, und hinterfragt diesen durch eine Zuspitzung in Form der dreifachen Duplizierung der Puppe, mittels



Abbildung 12: Louisa Clement, Body fallacy 2 / Body fallacy 20 (2021) —

der die Austauschbarkeit von Körpern im virtuellen Raum physisch im Ausstellungsraum erfahrbar wird. Das Raumerlebnis verweist somit in virtuelle Sphären und Plattformen wie Instagram oder TikTok, innerhalb derer sich

eine „normative Ästhetik“ (ebd.) von Körpern entwickelt hat, die immer wieder gespiegelt und reproduziert wird. Noemi Smolik konstatiert hierzu: „Die ästhetische Angleichung wird zur Bedingung für den Auftritt auf diesen virtuellen Bühnen. Nicht zufällig bedeutet ‚like‘ nicht nur ‚mögen‘ sondern auch ‚gleich sein‘, das Eigene durch Anpassung unterdrücken“ (ebd.).

Auch die an den Wänden hängenden nackten Körperfragmente der Serie *body fallacy* (vgl. Abbildung 12) von Clement in den Ausstellungsräumen von Cassina Projects, greifen Fragen nach Körperlichkeit im Digitalen und die damit verbundene Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit auf.

Sie folgen jedoch einer anderen Logik. Die nackten, weichgezeichneten Körperteile, die auf den großformatigen Fotografien nur ausschnitthaft zu sehen sind, zeigen scheinbar authentische menschliche Körperteile in einem Moment von intimer Nacktheit. Der Schein trägt jedoch, da die Bilder den nackten Körper einer Puppe mit weiblichen Körperformen in verschiedenen Posen zeigen, deren Haut der menschlichen augenscheinlich sehr nahekommt. Dadurch, dass wir einen Puppenkörper und keine real repräsentierten menschlichen Körper sehen, werden Gewissheiten von realen und künstlich generierten Körpern fluide. Durch die mediale Doppellebene – Puppe, Fotografie – wird der menschliche Körper in zweifacher Hinsicht repräsentiert, wodurch die Grenzen zwischen vermeintlich ‚natürlichen‘ und ‚künstlichen‘ Körpern sowie die analogen und digitalen Sphären porös werden.

So werden im Falle der *Repräsentantinnen* und der Serie *body fallacy* zwei unterschiedliche Formen der technischen Reproduzierbarkeit des Menschen in Bezug auf die „Rolle der lebendigen Körperlichkeit“ (Barkhaus 2002, 36) befragt: „die mediale Reproduktion in der virtuellen Welt des Internet“ (ebd.) und die physische Reproduktion des Menschen in Form von KI-gesteuerten Robotern, die vor allem in der Arbeitswelt zunehmend zum Einsatz kommen. Die Arbeiten geben dabei keine Antworten, sondern rufen viel eher eine Vielzahl an Fragen hervor: Was passiert mit unseren Körpern im virtuellen Raum? Welche Rolle spielen die Möglichkeiten von KI in unserer Alltags- und vor allem Arbeitswelt? Wie stellen diese unsere Körper- und Identitätsbilder in Frage?

Puppenkörper zwischen utopischen und dystopischen Poetiken des Digitalen

Nachdem wir uns die unterschiedlichen Existenzweisen der Puppe – KI-bestückte Sexpuppen, die als Alter Ego der Künstlerin fungieren, artifizielle Avatare und abfotografierte (Schaufenster-)Puppen – in Louisa Clements Arbeiten angeschaut haben, lässt sich subsumieren, dass sie trotz ihrer Vieltätigkeit allesamt als Verhandlungsfelder für die sich stetig wandelnden Körperbilder in digitalen Sphären fungieren. Vor diesem Hintergrund ist die Gewissheit über den ontologischen Status der Puppe essentiell, denn sie ist stets „Abbild, Vorbild und Nachbild, doch eines ist sie nie: Urbild“ (Treusch-Dieter 1999, 10). Die Puppe ist somit immer bereits eine Interpretation, ein Bild vom Bild, das wiederum neue (Körper-)Bilder generiert und bereits bestehende befragt. Dabei sind in Clements Arbeiten einerseits poetische Utopien digitaler Beziehungen und sozialer Verbindungen im virtuellen Raum zu finden, andererseits scheinen immer wieder auch kritische Momente auf, die durch die fragmentierten, anonymisierten und nahezu entmenslichten Puppen evoziert werden. Bemerkenswert ist dabei, dass sich Clement digitaler und technisierter Formensprachen und Mittel bedient, um eben jene zu hinterfragen. Sie bedient sich nicht wie viele andere Künstler:innen der eigenen körperlichen ‚Realpräsenz‘, um sich „gegen die Krise der analogen und mimetischen Bilder zu behaupten“ (Belting 2001, 90) und sich mittels „der eigenen Körperlichkeit (und Körpererfahrung) gegen das Monopol der medialen Realität“ (ebd.) aufzulehnen, sondern nutzt Reproduktionen, Simulationen und Manipulationen des Körpers, um dessen (digitale) Existenzweisen zu erkunden. In Clements Werken findet keine eindeutige Bewertung statt, ihre Arbeiten kreieren keine digitale Dystopie, aber auch keine unreflektierte Utopie digitaler Räume, viel eher werden die Potenziale des Digitalen auf poetische Weise ausgelotet und die Komplexität und Polymorphie des Körperdiskurses im digitalen Zeitalter skizziert.

Literaturverzeichnis

- Amelunxen, Hubertus von (2014). Digitale Fotografie. In Hubertus Butin (Hg.), *Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst* (S. 65-69). Köln: Snoek.
- Barkhaus, Annette (2002). Der Körper im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In Annette Barkhaus, Anne Fleig (Hg.), *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle* (S. 27-46). München: Fink.
- Belting, Hans (2001). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Beschorner, Thomas (2017). Dingsbums – Sex mit der Maschine. Moderne Sexroboter werden echten Menschen immer ähnlicher. Wie wir sie behandeln, prägt auch unseren Umgang untereinander. Das wirft ungelöste ethische Fragen auf. *Zeit Online* (2017) Zugriff am 01.05.2022 unter <https://www.zeit.de/wirtschaft/2017-06/sex-roboter-gummipuppe-messe>
- Biro, Matthew (2009). *The Dada Cyborg. Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press.
- Bonnet, Anne-Marie (2016). *Louisa Clement Déjà Vu. Ausstellungsleporello zur Ausstellung im Paul-Clemen-Museum im Kunsthistorischen Institut in Bonn*. Bonn: Kunsthistorisches Institut.
- Eiblmayr, Silvia (1993). *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer.
- Fleig, Anne (2002). Automaten mit Köpfchen. Lebendige Maschinen und künstliche Menschen im 18. Jahrhundert. In Annette Barkhaus, Anne Fleig (Hg.), *Grenzverläufe der Körper als Schnitt-Stelle* (S. 117-130). München: Fink.
- Frèrejean, Catherine (2020). Francis Picabia und Hannah Höch: Die sexualisierte Maschinenfrau – Zwischen Projektion und Anspruch. *denkste: puppe / just a bit of: doll (de:do)* 3 (1.1), 48-56. Zugriff am 14.05.2022 unter: https://dedo.ub.uni-siegen.de/index.php/de_do/article/view/65/49.
- Frohne, Ursula (2002). Berührung mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenzen als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst. In Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation* (S. 401-426). München: Fink.
- Hamdorf, Friedrich Wilhelm (1991). Puppen in der griechischen und römischen Antike. In Barbara Krafft (Hg.), *Traumwelten der Puppe* (S. 50-56). Ausstellungskatalog: Hypo-Kulturstiftung München. München: Hirmer.
- Klier, Andrea (2004). *Fixierte Natur. Naturabguß und Effigies im 16. Jahrhundert*. Berlin: Reimer.
- Köhler, Astrid (2018). *Déjà-vu-Effekte. Intertextualität und Erinnerung in inszenierter Fotografie*. Bielefeld: Transcript.
- Kröner, Magdalena (2019). Digital Bodies. Virtuelle Körper, politisches Embodiment und alternative Körperphantasmen. *Kunstforum International* 265, 48-71.
- Lutz, Helga (2017). Mit Puppen spielen. Gefährliche Mimesis. *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 8/1, 157-175.
- MacDorman, Karl F. (2019). Masahiro Mori und das unheimliche Tal: Eine Retrospektive. In Konstantin Daniel Haensch, Lara Nelke, Matthias Planitzer (Hg.), *Uncanny Interfaces* (S. 220-235). Hamburg: Textem.
- Marek, Kristin (2009). *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*. München: Fink.
- Mori, Masahiro (1970). Das unheimliche Tal. In Konstantin Daniel Haensch (Hg.), *Uncanny Interfaces* (S. 212-220). Hamburg: Textem.
- Pläßmeyer, Peter, Jenzen, Igor, Schönrich, Hagen (Hg.) (2022). *Der Schlüssel zum Leben. 500 Jahre mechanische Figurenautomaten*. Dresden: Sandstein.

- Predeck, Michaela (2021). Die Bühne als Laboratorium des Selbst. Unheimliches Tal / Uncanny Valley von Thomas Melle und Stefan Kaegi (Riminiprotokoll). *denkste: puppe / just a bit of: doll (de:do)* 4 (1), 87-94. Zugriff am 14.05.2022 unter: https://dedo.ub.uni-siegen.de/index.php/de_do/article/view/112/143.
- Schüchter, Nina-Marie (2019). Die Welt im Kleinen bestaunen: Das Phänomen der mechanischen Puppenandroiden in den Kunst- und Wunderkammern der Frühen Neuzeit. *denkste: puppe / just a bit of: doll (de:do)* 2 (1), 25-33. Zugriff am 14.05.2022 unter: https://dedo.ub.uni-siegen.de/index.php/de_do/article/view/41/25.
- Smolik, Noemi (2021). AI, die Lust am Sex und die Unsterblichkeit. In Nadia Ismail (Hg.), *Louisa Clement. Repräsentantin / Representative* (S. 110-117). Ausstellungskatalog: Kunsthalle Gießen. Dortmund: Kettler.
- Treusch-Dieter, Gerburg (1999). Das Rätsel der Puppe. In Christina Lammer (Hg.), *Die Puppe. Eine Anatomie des Blicks* (S. 9-12). Wien: Turia + Kant.
- Trottenberg, Ulrich (2021). Louisa 0 und ihre drei algorithmischen Identitäten. In Nadia Ismail (Hg.), *Louisa Clement. Repräsentantin / Representative* (S. 122-125). Ausstellungskatalog: Kunsthalle Gießen. Dortmund: Kettler.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Louisa Clement, Head 14, 2014/2015; 37 x 26cm; Foto: Roberto Marossi; © Louisa Clement Studio and Cassina Projects
- Abbildung 2: Louisa Clement, Head 34, 2014/2015; 37 x 23 cm; Foto: Roberto Marossi; © Louisa Clement Studio and Cassina Projects
- Abbildung 3: Louisa Clement, Head 49, 2014/2015; 37 x 25 cm; Foto: Roberto Marossi; © Louisa Clement Studio and Cassina Projects
- Abbildung 4: Louisa Clement, Head 55, 2014/2015; 37 x 28 cm; Foto: Roberto Marossi; © Louisa Clement Studio and Cassina Projects
- Abbildung 5: Louisa Clement, Avatar 7, 2016; 115 x 86 cm; Foto: Roberto Marossi; © Louisa Clement Studio and Cassina Projects
- Abbildung 6: Louisa Clement, Avatar 9, 2016; 115 x 86 cm; Foto: Roberto Marossi; © Louisa Clement Studio and Cassina Projects
- Abbildung 7: Louisa Clement, Avatar 14, 2016; 115 x 86 cm; Foto: Roberto Marossi; © Louisa Clement Studio and Cassina Projects
- Abbildung 8: Louisa Clement, Avatar 19, 2016; 115 x 86 cm; Foto: Roberto Marossi; © Louisa Clement Studio and Cassina Projects
- Abbildung 9: Louisa Clement, Louisa 3, 2021; Mixed Media, 170 x 40 x 30 cm; Foto: Roberto Marossi; © Louisa Clement Studio and Cassina Projects
- Abbildung 10: Louisa Clement, Louisa 1, 2021; Mixed Media, 170 x 40 x 30 cm; Foto: Roberto Marossi; © Louisa Clement Studio and Cassina Projects
- Abbildung 11: Louisa Clement, Louisa 1 and Louisa 2, 2021; Mixed Media, 170 x 40 x 30 cm; Foto: Roberto Marossi; © Louisa Clement Studio and Cassina Projects
- Abbildung 12: Louisa Clement, Body fallacy 2 / Body fallacy 20, 2021; Inkjet print, 204 x 164 cm; Foto: Roberto Marossi; © Louisa Clement Studio and Cassina Projects

Über die Autorin / About the Author

Nina-Marie Schüchter

M.A.; Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Kunst- und Designwissenschaft in Düsseldorf, Basel und Essen; wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, dort zurzeit Promotion zum Phänomen der Wunderkammer in der zeitgenössischen Kunst. Forschungsschwerpunkte sind Kunst- und Wunderkammern, das Sammeln als künstlerische Praxis, Kunst und Anthropozän, Puppen(-diskurse) in der Kunst, Künstlerinnen in Moderne und Gegenwart und Feministische Kunstgeschichte.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
nina-marie.schuechter@hhu.de

Porno in der Puppenstube.

Allen Jones, Jann Haworth und das Narrativ der sexuellen Verfügbarkeit im Kunstkontext

Real Doll Fantasies.

Allen Jones, Jann Haworth, and the Narrative of Sexual Availability in the Art Context

Tobias Lander

ABSTRACT (Deutsch)

Heteronormative männliche Überlegenheitsnarrative, in denen die Frau als dienend, verfügbar und benutzbar erscheint, kulminieren sowohl in älteren als auch moderneren Kunstäußerungen im Topos der gänzlich auf Passivität ausgelegten Puppe. Dieser Aspekt wird anhand der Werke der beiden Pop-Künstler:innen Allen Jones und Jann Haworth untersucht und zu vergleichbaren Plastiken anderer Künstler:innen und kultureller Puppen-Diskurse in Beziehung gesetzt. Während Jones lebensnah gestaltete Kunststoffplastiken von in Reizwäsche gekleideten Frauen, die gleichzeitig als Möbel fungieren, präsentiert, fertigt Haworth ihre *French Maid* aus Stoff und stopft sie mit Watte aus. Die Frau ist bei Jones offensichtlich eine hochgradig sexualisierte Männerphantasie, aber auch bei Haworth werden geschlechterrollenbezogene Stereotype bedient, die auf erotische Rollenspiele verweisen. Die Jones-Frauen wie auch Haworth' French Maid lassen sich im Kontext gesellschaftlich festgelegter Geschlechterrollen interpretieren: Die verdinglichten Frauenkörper beider Künstler:innen werden zu Zeichen, welche den gesellschaftlich tolerierten Sexus als repressiv entlarven.

Schlüsselwörter: Allen Jones, Jann Haworth, Pop Art, Schaufensterpuppe, Sexpuppe, RealDoll, Genderdiskurs, Sexismus, Uncanny Valley

ABSTRACT (English)

Heteronormative narratives of male superiority, in which women appear as servants, available and usable, are fulfilled in the topos of the doll, which is entirely designed for passivity, in both older and more modern artistic expressions. This aspect will be examined with reference to the works of the two pop artists Allen Jones and Jann Haworth and set in relation to comparable sculptures by other artists and cultural discourses on dolls. While Jones presents lifelike plastic sculptures of women dressed in sexy lingerie that also function as furniture, Haworth makes her *French Maid* out of fabric and stuffs her with cotton wool. In Jones' work, the woman is obviously a highly sexualised male fantasy, but Haworth's work also establishes gender-role stereotypes that refer to erotic role-playing. Jones' dolls, as well as Haworth's *French Maid*, can be interpreted in the context of socially established gender roles: The reified female bodies of both artists become signs that expose the socially tolerated sex as repressive.

Keywords: Allen Jones, Jann Haworth, pop art, mannequin, sex doll, real doll, gender discourse, sexism, uncanny valley

Vom Verpuppen der Körper

Wenn ein Narrativ der sexuellen Verfügbarkeit in der Kunstgeschichte behauptet wird, mögen einem zunächst die unzähligen biblischen oder mythologischen Darstellungen von der von König David begehrten badenden Batscha bis zur von Zeus geraubten Europa einfallen, in denen Männer sich Frauen aneignen. Doch obwohl die männlichen Protagonisten die zögernden, abwehrenden, dennoch letztlich machtlosen Frauen mit Täuschung oder Gewalt bezwingen, bleiben die Unterworfenen trotz aller Ohnmacht Agierende und obwohl diese Werke nicht zuletzt als religiös oder humanistisch verbrämter Vorwand der Zurschaustellung des nackten weiblichen Körpers dienen, bleiben die Frauen Subjekt.

Spätestens mit Expressionismus und Surrealismus änderte sich dieser Blick auf den weiblichen Körper, der zu einem Objekt künstlerischer Obsession wurde. Schwadronierten Paul Hindemith und Oskar Kokoschka in ihrer 1921 aufgeführten expressionistischen Oper noch vom *Mörder, Hoffnung der Frauen*, während Otto Dix und George Grosz ‚Lustmörder‘ mit ihren zerstückelten Opfern auf Leinwand und Papier bannten, so sublimierten die Kubisten den modernen Topos des fragmentierten Frauenkörpers in stiltypischer multiperspektivischer Auflösung und Verzerrung. Die Surrealisten schließlich entdeckten die Puppe als Substitut: Als Objekt künstlerischer Veränderung wurden Schaufensterpuppen auf der *Exposition Internationale du Surréalisme* 1938 ins Joch oder in Ledermasken



Abbildung 1: Hans Bellmer, *La poupée*, 1935-36

gezwängt, in Vogelkäfige gesteckt, zu Altarschreinen oder wie bei Kurt Seligmanns *Ultramöbel* zu einem aus vier angewinkelten Frauenbeinen bestehenden Hocker umfunktioniert (Mahon 2005, 22, 39, 44ff.). Hans Bellmer zerstückelte das Mannequin und fügte es neu zur berühmten *La poupée* (vgl. Abbildung 1), trotz des Skandals der unbeschränkten Verfügungsmacht diesmal

ohne den Hautgout einer Morde feiernden moralischen Grenzüberschreitung wie bei den Künstlern der Weimarer Republik. Denn wenn Bellmer mittels seiner Deformationen die Bedrohung des eigenen Geschlechts durch das weibliche Geheimnisvolle zu überwinden sucht (Gauthier 1980, 264), schafft er „erotisch-pornographische Ungeheuer“ (Lampe 2001, 92) und dokumentiert keine Opfer und Täter wie bei den Lustmordschilderungen der Expressionisten. Dennoch wird die Puppe im Surrealismus zu einem der Künstlerphantasie ausgelieferten erleidenden Objekt, das durch die Menschenähnlichkeit stets den realen Frauenkörper mitmeint: Denn es sind vor allem weibliche Puppen, die von den Surrealisten zum Material erotisch aufgeladener Werke gemacht werden: „Heißt das nun, [...] dass man immer von einem traditionellen Stereotyp ausgegangen ist, nämlich dem Frauenraub des Malers und der Hingabe des Modells?“, fragt Gilles Néret:

[...] Die Künstler selbst sind gestern wie heute unverbesserliche Machos, die der Frau nicht das Recht der Initiative zugestehen, ebensowenig das Recht, ihren Willen zu bekunden, Entscheidungen zu fällen, zu handeln. Vielmehr ist die Frau, die zu allen Zeiten und zu aller Gefallen die beherrschende Rolle in den plastischen Künsten gespielt hat, nur ein Objekt des Begehrens gewesen, eine aufblasbare Puppe, mit der der Künstler machen konnte, was er wollte (Muthesius, Riemschneider u. Néret 1998, 10).

Betrachtet man die Serie *Hatstand, Table* und *Chair* des britischen Pop-Künstlers Allen Jones (* 1937) (vgl. Abbildung 2), die in einer Auflage von je sechs Exemplaren produziert wurde, welche sich geringfügig unterscheiden, so ist man geneigt, Néret zuzustimmen. Jones' langbeinige, großbusige und mit Latexwäsche aus der Fetischszene bekleideten Frauen gaben aus feministischer Sicht ständig Anlass zu Kritik: „Es ist wahrscheinlich keine Kunst für Frauen“, vermutet Georg Syamken angesichts der Plastiken:



Abbildung 2: Allen Jones, *Hatstand, Table* und *Chair*, 1969

„Aber ist sie frauenfeindlich? Man muss die Frage bejahen, wenn man unterstellt, hier sei die Frau nur als Sexualobjekt artikuliert“ (Syamken 1986, 138). Doch erschöpft sich das Misogyne trotz der explizit sexualisierten Aufmachung der Figuren mit hochhackigen Stiefeln, enggeschnürten Miedern oder unterarmlangen Latexhandschuhen nicht darin, Frauen als Sexualobjekt anzusprechen. Was für Entrüstung sorgte und immer noch sorgt, ist weniger die explizit erotische Darstellung der Plastiken, ja noch nicht einmal deren ausdrücklich fetischistische Aufmachung, sondern ihre Funktion als Stuhl, Tisch und Hutständer. Mögen Werke, welche mittels eines Vorwands den voyeuristischen Blick des – heteronormativen männlichen – Betrachters bedienen, heute durch unseren geschärften Blick für Geschlechterdifferenz verdächtig wirken, so erscheinen Jones Frauen-Möbel absolut inakzeptabel: Unbewegt und passiv haben sie jeden subjektiven Gestaltungsspielraum eingebüßt, sind völlig Ding geworden. Dem verbreiteten Schluss, die Frauenakte der Pop Art seien „im Grunde nichts anderes als leicht-herzige, witzige, in den Rang der Kunst erhobene Pornographie“ (Wilson 1975, 29 f.), widersetzen sich die Frauenmöbel von Jones dadurch ostentativ.

Als Pop-Künstlerin ordnet sich Jann Haworth (* 1942) zwangsläufig nicht dem Diktum Nérêts unter und auch ihre *French Maid* (vgl. Abbildung 3) will sich nicht selbstverständlich an der Seite der hochgradig sexualisierten Puppen von Jones einfinden. Die aus textilem Material nachgebildete Frau in der typi-



Abbildung 3: Jann Haworth, *French Maid*, 1966

sehen schwarz-weißen Uniform eines Zimmermädchens, ruht je nach Ausstellungssituation auf einer Chaiselongue oder einem anderen weichgepolsterten Sitzmöbel, die Beine ausgestreckt und locker übereinandergeschlagen. Es ist dieser laszive Ennui, die rosa geschminkten Lippen, die offe-

nen Haare und der kurze Rock, die darauf verweisen, dass es hier nicht um eine häusliche Tätigkeit geht, sondern dass die Arbeitskleidung als Attribut im sexuell erregenden Rollenspiel gemeint ist. Die *French Maid* ist in der Kunst der Pin-Ups ein Topos, der lediglich den Vorwand liefert, möglichst viel Haut zu entblößen (Riemschneider 2002, 133f., 669f., 675f.). Das Zimmermädchen vertritt – wie der blonde Surfer oder der Cowboy, den Haworth als Objekt vermeintlicher weiblicher Wunschvorstellungen ebenfalls fabriziert, die sexuelle Komponente eines Wunderlands voller Klischees, in dem Geschöpfe der Traumfabrik Hollywood ebenso Platz finden wie die Klein-Mädchen-Träume riesiger Schmuckstücke oder buntgemusterte Donuts (Lander 2012, 229, 253).

Pygmalions Erbe

Trotz ihrer ‚Pophaftigkeit‘ gründen Haworth‘ Pin-up-hafte *French Maid* und Jones Frauen-Plastiken letztlich auf zwei antiken Mythenmodellen: Jener des Bildhauers Pygmalion mit seiner von ihm erschaffenen Elfenbeinstatue Galatea und jener der ‚lebenden Statuen‘ des Daidalos bzw. der *Automatoi* des Hephaistos. Letztere werden als geniale Schöpfer technischer Apparate geschildert, die menschliche Bewegungen, Laute und sogar denkendes Verhalten zeigen. Hinsichtlich der raffinierten Imitation des menschlichen Körpers fügen sich alle hochtechnisierten realistischen Puppen von der ‚atmenden‘ *Reborn-Puppe* bis hin zu den kommunizierenden *Real Dolls* in diese Traditionslinien ein. Was die hyperrealistische Baby- und die High-Tech-Sexpuppe verbindet, ist deren Zuschnitt auf ein individuelles Bedürfnis sowie deren unmittelbare Verfügbarkeit (vgl. Runge 2020). Die Unerträglichkeit des Un-erfüllbaren – ein Kind, eine Partnerin – wird durch das Substitut gemindert, wenn nicht aufgelöst. Dass diese Kompensation tragisch enden kann, zeigt ein Beispiel aus der Kunstgeschichte, versuchte Oskar Kokoschka doch seine Obsession für Alma Mahler mittels



Abbildung 4: Hermine Moos, Alma Mahler-Puppe, 1919

einer Nachbildung der verlorenen Geliebten zu stillen, die er bei der bekannten Puppenmacherin Hermine Moos in Auftrag gab: „Ist der Mund zum Öffnen? Und sind auch Zähne und Zunge darin? Ich wäre glücklich“. Die plüschige Alma-Mahler-Puppe (vgl. Abbildung 4) musste aufgrund ihrer dem Material angemessenen Anmutung enttäuschen, erwartete Kokoschka doch offensichtlich eine Art Frühform der lebensnahen *Real Doll*: „Ich bin ehrlich erschrocken über die Puppe, die, obwohl ich meinen Phantasien einen gewissen Abzug zugunsten der Realität zu machen bereit war, in zu vielen Dingen widerspricht, was ich von ihr verlangte und von ihnen erhoffte“, schrieb Kokoschka 1919 an die Puppenmacherin, „die äußere Hülle ist ein Eisbärenfell, das für die Nachahmung eines zot-



Abbildung 5: John de Andrea, *Self Portrait with Sculpture*, 1980

auf den antiken Mythos schützt den Künstler in gewisser Weise vor dem Vorwurf, lediglich auf eine illusionistisch-täuschende Wirkung zu zielen, im Sinne eines platten *Trompe-l'œil* Effekts der perfekten Imitation der Oberfläche. So wurde hyperrealistischen Bildhauern wie de Andrea bereits früh vorgeworfen,

tigen Bettvorlegerbären geeignet wäre, aber nie für die Geschmeidigkeit und Sanftheit einer Weiberhaut“ (Weber u. Elsen-Schwedler 2002, 41; Söntgen 1999, 125ff.).

Künstler:innen, die lebensnahe Plastiken des Menschen zu ihrem Thema gemacht haben, messen sich ganz offensichtlich am antiken Mythos: Das *Self Portrait with Sculpture* (vgl. Abbildung 5) von John De Andrea (* 1941) zeigt den auf einem Arbeitshocker sitzenden Künstler mit Pinseln und anderen Arbeitsutensilien neben einer nackten Frau auf einem Sockel – ein Pygmalion des 20. Jahrhunderts. Das vom Künstler geschaffene lebensechte Inkarnat des Oberkörpers wächst aus dem marmornen Weiß der Beine und Unterarme seiner ‚modernen Galatea‘. Der Verweis

ihre lebensnahen Abbilder seien letztlich kaum mehr als die allenfalls handwerklich überzeugenden Schaustücke bei *Madame Tussauds* (Masheck 1975, 91; Levin 1975, 104 f.). Dass Künstler:innen sich auf Pygmalion berufen ist also nachvollziehbar, dass sie den Aspekt der sexuellen Verfügbarkeit dieser Kunstgeschöpfe thematisieren, erstaunt schon eher, da die Fallhöhe vom Kunstwerk zum Latex-Pendant aus dem Erotik-Shop mit dem Grad der Ununterscheidbarkeit wächst. Ist die Vorlage erkennbar ein vulgäres, massengefertigtes Gebrauchsobjekt, dessen intime Verwendung ein Publikum in der Regel ausschließt, erfährt das Kunstwerk eine zusätzliche Abwertung. Denn auch wenn seitens der Künstler:innen die Verbindung zu Sexpuppen nicht gesucht wird, werden allzu realistische Umsetzungen von der Kritik angeprangert: „Die Käufer entreißen den prosperierenden Pygmalions die serienmäßig angefertigte Schöne Galatea und schleppen sie, wie Matrosen ihre aufblasbaren Weibchen, zu ästhetischer Beruhigung nach Hause“ (Schneede 2012, 39). Die Pygmalionerzählung ist eben nicht nur einer der berühmtesten Gründungsmythen der Kunst, sondern auch der geistige Urgrund der *Real Doll*, ist sie doch wie die antike Elfenbeinstatue des Bildhauers „ein künstlich erzeugtes Wesen, das für Sex erschaffen wurde“ (Mayor 2020, 143).

Stacey Leigh (*1971) und Louisa Clement (*1987) sind zwei Künstlerinnen, deren Arbeiten sich auf völlig verschiedene Weise und mit unterschiedlichen Intentionen mit Sexpuppen auseinandersetzen: Die Fotografin Leigh untersucht in ihren Tableaus die graduelle Ähnlichkeit von Puppe und Vorbild, als „Parabeln über die Macht mimetischer Schöpfungen“, um eine auf den Pygmalionmythos zielende Aussage der Robotikerin Elly Rachel Truitt umzuwidmen (Mayor 2020, 144), während



Abbildung 6: Louisa Clement, *Representative*, 2021

Louisa Clement ihren eigenen Körper zum Vorbild einer Serie von *Real Dolls* macht (*Representative*, 2021; vgl. Abbildung 6): Die unbelebten Substitute sollten durch motoren-gesteuerte Mimik und einen rudimentären aber noch dazulernenden Sprachcomputer lebendig wirken, zudem seien ihre Avatare „sexuell funktionsfähig“, betont Clemens. „Mehr sagt sie dazu nicht, aber man kann sich schon vorstellen, wie so eine Puppe funktioniert und wie sie sich dabei verhält, also eigentlich nicht verhält, wie sie einfach daliegt: unterwürfig, willenlos und stets verfügbar“ (Nietfeld 2021). Da die eigens programmierte Künstliche Intelligenz (KI) des Sprachcomputers auf der Persönlichkeit der Künstlerin basiert, macht die Künstlerin ihren Avatar zudem auf dieser im weitesten Sinne

psychologischen Ebene durch den Nutzer verletzbar. Die Kunstäußerung Clements hat dadurch eine völlig andere Intention als beispielsweise das von John de Andrea auf der *documenta 5* präsentierte kopulierende Paar (vgl. Abbildung 7).

Zum einen trennt sie der zeit-typische Diskurs, der sich heute anders als bei John de Andrea kaum mehr an der provozierenden Freizügigkeit entzündet, zum anderen

ist das Werk des Hyperrealisten reine Repräsentation, erst recht da seine Puppen nicht denselben Platz wie die Zuschauer beanspruchten und so die vielzitierte Grenze zwischen Kunst und Leben ostentativ aufrecht erhielten: In einer durch eine niedrige Glaswand abgetrennten Ecke des Ausstellungsraumes rälkelte sich de Andreas nacktes Pärchen auf einem Stück Teppich, was den Eindruck eines ‚Menschengeheges‘ erweckte. Clements Doppelgängerpuppen sind hingegen vor allem konzeptuell angelegt: Die Überlassung des eigenen Bildes zum beliebigen Gebrauch ist ein Skandalon, das selbstverständlich in Ausführung, aber auch als Gedankenspiel funktioniert: De Andreas sich selbst genügendes Paar kann nicht

dergestalt wirken, fehlt hier doch die Leerstelle, die die reale oder imaginierte Akteur:in einnehmen könnte.

Im unheimlichen Tal

Dass Puppen nicht nur Begeisterung auslösen, belegen zahllose Foren, in denen den lebensnahen Ersatzmensch mit Schauern begegnet wird. Hier ist nicht jener Grusel gemeint, welcher das Puppenmotiv in Horrorfilmen erfolgreich gemacht hat, sondern das Unbehagen gegenüber der „perfekten Schein-lebendigkeit“ lebensnaher Nachbildungen (Sauer 1983, 23). Ortega y Gasset beschreibt diese „peculiar uneasiness aroused by dummies“: „Treat them as living beings, and they will sniggeringly reveal their waxen secret. Take them for dolls, and they seem to breathe in irritated protest. They will not be reduced to mere objects“ (Levin 1975, 107). Zwar resultiert die Fallhöhe zwischen liebenswertem Begleiter und tödlicher Bedrohung auch bei Horrorfilmpuppen von *Chucky* bis *Annabelle* aus der bereits im Spielzeug angelegten Kindähnlichkeit, viel stärker jedoch aus ihrem unnatürlich lebendigen Agieren. Doch auch ohne zum Leben zu erwachen, können lebensnah gestaltete Puppen einen verstörenden Eindruck hinterlassen: „Some people are repulsed by the dolls, while others are empathetic towards them“, stellt die Fotografin Stacy Leigh fest und erliegt selbst dieser Ambivalenz ihrer Modelle: „They had a strange effect on me. I was empathetic to them because they looked so real, but I also felt uncomfortable, like they were watching me“ (McGuire 2014, o. S.; Jauregui 2015, o. S.). Das Starren der Puppen findet sich durchgängig als Motiv der Irritation, so beispielsweise in Margaret Atwoods *Five Poems for Dolls*: „This is not a smile, / this glossy mouth, two stunted teeth; / the dolls gaze at us / with the filmed eyes of killers“ (Atwood 1978, 28). Insbesondere bei lebensnah gestalteten Puppen lässt einzig der starrende Blick zweifeln, es mit einem echten Menschen zu tun zu haben, so wie schon vor zwei Jahrhunderten E. T. A. Hoffmanns unwissentlich in den schönen Automaten Olympia verliebter Protagonist Nathanael: „Und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schlief sie mit offenen Augen. Mir wurde ganz unheimlich“ (Hoffmann 1986, 27). Betrachtet man Stacy Leighs Werke, in denen lebende Menschen mit Puppen interagieren, so fällt dieser Aspekt unmittelbar auf. Trotz des hohen Realitätsgrades entlarvt der tote Blick die Surrogate (vgl. Abbildung 8).



Abbildung 7: John de Andrea, *Arden Anderson and Nora Murphy*, 1972



Abbildung 8: Stacy Leigh, *Actual Humans*, 2015

die so wirken, als seien sie lebendig. Dabei spielt insbesondere der Grad der Menschenähnlichkeit eine Rolle, der als *Uncanny-Valley*-Effekt beschrieben wird. Dieser bereits 1970 vom japanischen Robotiker Masahiro Mori geprägte Begriff, bezeichnet die Akzeptanzlücke menschenähnlicher, aber als künstlich erkannter Ersatzmenschen. Die Akzeptanz eines androiden Roboters, einer Filmanimation, eines Computerspiel-Avatars oder eben einer Puppe steigt zunächst mit zunehmender Menschenähnlichkeit an, wenn sich aber die Simulation morphologisch stark an das lebendige Vorbild annähert, kippt das Akzeptabilitätsurteil jedoch plötzlich ins Negative: Die Kopie erscheint zu realistisch, um nicht echt sein zu wollen. Aber sie erscheint nicht realistisch genug, um zu vertuschen, dass sie nicht echt ist. Unser evolutionär auf ständigen Abgleich menschlicher Physiognomie, Gestik und vor allem Mimik trainiertes Gehirn kann diesen Konflikt nicht lösen und lehnt die Täuschung ab. Dieser paradoxe Effekt einer Ablehnung des beinahe – aber eben nur beinahe – perfekten Abbilds erscheint in Diagrammen als tief eingeschnittener Graph, eben als *Uncanny Valley*, als unheimliches Tal (Hsu 2012; Asmussen 2022).

Dieses Phänomen hat Auswirkungen auf die Rezeption der hier betrachteten Kunstwerke. Die mit Sexpuppen nachgestellten Szenen von Stacy Leigh bewegen sich tief in diesem unheimlichen Tal, wenngleich die Künstlerin den Effekt zu variieren scheint: Tatsächlich irritieren hochartifizielle Aufnahmen der Künstlerin, in

Das beschriebene unangenehme Gefühl gegenüber Puppen – von Horrorfilmfans durchaus als *delightful horror* geschätzt – kann sich bei angst-gestörten Personen gar zur Automatonphobie auswachsen (Ballion 2012). Die Betroffenen fürchten sich vor unbelebten Wesen,

denen geschminkte Puppen mit künstlichen Schweißperlen, Tränen oder Speichelfäden realistischer wirken sollen, stärker als jene, in denen die Kunstwesen durch bewusste Störungen des Abbildhaften, etwa durch sichtbare Gussgrate der Silikonhülle oder unnatürlich erscheinende Posituren, leicht als solche erkennbar sind (vgl. Abbildungen 8 u. 9). Die Aspekte der Künstlichkeit werden von Stacy Leigh in ihrer gesamten Bandbreite behandelt, wobei die Diskrepanz zwischen den Sexpuppenfotos der Reihe *Average Americans* und den ebenfalls in ihrem Œuvre vorhandenen Aufnahmen realer Menschen (*Actual Humans*), die ostentativ keine Idealkörper zur Schau stellen, offensichtlich ist (Leigh 2022). Doch selbst wenn die Puppen menschlich und die lebenden Modelle puppenhaft wirken sollen: Objekt und Subjekt bleiben zumindest graduell stets geschieden.



Abbildung 9: Stacy Leigh, *Average Americans*, 2014

Dass die hyperrealistischen Skulpturen eines John de Andrea trotz ihrer extremen Menschenähnlichkeit nicht auf Ablehnung stoßen, liegt zum einen daran, dass der Kunstbetrachter gewohnt ist, mit Irritationen umzugehen, vielmehr erwartet er diese in einer Ausstellung moderner oder zeitgenössischer Kunst geradezu. Dabei bleiben de Andreas Plastiken als Akte kunsthistorischen Traditionslinien eingeschrieben, erst recht, wenn er seine Figuren an Mythologie oder berühmte Kunstwerke anlehnt oder sie mittels grisailleartiger Farbgebung vom menschlichen Vorbild entfremdet (Lander 2016, 235ff.). Was bleibt, ist die Sensation des *Trompe-l'œil*. Dieses Vergnügen an der Täuschung steht dem oben beschriebenen *Uncanny-Valley*-Effekt diametral entgegen, da die quasiperfekten Nachbilder stets als Artefakte erkennbar bleiben müssen. Während die RealDolls und Reborn-Puppen vorgaukeln, äußerlich und im Gebrauch menschlich zu sein und diese Illusion möglichst weitgehend aufrechterhalten wollen, kann das *Trompe-l'œil* nur funktionieren, wenn die Illusion in einem Moment des Staunens aufgelöst wird.

Die vorgetäuschte sexuelle Verfügbarkeit

Was bedeuten diese Betrachtungen nun für die Werke von Allen Jones und Jann Haworth? Zunächst einmal erscheint die *French Maid* zu stoffpuppenhaft, um mit einer tatsächlichen Frau verwechselt zu werden, wengleich manchmal behauptet wird „there are figures by Jann Haworth that look so real that one’s suspicions are immediately aroused“ (Melville 1971, 2). Gerade wenn man weiß, dass die Künstlerin die „most beautiful ideal woman“ schaffen wollte, erstaunt die Machart, die der mimetischen Perfektion einer hyperrealistischen De Andrea-Plastik oder gar einer *Real Doll* beinahe so diametral entgegensteht wie die plüschige Puppe Oskar Kokoschkas. Der Grad der Menschenähnlichkeit, den Leigh in Nuancen auslotet, ist bei Haworth im direkten Vergleich allenfalls summarisch. Zudem wirkt die diese Stoffpuppenhaftigkeit bedingende Technik in einer Zeit, in denen sich Künstlerinnen neue Räume erobern, geradezu altbacken. Dennoch hat sie einen Sinn: Zum einen vermeidet Haworth hier den *Uncanny-Valley*-Effekt, da ihre Puppe deutlich als menschenähnliche Puppe erkennbar bleibt. Scheinlebensdigkeit existiert allenfalls auf den ersten flüchtigen Blick und ohne den Schauer des Zweifelnmüssens. Desweiteren versteht die Künstlerin die ‚typisch weibliche‘ Machart ihrer Objekte als eine bewusste Abgrenzung zu tradierten Repräsentationsformen männlicher Bildhauerkollegen

I was determined to be better than them, and that’s one of the reasons for the partly sarcastic choice of cloth, latex and sequins as media. It was a female language to which the male students didn’t have access,

so Jann Haworth:

Soft, Warm, Changeable, Flexible. This was the main turning point for ‚why‘ on fabric [...]. It was quite quite repulsive to me to think of bronze as a representation. When Paolozzi [Eduardo Paolozzi, ihr Lehrer an der Slade School of Fine Arts, London, T.L.] saw my work for the first time [...] he said: ‚Cast it in bronze‘. I told him that I had cast it in cloth and that was the point (Bigham et al. 2007, 36).

Die Puppenhaftigkeit der *French Maid* wird hier also auch zu einem Statement zu Geschlechterdifferenz und Künstler:innenkonkurrenz.

Umso mehr erstaunt die Wahl des Motivs als einer passiv dasitzenden sexuell aufgeladenen *French Maid*, der das Verfügbarsein und Bedienende qua Habitus und Kostümierung eingeschrieben ist. Doch auch die Genese des Werks erzählt

vom genderpolitischen Bewusstsein der Künstlerin – obwohl dieser Begriff noch nicht existierte: Ursprünglich sollte die *French Maid* ein *Playboy Bunny* darstellen, gedacht als Geburtstagsgeschenk für den *Playboy*-Gründer Hugh Hefner. Haworth erzählt von ihrem Versuch, die *Bunny*-Uniform für ihre Puppe zu bekommen:

When she was finished, she was bare and ready for her fitting, which was to take place at the now-open Playboy Club. I was to take her in and select the costume that I thought was the appropriate color and material. The resident dressmaker at the club was to make it. I was anticipating the velvet outfit, rather than the satin standard Bunny garb.

When I arrived the dressmaker woman was not ready to see me. I was asked to wait in a corridor outside the main club area – not an area for public access but behind the scenes, taggy and cold. Bunnies came and went; they smoked, took breaks. Tuxedoed male minders patrolled, keeping the girls “at it,” rudely bossing them about if they paused when working or took too long over anything. There was a steady flow of employees, and pretty much without exception the men took note of the doll and offered a sneer / a grope / a remark that they considered tasty (and I found consistently slimy) [...].

I was completely pissed off and had come to the conclusion that this kind of male attention was what was going to happen to this figure from now on. I was hugely angry and walked out [...]. I really liked this figure and wondered how to give her a new identity. The Bunny was utterly out. I wanted something that was not crass. I was completely comfortable with her being sexually endowed, but where was that to go without her just being an object? [...].

So French maid to me was good stuff. French women didn’t reside in my mind as chic, but more pert, independent, self-assured, sexy. The France of my mind was racially mixed and assertive. It wasn’t Playboy (Haworth 2015, o. S.).

French Maid ist also weniger die Annäherung an ein Stereotyp, sondern vielmehr die Rückeroberung einer erotischen Phantasie, die durch die Bildwelten der Männermagazine zum Klischee degradiert wurde. Gleichzeitig gibt sie ein deutliches Statement zum letztlich rassistischen Frauenbild des *Playboy* ab, dessen *Centerfolds* in der Mehrzahl jung, weiß und blond zu sein hatten. Ähnliches machte Haworth auch mit Ihrem lässig an der Wand lehrenden *Cowboy* (vgl. Abbildung 10) zum Thema: Trotz dessen Klischeehaftigkeit besitzt das Werk politischen Anspruch, da seine durchgehend weiße Farbe auf den vorherrschenden Rassismus verweist, welcher sich der Künstlerin Mitte der 1950er bei einem Rodeo in Texas offenbarte:

It’s a conflicted Adonis [...] on the one hand a gorgeous seductive image, on the other an utterly stupid, prejudiced jerk (I was appalled [...] to see the rest rooms and the water fountains in Texas were segregated: ‚White Ladies‘ one one and ‚Black Women‘ on the other). The whiteness of the cowboy was partly about this“ (Bigham et al. 2007, 36).



Abbildung 10: Jann Haworth, *Cowboy*, 1963/64

Mit *French Maid* decouvriert Haworth die repressive Normierung der Frau unter körperlichen und ethnischen Aspekten, und dadurch, dass ihre Puppe bei aller beabsichtigten Mainstream-Sexiness offensichtlich eine weiblich konnotierte Nährarbeit ist, verunmöglicht sie die Vereinnahmung durch den männlichen Herrschaftsblick. Aufgrund der physikalischen und haptischen Eigenschaften des textilen Materials disqualifiziert sich Haworth' Puppe als Mittel der Bedürfnisbefriedigung. Zudem bricht Jann Haworth die Geschlechterstereotypen durch die Wahl des als weiblich konnotierten Mediums auf: Selbst wenn Haworth *Donuts and Coffee Cups* (vgl. Abbildung 11) nachbildet, thematisiert sie geschlechterdifferente Projektionsfläche, überzieht sie die Machosymbole amerikanischer Cops doch mit zartem blauen Blümchenmuster.

Obwohl die Aufmachung der Jones-Plastiken einen Bezug zu sexuellen Praktiken knüpft, in welchen Lust aus Unterwerfung und Erniedrigung entsteht, wirken sie geradezu lustfeindlich:

Mit ihrer kühlen Perfektion und dem beschriebenen unbehaglich starren, niemanden ins Auge fassenden Blick wehren sie jeden Anspruch des sexuellen Stimulans ab. Das Gesicht der Hutständer-Dame kündigt von demonstrativem Desinteresse am Gegenüber, die als Stuhl dienende Frau hat die Augen niedergeschlagen und die Kniende in Table blickt zu Boden: Ihr Autismus erlaubt ihnen allenfalls die Selbstbetrachtung mittels eines Spiegels. Sie sind keine Wunschbilder, wie die *Centerfold*-Schönheiten der Männermagazine, deren Reiz im Versprechen ihrer prinzipiellen Erreichbarkeit liegt, keine *All-American-Girls*, deren offene Blicke den Betrachter zum Dialog oder mehr einladen. Die Plastiken von Jones sind eben nicht deutbar als „Anstöße in Richtung auf eine sportliche Seite sexueller Praxis [...]“, was man weniger als Empfehlung als vielmehr als eine enttabuisierende Entkrampfung verstehen sollte“, da „die Sportlichkeit der Sexualität selbst [...] so fiktiv wie die gynäkologischen Mirakel von Männerphantasien“ sei:

Der Spielraum der Phantasie hinsichtlich der Nutzung als Möbel ist groß. Er sichert die Lebensnähe des Objekts, fühlt man sich doch am wohlsten mit Dingen, in deren Umgang man geübt ist. Das heißt, die Übung im Umgang mit Tischen, Sitzgelegenheiten und Hängavorrichtungen lässt angesichts der figuralen Gestaltung an andere Gewohnheiten denken, über die man weniger offen spricht,

bemerkt Syamken in verbaler Duplizierung der Jones unterstellten Misogynie (Syamken 1986, 138 f). Doch inwiefern sollte der „Spielraum der Phantasie hinsichtlich der Nutzung als Möbel“ groß sein? Was anderes könnte der Benutzer tun, als auf dem *Chair* zu sitzen, den *Table* als Tisch zu benutzen oder

ein Kleidungsstück an den *Hatstand* zu hängen? Schon Letzteres scheint anmaßend, fordert die Stehende von Jones in ihrer emotionslosen, hieratischen Pose doch geradezu Respekt ein: Denn die Plastik ist nicht lebensgroß wie die mimetischen Skulpturen de Andreas, wie fälschlicherweise häufig zu lesen ist, sondern 190 cm groß, also weit von der Durchschnittsgröße einer realen Frau entfernt. So erscheint die Größe des *Hatstands* – trotz der hochhackigen Stiefel, welche die als Hutständer dienende Frau trägt – jenseits eines als normal empfundenen menschlichen Maßes, was den erwähnten *Uncanny-Valley*-Effekt verstärkt und eher beunruhigend wirkt.



Abbildung 11: Jann Haworth, *Donuts and Coffee Cups*, 1963

Des Weiteren finden auch andere Körpermaße der Plastiken wie die schmale Taille, die überlangen Beine oder die perfekte Symmetrie der großen Brüste mit den steil aufragenden Brustwarzen der Stehenden kaum eine Entsprechung in der Realität: Der Künstler zitiert hier Archetypen aus speziellen Fetischmagazinen der 1940er und 1950er Jahre wie *Bizarre* oder *Exotique*, deren Schöpfer mittels in Fetischkleidung wie Korsagen gezwängter fotografiertes Modelle oder gezeichneter langbeiniger *Pin-Ups* mit Wespentaille einen eher sanften

Sadomasochismus bedienten. Diese Idealkörper in ihren verschiedenen Rollen befriedigten Phantasien, welchen eine wirkliche Frau kaum entsprechen konnte. Für seine Möbel-Frauen verpflichtete Jones einen auf Kunststoffe spezialisierten Berufsbildhauer, der die Körper nach seinen Angaben zu formen hatte, wobei die Körpermaße der Jones-Frauen nach den Maßstäben menschlicher Anatomie letztlich unüblich verzerrt ausfielen. Mit ihren auf größtmögliche sexuelle Stimulanz abzielenden, idealisierten Proportionen sind die Figuren von Jones – am überzeugendsten die hochaufgerichtete Hutständer-Frau – allgemeingültige und treffende Kommentare zur Tradition körperästhetischer Wunschvorstellungen und zwar sowohl im Hinblick auf künstlerische Plastik als auch auf den unter dem Druck dieses Ideals gestaltbaren menschlichen Körper (Lander 2012, 234 f.).

Zum sexuellen Akt gar – auch zum fiktiven – taugen die Plastiken nicht, obwohl zumindest bei *Chair* und *Table* die Haltung der Frauen gängige Sexstellungen evoziert. Die betonte Passivität der Frauen und die lancierte Aktivität des Mannes bieten im Versuchsaufbau von Jones keinerlei Vorteil: Es sind gerade der große quadratische Ledersitz und die gläserne Tischplatte, welche den Gebrauch reglementieren und somit die Figuren ihrer sexuellen Funktion berauben und sie letztlich ‚unpenetrierbar‘ machen. Sie haben nichts mit obsessiven Künstlerphantasien von der Art der Kokoschka-Puppe zu tun, genauso wenig verbindet die Jones-Frauen mit den modernsten Menschenautomaten, welche als Substitut der Frau zum männlichen Sexualpartner der Zukunft avancieren sollen (Bethge 2007, 154 ff.; Fröhlich 2018). Obwohl in ihrem ‚idealen‘ Aussehen und ihrer puppenhaften Wehrlosigkeit den *Real-Dolls* verwandt, sind die Pop-Plastiken ungeeignet, um im Spiel mit Körpern und Gliedern Phantasien zu erwecken und zu befriedigen. Ihr Körper ist nicht von lebensnaher Elastizität, sondern wie bei einer Schaufensterpuppe bloß harte Kunstharzhülle, und schon die kleinste Berührung muss den sexuellen Reiz als rein optischen entlarven. Allen Jones stattet seine in höchstem Maße artifiziiellen Frauen mit sexuellen Reizen aus, um sie dem Interessierten entziehen zu können. Das Versprechen der aufreizenden Körper wird in keinem Moment eingelöst: Seine Frauen sprechen weniger von libertinärer Enttabuisierung und sexueller Phantasie und schon gar nicht von auslebbarer Obsession, sondern von der Entfremdung des modernen Menschen selbst im Privatesten und Intimsten.

Dass es Jones trotz seiner hochgradig sexualisierten Bildsprache um von Konformitätsprinzipien und Stereotypen beherrschte Geschlechterdefinitionen geht, lässt sich auch an Werken wie *Maid to Order III* (vgl. Abbildung 12) ablesen, welches beispielsweise die Transformation von Transpersonen thematisiert.

Die dargestellte Verwandlung vom Mann – repräsentiert durch einen Anzug mit Hut, der surrealistisch ohne Träger aufrechtsteht – zur Frau, welche auf High Heels im hautengen, durch einen Gürtel taillierten, knapp knielangen Kleid, unter dem sich die Jones-typischen riesigen Brüste mit den erigierten Brustwarzen dominierend abzeichnen vom Anzug wegschreitet, zeigt eine Metamorphose von bloßer Kleidung zu bloßem Körper und damit einen männlichen als auch weiblichen Stereotyp.



Abbildung 12: Allen Jones, *Maid to Order III*, 1971

The prime constant [...] is that masculine and feminine identities are never represented in an individualized form, but instead are always summoned forth in a generalized, symbolic guise, as a piece of clothing or as faceless anatomy. Such a depersonalized treatment of the human image, which was to lead in the 1970s to the misleading accusations of sexism levelled at Jones, was essential to the operation of his imagery on a more abstract and conceptual level, and it permeates his treatment of male and female alike (Livingstone 1995, 16).

Das transportierte Frauenbild entspringt deshalb nicht ausschließlich zeittypischer Libertinage, vielmehr bringen sich die Kunstwerke kritisch in den Diskurs um gesellschaftlich festgelegte Geschlechterrollen und deren Überwindung ein.

Folgt man dieser Deutung, so lassen sich die die ‚Frauenmöbel‘ von Jones den Emanzipationstendenzen der 1960er Jahre unterordnen. „Suppose my sculptures did underline a human condition“, bemerkt Allen Jones: „When Goya painted a blood bath, it did not follow that he condoned it“ (Webb 1982, 373).

Die Bedürfniserfüllung der zum beliebigen Gebrauch bestimmten Substitute verweigern sich alle angeführten Kunstwerke qua ihrer Materialität, aber auch durch die Kategorienverschiebung zum Kunstwerk. Selbst Louisa Clements *RealDoll* behauptet ihren Status als ‚unpenetrierbares‘ Kunstobjekt, hieße dies doch, den kunstmarkt- und medienkritischen Aspekt, der letztlich die Puppe erst als Kunstwerk definiert, zu verneinen. Trotz der Sensation des Tabubruchs bewegen sich alle Werke in einem am Diskurs interessierten intellektuellen Umfeld, verfügbar sind sie als *conversation pieces* nicht als sexuelles Stimulans. Das Narrativ der sexuellen Verfügbarkeit dient so als Vehikel gender-, kunstmarkt- oder technologiekritischer Interpretationsangebote. Dies gilt auch für Haworth und Jones: Statt die Jones-Frauen also als misogynie, pornographische Männerphantasien abzutun und Haworth eine weibliche ‚Puppenstubenästhetik‘ vorzuwerfen, lassen sich beide im Kontext eines Diskurses um gesellschaftlich festgelegte Geschlechterrollen interpretieren: Die verdinglichten Frauenkörper der beiden Pop-Künstler:innen werden zu Zeichen, welche den gesellschaftlich tolerierten Sexus als klischeehaft und schlussendlich als repressiv entlarven. Der moderne Pygmalion erfüllt weiterhin seine Bedürfnisse, aber diese sind politisch.

Literaturverzeichnis

- Asmussen, Michael (2022): Uncanny-Valley-Effekt (16. 02. 2022). *Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien Uni Kiel: Das Lexikon der Filmbegriffe*. Abgerufen am 14. 05. 2022 unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/u:uncannyvalleyeffekt-7740>
- Atwood, Margaret (1978). Five Poems for Dolls. *Mississippi Review*, vol. 7, no. 3, 28-31.
- Ballion, Tatiana (2012). Physiological Reactions To Uncanny Stimuli: Substantiation Of Self-assessment And Individual Perception (zugl. Diss. Orlando 2012). *STARS, University of Central Florida, Electronic Theses and Dissertations* 2004-2019, Zugriff am 14. 05. 2022 unter: <https://stars.library.ucf.edu/etd/2182/>
- Bethge, Philip (2007). Robotik. Liebhaber mit Platine, *Der Spiegel. Das deutsche Nachrichtenmagazin*, Nr. 50 / 10. Dezember 2007, 154 ff.
- Bigham, Julia, McBean, William, Miller, Corinne, Nugent, Marguerite (2007). *Pop Art Book*. London: Black Dog Publishing.
- Fröhlich, Sonja (2018). *Sexroboter – Das Geschäft mit der künstlichen Liebe. Redaktionsnetzwerk*

- Deutschland*, 02. 12. 2018, Zugriff am 14. 05. 2022 unter: <https://www.rnd.de/panorama/sexroboter-das-geschäft-mit-der-künstlichen-liebe-CK5X45PLMRAHARYJ7IGXSLILSE.html>
- Gauthier, Xavière (1980). *Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit*. 2. Aufl. Wien / Berlin: Medusa.
- Haworth, Jann (2015). Working Girl: Jann Haworth on Maid (1966). *Walker Art Center Sightlines*, 21. 08. 2015, Zugriff am 14. 05. 2022 unter: <https://walkerart.org/magazine/jann-haworths-playboy-maid>
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1986). *Der Sandmann*. Frankfurt a. M.: Insel (erstmalig Berlin 1816).
- Hsu, Jeremy (2012). « Why « Uncanny V »lley » Human Look-Alikes Put Us on Edge. *Scientific American*, 03. 04. 2012. Abgerufen am 14. 05. 2022 unter: <https://www.scientificamerican.com/article/why-uncanny-valley-human-look-alikes-put-us-on-edge/>
- Jauregui, Andres (2015). Sex Doll Portraits Evoke A Future Where Humans Love Robots, Artist Says. *The Huffington Post*, 20. 05. 2015 (updated 06. 12. 2017). Abgerufen am 14. 05. 2022 unter: https://www.huffpost.com/entry/sex-doll-portraits-photos-stacy-leigh_n_7342880
- Lampe, Angela (2001). *Die unheimliche Frau: Weiblichkeit im Surrealismus* (Ausst.kat. Bielefeld 2001). Heidelberg: Edition Braus.
- Lander, Tobias (2012). *Coca-Cola und Co. – Die Dingwelt der Pop Art und die Möglichkeiten der ikonologischen Interpretation* (zugl. Diss. Freiburg 2009). Petersberg: Michael Imhof.
- Lander, Tobias (2016) John de Andreas Schwarz-Weiß-Plastiken – Über das Paradoxon des Farbverzichts im Hyperrealismus. In: Bushart, Magdalena, Wedekind, Gregor (Hg.). *Die Farbe Grau* (Phoenix. Mainzer Kunstwissenschaftl. Bibliothek, Bd. 1) (235-250), Berlin/Boston: De Gruyter.
- Leigh, Stacey (2022): *Actual Humans*. Zugriff am 14. 05. 2022 unter: <http://www.stacytheartist.com/new-gallery-5>
- Levin, Kim (1975) The Ersatz Object (Arts Magazine, Vol. 48, No. 5, Feb. 1974). In: Battcock, Gregory (Hg.): *Super Realism. A Critical Anthology* (96-110). New York: E. P. Dutton & Co.
- Livingstone, Marco (1995). Jones the Printmaker. In: Ders., Richard Lloyd, Norman Rosenthal (Hg.): *Allen Jones Prints* (Ausst.kat. London 1995) (9-32). München und New York: Prestel.
- Mahon, Alyce (2005). *Surrealism and the Politics of Eros. 1938-1968*. New York: Thames & Hudson 2005.
- Masheck, Joseph (1975). Verist Sculpture: Hanson and De Andrea (Art in America, Nov.-Dez. 1972, Special Issue: Photo-Realism). In Gregory Battcock (Ed), *Super Realism. A Critical Anthology* (pp. 187-211). New York: E. P. Dutton & Co.
- Mayor, Adrienne (2020). *Götter und Maschinen. Wie die Antike das 21. Jahrhundert erfand*. Darmstadt: WBG.
- McGuire, Caroline (2014). The sex dolls that look REAL: Fashion photographer makes the fake women look startlingly life-like in glamour shoot. *Daily Mail Online*, 04. 12. 2014. Abgerufen am 14. 05. 2022 unter: <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-2860474/The-sex-dolls-look-REAL-Fashion-photographer-makes-fake-women-look-startlingly-life-like-glamour-shoot.html>
- Melville, Robert (1971). *Jann Haworth*. New York: Sidney Janis Gallery.

- Muthesius, Angelika, Riemschneider, Burkhard, Néret, Gilles (1998). *Erotik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln: Taschen.
- Nietfeld, Joana (2021). Wie fühlt es sich an, wenn andere mit dem eigenen Avatar Sex haben? Künstlerin Louisa Clement präsentiert ihr Double. *Der Tagesspiegel*, 16. 05. 2021, Zugriff am 14. 05. 2022 unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/kuenstlerin-louisa-clement-praesentiert-ihr-double-wie-fuehlt-es-sich-an-wenn-andere-mit-dem-eigenen-avatar-sex-haben/27194494.html>
- Riemschneider, Burkhard (Hg.) (2002). *1000 Pin-Up Girls*. Köln: Taschen.
- Runge, Kathrin (2020). Ab wann wird der Umgang mit Reborn-Puppen grenzwertig? Interview mit Wolfgang Hantel-Quitmann. In: *Frankfurter Allgemeine*, 31. 10. 2020, Zugriff am 14. 05. 2022 unter: <https://www.faz.net/-gun-a507i>
- Sauer, Lieselotte (1983). *Marionetten, Maschinen, Automaten. Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik* (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 335 / zugl. Diss., Bonn 1982). Bonn: Bouvier.
- Schneede Uwe M. (2012). 1972 – Auftritt der amerikanischen Fotorealisten. Erste Verrisse, erste Überlegungen. In: Letze, Otto, Institut für Kulturaustausch (Hg.). *Fotorealismus. 50 Jahre hyperrealistische Malerei* (Ausst.kat. Tübingen / Madrid 2012/13) (38-43). Ostfildern: Hatje Cantz.
- Söntgen, Beate (1999): Täuschungsmanöver. Kunstpuppe – Weiblichkeit – Malerei. In: Müller-Tamm, Pia, Sykora, Katharina (Hg.). *Puppen – Körper – Automaten. Phantasmen der Moderne* (= Ausst.kat. Düsseldorf 1999) (S. 125-139.). Köln: Oktagon.
- Syamken, Georg (1986). Allen Jones: Stuhl. In: Werner Hofmann (Hg.). *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der französischen Revolution* (Ausst.kat. Hamburg 1986) (138-139). München: Prestel.
- Webb, Peter (1982). *The Erotic Arts*. 4. Aufl., London: Secker & Warburg.
- Weber, Sylvia C. (Hg.), Elsen-Schwedler, Beate (2002). *Frau im Bild / Women Portrayed. Inszenierte Weiblichkeit in der Sammlung Würth / Portrayals of Women in the Würth Collection* (Ausst.kat. Schwäbisch-Hall 2002/03). Künzelsau: Swiridoff.
- Wilson, Simon (1975). *Pop Art*, München / Zürich: Knauer.

Abbildungsverzeichnis

(Soweit nicht explizit ausgewiesen, stammen die Fotos aus dem Archiv des Autors und des Kunstgeschichtlichen Instituts der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.)

- Abbildung 1: Hans Bellmer, *La poupée*, 1935-36 (mit Teilen von 1933-34 und Ergänzungen und Überarbeitungen von 1945 und 1970-71), bemaltes Holz, Pappmaché, Leim und Farbe, Haare, Schuhe, Socken, 61 x 170 x 51 cm, Centre Pompidou / Musée d'Art Moderne, Paris © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.
- Abbildung 2: Allen Jones, *Hatstand, Table und Chair*, 1969, Fiberglas, Leder, Naturhaar u.a., Ludwig Forum für internationale Kunst, Aachen © Allen Jones (Foto: Anne Gold, Aachen).
- Abbildung 3: Jann Haworth, *French Maid* (in der Ausstellung *International Pop*, Walker Art Center, Minneapolis, 2015), 1966, div. Textilien u.a., 109,2 x 96,5 x 147,3 cm, Walker Art Center, Minneapolis © Jann Haworth (Foto: Gene Pittman / courtesy of the Artist).
- Abbildung 4: Hermine Moos, *für Oskar Kokoschka hergestellte Puppe (Alma Mahler)*, 1919 (1920 zerstört), div. Textilien u.a., lebensgroß; im Besitz der Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar-Kokoschka-Zentrum.

Abbildung 5: John de Andrea, *Self Portrait with Sculpture*, 1980, Öl auf Polyvinyl, Mischtechnik, lebensgroß, Privatsammlung © John de Andrea.

Abbildung 6: Louisa Clement, *Representative*, 2021 (Ausstellung *Counterpain*, Cassina Projects, Mailand, 2021/22), Real Doll, Kleidung u.a., lebensgroß. Courtesy: Louisa Clement.

Abbildung 7: John de Andrea, *Arden Anderson and Nora Murphy* (documenta 5, Kassel, 1972), 1972, Öl auf Polyesterharz und Fiberglas u.a., 61 x 201 x 94 cm, Museu Coleção Berardo, Lissabon © John de Andrea (Foto: Brigitte Hellgoth © Documenta-Archiv).

Abbildung 8: Stacy Leigh, *Actual Humans*, 2015, Fotografie © Stacy Leigh, New York / courtesy of the artist.

Abbildung 9: Stacy Leigh, *Average Americans*, 2014, Fotografie © Stacy Leigh, New York / courtesy of the artist.

Abbildung 10: Jann Haworth, *Cowboy*, 1963/64, © Jann Haworth (Foto: Pallant House Gallery, Duncan McNeill / courtesy of the artist).

Abbildung 11: Jann Haworth, *Donuts and Coffee Cups*, 1963 © Jann Haworth / courtesy of the artist.

Abbildung 12: Allen Jones, *Maid to Order III*, 1971, Öl auf Leinwand, 182,9 x 139,7 cm, Waddington Galleries, London © Allen Jones.

Über den Autor / About the Author

Tobias Lander

Lehrbeauftragter am Kunstgeschichtlichen Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau / Lehrer an der Badischen Malerfachschule Lahr. Studium an der Schule für Gestaltung Basel und der Universität Freiburg, 2009 Promotion. 2001 Preisträger der Dr. Peter Deubner-Stiftung für aktuelle kunsthistorische Forschung, 2010 Finalist des Terra Foundation for American Art International Essay Prize. Forschungsschwerpunkte: Moderne und zeitgenössische Kunst und Fotografie, Designgeschichte, kunstwissenschaftliche Hermeneutik.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
tobias.lander@kunstgeschichte.uni-freiburg.de

Can One Squander Their Purest Affections on Gruesome Foreign Bodies?

Remarks on the Doll Motif in the Oeuvre of Marek Piasecki

Kann man seine lauterste Wärme an einen grausigen Fremdkörper verschwenden?

Anmerkungen zum Puppenmotiv im Oeuvre von Marek Piasecki

Marta Smolińska

ABSTRACT (English)

The 1950s and 1960s series of black-and-white photographs by the Polish artist Marek Piasecki (1935-2011) entitled *The Doll* as well as the objects created in the same period in which the artist wove the motif of a doll are analysed in the context of the doll text by Rainer Maria Rilke and the work of Hans Bellmer, complemented by reflections by Anna Szykowska-Piotrowska, Georges Didi-Huberman and other contemporary authors.. Fragmentation of bodies in these works by Piasecki is not a device of eroticization or fetishization, as in Bellmer, but makes one aware of their defenceless fragility and mortality. As a typical abject Piasecki's doll attract as much as they put one off; their presence verges on unbearable as it awakens the anxiety of death.

Keywords: Marek Piasecki, doll, photographs, objects, abject

ABSTRACT (Deutsch)

Die in den 1950er und 1960er Jahren entstandene Serie von Schwarz-Weiß-Fotografien des polnischen Künstlers Marek Piasecki (1935-2011) mit dem Titel „Die Puppe“ sowie die im gleichen Zeitraum entstandenen Objekte, in denen der Künstler das Motiv der Puppe verarbeitet hat, werden im Kontext des Puppen-Textes von Rainer Maria Rilke und des Werks von Hans Bellmer analysiert, ergänzt durch Reflexionen von Anna Szykowska-Piotrowska, Georges Didi-Huberman und anderen zeitgenössischen Autoren.. Die Fragmentierung der Körper in diesen Werken von Piasecki ist kein Mittel der Erotisierung oder Fetischisierung wie bei Bellmer, sondern macht die wehrlose Zerbrechlichkeit und Sterblichkeit bewusst. Als typische Objekte ziehen Piaseckis Puppen ebenso an wie sie abschrecken; ihre Anwesenheit grenzt an Unerträglichkeit, da sie die Angst vor dem Tod wecken.

Schlüsselwörter: Marek Piasecki, Puppe, Fotografie, Objekte, Abject

Who do I trust – Piasecki, Rilke ...?

The 1950s and 1960s series of black-and-white photographs by Marek Piasecki¹ entitled *The Doll* (cf. figures 1-15) as well as the objects created in the same period in which the artist wove the motif of a doll convinced me not to trust Rainer Maria Rilke. In 1914, the Austrian poet wrote in his famed *Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel* [*Dolls. On the Wax Dolls of Lotte Pritzel*] that they have neither soul nor imagination and, unlike marionettes, rank lower in hierarchy than things (Rilke 1994, 3). Moreover, they are typified by “the gruesome foreign body, on which we squandered our purest affection; as the superficially painted watery corpse borne up and carried along on the floodwaters of our tenderness until we were on dry land again and abandoned it in some thicket” (Rilke 1994, 3). Rilke continues: “a poet could fall under the domination of a marionette, because the marionette has only imagination. The doll has none, and is exactly that much less than a thing as the marionette is more. But this being less than a thing, in all its inevitability, contains the secret of the doll’s predominance” (Rilke 1994, 4). Furthermore, it must be remembered that using the doll motif was a bold move, as Piasecki did so after Bellmer’s works and publications in the 1930ies, which was by no means a minor challenge. Most likely, he found his dolls in the attics and at flea markets. Then, not only did he photograph those *objets trouvés*, but also assembled them into objects in the privacy of his successive studios, only to capture them on black-and-white film again. What was it that he managed to extract from the doll in the staged analogue photographs, objects and photographed objects which differed from what Rilke and Bellmer saw in them? What narratives involving dolls did he visually construct?

1 Marek Piasecki (1935 in Warsaw - 2011 in Lund) worked in Warsaw and Cracow, emigrating to Sweden in 1967. Shortly after being accepted to study art history at the Jagiellonian University (1952), Piasecki was arrested for political reasons and sentenced to six years in prison. Due to ill health, he was released in 1953 and spent most of his time in sanatoriums, where he actively pursued photography. He was involved in photography, printmaking and sculpture; his work is situated on the borderline of various techniques and artistic trends, showing links with pre-war surrealism and 1960s neo-Dadaism. He is known above all as a creator of prints on light-sensitive paper (mainly heliography) and photographs of dolls in characteristic three-dimensional frames. Piasecki’s studio in Krakow was filled with boxes of objects collected by the artist, mainly dolls, turning into a kind of ‘work-habitat’.

Piaseck’s dolls – ambivalent and decultured

I would be tempted to say that Piasecki *permanently* imbued those horrifyingly alien bodies with soul and imagination, elevating them above objects (cf. figures 1, 4, 5, 8). It was he who caused them to look at us so vividly that we see ourselves anew,



Figure 1: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll* ■■■



Figure 4: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll* ■■■



Figure 5: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll* ■■■



Figure 8: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll* ■■■

arrested by their penetrating gaze that has us transfixed in front of the photographs. We feel uneasy, as if we were sinking into the Freudian *das Unheimliche* – the uncanny, a psychoanalytical notion which expresses the sense of perplexity or fear when facing a known phenomenon which suddenly appears alien, mysterious and



Figure 2: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*



Figure 6: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*

intriguing. In Piasecki's images and objects the doll is both terrifying and rivets one's attention; it is simultaneously ordinary and familiar as well as astonishing. As such, it is in line with the Surrealist and neo-Dada traditions, though its semantic saturation substantially exceeds both of those contexts. This is the case even with seemingly classic portraits of dolls (cf. figures 2, 6).

As Hans Bellmer observed with respect to sharply focused images, this unnatural vividness could no doubt have been enchanting and captivating. The dolls in Piasecki's works are undoubtedly enchanting and singularly distorted out of their natural form or – as I would put it – deculturated. After all, their nature, shaped within the realm of culture, assumes a highly peculiar aspect in the black-and-white photographs and in the objects. Quite certainly they are no innocent child's toys which girls carry around in the toy prams among frilly cushions. In most cases, they remain naked and fragmented, inhabiting confined, tight and “stuffy” frames. They arouse disquiet rather than pacify. They possess both soul and imagination. As Rilke further underlines –oppositely this time: “we could not make it into a thing or person, and in such moments it became a stranger to us” (Rilke 1994, 4). Thus, it functions *in-between and its status is unresolvable, which leads to ontological and epistemological indeterminacy*.

For his part, Bellmer, that profound connoisseur and passionate aficionado of doll-ness observed that a doll is only alive thanks to ideas with which it is infused. Piasecki filled his dolls with notions to the brim, hence their poignant effect on our imagination whereby all sorts of clichés are elicited from memory. The artist dressed the

dolls, arranged, posed, illuminated and photographed them, while stripping them of the carefree infanthood. According to Bellmer despite boundless submission there is an utterly exasperating distance in those dolls. As Paul Éluard writes in the series of prose poems entitled *Les Jeux de la Poupée* (1949), the doll scares animals and children... among the sheets is where its mirror lies. In the case of works by Piasecki, we – the viewers – serve as the mirror and one cannot deny that there is something uncanny in that confrontation. The gazes of an artificial and a living body interlock, asking one another about their respective conditions. Piasecki frames his photographs in such a way that the doll is most often shrunken, as everything that may be said of it reduces and confines it. In the smallest space of the narrowest field of vision, we are looking – reckoning and arguing – for a place where its heart is, assessing the faith in childhood.

A face behind the face – between post-face and mask

One would like to say that Piasecki's dolls do not have faces but rather a symbolic and discursive *post-face*. Anna Szyjkowska-Piotrowska, author of the monograph entitled *Po-twarz. Przekraczanie wizualności w sztuce i fotografii [After-Face. Transgressing visibility in art and photography]*, notes that inherent in the nature of the word is a “rupture, which at the same time constitutes a



Figure 3: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*



Figure 7: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*

junction; it construes face as a ‘space between’ which harbours multiple dichotomies and yet manages to unite various oppositions of culture. In the ‘post-face’ one can see [...] as we transcend face in its visuality heading towards the subsequent stadium of symbol, or watch how face slips away from our grasp” (Szyjowska-Piotrowska 2015, 6).



Figure 13: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*

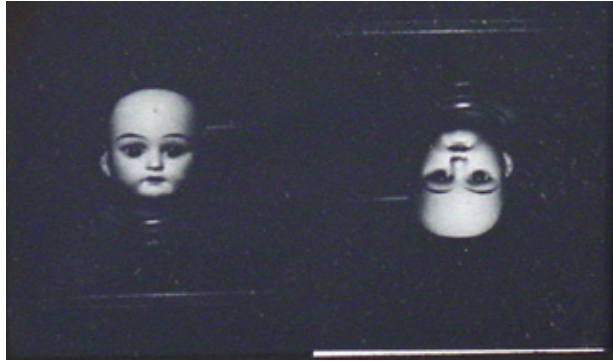


Figure 15: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*

The physiognomies of Piasecki’s dolls are conventional, doll-like and repetitive, while being individual and one of a kind at the same time (cf. figures 3, 7, 13, 15). The artist knows perfectly how to play and animate the face as a space between seriality and stereotype on the one hand and idiosyncratic trait on the other.

Light, as it is juxtaposed with the dark, often abysmal background, the framing and the neighbourhood with another post-face cause our encounter with those specific dolls too be so laden with tension (cf. figures 10, 11).

Drawing on Giorgio Agamben, who in his turn was inspired by a notion from Walter Benjamin’s repertoire, I would say that the visages of Piasecki’s doll have an *exposure value*, being as immobile as



Figure 10: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*

painter’s canvas. They operate in the realm between the post-face and a mask, enabling us to attempt continual assessment of our faith in childhood. In the photographs, that exposure value seems to be redoubled, as it is already contained in the very frozen faces of the dolls, as well as in their posing for the artist, which in its turn seems to stigmatize the photographic medium itself. The resulting effect is that of a *double exposure*, though not in the traditional understanding of a photographic technique, but a metaphor posing a question about the visual phenomenon of the intense presence of Piasecki’s fanciful dolls. Photography amplifies that exposure value of the face, superimposing its mediatic filter over it and moving them into a sphere of iconically dense image.

Spectre-dolls – vanishing to observe

Still, some among the dolls have closed their eyes, as if they rolled inwards and look into the back of their heads. Paradoxically, in those cases one has the impression that they observe us equally penetratingly with the unseeing eyes. Perhaps they sleep and dream, or perhaps they are irrevocably dead (cf. figures 5, 8, 9). Their physiognomies are thus even more post-faces or spaces in-between, while their exposure value is profoundly infected and permeated by *das Unheimliche*. If, on the other hand, one agrees with Georges Didi-Huberman who, inspired by fragments of Joyce’s *Ulysses*, asserted that seeing is a process of continuous loss, then one should close their eyes in order to see (Didi-Huberman 1999, 30f.). We are dealing with spectres we are able to see and who also see



Figure 11: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*



Figure 9: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*

us. After all, Piasecki often relinquishes clarity and vividness in favour of vagueness and blurred contours – perhaps the dolls moved suddenly while posing and the motion was captured by the watchful camera? An aura of a kind arises around their sometimes twofold silhouettes, while the striation marking the direction of their supposed movement invest the entire composition with electrifying dynamism. There is a demonic and ghastly side to it, which Piasecki achieves using an opulent range of possibilities offered by photographic techniques.

In order to enter into a dialogue with those spectre-dolls one cannot carry out a metaphysical inquiry or essentialist investigation, but “learn to converse with what is to be found in the undecided realm of ‘to be or not to be’. A spectre does not have an established definition as it indulges in indeterminacy, resorts to a violent breaking-and-entering, it is always an intruder (*sans-papiers*), therefore



Figure 14: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll* —

it would be futile to ask it to produce an identity card” (Marzec 2015, 206-207). Moreover, “we never encounter a spectre alone, they always come in droves, creating societies and communities, hordes and packs” (Marzec 2015, 212). This is exactly what happens in some photographs by Piasecki, where the dolls are so ethereal as if they were only materializing or dematerializing, attracting our

eye with a transparency that sometimes yields the element of the background – a luminous window with a tangible, black grille (cf. figure 14).

For a dialogue with the spectres in one’s own oeuvre, one has to come forward with a thoroughly exceptional repertoire of visual devices. Hence Piasecki sets a stage for the spectre-dolls, a setting in which they can make their appearance and look at us so poignantly. Philosophers aptly note that “an apparition is impure, indefinite, and construed only vaguely, fuzzily, and therefore it cannot claim notional, fully accessible representation” (Marzec 2015, 133). Much the same applies in visual arts. A spectre cannot attain a complete, saturated, convincing presence. It has to merely – and as much as – manifest itself, remaining all the time on the verge of vanishing. Insinuate its headless figure into our world, in this case into a windowed room, to make its presence felt and then dissolve, leaving us changed and haunted.

The doll, in itself a phenomenon of highly uncertain status, becomes additionally ambivalent: it is *incarnated* into a spectre. Consequently, its identity is even more inconclusive and fluid: “Spectres mock identity, since they are capable of assuming any and changing it at will, masquerading as any subject, whose boundaries thus unravel and become blurred, while the hitherto stable sense of one’s existence is undermined” (Marzec 2015, 206-127). This, however, does not attenuate the poignancy of the message they convey: they emerge from our own memory, to tell us forcibly that our life is *being-towards-death* which, as if that was not enough, takes place in times after the Catastrophe in Piasecki’s case.

One of the dolls has an unnervingly dismantled head, which appears shattered and fragmented. The eye sockets are empty, while the *body* is exposed against the backdrop of a sheet of paper with a regular, square ruling – as if the figure was being subjected to some mysterious measuring or scaling (cf. figure 4). Ostentatiously, the doll manifests its inner void, and yet it still possesses a soul. Much the same happens with an object combining the rear section of the head of some unidentified doll, as if the latter had been hollowed out, with a white, plastic rabbit. The rabbit appears against the background of that empty “shell” like on a stage and implies that *something* always remains inside, though the body may be absent. Georges Didi-Huberman, who addressed seeing as a loss and disappearance of things, concentrated on a volume comprising an empty space: what kind of volume may demonstrate the loss of a body? What kind of volume can harbour a void and be able to show it at the same time? (Didi-Huberman 1999, 31).

Although the French historian and theorist of art deliberates on objects created within minimal art, his intuitions are applied here to photography and objects created by Piasecki, which in that very sensitive manner of theirs seek to pose questions about the act of showing the void. Furthermore, following Didi-Huberman's line of reasoning, he asks immediately how one turns the act into a form, a form which looks at and perceives us (Didi-Huberman 1999, 31). This hollowing-out and inner emptiness may in fact affect any body, mine included, while the work's inevitable sense of loss is all the more vocal. With a humanoid doll, the effect seems even more powerful than with the cubic forms of minimal art, such as Tony Smith's *Black Box* which Didi-Huberman analysed. The empty, gouged sockets do perceive us; perhaps more potently than if the eyes were there. We are looked at by the same emptiness with which Piasecki imbued the *body* of the doll, a body defenceless and akin to ours. The entire photograph is an *intense form*, which may be defined as a return of the repressed into the visual and aesthetic sphere (Didi-Huberman 1999, 222).

The hair are also a highly disquieting element. Piasecki thus endows one of his dolls with an opulent hairdo, perhaps even to an excess, which makes us ask whether the hair of the character are its own or whether it is a sea of strange hair it sunk into (cf. figure 9). Hair of such an ambivalent status and uncertain link with a person become an oddity that can never be familiarized. As a typical *object* they attract as much as they put one off; their presence verges on unbearable as it awakens the anxiety of death. The cut-off hair are haptic, seducing and tempting the touch, yet the hand refuses to make contact. They are haunted and spectral. In a viewer from Poland, the immediate association brings tons of hair from Auschwitz to mind, triggering knowledge of the industry which used hair of the Holocaust victims as raw material. The awareness translates into an atavism which causes cut-off hair to be treated in a very singular manner, manifesting as a fusion of fascination and abhorrence. Once cut off, hair becomes an *unnatural excrescence*, something which provokes disgust because it is a "detached part" and an "early death" (Menninghaus 2003, 53). This is why that *something* is horrifying. Disgust, as underlined by Friedrich Nietzsche and Jean-Paul Sartre later, is nevertheless a token of genuine experience of existence, connoting the medium of cognition itself, and enabling an insight into "the eternal essence of things" (Menninghaus 2003, 9). The constricted, stifled frame, the closed eyes of the doll and its parted lips add to the uncomfortable atmosphere. Even the flat photograph

appears fleecy, tousle-haired and ruffled, just as the monstrous hair it shows. One is tempted to state much the same as Éluard, saying that the doll is heavy, opaque, coarse. In short, it is alone. Alone in its cold and clammy frame, alone and without its eyes, inexorably alone. The only exception is that we are positioned directly in front of it, which makes us realize our own condition. Deculturated and intensely present, it will not let itself be ignored, since in the hierarchy of things it ranks above objects and so close to us.

When Freud sought to justify the tendency to attribute life to inanimate objects (in his discussion of animism in *Totem and Taboo*), he quoted the following passage from the third section of Hume's *Natural History of Religion*: "There is an universal tendency among mankind to conceive all beings like themselves, and to transfer to every object those qualities with which they are familiarly acquainted, and of which they are intimately conscious." (Freedberg 1989, 190).

Raised above objects – giving testimony of the human condition

Piasecki knew that dolls are worth being dedicated his purest aspirations, because then they would *utter* what strikes our most sensitive spots and concerns the most critical aspects of the human condition, most often those which are repressed. Fragmentation of *bodies* is not a device of eroticization or fetishization, as in Bellmer, but makes one aware of their defenceless fragility and mortality (cf. figures 4, 5, 12). Some of them are shattered, convulsive, while the relations of body parts have nothing to do with anatomy, just as in Andrzej Wróblewski paintings from the series *Rozstrzelania* [*Executions*]. The alignment of arms and legs of one of the dolls resembles a running person – perhaps we see her during some dramatic escape; another doll seems thoroughly immobile, dead. In the objects-assemblages, fragments of *bodies* appear under glass domes, in



Figure 12: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll* ■■■

cabinets which at times look like coffins, such as the red “rocket”, completing the visual narrative of fragmentation which began in the black-and-white photographs. In a 2005 poem entitled *The House of Dolls* Tadeusz Różewicz writes thus: “[...] at night in the house of dolls / cries are heard and screaming / and the gnashing of teeth [...]”. In one of the objects-assemblages a solitary hand is a source of horror: the hand stretches out towards the head which is severed from the rest of the *body* too. The parts are chaotically intermingled with metal elements, bits of tulle, cord, buttons and wires... Thus, the head and the arm have the same status as the surrounding objects; the *body* is objectified and disintegrated, bearing marks of violence. Another object features a naked, overturned torso, separated from the rest and accompanied by a red sphere and bits of some matter. The cabinet is constricted and oppressive. Since Piasecki’s dolls are by default endowed by the artist with soul and imagination, this fragmentation is felt even more acutely. They have already been raised above mere objects in hierarchy and now, in these two works, parts of their *bodies* are suddenly elevated equally high: the effect is all the more powerful and ghastly.

The backgrounds of photographs and objects-assemblages tend to be dark, oneiric, indeterminate. Piasecki experiments with photographic techniques and situates his dolls on what seems to be a juncture of darkness and our world, enhancing their spectral nature and the exposure value of the physiognomies, whose usually exaggerated and grotesque features draw the eye so much. In turn, his play with chiaroscuro is as vivid as it was in Caravaggio and the Tenebrists. By this means, we are even more emphatically introduced to the partners in a colloquy in which voices may unexpectedly stick in one’s throat.

Conversations with the spectre-dolls are therefore neither easy nor pleasant. Yet they foster an insight into the essence of one’s own existence, and draw attention to the fact that “the present is not such a solid, homogeneous, self-sufficient, cohesive and coherent actuality as may have seemed initially. Spectres fracture and undermine the stability of ‘now’, revealing anachronicity of reality and heterogeneity of time: the past is unwilling to go away and the future does not want to come” (Marzec 2015, 193). The ghost of war and the Holocaust is there to stay for certain as well. In a manner which is perhaps not that obvious, It returns – albeit not that plainly – in the series of spatial compositions, in which various forms, e.g. spheres, are put to display on cuboidal, cylindrical or polygonal plinths, bringing miniature anti-monuments to mind.

Their impenetrable black and the mysterious, abstract form commemorate the dramatic fates of dolls, whose *bodies* have been dismembered in the merciless mangle of history, offering a realization of our own mortality.

Walter Benjamin, citing a 1896 text by Paul Lindau, observes that at a certain point, the motif assumes the nature of social critique (Benjamin 2017, 1157). Perhaps, the latter also *shows through* Piasecki’s works with the doll motif, on top of all sorts of existential and meta-psychological threads? Perhaps the world, or more precisely Polish post-war and communist realities of the 1950s and 1960s in which the artist happened to live were so gruesomely foreign that the dolls had to be *permanently* imbued with soul and imagination, and raised above objects in order to survive and leave a testimony to the complexities of the human condition?

References

- Benjamin, Walter (2017). *Die Puppe, der Automat*. In *Walter Benjamin, Das Passagen-Werk* (S. 1156-1163). Musicaicum Books / OK Publishing.
- Didi-Huberman, Georges (1999). *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München: Fink Verlag.
- Freedberg, David (1989). *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Marzec, Andrzej (2015). *Widmologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Menninghaus, Winfried (2003). *Disgust. Theory and History of a Strong Sensation*. New York: State University of New York Press.
- Rilke, Rainer Maria (1994). *Dolls. On the Wax Dolls of Lotte Pritzel* (translated by Idris Parry). In *Classics Essays on Dolls. Heinrich von Kleist, Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke*. London: Penguin.
- Szyjkowska-Piotrowska, Anna (2015). *Po-twarz. Przekraczanie wizualności w sztuce i fotografii*. Gdańsk-Warszawa: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.

List of Figures

(The series of black-and-white photographs are from the 1950s and 1960s).

Figure 1: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, 12,9 x 15,9 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań

Figure 2: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, 15,9 x 12,9 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań

- Figure 3: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, 14 x 18,5 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań
- Figure 4: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, 17,6 x 11,8 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań
- Figure 5: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, 17 x 24 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań
- Figure 6: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, 42,5 x 31,5 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań
- Figure 7: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, 21,6 x 16,6 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań
- Figure 8: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, 24 x 17,8 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań
- Figure 9: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, 24 x 17,8 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań
- Figure 10: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, 12,9 x 15,9 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań
- Figure 11: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, 12,9 x 15,9 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań
- Figure 12: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, mixed technique, 24 x 18 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań
- Figure 13: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, 8,5 x 11,5 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań
- Figure 14: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, 8,5 x 11,5 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań
- Figure 15: Marek Piasecki, untitled, from the series *Lalka / The Doll*; black and white photograph, 10,2 x 13,2 cm; courtesy of the Gallery Piekary Poznań

About the author / Über die Autorin

Marta Smolińska

Prof. Dr. leitet den Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität der Künste Poznań (Polen). Kuratorin und Kunstkritikerin, Nomadin und Grenzgängerin. 2003 Promotion in Poznań („Młody Mehoffer” – „Der junge Mehoffer”). 2005–2006 und 2009 Stipendiatin der Stiftung für Polnische Wissenschaft. 2012 Stipendiatin des DAAD an der Humboldt Universität Berlin. 2013 Habilitation („Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym drugiej połowy XX wieku” – „Das Öffnen des Bildes. Die De(kon)struktion der universellen Mechanismen des Sehens in der ungegenständlichen Malerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“). 2014 Fellow an der Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien der LMU München. 2015 Stipendiatin der Stiftung Arp in Berlin. 2018 Stipendiatin des DAAD an der Ludwig-Maximilians-Universität München und im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. 2021 Stipendiatin des DAAD an der Freie Universität Berlin. Forschungen und Publikationen zu ungegenständlicher Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Border Art, Transmedialität und Haptik.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
 marta.smolinska@uap.edu.pl

(photographer: Daria Kołacka)

Nicotino zieht an Orlandos Fäden.

Verwicklungen der sizilianischen *opera dei pupi* in Vincent Dieutres Film *Orlando ferito*

Nicotino pulls Orlando's strings.

Entanglements of the Sicilian *opera dei pupi* in Vincent Dieutre's film *Orlando ferito*

Fabian Schmitz

ABSTRACT (Deutsch)

Der Filmmacher Vincent Dieutre kreierte in seinem Film *Orlando ferito* (2015) eine Collage aus unterschiedlichen Bildern, Sequenzen und sich überlagernden Erzählungen. Einer dieser Erzählstränge handelt vom geheimen Leben der sizilianischen *pupi* hinter der Bühne ihres Marionettentheaters. Ihre Geschichte entwickelt sich zum eigentlichen roten Faden des Films und führt verschiedene Ebenen (autobiographische, essayistische, ästhetische) in einer Parabel zusammen. An der filmischen Inszenierung des Schauspiels um den in einer tiefen Melancholie gefangenen Orlando kristallisieren sich Dieutres ästhetische Verfahren in einer steten Verkehrung von Realität und Fiktion, von Leben und Theater heraus. Die sizilianischen *pupi* tragen mit ihrem allegorischen Potenzial dazu bei, indem sie multiple Identifikationen anbieten. So erkennt sich nicht nur Dieutre in einer Marionette wieder, sondern auch seine Freunde und Gesprächspartner verirren sich in den Fäden der *pupi*, bis deren Blick zum Spiegel der Zuschauer im Dunkel des Kinosaals wird.

Schlüsselwörter: Vincent Dieutre, *Orlando ferito*, Mimmo Cuticchio, *opera dei pupi*, Marionette, Marionettentheater, Georges Didi-Huberman, Pier Paolo Pasolini, Filmessay

ABSTRACT (English)

In his film *Orlando ferito* (2015), filmmaker Vincent Dieutre creates a collage of different images, sequences and overlapping narratives. One of these narrative strands is about the secret life of the Sicilian *pupi* backstage at their puppet theatre. Their story develops into the actual thread of the film and brings together different levels (autobiographical, essayistic, aesthetic) in a parable. Dieutre's aesthetic procedures crystallise in the filmic staging of the play about Orlando, who is caught in a deep melancholy, in a constant reversal of reality and fiction, of life and theatre. The Sicilian *pupi* contribute to this with their allegorical potential by offering multiple identifications. Thus, not only Dieutre recognises himself in a marionette, but also his friends and interlocutors become confused in the threads of the *pupi*, until their gaze becomes the mirror of the audience in the darkness of the cinema hall.

Keywords: Vincent Dieutre, *Orlando ferito*, Mimmo Cuticchio, *opera dei pupi*, marionette, puppet theatre, Georges Didi-Huberman, Pier Paolo Pasolini, filmessay

Filmische Spurensuche

Als der französische Filmemacher Vincent Dieutre (*1960) im Jahr 2009 zum ersten Mal nach Sizilien geht, ist diese Reise für ihn zugleich eine Rückkehr nach Italien, in das Land, in dem er in den 1980er und Anfang der 1990er Jahren prägende Erfahrungen machte, die er am Beginn seines cineastischen Schaffens in den Filmen *Rome désolé* (1995), *Leçons de ténèbres* (2000) und *Bologna Centrale* (2002) verarbeitet. Nach der Ära Berlusconi ist dieses Italien für ihn kaum mehr wiederzuerkennen. So ist der im vorliegenden Beitrag betrachtete Film *Orlando ferito* als abschließender Teil von Dieutres Europa-Triologie mit *Leçons de ténèbres* (2000) und *Mon voyage d’hiver* (2003) entstanden, in dem er sich thematisch der politischen Resignation der intellektuellen Linken in Europa annimmt (vgl. Cuthbertson 2021). Trotz all seines intellektuellen Pessimismus¹ sieht er dennoch hoffnungsvolle Lichter auf der für ihn neu entdeckten Insel Sizilien aufflackern. Er nimmt diese Impulse zum Anlass, die charakteristische autofiktionale Erzählform seiner bisherigen Filme – eine Bildmontage mit der durch seine Stimme aus dem Off darüber gelegten Erzählung – aufzubrechen. In einer Collage aus Bildern der Insel und ihrer Städte, Interviewsequenzen, autofiktionaler Erzählung sowie der sizilianischen *opera dei pupi*, dem traditionellen Marionettentheater der Insel, entwickelt Dieutre in *Orlando ferito* (2015) einen vielstimmigen filmischen Essay. Dabei sind es die Puppen, die darin zu einem zentralen Moment der filmischen Struktur werden. Ihre Fäden durchziehen und verbinden alle Ebenen des Dokumentarischen und der fiktionalen Erzählung, sie geben theatralische Handlungsmuster vor und sind zugleich selbst ein Beispiel der Transformation ihrer eigenen Kunst in eine hoffnungsvolle Zukunft.

Folgend werde ich mich auf die Perspektive der *pupi* und auf die von ihnen ausgehenden Fäden und damit einhergehenden Verwicklungen konzentrieren. Dabei gehe ich zunächst auf die Puppe und die Kunstform des Marionettenspiels in der *opera dei pupi* ein. Wie sieht Dieutres Anverwandlung dieser Spielform aus, welche Reflexionen ihrer spielerischen wie seiner filmischen Kunst knüpft er daran? Im nächsten Schritt beschäftige ich mich mit den aus Holz geschnitzten Marionetten. An Fäden und Eisenstangen geführt, werden sie auf zweierlei Weise animiert und als „Hybrid-Marionetten“ (Reimann 1982, 19) bezeichnet, so dass ihnen ein Abbildcharakter genuin zu eigen ist. Diese Qualität nimmt Dieutre spielerisch auf und wendet das Betrachten der Puppe zu einem Blick in den Spiegel um. Vielfache und wechselnde Identifikationen bieten beide, Dieutre und die sizilianischen Marionetten, an, so dass am Ende auch der Zuschauer des Films sich im Blick der Puppe erkennen kann.

Die Marionette als Kunst eines vielstimmigen Erzählens

Bei seinen visuellen Streifzügen über die Insel Sizilien und ihre Städte lässt sich Vincent Dieutre von den Betrachtungen Georges Didi-Hubermans zu Pier Paolo Pasolinis These der verschwindenden *luciole*, der Glühwürmchen, leiten (Didi-Huberman 2012; Pasolini 2011, 104ff.). Als kleine Lichter der Nacht stehen sie für diejenigen Menschen, die sich nicht mit widrigen Umständen zufriedengeben, sondern gegen sie aufbegehren und sie verändern wollen. In diesem Sinne hat auch Dieutre der zeitgenössischen verblendeten Medien- und Konsumgesellschaft zum Trotz nicht aufgegeben, an Italien als ein sozialpolitisches Laboratorium zu glauben: „Comme Georges, je n’ai jamais désespéré de l’Italie. Je ne peux pas, je ne veux pas. C’est le laboratoire.“¹ – [Wie Georges, habe ich nie die Hoffnung an Italien aufgegeben. Ich kann es nicht, ich will es nicht. Es ist das Laboratorium] (Dieutre 2017², OF 2:59). In seinen sizilianischen Suchbewegungen nach den im Verborgenen leuchtenden *luciole* beginnt er wieder zu staunen. Diese neue und ursprüngliche Verwunderung übersetzt er visuell in seinen Film mit Elementen der sizilianischen *opera dei pupi* und ihren Marionetten. Er strukturiert den Film nach ihrem Vorbild in Akte, Pro- und Epilog sowie einem Zwischenspiel³ und spricht von seiner Intention, aus der intellektuellen Reflexion zum Verschwinden der Glühwürmchen eine Oper, ein Drama oder ein Märchen machen zu wollen (OF 3:56).

Mit dem Beginn des ersten Akts blicken die Zuschauer:innen auf eine farbig bemalte Guckkastenbühne, auf der sich die ritterlichen Paladine um Orlando versammelt haben, um Carlo Magno, Karl den Großen, zu grüßen (vgl. Abbildung 1). Der Film dokumentiert hier eine typische Inszenierung aus dem Stoffrepertoire der *opera dei pupi* mit ihren Protagonisten des Rolandlieds, den

1 Die den französischen und italienischen Zitaten nachgestellten deutschen Übersetzungen in eckigen Klammern stammen alle vom Verfasser (F. S.).

2 Der Film *Orlando ferito* lief ab Ende 2013 bereits auf internationalen Festivals bevor er 2015 in die Kinos kam und 2017 auf DVD erschien. Folgend werde ich mit der Sigle OF und der Minutenangabe des Beginns der entsprechenden Szene auf den Film verweisen. Die Filmausschnitte werden mit freundlicher Genehmigung des Produzenten Stéphane Jourdain und der Produktionsfirma La Huit abgedruckt.

3 Die Akte lauten: „Acte 1 / le triomphe du Château des Mensonges / la catastrophe“ – [Akt 1 / der Triumph des Lügenschlosses / die Katastrophe] (OF 4:46); „Acte 2 / le Château des Mensonges brûle / la révolte“ – [Akt 2 / Das Lügenschloss brennt / die Revolte] (OF 31:15); „Intermède du jardin enchanté“ – [Zwischenspiel des verwunschenen Gartens] (OF 48:51); „Acte 3 / l’île du soleil sans pitié / la folie“ – [Akt 3 / die Insel der mitleidlosen Sonne / der Wahnsinn] (OF 1:00:42); „Epilogue / le retour d’Orlando / féerie et métamorphose“ – [Epilog / Orlando Rückkehr / Märchen und Metamorphose] (OF 1:24:24).

mit Rüstung ausgestatteten *pupi armati*. Die charakteristische Spielweise aus Fäden und Gliedmaßenlenkung mit Eisenstangen wird in großen Gesten vorgeführt.



Abbildung 1: OF 6:05

Die später einsetzende Stimme von Eva Truffaut aus dem Off, die Zitate aus Didi-Hubermans Text liest, unterstreicht diese dokumentarische Ebene des Films, da der eigentliche Ton der *pupi* dafür in den Hintergrund tritt. Die gezeigte Szene der Guckkastenbühne ist aber nur ein Element unter weiteren Varianten, die den filmischen Diskurs ausmachen, wie beispielsweise der Sound oder die Stimme aus dem Off. Auf diese Weise zeichnet Diestre mit dieser komplexen Überblendung filmisch eine Tradition und Kunstform populärkultureller Unterhaltung auf, die ihre Ursprünge im 19. Jahrhundert hat (Kühn 2012; Pasqualino 1978). Zugleich ist dieses sizilianische Marionettenspiel für ihn eine *lucchiola* – eines der Glühwürmchen, das angesichts der kulturellen Veränderungen der Fernseh- und Spektakelkultur den Krisen seiner Kunst trotzt. Dafür steht insbesondere der *puparo* (Marionettenbauer) und *opranto* (Marionettenspieler) (vgl. Kühn, 2012, 17) Mimmo Cuticchio, der in Palermo mit seinem Marionettentheater *Santa Rosalia* diese Tradition am Leben erhält und weiterentwickelt. In einer vielschichtigen Szene inszeniert Diestre ihn im Halbdunkel hinter der Marionette Karls des

Großen, die an einem Ständer hängt, unter sich ein museales Objektschild, das die Marionette benennt. Diestre lässt Cuticchio für die Marionette sprechen und unter anderem sagen: „Io sono una forza del passato“ – [Ich bin eine Kraft der Vergangenheit] (OF 12:59). Das spannungsvolle Arrangement verweist auf die Historisierung der Marionette und ihre Musealisierung als einer Kulturtechnik, die nunmehr in ihren Artefakten bewahrt wird und nicht mehr lebendig ist (vgl. Abbildung 2).

Die Marionette behauptet sich aber im gespielten Sprechen und beschwört ihre Herkunft aus den Wäldern der Glühwürmchen und ihre überlebende Kraft für die Gegenwart. Den Ausdruck ihres Texts verdankt sie wiederum der Sprechkunst von Mimmo Cuticchio, der zwar nur im Halbdunkel hinter ihr präsent ist, für den aber das artikulierte Aufbegehren gleichermaßen gilt. Sein theatrales Sprechen ist beeinflusst von der traditionellen Deklamationskunst des *contastorie*, eines erzählenden und ausdrucksstarken Sprechgesangs, für den Cuticchio sich im Lauf seiner Karriere verstärkt interessierte (Cuticchio 2010, 61ff.). Diese Inszenierung dokumentiert so zwar voneinander getrennt die Spielkunst des *opranti* und die Puppe als Werkzeug seiner theatralen Illusion, zeigt aber zugleich, dass sie durch enge Fäden miteinander verbunden sind. Übertragen gilt dies in gleicher Weise für Diestres dokumentarischen Ansatz, da in dieser Szene die Musealisierung der Marionette auf der Ebene der kurz zuvor begonnen fiktionalen Erzählung der *pupi* ebenso die Ohnmacht des Königs und sein Exil bedeuten. So schieben sich in *Orlando ferito* die Ebenen durchweg ineinander, die dokumentarischen Fäden ziehen sich durch die Fiktion, die in ihrem kunstfertigen Spiel wiederum gezeigt wird.

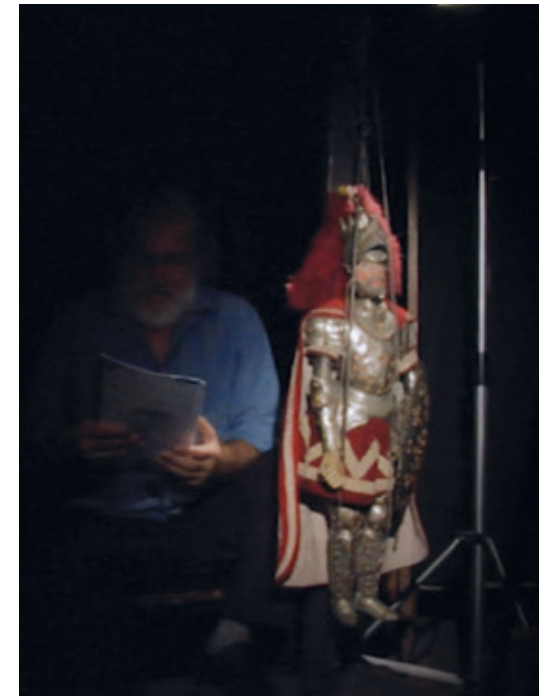


Abbildung 2: OF 13:22

Die Poetik des geheimen Puppenlebens

Die eigentlich filmische Erzählung der *pupi* findet aber nicht auf der zuvor gezeigten Bühne des Marionettentheaters statt. Für ihre Parabel auf das Verschwinden der Glühwürmchen bedient sich Dieutre eines trickreichen Kunstgriffs. Während die Kamera über die an den Wänden des Fundus hängenden Puppen fährt und insbesondere ihre Gesichter fokussiert, erfindet er ihnen in seiner Stimme aus dem Off ein geheimes eigenes Leben:

Dans la remise du *teatrino*, ils sont là à attendre chaque jour que le spectacle commence. Imaginez un instant qu'ils ont une vie secrète et que, tapis dans leur petit monde derrière le monde, ce soit un autre drame qu'ils jouent, celui des lucioles, celui d'une génération. *Orlando ferito – Roland blessé*. Voilà, ça va commencer. – [Sie sind im Schuppen des *teatrino* und warten jeden Tag darauf, dass das Spektakel beginnt. Stellt euch vor, dass sie ein geheimes Leben haben und verkrochen in ihrer kleinen Welt hinter der Welt, sei es ein anderes Drama, das sie spielen, dasjenige der Glühwürmchen, dasjenige einer Generation. *Orlando ferito – Verwundeter Roland*. Bitte sehr, es wird beginnen] (OF 7:15-7:42).



Abbildung 3: OF 6:54

Im Hintergrund der Bühne, dort im Fundus, wo die Marionetten aufgereiht hängen und auf ihren Einsatz und Auftritt warten, verlebendigt die Imagination des Regisseurs sie (vgl. Abbildung 3). Die Verkehrung von Bühne und Hinterzimmer ist zugleich eine von Theater und Leben, von Tag und Nacht. Erst nach ihrem Schauspiel beginnt für die Marionetten das eigentliche Drama ihres Lebens in den vor den Zuschauer:innen verborgenen Hinterzimmern des Theaters. So unterlegt Dieutre beispielsweise in seiner Stimme aus dem Off etwas später eine gefilmte nächtliche Szene an einem Stand auf dem Ballarò-Markt in Palermo mit folgendem Kommentar: „La nuit, mon rêve enveloppe toute chose. Vie ou théâtre? Le drame de Orlando avance, inexorable“ – [Nachts umhüllt mein Traum alle Dinge. Leben oder Theater? Das Drama von Orlando schreitet voran, unabwendbar] (OF 28:10). Hier verkehrt Dieutre in die entgegengesetzte Richtung und reichert die Realität der Nacht mit seiner Erzählung der *pupi* an. Es zeigt sich hier wieder seine charakteristische filmische Poetik, die Erzählung und Dokumentation wechselweise verschränkt. In *Orlando ferito* wird diese Form der Verkehrung zum bestimmenden Strukturmoment, das sich auf mehreren Ebenen wiederholt und in seiner Gegenläufigkeit die einzelnen Fäden aufnimmt und stets an die Erzählung der *pupi* zurückbindet.

Die zuvor dokumentierte theatrale Illusion des Marionettenspiels endet also nicht mit ihrem Abtritt von den Brettern, die die Welt bedeuten – die eigentliche Illusion ihres Lebens beginnt erst dann und die Zuschauer werden aufgefordert, daran teilzunehmen. Sie ist insofern die wahre Erzählung der *pupi*, die des Nachts nach ihrer Aufführung unter der Herrschaft des ‚Reichs der Lügen‘ in Europa leiden. Carlo Magno ist von seinem Hof, dem Theater, ins museale Exil verbannt und sein Neffe Orlando von einer tiefen Melancholie befallen. Entgegen seinem Stand als Ritter weiß er in seiner allumfassenden Ohnmacht nicht mehr, gegen das ‚Reich der Lügen‘ anzukämpfen. Dies bedroht auch die Existenz ihres Theaters, wie es in einer ersten Szene (OF 8:05) die beiden Marionetten Professore Patrimonio und Nicotino im Fundus besprechen. Als charakteristische Nebenfiguren der Farce und Satire sind sie diejenigen, die die epische Erzählung der ritterlichen Paladine um Orlando und Rinaldo von außen kommentierend begleiten. Als solche behauptet Nicotino wiederum, dass er ein „progetto di vita“ (OF 9:26) habe, das ihn von den anderen Marionetten unterscheidet, die eng aneinander wie Sardinien im Fundus hängen: Als aus Holz geschnitzte Figur des Rauchers, muss er eben am Fenster sitzen, um dort seiner Bestimmung, dem Rauchen, nachzukom-



Abbildung 4: OF 8:04

men und kann so die Welt außerhalb des Theaters betrachten. (vgl. Abbildung 4). Seine aus zweifelhaftem, aber für die hölzerne Puppe essentiellen Grund privilegierte Position ist wiederum ein paradoxes wie poetisches Zeichen ihrer Lebendigkeit und bekräftigt das eigenständige Leben der Marionette abseits

der Bühne. Nicotino ist so eine Figur auf der Schwelle zweier Welten, die ihren Blick sowohl in die Realität als auch auf das Spiel im Theater wirft, und gleicht darin der Perspektive des Regisseurs.

Das poetische Paradox des eigentlichen Lebens der *pupi* hinter der Bühne wird auch visuell evident. Anders als beim Schauspiel auf der Guckkastenbühne, wo die Körper und Bewegungen der *opranti*, der Marionettenspieler, hinter den verzierten Wänden verschwinden, sind sie in den Szenen des wahren Puppenlebens präsent. Ob in Jeans, oder mit einfarbigen Schürzen, die versuchen, ihre Präsenz zu kaschieren, sind ihre Arme und Hände an den Stangen der Marionetten sichtbar (vgl. Abbildung 5).

Auch hier greift wieder die für Dieutre charakteristische Verkehrung der Situation. Verschleiert die Illusion des Theaters den eigentlichen Urheber für die Bewegung und das Spiel der Marionette, gehört der *opranto* als wesentlicher Bestandteil der Puppe zu ihrem Leben. Einerseits dokumentiert Dieutre so die Kunstfertigkeit des sizilianischen Marionettenspiels in seiner Ausführung, andererseits nimmt er darin einen Topos der Marionettentheorie auf, wonach die Puppe mit ihrem Spieler in einem gemeinsamen und doch eigenständigen Tanz verschmilzt (Di Bernardi 2019, 59ff.). Diese Naturalisierung ihrer Bewegung steht in eigentümlicher Spannung zu ihrer sichtbaren Führung. Dies ist aber gerade der poetische Moment in Dieutres Erzählung vom Leben der *pupi*, der die Zuschauer:innen herausfordert, sich von der Puppe ins

Staunen versetzen zu lassen. Dies kommt der Rückeroberung einer kindlichen Perspektive gleich und tatsächlich verknüpft Dieutre mit den Marionetten diesen Aspekt: „J’ai choisi les *pupi* [...] parce qu’ils sont l’enfance de l’art.“ – [Ich habe die *pupi* ausgewählt [...], weil sie die Kindheit der Kunst sind] (OF 25:58). Er denkt dabei

aber nicht an das Kinderzimmer als privilegiertem Ort der Puppensammlung, es ist vielmehr das Spiel des Als-ob, welches die Puppe als Gegenüber evoziert. In diesem Spiel schult sich die menschliche Fähigkeit zur Fiktion und legt somit die Grundlage zur Kunst. Es ist gerade dieses Potenzial, im Tun-als-ob das vielfältig Mögliche auszuloten, das er für seine Suche nach den im Verborgenen leuchtenden *luciole*, den Glühwürmchen von Sizilien, ins Feld führen will: „Et si la tragédie de *pupi* devenait féerie? Et si nous decidions que tout reste possible? Prenons-en acte ici, à Sicile.“ – [Und wenn die Tragödie der *pupi* zu einem zauberhaften Schauspiel würde? Und wenn wir beschließen, dass alles möglich bleibt? Nehmen wir dies zur Kenntnis hier, auf Sizilien] (OF 1:22:35). Die sizilianischen Marionetten der *opera dei pupi* entstammen nicht nur der Kinderstube der populärkulturellen Freizeitunterhaltung des 19. Jahrhunderts, sondern verkörpern für Dieutre in ihrem Spiel die Urform aller Kunst.

Wesentlicher Bestandteil davon ist das gelebte Epos der Paladine um Orlando. Sein Cousin Rinaldo ruft ihn entgegen seiner tiefgreifenden Resignation dazu auf: „Noi, i paladini, resteremo valorosi e sublimi nei secoli dei secoli! [...] No, no Orlando! Questa sera dobbiamo ricominciare l’epopea!“ – [Wir, die Paladine, wir bleiben mutig und erhaben durch die Jahrhunderte! Nein, nein Orlando! Heute Abend müssen wir das Epos wiederbeginnen!] (OF 16:05). Auch hier bedeutet das Gesagte der Puppe in seiner Doppelbödigkeit einerseits den Aufruf zur heroischen Erzählung und verweist andererseits



Abbildung 5: OF 38:19

auf sich selbst als Figur und Puppe, die in Literatur und Marionettentheater bereits seit Jahrhunderten den tapferen Ritter darstellt. Der Wiederbeginn des Epos bedeutet so keineswegs eine Wiederholung des ewig Gleichen. Während die Ritterfiguren von Orlando und seinen Paladinen als Charaktere sie selbst verbleiben, ist es die Form ihrer Erzählung, die sich über die Jahrhunderte verändert. Von den französischen *Chansons de geste*, dem Rolandslieds, über Ariosts *Orlando furioso* bis hin zu Dieutres *Orlando ferito*:

Il est si long, si plein de mystères, le voyage des marionnettes. *Karl der Große*, ça me fait sourire, Charlemagne. Orlando, *Roland*, venu des forêts d'Allemagne, passant par les chansons de geste, par le roman baroque, l'Ariost, l'*opera seria*, pour aboutir ici à Sicile, pauvres et fragiles, maintenant encore derrière eux toute l'histoire, tout le sang, toutes les larmes, la folie, la révolte, tout est là devant nous, si nous saurions encore les voir, leur donner la parole. – [Sie ist so lang, so angefüllt von Geheimnissen, die Reise der Marionetten. Karl der Große, das lässt mich schmunzeln, *Charlemagne*. Orlando, Roland, aus den Wäldern Deutschlands gekommen, ziehen sie durch die *chansons de geste*, den barocken Roman, Ariost, die Opera seria, um hier in Sizilien zu landen, arm und zerbrechlich, jetzt schon hinter ihnen all die Geschichte, das ganze Blut, all die Tränen, die Verrücktheit, die Revolte, all das ist vor uns, wenn wir es noch verstehen, sie zu sehen, verstehen, ihnen eine Stimme zu geben] (OF 39:05).

Die Marionette über sie selbst hinaus in ihrer historischen Tiefe zu sehen, sie als Träger einer durch Zeiten, Räume und Kulturen sich stetig wandelnden Erzählung zu begreifen, dies ist zugleich das Projekt von Dieutres *Orlando ferito*. Dabei gehen die kanonischen Texte wie Ariosts *Orlando furioso* mit ihren vielfältigen Erzählsträngen und Reflexion der Zeiten in den Fundus eines populärkulturellen Narrativs ein, aus dem sich wiederum die Tradition der *opera dei pupi* speist (vgl. Buonanno 2014). Auf der dokumentarischen Ebene wird dieser geschichtliche Blick für die Kunstform des sizilianischen Marionettentheaters geschärft. Die Fiktion des geheimen Lebens der Marionetten hinter der Bühne hat wiederum Anteil am steten Wandel ihrer Erzählung in der Gegenwart. Dieutre beruft sich dabei auf: „Aby Warburg, qu'aime tellement Georges, soutenait l'idée que l'histoire des formes serait d'abord celle des migrations. L'histoire de leur voyage dans l'espace et dans le temps.“ – [Aby Warburg, den Georges so sehr mag, verfocht die Idee, dass die Geschichte der Formen zuerst eine der Migration sei. Die Geschichte ihrer Reise in Raum und Zeit] (OF 38:50). Dieses Zitat in seiner Stimme aus dem Off legt Dieutre bezeichnender Weise über eine Filmsequenz, in der er selbst an einem Tisch sitzt und eine Super 8-Kamera mit einer neuen Filmkassette bestückt (vgl. Abbildung 6).

So geht von der historischen Betrachtung der *pupi* und ihrer Erzählungen eine Reflexion der Vielfältigkeit ihrer Formen aus, die bis zur Selbstbetrachtung des Regisseurs und der vielgestaltigen Collage seines Films geht, von deren einzelnen Elementen neben



Abbildung 6: OF 38:58

kleinen Szenen in Super 8 auch wiederum die *opera dei pupi* enthalten ist. Aber auch sie fasst Dieutre hier nicht als eine traditionelle Kunstform auf, die es in ihrer Ausformung zu dokumentieren und damit festzuhalten gilt. Er schöpft vielmehr das kreative Potenzial ihrer Charaktere und Erzählungen aus und schreibt ihr als eine neue aktuelle Form das geheime Leben der Marionetten im Hinterzimmer des Theaters zu. Mit dem *puparo* Mimmo Cuticchio an seiner Seite, hat er darin einen Marionettenspieler als kongenialen Gefährten, der neben den traditionellen Aufführungsformen der *opera dei pupi* ihre Zukunft in der Weiterentwicklung ihrer Erzählungen sieht und selbst mit seinen Puppen neue Wege beschreitet (Cuticchio 2010; Di Bernardi 2019, 121ff.). So ist der Aufbruch Orlandos zur *île du soleil sans pitié*, zur Insel der mitleidlosen Sonne, um von der Stimme Karl des Großen ein rettendes Orakel zu hören, nur eine veränderte Form der Odyssee der ritterlichen Helden. Über ihren Gleichnischarakter und Dieutres Fahrt nach Lampedusa, verbleibt diese ästhetische Reflexion aber nicht autoreflexiv auf sich beschränkt, sondern öffnet sich der politischen Dimension ihres zentralen Begriffs der Migration. Genau an dem Ort, wo sich für Dieutre Ohnmacht und Versagen Europas im Angesicht der Migration über das Mittelmeer am deutlichsten zeigen, verknüpfen sich die Fäden der Kunstformen von Marionette und Film in ihren kreativen Anverwandlungen mit den Wanderungen der Menschen, die sich in und durch sie erzählen.

Selbsterkenntnisse im Anblick der Marionette

Nach den mannigfaltigen Verflechtungen der sizilianischen *pupi* in ihren und Dieutres Erzählungen soll ein letztes Augenmerk den wechselseitigen Blicken gelten, die in *Orlando ferito* von ihnen ausgehen und auf sie geworfen werden. Eine zentrale Sequenz dafür ist eine Szene, in der Mimmo Cuticchio allein mit seiner Marionette Orlando zu sehen ist. Sie ähnelt in ihrer Anlage der bereits angesprochenen Szene mit der Puppe Karls des Großen (vgl. Abbildung 7). Erschöpft und resigniert liegt Orlando mit losen Fäden auf den Brettern seines Schiffes, das



Abbildung 7: OF 1:11:56

im Mittelmeer treibt. Insofern ist er einerseits eingebunden in die Erzählung seines Lebens hinter der Theaterbühne, aber die Szene hebt sich andererseits daraus hervor, da Cuticchio Orlando nicht spielt. Während er auf die Puppe blickt und ihr in affektiven Gesten über den Holzkörper streicht, liest, fragt und deklamiert er Grundlegendes zu ihrer Geschichte, ihrem Sein und Werden:

Del stupido mondo antico e del feroce mondo futuro è rimasto solo una bellezza impura. Ma tu, Orlando mio, restavi una marionetta ostinata come un marmo antico. E la tua bellezza salvata dal mondo antico, tollerata dal mondo futuro, sfruttata dal mondo presente è diventata una tristezza mortale. Adesso gli uomini si voltano per guarda-ti, si mettendo per un attimo dei loro giochi idioti, si discordano della loro frivola assenza e si domandano:

E mai possibile che Orlando già abbia indicata la strada? Che quel pupo impiumatato, dal sorriso immobile, statuetta di legno senza valore, ci abbandonico così alle porte del mondo, a nostro destino di morte? – [Von der dummen alten Welt und der grausamen zukünftigen Welt ist nur eine unreine Schönheit übrig geblieben. Aber du, mein Orlando, bist eine starre Marionette wie ein alter Marmor geblieben. Und deine Schönheit, die von der alten Welt bewahrt, von der zukünftigen Welt toleriert und von der gegenwärtigen Welt ausgenutzt wird, ist zu einer tödlichen Traurigkeit geworden. Jetzt drehen sich die Menschen um, um dich zu sehen, sie lassen für einen Moment von ihren dummen Spielen ab, sie legen ihre frivole Abwesenheit ab und wundern sich: Ist es möglich, dass Orlando bereits den Weg gewiesen hat? Könnte es sein, dass diese gefiederte Marionette mit dem unbeweglichen Lächeln, eine wertlose Holzstatuette, uns so an den Toren der Welt unserem Schicksal des Todes überlässt?] (OF 1:11:01).

Mimmo Cuticchio wird hier abermals in seiner Sprechkunst des *contastorie* gezeigt. In seinem Blick auf die Figur Orlandos resümiert er die Aspekte ihrer Kunst. Die Schönheit seines Gesichts und seiner starren Holzglieder kommt der künstlerischen Ausstrahlung einer marmornen Statue gleich, sie überdauert die Jahrhunderte und zeugt zugleich von deren Kultur. In den zeitlich verschiedenen Verwendungsweisen der Marionette verknüpft Cuticchio die sie gefährdende Melancholie mit den gegenwärtigen Krisen ihrer Kunstform, aber auch mit einem Hoffnungsschimmer im Blick auf die Zukunft sowie



Abbildung 8: OF 1:12:05

mit der Erzählung ihres verborgenen Lebens in *Orlando ferito*. Als die Zuschauer:innen ihn hoffnungslos und dem Wahnsinn nahe ohne seine Rüstung auf dem Mittelmeer treibend sehen, baut Cuticchio auf die Kraft der Marionette, die Menschen zu berühren, sie aus ihrem abgestumpften Alltag herausholen zu können. Genau in diesem Moment richtet er seinen Blick von Orlando in die Kamera und erzeugt durch die an die Zuschauer:innen adressierten Fragen deren Staunen umso eindringlicher (vgl. Abbildung 8). Er fordert die Identifizierung des Publikums mit der Puppe und ihrem dargestellten Schicksal geradezu heraus. Eingefangen von der Illusion, hat das Publikum die Puppe zeitlich wie

räumlich bis an die Grenzen des Seins begleitet und erwartet Orlandos wie die eigene Rückkehr. Interessant ist, wie auch hier durch die Verkehrung von fiktionsbehauptendem Text und illusionsbrechender Inszenierung in der direkten Ansprache der Zuschauer:innen ein poetischer Moment von hoher Intensität kreiert wird. Entgegen einer immersiven Beteiligung des Publikums durch das theatrale Spiel, vertraut Dieutre hier ganz auf die filmische Begegnung mit der Puppe als solcher, auf das staunende Erkennen im Blick des holzgeschnitzten Ebenbilds. Dieutre inszeniert hier *ex negativo* genau dieses Paradox der Marionette, die in ihrem unbelebten Körper und der starren Mimik erst durch das Spiel belebt wird und so das Staunen im Blick des Publikums erzeugt. Dabei kommt der Film ihr selbst sehr nahe, insofern seine starren Bilder auch erst in ihrer abfolgenden Bewegung ihn konstituieren. Dieutre führt in dieser Szene



Abbildung 9: OF 6:38

die dokumentarische Perspektive mit seiner Erzählung der *opera dei pupi* filmisch zusammen, um das Wesen und die Kunst der Marionette auf den Punkt zu bringen. Sie eröffnet darin ihr Potenzial, sich mit den sizilianischen *pupi* zu identifizieren, das als ein strukturell angelegtes Moment in *Orlando ferito* von Beginn an suggestiv nahegelegt wird. Michael Buonanno führt das identifi-

katorische Potenzial der sizilianischen *pupi* auf ihren allegorischen Charakter zurück, der beispielsweise über die Adaption unterschiedlicher Soziolekte oder Gruppensprachen im Spiel forciert wird (Buonanno 2014).

Während die Kamera eine Häuserwand mit einem Hinweisschild auf ein *Teatro dei pupi* filmt, wird in einer Passage von Pasolini, die er an einen Freund schrieb und die von Eva Truffaut aus dem Off vorgelesen wird, ein grundlegend pessimistisches Menschenbild als zeitgenössisch entworfen (vgl. Abbildung 9):

Regarde autour de toi, quelle est-elle cette tragédie? La tragédie est ce qu'il n'existe plus d'êtres humains. On ne voit plus que des singuliers engins qui se lancent les uns contre les autres. – [Schau um dich herum, was ist diese Tragödie? Die Tragödie ist, dass keine menschlichen Wesen mehr existieren. Man sieht nichts anderes mehr als vereinzelt Maschinen, die sich gegeneinander werfen] (OF 6:44).

Die beklagte Entmenschlichung zur Maschine perspektiviert noch einmal in anderer Weise die Marionette, auf die mit dem Pfeil an der Hauswand zu ihrem Theater bereits verwiesen wird. In einem anschließenden Schnitt auf im Fundus hängende Paladine kündigt Dieutre in seiner Stimme aus dem Off dies an: „Et cette tragédie, les marionnettes vont vous la raconter à leur manière.“ – [Und diese Tragödie werden die Marionetten euch auf ihre Weise erzählen] (OF 6:53). Darin nimmt er diese von Pasolini über Didi-Huberman weiterentwickelte Reflexion in seinen Film auf. Er verknüpft sie nicht mit dem erzählerischen Stoffrepertoire der *opera dei pupi*, sondern mit der besonderen Art die *pupi* zu bewegen. Mit aus Holz geschnitzten Gesichtern und Gliedern, die über metallene Ösen verbunden sind, bewegen die Marionetten sich wie Maschinen. Als Dieutre wenig später als Erzähler aus dem Off die Geschichte der *pupi* begonnen hat und Nicotino sowie den Professor Patrimonio als „singuliers engins un peu perdus“ – [vereinzelt und etwas verlorene Maschinen] (OF 8:05) einführt, verwundert dies keineswegs. Die Marionette übernimmt diesen Maschinencharakter, ohne daran Schaden zu nehmen, da sie aufgrund ihrer spezifischen Bewegbarkeit genau an dieser Schwelle zwischen Verlebendigung und Mechanik existiert. Wie Dieutre schon zuvor mit der Odyssee der *pupi* die politische Dimension der Migration über das Mittelmeer thematisch verknüpft, bindet er an diese Metapher der Marionette als Maschine den weiteren Erzählfaden seines Films zur Homosexualität auf Sizilien. Stimmt ihn in einer ersten Sequenz zu Beginn des Films das Gemenge des ersten Pride-Marsches in Palermo, in dem er sich zeigt, hoffnungsfroh, in seiner

Suche nach den überlebenden Glühwürmchen fündig zu werden, beleuchtet er in der Metapher der Maschine die Schattenseiten einer sich in der machistischen Gesellschaft Italiens notwendigerweise im Verborgenen auslebenden Subkultur. Während er auf seinem Laptop sich wechselnde Bilder von nicht mehr identifizierbaren Männern aus dem Internet ansieht, kommentiert er diese digitale Verfügbarkeit homosexuellen Begehrens auf Sizilien: „Sur le réseau, je ne vois circuler qu’un désir mort, une succession des visages arrachés, gommés, scratchés, pantin du monde globalisé, de la haine de soi [...]“ – [Im Netz sehe ich nur ein totes Begehren zirkulieren, eine Abfolge von herausgerissenen, ausradierten, ausgestrichenen Gesichtern, Hampelmänner der globalisierten Welt, des Selbsthasses [...]] (OF 17:47). Die homosexuellen Männer auf Sizilien, die in der Parallelwelt des Internets auf der Suche sind, ihr Begehren zu erfüllen, anonymisieren sich und bieten nur Klischees des globalisierten Sexmarktes feil. Als solche ‚Hampelmänner‘ erfüllen sie in marionettenhaften Posen ein mediales und damit leeres Begehren. In diesen digitalen Bildern, die jeder Individualität entbehren, werden für Diestre die Männer somit zu belanglosen Puppen. Sein Blick forciert in *Orlando ferito* in dieser Weise auch die Annäherung von Mensch und Marionette, deren Grenzen scheinbar ineinander übergehen.

Dies gilt nicht nur für seinen essayistischen Dokumentarfilm und die Erzählung der *opera dei pupi*, sondern auch für Diestre selbst, der stets sein autobiographisches Ich in seine Filme einbringt. Die Erzählung um den verwundeten Orlando strukturiert auch die Bewegungen des dokumentarischen Subjekts. Bewusst führt Diestre sie immer wieder eng, so dass aus der Marionette Orlando sein fiktionales Alter ego wird, durch das sich die eigene Geschichte jeweils anders, wie in der *opera dei pupi* theatral heroisch, märchenhaft oder auch hoffnungsvoll erzählen lässt. Dies zeigt sich beispielsweise am Zwischenspiel im verwunschenen Garten, wo er eine intime Begegnung mit einem Sizilianer erlebt. Hier wird die besondere Nähe zwischen Diestre und seinem – neben ihm selbst – zweiten Protagonisten Orlando deutlich. Als Erzähler leitet Diestre es über ihn ein: „Orlando [...] trouvera sur sa route un jardin enchanté où sa blessure un instant cessera de le tourmenter. Je laisse mon drame derrière moi, la ville s’estompe.“ – [Orlando wird auf seinem Weg einen verwunschenen Garten vorfinden, wo seine Wunde für einen Moment aufhören wird, ihn zu quälen. Ich lasse mein Drama hinter mir, die Stadt verschwimmt] (OF 48:26). Unvermittelt bricht Diestre in seiner Erzählung ab, um einen autobiographischen Kommentar zu äußern. Dieser spiegelt sich

in der von der Kamera eingefangenen Fahrt mit dem Auto über die sizilianische Landschaft in die ‚Auszeit‘ eines Landhauses mit Garten. Das zurückgelassene Drama steht hier nicht nur für die ihn umhertreibende gesellschaftspolitische Resignation und die Suche nach den überlebenden *luciole*, sondern auch für die Erzählung der *pupi*, die für diese Zeit ruht. Solche Momente zeigen, wie eng beide Erzählungen von Diestre wortwörtlich geführt werden und sich so wechselseitig durchwirken. Dies wird auch daran deutlich, wie dieser märchenhafte Ausflug in den verwunschenen Garten endet: „Reprends ta route, Orlando, le voyage n’est pas fini.“ – [Nimm deinen Weg wieder auf, Orlando, die Reise ist noch nicht vorbei] (OF 56:40). Mit der Marionette ruft auch Diestre sich selbst wieder zur Reason und erinnert ihn daran, seine Erkundungen und die Erzählung der *pupi* wieder aufzunehmen. Er steht im filmischen Bild vom Bett des Landhauses im Morgengrauen auf, kleidet sich an und verlässt den Ort. Durch die individuelle Nähe und die Identifikation von sich selbst mit dem eigenen Protagonisten wird die für Diestre charakteristische Struktur seines autofiktionalen filmischen Erzählens betont, die die Dokumentation des Selbst stets mit der Fiktion verwebt. Der Blick der Marionette wirft Diestre auf sich selbst zurück und fordert ihn heraus, sich in ihren Bewegungen und Möglichkeiten zu entwerfen. Die individuelle Identifikation mit Orlando ist aber nicht exklusiv. Der *pupo* ist an sich zwar nur einer, als Figur umfasst er aber viele Orlandos und ist somit ein möglicher Träger einer kollektiven Identifikation, wie es Diestre selbst beschreibt: „Orlando ferito c’est Luigi, Massimo, Gaspare, Pierandrea, c’est Georges Didi-Huberman, c’est moi. C’est toutes nos émotions, tous nos désirs en tant qu’ils sont partagés, exprimés, manifestés.“ – [Der verwundete Orlando, das ist Luigi, Massimo, Gaspare, Pierandrea, das ist Georges Didi-Huberman, das bin ich. Das sind all unsere Gefühle, all unsere Begehren insofern sie geteilt, ausgedrückt, in Erscheinung treten] (OF 1:21:29). Im Blick der Marionette Orlando können sich all diejenigen erkennen, die wie Diestre und seine Mitstreiter in ihrer politischen Resignation dennoch nicht aufgehört haben, auf die Wiederkehr der *luciole* zu hoffen. Dabei bietet sie als hölzerne und mit Fäden und Stangen gelenkte Puppe nicht nur die Projektionsfläche fremder Ideen und Gefühle. Sie ist vielmehr der Nukleus eines gemeinschaftlichen Empfindens, das darin wieder einen Weg der Artikulation findet. In der Geschichte der Figur Orlandos gibt Diestre diesem Gefühl eine Ausdrucksform und bringt es auf die Bühne seines Films. Dieses Potenzial der Marionetten der *opera dei pupi* schöpft Diestre für seine affektive Poiesis in *Or-*

lando ferito insofern aus, als in ihnen sich ein individueller emotionaler Gehalt in ihrer Kunst zu einem überpersönlich geteilten Empfinden weitet.

Ein Film vom Betrachten und Rauchen

Es ist aber nicht allein der Held Orlando, an dem sich alle Hoffnungen kristallisieren. Ein abschließender Blick erkennt ebenso, dass es neben individuellen und kollektiven auch multiple Identifikationen gibt. Dieutre macht nicht nur sich in Orlando zum Protagonisten und Thema seines Films. In der Marionette des Nicotino, die als Außenseiter der Satire sowohl einen Sinn für das derb Grobschlächtige als auch die feinsinnige Ironie besitzt, entwickelt er eine doppelte Reflexion auf den Erzähler und das Erzählen selbst. Zum Raucher geschnitten kann Nicotino nicht anders, als fern der anderen Marionetten am Fenster zu rauchen. Viel zu gefährlich ist dieses Spiel mit dem Feuer für das gesamte Theater, weshalb er eigentlich in der *opera dei pupi* im Vorspann dazu dient, das Publikum davor zu warnen, im Theater zu rauchen. Dieutre aber erfindet sich seine Marionette Nicotino auch vom Namen her neu (Anibaldi 2013). Im Dialog mit ihm und dem Professore Patrimonio beginnt die Erzählung vom geheimen Leben der sizilianischen *pupi*. Nicotino aber, der am Fenster raucht, ist das eigentliche Bindeglied zur Welt außerhalb des Theaters. Am Fenster beobachtet er in den Tourist:innen das potentielle Publikum ihrer Aufführungen und – wie Patrimonio ihm spöttisch vorwirft – ja eigentlich nur die schönen Beine der Frauen. Im sich anschließenden Schnitt zur folgenden Szene sieht man Dieutre wie er auf dem Balkon raucht und seinen Blick über die Dächer Palermos schweifen lässt (vgl. Abbildung 10). Er kommentiert dies verbrüdernd aus dem Off: „Comme Nicotino je vais fumer sur le balcon.“ – [Wie Nicotino werde ich auf dem Balkon rauchen] (OF 10:09). Als ein ‚Nicotino‘ inszeniert er sich hier in einem charakteristischen Schwellen- und Übergangsraum. Die Kamera blickt aus dem dunklen Zimmer in die taghellen Fenster und den Türausschnitt, in dem Dieutre rauchend steht. Der starke Kontrast hinterfragt den Blick der Kamera in seiner Rahmung und die Perspektive Dieutres auf sich selbst. Er verknüpft aber zugleich auch die Intimität des dunklen Raums mit der Welt, der Gesellschaft und ihrer Politik. Und dennoch bleibt Dieutre gleichzeitig auch der Fremde, der Tourist, der nicht dazugehört, aber seine neue Umgebung mit staunenden Augen betrachtet. Diese tradierte Position und Rolle des Künstlers übernimmt die Marionette Nicotino, die aus ihrer privilegierten Position des Außenseiters



Abbildung 10: OF 10:10

heraus das Schicksal Orlandos von Anfang an betrachtet, es befeuert und mit Witz kommentiert. Als Dieutre eines Nachts in einer Szene aus einer Raucherbar heraus auf die Straße tritt, da spricht er Nicotino und insgeheim auch sich Mut und die notwendige Begründung ihres besonderen Blicks zu: „Mais ne quitte pas ton soupirail, veille Nicotino, fume et témoigne.“ – [Aber verlasse nicht dein Kellerfenster, wache Nicotino, rauche und bezeuge] (OF 40:45). Es ist, als lege er Nicotino die Fäden in die Hände, die Erzählung der *pupi* zu einem guten Ende zu bringen.

„Alors, je tire le petit fil tenu des *pupi*.“ – [Dann ziehe ich den kleinen Faden, der von den *pupi* gehalten wird] (OF 7:05). Als Vincent Dieutre mit seiner *opera dei pupi* und *Orlando ferito* beginnt, ist schon nicht mehr klar, wer nun am Faden von wem hängt. Seine Anverwandlung der *pupi* und ihrer Geschichten zeugt von einem großen Respekt gegenüber ihrer Spielkunst und Tradition, wobei er in ihnen zugleich jene überlebenden Glühwürmchen sieht, die den Verhältnissen trotzen. Er erkennt in ihnen dieses kreative Potenzial einer steten Weiterentwicklung und Wanderung ihrer alten, aber offenen Formen. Als Marionetten sind sie liminale Wesen, die zwischen Mensch und Puppe, zwischen Mechanik und Leben stehen. Dies ermöglicht es Dieutre, die spezifischen Fragen seiner autofiktionalen

Filmkunst von Leben und Theater, von Fiktion und Realität an ihnen auszuloten. Sie werden zum eigentlichen Nukleus seiner Ästhetik, an dem Dieutre zur Urform der Kunst zurückkehrt und bei ihrem Anblick das kindliche Staunen und Spiel des Möglichen neu für sich erlernt. In ihrem Blick wiederum erkennt er sich in seinen Gefühlen, Wünschen und politischen Überzeugungen. Als deren Träger vermögen es die sizilianischen *pupi* sich selbst und damit auch dem Filmemacher Vincent Dieutre eine je neue Form und Erzählung zu geben.

Literaturverzeichnis

- Anniballi, Alessandro (2013). Intervista a Vincent Dieutre. *Quinlan. Rivista di critica cinematografica*. Zugriff am 3.06.2022 unter: <http://quinlan.it/2013/11/21/intervista-a-vincent-dieutre/>.
- Buonanno, Michael (2014). *Sicilian Epic and the Marionette Theater*. Jefferson/NC: McFarland.
- Cuthbertson, Tom (2021). Europe wounded? Politics of hope and resistance in Vincent Dieutre's Orlando Ferito. In Gábor Gergely, Susan Hayward (Hg.), *The Routledge Companion to European Cinema* (S. 58-66), London: Routledge 2021.
- Citicchio, Mimmo (2010). *La nuova vita di un mestiere antico. In viaggio con l'Opera dei Pupi e il Cunto*. Neapel: Liguori.
- Di Bernardi, Vito (2019). *Ossatura. Mimmo Citicchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in Nudità*. Rom: Bolzoni.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Überleben der Glühwürmchen*. Paderborn: Fink.
- Kühn, Mareike (2012). *Opera dei pupi. Sizilianisches Marionettentheater im Wandel*. Berlin: Frank & Timme.
- Pasolini, Pier Paolo (2011). *Freibeuterschriften: Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*. Berlin: Wagenbach.
- Reimann, Horst (1982). *Siziliens kleines Volkstheater. Opera dei pupi. Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen 7*. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel.

Filmverzeichnis

Dieutre, Vincent (DVD 2017). *Orlando ferito*. Paris: La Huit.

Über den Autor / About the Author

Fabian Schmitz

Studium der Deutschen und Romanischen Philologie sowie Philosophie in Göttingen, Neuchâtel und Lissabon (2004-2010); wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Konstanz am Graduiertenkolleg „Das Reale in der Kultur der Moderne“ (2013-2016), am Exzellenzcluster „Kulturelle Grundlagen von Integration“ (2016-2017), danach wissenschaftliche Hilfskraft am dortigen Zukunftskolleg; Promotion an der Universität Konstanz (2022) mit der Arbeit: „Die Finten des Autors. Reflexion und Praxis von Autorschaft bei Marcel Proust“; Publikationen u. a. zu Marcel Proust, der Briefkultur des 18. wie 19. Jh. und der europäischen Aufklärung.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
fabian.schmitz@uni-konstanz.de

Fokus: *Puppentheater – Puppenspieler, Automatisierung, Geschichte(n)* **Focus:** *Puppet theatre – puppeteers, automation, stories and history*

Christian Fuchs

„Der Puppenspieler von Mexiko“. Ein essayistischer Streifzug vom Figurentheater im deutschen Schlager zur Belebung Pinocchios durch Walt Disney

„The puppeteer of Mexico“. An essayistic foray from puppet theater in German popular music to the animation of Pinocchio by Walt Disney

— 119–124

Clemens Schöll

Das kleine Automatisierungstheater präsentiert: „Von der Puppe zum Bot“

(Eine kurze Geschichte der Technik). Graphic Novel

The little automation theater presents: "From puppet to bot"

(A brief history of technology). Graphic novel

— 125–134

Julia Waldorf

Das *Pimperltheater* – Eine sehr persönliche Theatergeschichte und kleine Geschichte des Theaters. Rezension zu Helmut Birkhan: *Eine kleine Theatergeschichte oder Der Lauf der Welt auf dem erbaulichen Kinder-Marionettentheater*
The Pimperltheater – a very personal theater story and little history of the theater. Review of Helmut Birkhan: *A little theater history or the course of the world on the inspiring children's puppet theater*

— 135–138

„Der Puppenspieler von Mexiko“.

Ein essayistischer Streifzug vom Figurentheater im deutschen Schlager zur Belebung Pinocchios durch Walt Disney

“The Puppeteer of Mexico”.

An Essayistic Foray from Puppet Theater in German Popular Music to the Animation of Pinocchio by Walt Disney

Christian Fuchs

ABSTRACT (Deutsch)

Ausgehend von dem deutschen Schlager „Der Puppenspieler von Mexiko“ (1972) folgt der Essay der Entstehungsgeschichte dieses Liedes und seinen Vorläufern („The Young New Mexican Puppeteer“ und Original Soundtrack zum Disney-Film „Pinocchio“) und untersucht in diesem Streifzug verschiedene Perspektiven auf das Puppentheater und seine Ausführenden.

Schlüsselwörter: Puppentheater, Figurentheater, Schlager, Roberto Blanco, Tom Jones, Walt Disney

ABSTRACT (English)

Starting with the German pop song “Der Puppenspieler von Mexiko” (1972), the essay follows the history of its development and its forerunners (“The Young New Mexican Puppeteer” and the Original Soundtrack to the Disney film "Pinocchio") and tracks different perspectives on puppet theater and its performers in this foray.

Keywords: puppet theater, puppeteer, popular music, Roberto Blanco, Tom Jones, Walt Disney

Wer sich aktiv zum Figurentheater bekennt, wer, wie ich, seine Mitmenschen informiert: „Ich bin Puppenspieler“, der bekommt dann und wann zur Antwort: „Ah! ‚Der Puppenspieler von Mexiko!‘“. Ich quittiere diese Entgegnung stets mit einem Lächeln, vor allem um ihr den Stachel zu nehmen. Denn „Der Puppenspieler von Mexiko“ ist die Anfangszeile eines immer noch bekannten Partysongs. Als Zitat klingt es wie ein Spottlied. Und entspricht der weit verbreiteten Auffassung vom Figurentheater als minderwertige, aus der Zeit gefallene Kunstform, die bestenfalls noch Theater für Kinder ist. Ich nahm mir vor, beim nächsten Mal mit der zweiten Strophe zu kontern: „War einmal traurig und einmal froh“. Aber das beendete nicht meine Not mit dem Lied-Zitat. So begann ich, mich eingehender mit dem Lied zu beschäftigen. Ein erhellender Streifzug. Hier ist, was ich fand.

Roberto Blanco

Der kubanische Sänger und Entertainer Roberto Blanco (*1937), als ‚Man of Colour‘ eine Ausnahmeerscheinung im deutschen Schlager (vgl. Abbildung 1),



Abbildung 1: Roberto Blanco
(Zeichnung: Christian Fuchs)

landete im Jahr 1972 mit „Der Puppenspieler von Mexiko“ einen Hit in den deutschen Charts. Das Lied verdankt seinen Erfolg dem eindrücklich eingängigen Refrain genauso wie dem kräftigen Schuss Exotismus. Ich empfehle vor der weiteren Lektüre, das Lied anzuhören. Es ist auf YouTube unter seinem Titel schnell zu finden¹. Es hebt an mit „Auf dem Markt von Albuquerque“, wobei der Ortsname, englisch ausgesprochen, auf Nordamerika verweist, und die Komposition mexikanischen Lokalkolorit einbringt. Mithin wird das ganze Lied hörbar in das Grenzgebiet von USA und Mexiko gerückt. Die Rhythmus-Gitarre und besonders die in Terzen geführten Trompeten verweisen auf die Musik der mexikanischen Mariachi-Bands. Dieser Sound wurde von der amerikanischen Musikindustrie in den 1960er Jahren

durch Bob Moores „Mexico“ und in den folgenden Jahren besonders durch Herb

Alperters „Tijuana Brass“ als Tanzmusik populär gemacht. Dass Roberto Blanco auf Deutsch singt, aber mit dem rollenden R des „Ausländers“, trägt zum lockenden Spannungsverhältnis von Vertrautem und Fremdem bei.

Leon Carr

Die musikalische Struktur des Songs, angelegt von dem amerikanischen Komponisten und Arrangeur Leon Carr (1910-1976), wird von zwei mediantischen Rückungen bestimmt, die den Song in drei Teile teilen. Diese unvermittelten Tonartwechsel um eine kleine Terz nach oben laden das Lied zweimal mit neuer Energie auf. Auf die zwei 16-taktigen Text-Strophen folgt jeweils der mitreißende Refrain von wiederholten acht Takten. Der Refrain, der auch *Hookline* genannt wird, ist es, der beim Hörer verfangen soll. Er beginnt mit einem großen Sprung um eine Oktave auf den Silben „Der Pup-“. Die Melodie schwingt sich dann taktweise über vier melodische Schritte nach unten dem Grundton entgegen. Es ist aber besonders der Daktylus in der Melodie (Pup-pen-spie-, Me-xi-ko), der für einen walzerartigen Drive sorgt. In der Interpretation von Blanco eröffnet der Refrain auf La-la gesungen das Lied und wird dann innerhalb des Songs zweimal von einem Chor verstärkt vorgetragen. Schließlich beschließt der Refrain nochmals wiederholt und wiederum auf La-la das Lied. Der Gruppengesang und der Einsatz des vollen Blechbläasersatzes sorgen für eine ausgelassene Feststimmung, ähnlich dem ebenfalls 1972 die Charts stürmende Stimmungslied „Fiesta Mexicana“, interpretiert von Rex Gildo („Hossa!“). Womit wir bei Ralph Siegel wären.

Ralph Siegel

Ralph Siegel (*1945) feierte seinen größten Erfolg mit dem ersten Platz für das von ihm komponierte Lied „Ein bisschen Frieden“ beim Eurovision Song Contest 1982. Er war Produzent von Roberto Blancos größtem Hit „Ein bisschen Spaß muss sein“ und war bei Rex Gildos „Fiesta Mexicana“ für Musik und Text verantwortlich. Zu „Der Puppenspieler von Mexiko“ verfasste er den deutschen Text. In den ersten Zeilen verwendet Siegel die Worte „auf dem Markt“, „lebte jahrelang“, „er besaß nur ein paar Puppen“ zur Charakterisierung des Puppenspielers, womit er suggeriert, dieser sei erstens alt, zweitens arm und drittens ohne feste Wirkungsstätte. Damit belebt Siegel das überkommene Bild vom vagabundierenden Puppenspieler.

¹ <https://youtu.be/PiDL6bZZH7Y>

Für den Refrain dichtete Siegel:

Der Puppenspieler von Mexiko
War einmal traurig und einmal froh.
Und wie er fühlte, so war sein Stück.
Nicht immer endet ein Spiel im Glück.

Darin findet sich eine fatalistische Einstellung zur eigenen Existenz, wie sie im Schlager immer wieder vermittelt wird. Darin steht das Individuum den Wechselfällen des Lebens schulterzuckend gegenüber. Entsprechend heißt ein anderer Song von Blanco auch „Heute so, morgen so“. Beinahe infam schließt Siegel zum Abschluss des Refrains die Performance des Puppenspielers mit dem Glücksspiel kurz: „Nicht immer endet ein Spiel im Glück.“ Die bewusst eingesetzte Mehrdeutigkeit des Wortes „Spiel“ zieht alles über denselben Leisten: Aufführung, Theaterstück, Leben – alles eine einzige Lotterie.

Bleibt noch zu bemerken, dass die aufgeführten Figuren „Ali Baba und Domino“ nicht zum traditionellen Repertoire des Puppentheaters gehören.

In der zweiten und letzten Strophe schließlich wiederholt der Textdichter die Parallelschaltung von Theaterstück und Leben in dem bitteren Satz: „Das Ende war nicht immer schön.“ Dieses unschöne Ende bezieht Siegel über das Finale des Theaterstücks hinaus auch auf die „viele[n]“, die kamen und angesichts des Theaters „lachten oder [!] weinten“ und von denen sich der Sprecher/Sänger durch seine wertende Haltung distanziert. Diese Ich-hier-die-Anderen-dort-Haltung wird gesteigert, wenn schließlich „manche“ tanzten und „andere tranken viel zu viel“. Der Sprecher kann im Publikum des Puppenspiels nur noch willenlose Geschöpfe erkennen, wenn er sie als „Marionetten aus dem alten Puppenspiel“ bezeichnet. Shakespeares „All the world's a stage / And all the men and women merely players“ wird um den oben erwähnten fatalistischen Twist erweitert. Die Menschen sind nicht nur „players“ auf der Bühne des Lebens, sie sind an Fäden gelenkte Marionetten. Diese zweifelhafte Quintessenz übertönt aber schließlich der kraftvolle Gesang des Kehrverses: „Der Puppenspieler von Mexiko / War einmal traurig und einmal froh“.

Tom Jones / Earl Shuman

Wie erstaunt war ich, als ich auf die Originalversion des Liedes stieß. Sie ist ebenfalls mühelos auf YouTube zu finden². Der britische Sänger Tom Jones („Sex Bomb“, „Thunderball“) hat sie ebenfalls im Jahr 1972 eingesungen (vgl. Abbildung 2). Die musikalische Struktur gleicht mit den Mariaci-Trompeten und dem Gitarren-Solo der deutschen Variante. Diese Ur-Variante der Komposition von Leon Carr beginnt jedoch nicht mit dem für einen Party-Song typischen La-La-Refrain, auch verstärkt kein Chor die Solo-Stimme im Kehrsvers. Dafür erstreckt sich das Lied über drei vollwertige Text-Strophen.

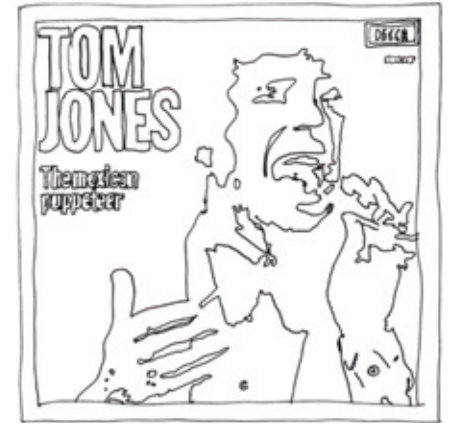


Abbildung 2: Tom Jones
(Zeichnung Christian Fuchs)

So war für mich die größte Überraschung der Text von „The Young New Mexican Puppeteer“, den der amerikanische Songwriter Earl Shuman (1923-2019) verfasste. Bei Shuman ist der Puppenspieler „young“, und er ist auch nicht „von Mexiko“ sondern „New Mexican“, also aus dem amerikanischen Bundesstaat New Mexico, der seit 1846 zu den Vereinigten Staaten gehört. Der Puppenspieler, US-amerikanischer Inländer, lebt „in a town near Albuquerque“. Shuman verwendet das Schlüsselwort „Mexico“ eigentlich nur, um seinen Hörern zu vermitteln: es darf getanzt werden! In der Sache geht es Shumann um etwas ganz anderes. So wird uns der Protagonist als „most concerned young boy[!]“ vorgestellt.

He said lately I have noticed
Folks don't live with peace and joy
With frowns and worry on their faces
They're lost and don't know where to go
He said I'll get the people straightened
By putting on a puppet show

² <https://youtu.be/UFIDaBPwS0k>

Im Gegensatz zu dem Puppenspieler aus der Feder Ralph Siegels, der den Wechselfällen des Lebens gleichgültig gegenübersteht, begreift der Puppeteer Shumans das eigene Leben, besonders aber das Leben seiner Mitmenschen als gestaltbar. Außergewöhnlich ist, zu welchem Mittel er greift, um den „folks“ zu zeigen „where to go“. Es scheint ihm schwer, sie aus ihrer Angst zu reißen, doch:

[...] maybe they'd listen to
A puppet telling them what to do

Diese Aussage impliziert, das andere Mittel wie die Rede oder die Musik die Menschen nicht mehr zu erreichen vermögen, jedoch das Puppentheater noch den Weg in die Köpfe und Herzen der Zuhörer findet. Die „Puppet Show“ soll das Publikum nicht nur aufheitern, sondern die einzelne Puppe soll zu den Menschen sprechen und das durchaus imperativ. Sie soll ihnen sagen, „what to do“. Dabei ist dem Puppenspieler, und mit ihm dem Textdichter, wohl bewusst, dass nur künstlerische Exzellenz die notwendige Reichweite herstellt. Earl Shumann schreibt:

He did some carving and he was good
And folks came running [...]

Im Vergleich ist bemerkenswert, dass Ralph Siegel aus dem engagierten jungen Mann und meisterlichen Schnitzer einen reinen Besitzer macht, der vom eigenen Erfolg überrascht ist:

Er besaß nur ein paar Puppen
Doch damit zog er alle an.

Noch weniger als sein deutsches Pendant greift Shumans Figurenspieler auf klassische Charaktere des Figurentheaters wie Kasper, Punch oder Puccinella zurück. Bei ihm treten ausschließlich Maßstab setzende Redner auf. Abraham „Abe“ Lincoln, Martin Luther King, Mark Twain und – biblisch-literarisch benannt als „Prince of Peace“ – Jesus Christus. Sie sprechen von den Bürgerrechten, vom gewaltfreien Kampf, aber auch von der Freude am und im Leben und natürlich vom Neuen Bund.

Ich gebe an dieser Stelle zu bedenken, das Theaterpuppen gleich welcher Spieltechnik, keine guten Vermittler von vielem Text sind. Die Stärken von Fadenmarionette, Handpuppe oder Klappmaulfigur liegen immer in der Bewegung. Insofern lässt sich Ralph Siegels „Puppenspieler“ als eine Chiffre für einen Unterhaltungsmusiker auffassen, der zu Tanz und Trunk aufspielt, und Earl Shumans „Puppeteer“ ist das Sinnbild eines Redners. In einem Punkt jedoch sind sich beide Songwriter einig. Beide verweisen auf eine besondere Qualität der Kunstform Figurentheater: Lachen machen. Shuman bescheinigt seinem Künstler:

Now his puppet shows were clever
And he made the people laugh

Siegel bleibt beim bewährten so-oder-so, wenn er dichtet:

Und sie lachten oder weinten

Die Fähigkeit des Puppentheaters, durch Komik zu den Menschen durchzudringen, wird von beiden Autoren thematisiert. Dem besonderen Vermögen des Figurentheaters zur Komik liegt seine Situierung im Grenzbereich von Person und Ding, mithin im Grenzbereich von Einfühlung und Distanz zugrunde. Empathie und Spott liegen hier äußerst dicht beieinander. Die Körperlichkeit der Theater-Puppe lässt sie fortgesetzt zwischen diesen beiden Haltungen „kippeln“, eine wirkungsstarke Anlage zur Komik.

Walt Disney / Leigh Harline

Die Reise zu den Ursprüngen des Roberto-Blanco-Schlagers ist an dieser Stelle aber noch nicht zu Ende. Denn die Melodie des catchy Refrains hat Komponist Leon Carr nicht erfunden, er fand sie im Soundtrack eines Films aus dem Jahr 1940, von dem – ein musikgeschichtlicher Meilenstein – erstmals ein „Original Sound Track“ (O.S.T. oder OST) im Handel erhältlich war. Die Rede ist von Walt Disneys „Pinocchio“ (vgl. Abbildung 3). Der Soundtrack zu „Pinocchio“ erhielt einen Oskar und sein Titelsong „When you wish upon a star“ sollte zur Erkennungsmelodie aller künftigen Disney-Produkte



Abbildung 3: Walt Disney (Zeichnung Ludwig Fuchs) ■■■

len Platz im Film. Nachdem sie mit einigem visuellen Aufwand eingeführt wird, singt Geppetto dazu folgenden Text:

Little wooden head go play your part
 Bring a little joy to every heart
 Little do you know and yet it's true
 That I'm mighty proud of you
 Little wooden feet and best of all
 Little wooden seat in case you fall
 (gesprochen:) Oh how graceful!
 My little wooden head.

Bezeichnenderweise singt der Puppenschnitzer diese Worte, während er seine Marionette zum ersten Mal an Fäden gehen – und stolpern – lässt. Geppetto spricht die Holzfigur wie ein lebendiges Kind an, vergisst aber zugleich nicht dessen Materialität („wooden“) (vgl. Abbildung 4). Die Grenzen zwischen gezeichneten Menschen, gezeichneten Tieren und gezeichneten künstlichen Wesen lösen sich im Zeichentrickfilm vollständig auf. Geppetto stellt die Holzpuppe an Fäden seiner Katze und dem Goldfisch vor und schon an dieser Stelle des Films sind Dinge und Wesen nicht mehr zu unterscheiden. Dennoch markiert die Sequenz mit dem Lied die entscheidende Wandlung von der Skulptur zur Theaterpuppe, welche in der Bewegung zu ihrem genuinen Wesen findet. Zugleich bringt das Lied Geppettos Schöpferstolz

tionen werden. Komponist war Leigh Harline (1907-1969) und von ihm stammt auch die Melodie, die Leon Carr für den Refrain übernahm. Im Film charakterisiert diese Tonfolge den Puppenschnitzer Geppetto, den Schnitzer und Schöpfer Pinocchios. Die besprochene Passage ist in Bild und Ton auf YouTube unter dem Titel „Little wooden head HD“ zu finden³. Die Geppetto-Melodie hat einen zentralen

wie seine väterliche Zuneigung zu Pinocchio zum Ausdruck. Entsprechend findet sich die Melodie, nach Moll gewendet, auch am Punkt der größten Enttäuschung Geppettos von „seinem“ Pinocchio wieder, wenn der alte Mann verloren im Magen des Wals ausharren muss.

Für den Schnitzer Geppetto erfand Leigh Harline eine Melodie von italienisch volkstümlichem Charakter. Was Carr später zu kraftvollen Intervallsprüngen umgestalten sollte, sind bei Harline melodiose Schlenker zum jeweiligen Zielton mit jeweils folgendem Daktylus, der auf Sprungfiguren aus dem Volkstanz anspielt (vgl. Abbildungen 5 u. 6).

Walt Disney inszeniert um und mit diesem Lied ein Feuerwerk von visuellen Effekten, das in seiner engen Verzahnung von Animation, Musik und Orchestrierung Seinesgleichen sucht. Mit dem Disney-Film ist der Ausgangspunkt unserer Schlagermelodie erreicht. In der Erzählung „Pinocchio“ von Carlo Collodi (1826-1890) findet sich kein Vorbild für dieses Lied. Pinocchio tritt bei Collodi im entsprechenden Moment seinem Schöpfer mit dem gerade erst geschnitzten Bein ins Gesicht und läuft aus dem Haus. Den Moment der Beseelung so zu zelebrieren, wie es der Film tut, geht auf den großen Animator Walt Disney zurück. Zusammen mit seinem Komponisten fasst er das Phänomen des Puppentheaters in eine künstlerische Formulierung, die noch lange Nachwirkungen haben sollte.

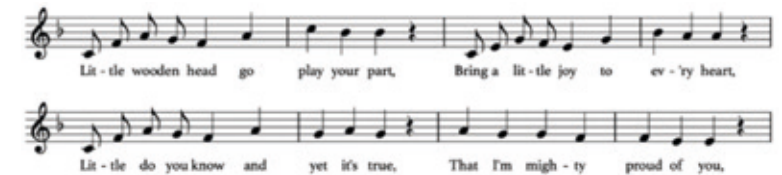


Abbildung 4: Notenbeispiel 1 (Satz: Thomas Krüger) ■■■



Abbildung 5: Notenbeispiel 2 ■■■



Abbildung 6: Notenbeispiel 3 (Satz: Musik-Edition Discoton München, 1972) ■■■

3 <https://youtu.be/HLQ0pbhLm8g>

Über den Autor / About the Author

Christian Fuchs

Christian Fuchs wurde 1972 in Düsseldorf geboren und studierte als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes Musiktheater-Regie in Hamburg. Seit 2003 arbeitet er als freischaffender Regisseur in Oper und Figurentheater unter anderem in Würzburg, Halle, Erfurt und Leipzig. Er war Dramaturg am Theater Waidpeicher Erfurt, Leiter des Jungen Theaters am Theater Nordhausen und Projektleiter am Theater der Jungen Welt Leipzig. Seit August 2019 ist er als freischaffender Regisseur und Puppenspieler tätig und lebt mit seiner Familie in Leipzig.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
theaterfuchs@icloud.com

Das kleine Automatisierungstheater präsentiert: „Von der Puppe zum Bot“ (Eine kurze Geschichte der Technik). Graphic Novel

The Little Automation Theater presents: "From Puppet to Bot" (A Brief History of Technology). Graphic novel

Clemens Schöll

ABSTRACT (Deutsch)

Die folgende Graphic Novel ist ein Auszug aus dem vollautomatisierten Puppentheater *Von einem der auszog eine Wohnung in Berlin zu finden. Ein Automatisierungsdrama in drei Akten – 3. Akt: In letzter Konsequenz* von Clemens Schöll (2019/2020). Für die vorliegende Fassung wurde das Bildmaterial der filmischen Dokumentation sowie der 3D-Scans mit Unterstützung verschiedener automatisierter Softwarekomponenten transformiert. Wie in der Puppentheater-Vorlage wird mithilfe von Automatisierungsprozessen über Automatisierung gesprochen: Wer hat welche Zugänge, wer stellt Regeln auf und wer profitiert von Automatisierung?

Schlüsselwörter: automatisiertes Puppentheater, Bot, Technikexpertise
vs. gesellschaftliche Teilhabe

ABSTRACT (English)

The following graphic novel is an excerpt from the fully automated puppet theater *Of someone who went forth to find a flat in Berlin. An automation-drama in three acts – Act 3: In ultimate consequence* by Clemens Schöll (2019/2020). For this version, the footage from the filmic documentation as well as the 3D scans was transformed with the support of various automated software components. As in the puppet theater original, automation processes are used to talk about automation: Who has which accesses, who sets the rules and who benefits from automation?

Keywords: automated puppet theater, bot, technical expertise
vs. social participation

Intro (Deutsch)

Der Medienkunst-Werkzyklus *Von einem der auszog eine Wohnung in Berlin zu finden – Ein Automatisierungsdrama in drei Akten* von Clemens Schöll wurde 2019-2020 in drei Ausstellungen in Leipzig und Berlin präsentiert. Der erste Akt, eine kybernetische Installation in Leipzig, führte den Konflikt ein: die Schwierigkeit eine Wohnung in Berlin zu finden. Als zweiter Akt wurde der *Wohnungsbot* veröffentlicht: eine kostenlose und quelloffene Software zur automatisierten Wohnungssuche in Berlin (mehr Informationen und Download unter <https://wohnungsbot.de>). Der dritte Akt ist eine tatsächliche Bühne (vgl. Abbildungen 1 und 2): ein vollautomatisches Puppentheater, welches auf Knopfdruck in 17 Minuten die Geschichte und Zukunft des Wohnungsbots reflektiert. Dabei zeigt sich, dass die Schwierigkeiten im Umgang mit Automatisierung weniger technischer Natur sind als eine Frage der gesellschaftlichen Teilhabe (weitere Informationen und Bilder unter <https://neopostmodern.com/project/wohnungsbot>).



Abbildung/Figure 1: Installationsansicht / view of installation

Intro (English)

The media art work cycle *Of someone who went forth to find a flat in Berlin. An automation-drama in three acts* by Clemens Schöll was presented in three exhibitions in Leipzig and Berlin in 2019-2020. Act one, a cybernetic installation in Leipzig, introduced the conflict: the difficulty of finding a flat in Berlin. The “Wohnungsbot (*apartment bot*)” was published as Act two: a free and open-source software for the automated apartment search in Berlin (more information and download at <https://wohnungsbot.de>). Act three is an actual stage (cf. figures 1 and 2): a fully automatic puppet theater that reflects the history and future of the apartment bot in 17 minutes at the push of a button. It shows that the difficulties in dealing with automation are less of a technical nature than a question of social participation (further information and pictures at <https://neopostmodern.com/project/wohnungsbot>).



Abbildung/Figure 2: Detail (Mietenkrokodil-Szene) / Detail (rental crocodile scene)

Die Bühnenadaptation der Erfolgssoftware jetzt auch als automatisierte* Graphic Novel!

Das kleine Automatisierungstheater

präsentiert



Von der Puppe zum Bot

(Eine kurze Geschichte der Technik)

ein Auszug aus "Von einem der auszog eine Wohnung in Berlin zu finden - Ein Automatisierungsdrama in drei Akten" (2019/2020) von Clemens Schöll



Was bisher geschah...



Weißt du was ein Bot ist?

Klärchen Bärchen.

Ein Bot ist ein Roboter ohne Körper. Roboter sind Maschinen die automatisch agieren; der Begriff kommt vom Bruder des Schriftstellers Čapek aus seinem Klassiker W.U.R. und stammt vom tschechischen Wort "robota" ab, Zwangsarbeit. Automatisch kommt von "automatos" "sich selbst bewegend" und eine Maschine ist...

Ist ja gut. Aber die Geschichte erzählt hier immer noch das Kasperle! Wo waren wir nochmal?

Ach ja...

* Naja, ehrlich gesagt ist es so gelaufen wie bei den meisten Projekten, die irgendwas mithilfe sogenannter künstlicher Intelligenz automatisieren: Es ist eine Menge Handarbeit und dazwischen kommt eine im Internet gefundene Software zum Einsatz, die auf einem Forschungsprojekt basiert - danke an Chen, Y., Lai, Y. K., & Liu, Y. J. (2018)



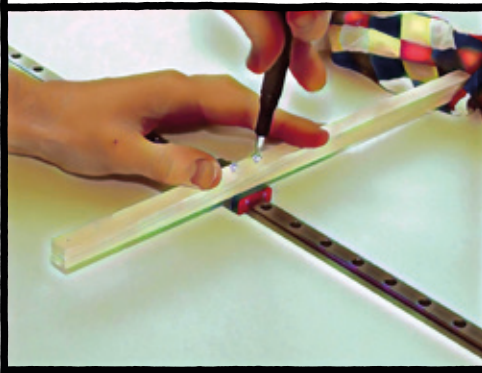
Das Kasperle erzählt uns mal wieder eine Geschichte und untermalt seine Erklärungen mit einem Video...



Mit der Zeit wurden die Werkzeuge natürlich besser



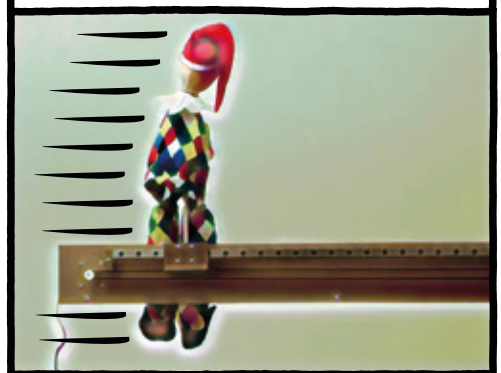
und es kommt etwas Wesentliches hinzu:



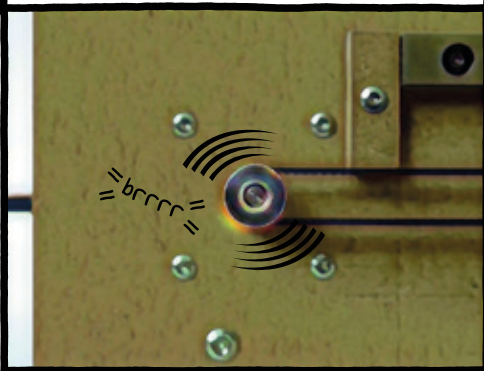
das Verwenden eines Antriebs,



einer externen Kraft.



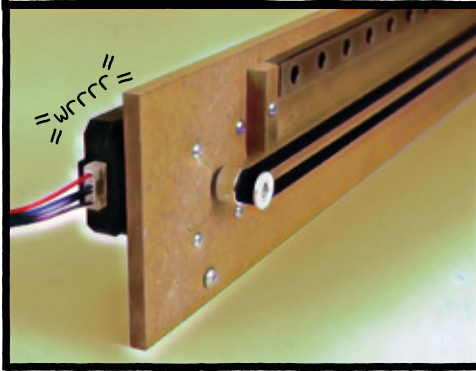
Das Zeitalter der Maschinen,



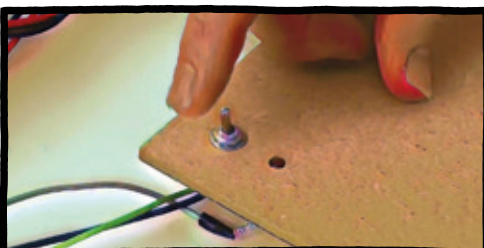
die industrielle Revolution,



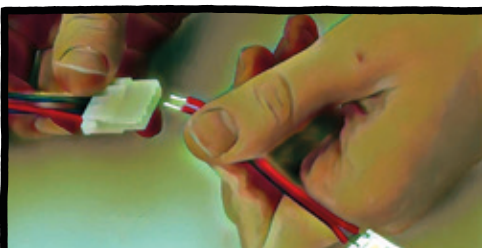
die ersten großen Arbeitskämpfe...



das waren Zeiten.



Maschinen wurden — wie Werkzeuge —



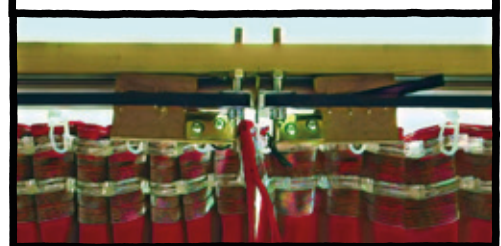
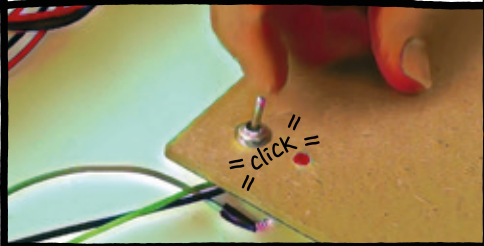
von einem Menschen gesteuert.

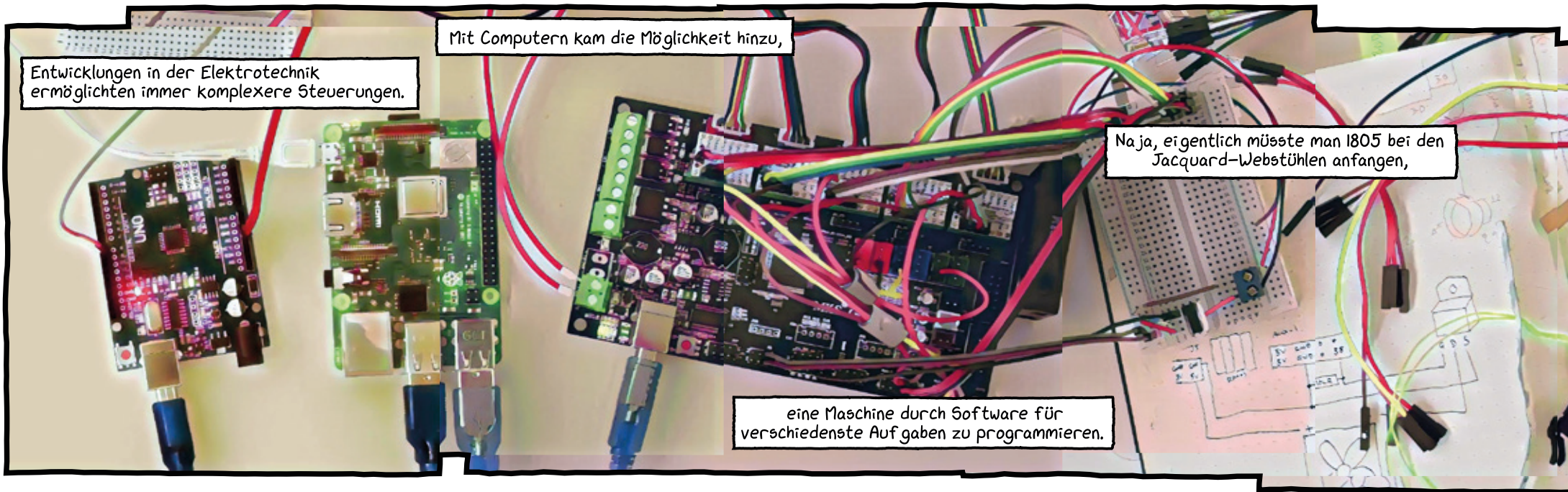


Nach und nach wurden immer mehr Maschinen entwickelt, die sich — zumindest teilweise —



selbst steuern können, mit Kontrollmechanismen.





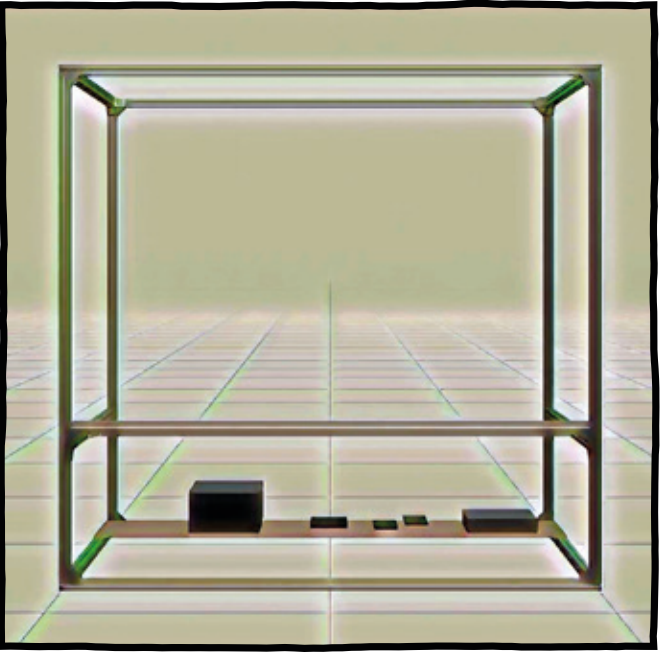
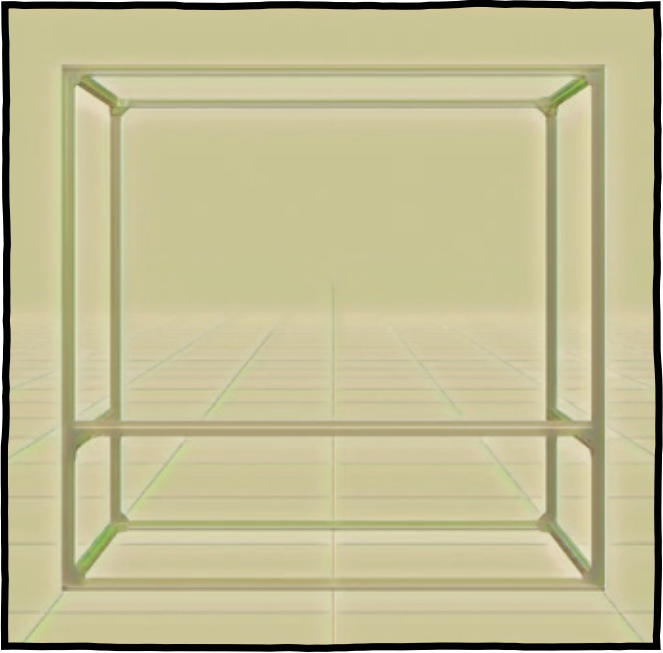
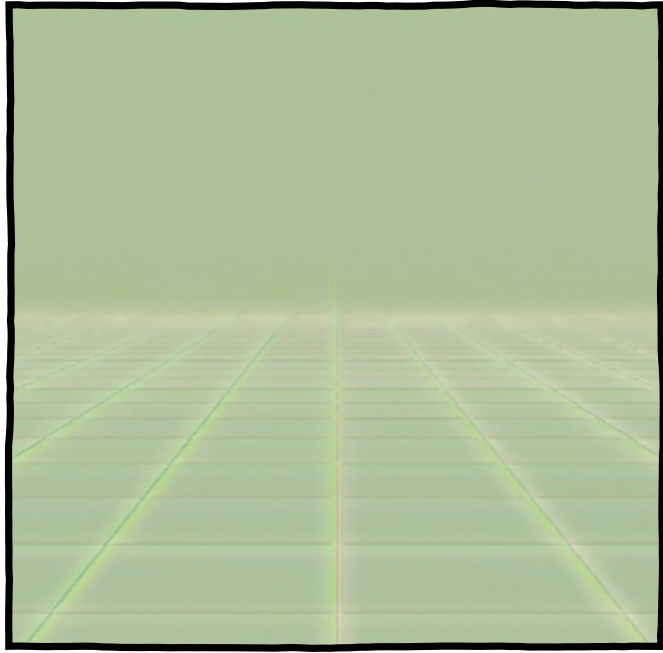
Entwicklungen in der Elektrotechnik ermöglichen immer komplexere Steuerungen.

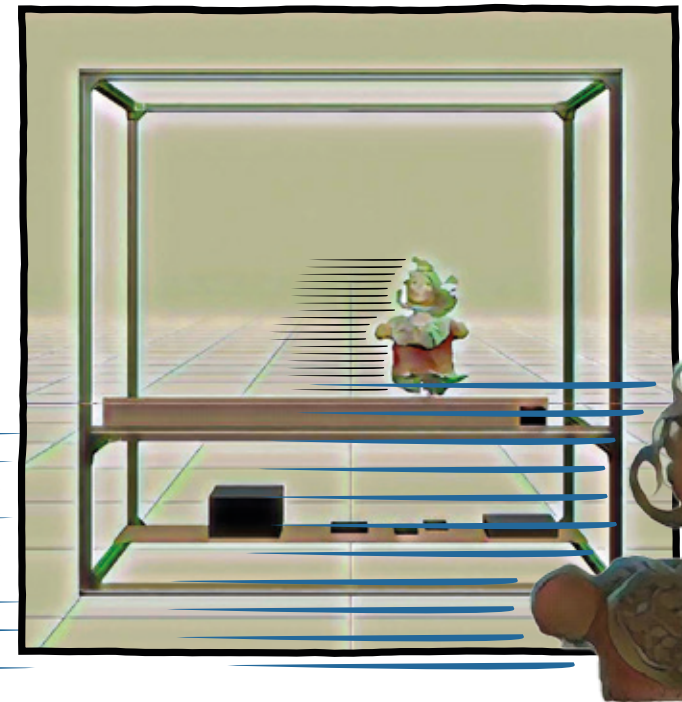
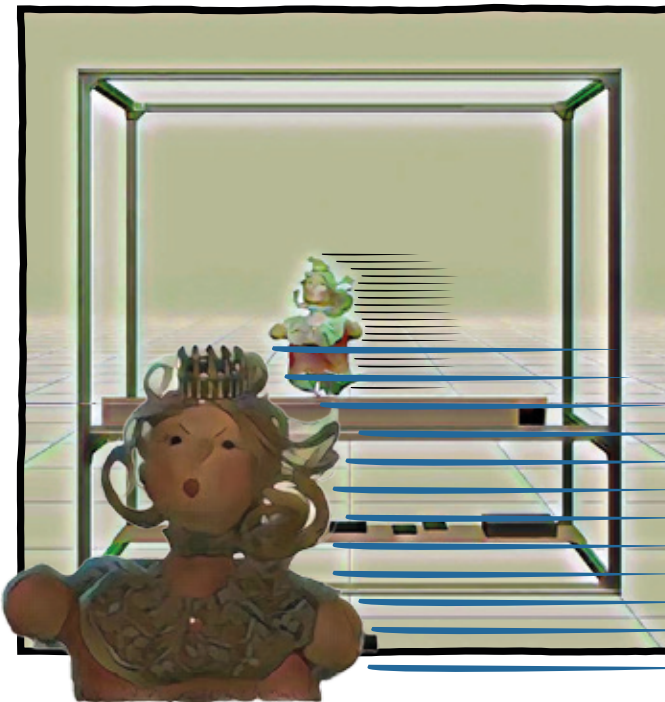
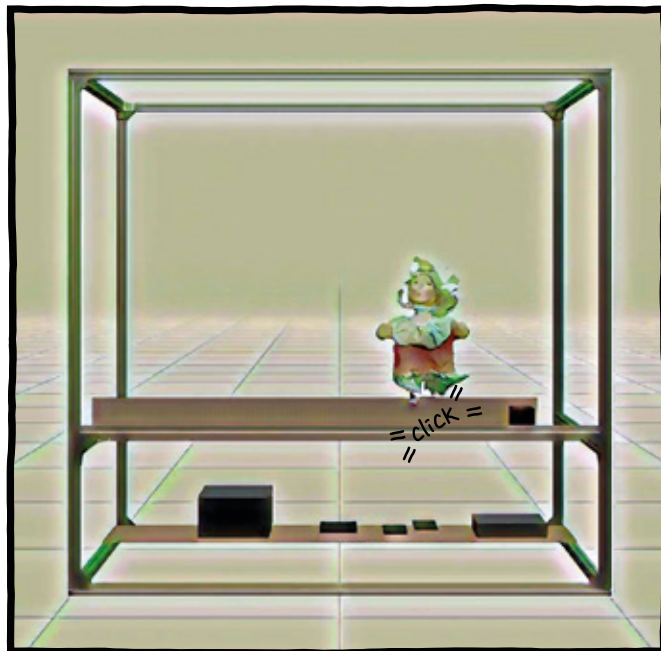
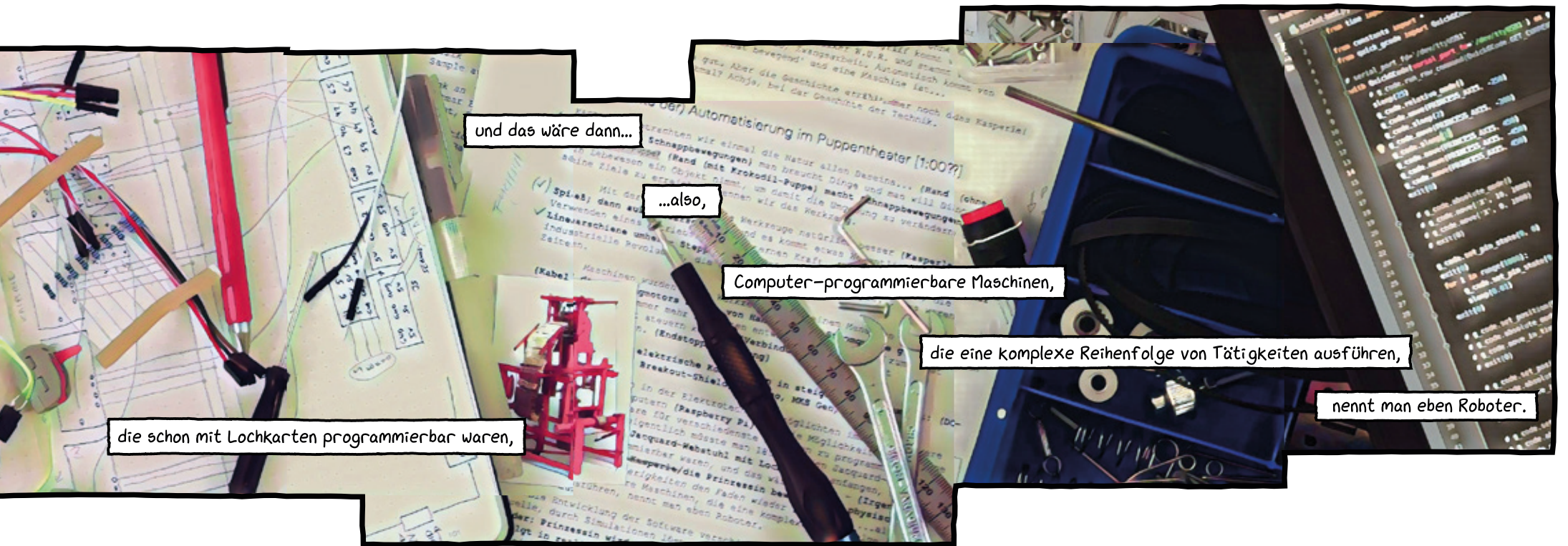
Mit Computern kam die Möglichkeit hinzu,

Naja, eigentlich müsste man 1805 bei den Jacquard-Webstühlen anfangen,

eine Maschine durch Software für verschiedenste Aufgaben zu programmieren.

Die Entwicklung der Software verschiebt die Komplexität ins Virtuelle. Durch Simulationen löst sich die Arbeit vom Produktionsort...







So, jetzt wisst ihr, was ein Bot ist.

Also, kommt, helft mir alle den Wohnungsbot zu rufen, damit er der Prinzessin hilft:

Wohnungsbot!

Wooooohnungsbot!

Wooooooooooooooooohnungsbot!

Ende.

Wollt ihr wissen wie es ausgeht? Kann der Wohnungsbot der Prinzessin wirklich helfen? Oder gibt es einen dramatischen Kampf mit dem Vermieterbot? Ein Vermieterbot?!!

Tja, vielleicht spielt unser kleines Automatisierungstheater ja bald auch mal in deiner Stadt!

Du suchst einfach nur eine Wohnung in Berlin?
<https://wohnungsbot.de>

Und jetzt?

Jetzt erzählen wir schon wieder die selbe Geschichte, das ist langsam zäher und repetitiver als die Wohnungssuche.

Erst hat Clemens in der Realität eine Wohnung mit dem Wohnungsbot gesucht und gefunden, dann beim 36C3 einen Vortrag darüber gehalten, ein vollautomatisches Puppentheater gebaut in dem wir seit über zwei Jahren immer wieder das selbe sagen, dann noch ein kurzes lustiges Video – und jetzt auch noch eine Graphic Novel?



Ernsthaft?!

"[Du] ha[st] vergessen, hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce." (Karl Marx, 1852)

Aber wenn du recht hast – kommt dann jetzt die Automatisierungsfarce?

Unbedingt. Die Entstehung dieses Comics ist eine Automatisierungsfarce.

Und wo ist jetzt unser deus ex machina?

Das Stück heißt "Ein Automatisierungsdrama in drei Akten", nicht Tragödie.

"Du sollst dich nicht vor anderen Göttern niederwerfen und dich nicht verpflichten, ihnen zu dienen." (Ex 20:5)

Du spielst Gott, Clemens? Nur weil du ein paar Handpuppen mit Motoren bewegen kannst?

Puppen, Bots, sogenannte KI – irgendwer hat doch da immer im Hintergrund seine Finger im Spiel.

Und warum siehst du so furchtbar aus?

Ein unglücklicher Randfall meines Weißabgleichscripts. Den habe ich, wie eigentlich alles andere auch, irgendwo im Internet gefunden und da er meistens funktioniert verwende ich ihn in dem automatisierten Bildtransformationsprozess.

Guckt euch doch mal an, so wirklich toll seht ihr auch nicht aus... kostenloser online Hintergrundentferner!



Aber ich kann natürlich manuell eingreifen um die Parameter anzupassen. Egal ob wir von automatisiertem Puppenspiel, Bots oder dieser Graphic Novel sprechen: dabei wird die Hand im Spiel nur eine Kontrollebene nach oben verschoben – anstatt die Marionette an Fäden zu bewegen, programmiert jemand eine Maschine dazu, die Fäden zu bewegen.

All diese Prozesse können als Imitationen gelesen werden: Das Kasperle imitiert menschliche Bewegungen, die zur Bildtransformation eingesetzten GANs imitieren verschieden menschliche Mal- und Zeichenstile.

Die Bearbeitung ist dennoch aufwändig und ich habe verschiedene Scripte geschrieben, die die Bilder zuschneiden, mit notwendigen magisch-wirkenden Farbstreifen versehen, mit dem GAN transformieren, den Farbbrand wieder abschneiden, die Farbverteilung anpassen...

Viele benötigte Funktionen sind zum Glück direkt in die Software, die ich verwende, integriert – zum Beispiel all diese krummen Linien. Oder es gibt Vorlagen im Internet, wie die Schrift.



A collage of images including a small black witch puppet, a terminal window with Python code, and several examples of the puppet in different styles and backgrounds.

Ich bin das Sinnbild der sogenannten künstlichen Intelligenz, hex hex.

ABER AUCH ICH IMITIERE. ICH BIN KEIN GRAPHIC NOVEL AUTOR, ICH WIEDERHOLE NUR IN ANGEPAßTER FORM DIE STRUKTUREN UND ELEMENTE, DEN "STIL", DEN ICH BEI MEINEN RECHERCHEN BEOBACHTET HABE...

Da menschliche Arbeit trotzdem – egal wie ähnlich sie derer einer sogenannten künstlichen Intelligenz ist – kategorisch nicht als "automatisiert" gilt, konnte dies nie wirklich eine vollautomatisch generierte Graphic Novel werden. Sorry.

Literaturverzeichnis

Chen, Yang, Yu-Kun Lai, Yong-Jin Liu (2018). CartoonGAN: Generative adversarial networks for photo cartoonization. *Proceedings of the IEEE conference on computer vision and pattern recognition*, 9465–9474; 18-23 June 2018, Salt Lake City, UT, USA; DOI: 10.1109/CVPR.2018.00986.

Marx, Karl (1852/1960). Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. *Die Revolution. Eine Zeitschrift in zwanglosen Heften*. New York City, 1852. Zitiert nach Karl Marx, Friedrich Engels, *Gesammelte Werke* (MEW) Bd. 8 (S. 115). Berlin: Dietz Verlag.

Über den Autor / About the Author

Clemens Schöll

Medienkünstler, Medientheoretiker und Softwareentwickler. Er studierte Informatik und Kunst in Leipzig, Lissabon sowie aktuell Berlin. Seine meist informationstechnologischen Kunstwerke reichen von (VR-)Installationen über Netzkunst bis hin zu Performances und werden international ausgestellt. Er kuratierte die Ausstellung *In VR we trust*. Schöll ist Mitbegründer des Medienkunstkollektivs *THIS IS FAKE* sowie des *Förderverein Palast der Republik e.V.*



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
clemens@neopostmodern.com

Das *Pimperltheater* – Eine sehr persönliche Theatergeschichte und kleine Geschichte des Theaters.

Rezension zu Helmut Birkhan: *Eine kleine Theatergeschichte oder Der Lauf der Welt auf dem erbaulichen Kinder-Marionettentheater*

The *Pimperltheater* – A Very Personal Theater Story and Little History of the Theater.

Review of Helmut Birkhan: *A Little Theater History or The Course of the World on the Inspiring Children's Puppet Theater*

Julia Waldorf

ABSTRACT (Deutsch)

Die vorliegende Rezension stellt die digital erschienene, mit sehr persönlicher Handschrift geschriebene „Kleine Theatergeschichte“ des Mediävisten und Keltologen Helmut Birkhan vor, in der er vielfältige Einblicke in seinen umfassenden privaten Fundus zur Welt des Miniaturtheaters und Wienerischen Pimperltheaters gibt.

Schlüsselwörter: Miniaturtheater, Requisiten, Theaterstücke, Spielfiguren

ABSTRACT (English)

This review presents the digitally published "Little History of Theater" by medievalist and Celtic scholar Helmut Birkhan, written in a very personal handwriting, in which he provides diverse insights into his extensive private collection on the world of miniature theater and Viennese Pimperltheater.

Keywords: Miniature theater, props, plays, play figures

Birkhans kleine und (ganz) private Pimperltheater-Geschichte

Der Mediävist und Keltologe Helmut Birkhan hat in seinem digital erschienenen Buch *Eine kleine Theatergeschichte oder Der Lauf der Welt auf dem erbaulichen Kinder-Marionettentheater*¹ von 2021 seinen privaten Fundus von einer Miniaturtheater-Form dokumentiert, die im Wienerischen Pimperltheater genannt wird (vgl. Abbildung 1).



Abbildung 1: Birkhan, Helmut: *Eine kleine Theatergeschichte oder Der Lauf der Welt auf dem erbaulichen Kinder-Marionettentheater*. Kindle Ausgabe. ASIN: B09HPXHM6W.

Dabei hat er nicht nur die Bühne, Spielfiguren, Kulissen und Requisiten auf originelle Weise für Leser:innen zugänglich gemacht, sondern haucht diesen durch die Schilderungen seiner eigenen Erfahrungen ‚Leben‘ ein. Nach Birkhan handelt sich beim wienerischen *Pimperltheater* um „ein Papiertheater mit plastischen Figuren, also Marionetten“ (Birkhan 2021, 273).

Das Papiertheater gilt als eine Miniaturtheater-Form bei der mithilfe einer Kulissenbühne ‚in Kleinform‘ bekannte Schauspiele und Opern im häuslichen Kreis des Bürgertums nachgespielt wurden. Es entstand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und war noch bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts beliebt, wurde aber mit der Zeit aus den Wohnzimmern in die Kinderzimmer ‚verlegt‘. „Es gab Bauanleitungen für die Bühne und für die Dekorationen. Bis hin zu den Textbüchern wurde von den Verlagen alles geliefert.“ (Plötz 1981, 4). Beliebt waren Klassiker wie Schillers *Wilhelm Tell*, Opern wie Webers *Freischütz* sowie Märchenstoffe wie *Hänsel und Gretel*:

¹ Birkhan, Helmut (2021): *Eine kleine Theatergeschichte oder Der Lauf der Welt auf dem erbaulichen Kinder-Marionettentheater*. Kindle Ausgabe. ASIN: B09HPXHM6W. Preis: 15,80 € oder mit Kindle Unlimited Mitgliedschaft erhältlich.

Waren nach mühevollen architektonischen und technischen Leistungen das Bühnenhaus und die Dekorationen inklusive Beleuchtung erbaut, dann begann erst das eigentliche Erlebnis, wenn die ganze Familie, Freunde und Bekannte eingeschlossen, vor dem noch geschlossenen Vorhang saßen und mit Spannung erwarteten, was er ihnen enthüllen würde, sobald er sich öffnete. (Plötz 1981, 5).

Ähnlich wie das Papiertheater war auch das *Pimperltheater* für den familiären Hausgebrauch gedacht: Nuancierte Unterschiede beim Bespielen dieser beiden Formen werden unter anderem im hier vorgestellten Buch anhand von Birkhans eigenen ‚praktischen‘ Spielerfahrungen und dem beigefügten Fotomaterial bildlich veranschaulicht. Die ganz ungewöhnliche Publikation erlaubt einen faszinierenden Einblick in die Welt von Birkhans eigenen privaten *Pimperltheater*-Fundus, der aus einer Miniaturbühne, Kulissen, Requisiten sowie Marionetten und anderen Spielfiguren besteht. Gleichzeitig wird damit die Geschichte seiner persönlichen (Kindheits-)Erfahrungen und seine Erlebnisse mit dieser Form des Miniaturtheaters verknüpft.

Das Buch *Eine kleine Theatergeschichte* besteht aus den folgenden drei Teilen:

- Es beginnt mit einem von Birkhan selbstverfassten fiktionalen Erzähltext, der in seiner Wirkung einer Theateraufführung gleichkommt. Dank des ausgiebigen Bildmaterials von dem ‚in Szene gesetzten‘ *Pimperltheater*-Bestand, entsteht ein dichtes Text-Bildverhältnis.
- Es folgt ein ausführlicher Anhang, der sowohl aus sachkundigen als auch humoristisch-fiktiven Anmerkungen und Kommentaren zum genannten Erzähltext besteht sowie aus einer Übersicht der ‚dramatis personae‘ und der ‚Szenenfolge‘.
- Den Schluss bildet der Abschnitt *Eine kleine Theater-Geschichte*, der aus einem persönlichen Blickwinkel eine sehr informative und sachkundige Schilderung vom eigenen Gebrauch des Miniaturtheaters gibt, welche angereichert ist mit Verweisen auf persönliche Erfahrungen bis hin zu einer kurzen Darstellung des österreichischen Vertriebs von Papiertheaterbögen und Stücktexten.

Den Hauptanteil im Buch macht die genannte ‚erzählte-Theateraufführung‘ aus, die aus fünf Akten und einem Vorspiel besteht. Diese ist mit mannigfaltigem

Bildmaterial aus dem eigenen *Pimperltheater*-Fundus unterlegt. Birkhan beschreibt sein Vorgehen bei der Dokumentation seines Miniatur-Theaterfundus sowie seine eigenen Erfahrungen wie folgt:

Die vorliegende ‚Aufführung‘ ging von der grundsätzlichen Spielregel aus, daß alle Personen, Tiere, Geister usw. aus meinem Fundus mindestens einmal auftreten sollen und daß ebenso alle restlichen Utensilien wie Dekorationen, Möbel und Kleinteile [...] mindestens einmal in Funktion zu sehen sein müssen. [...] Zu diesem Behufe habe ich mehr oder minder willkürlich Hunderte Bühnenbilder zusammengestellt und fotografiert und mir aus diesem Fundus eine Handlung ausgedacht, deren Rückgrat die Fausthandlung sein mußte, die aber durch viele Episoden ergänzt werden sollte [...] (Birkhan 2021, 278).

Das Produkt seiner spielerischen Herangehensweise ist ein weitverzweigtes und an manchen Stellen für die Leser:innen nicht immer ganz leicht nachzuvollziehendes Handlungsgeschehen, das gleichzeitig aber den abfotografierten Objekten ‚Leben und Dynamik‘ einhaucht und die Leser:innen zum heiteren Schmunzeln verleiten mag.

Birkhans kleine, persönliche ,Theatergeschichte‘

Im abschließenden Beitrag *Eine kleine Theater-Geschichte* gibt Birkhan noch einmal relevante Hintergrundinformationen zu der hier behandelten Thematik. Zum einen wird die ‚Geschichte des *Pimperltheaters*‘ innerhalb des Familienbesitzes und der Familientraditionen über drei Generationen hinweg sachlich-erzählerisch wiedergegeben, die insgesamt eine Zeitspanne von ca. 140 Jahren abdeckt. Der Fokus liegt auf der Zurückverfolgung der Herkunft von Drucken und Textbüchern, wobei hier implizit auch zahlreiche Hinweise auf mögliche Forschungsfragen enthalten sind. Zum anderen geht es um die Beschreibung von dem praktischen Umgang sowohl mit der Bühne als auch mit der Beschaffenheit der Spielpuppen und anderen Objekten, die im Laufe der Zeit hinzugekommen sind.

Birkhans lebendig geschilderte Dokumentation des *Pimperltheaters* erlaubt den Leser:innen spannende Einblicke in die Art und Weise, wie solche Miniaturtheater im häuslichen Gebrauch gespielt wurden. Zudem wird hier deutlich, wie sich eine Art privater Aneignung durch die persönliche Ausgestaltung der Materialvorgaben im familiären Kreis vollzog. Mit dem ‚Hausgebrauch‘ wurde der Bestand eines solchen Theaters mit der Zeit allmählich aus seiner homogenen Einheit gelöst. So veränderten sich z. B. die Vorlagen, welche aus thematisch

zusammengehörenden Kulissenbögen und Marionetten bestehenden, und wurden neu in bunte Ensembles aus verschiedenen Spielfiguren zusammengefügt und weiterentwickelt; wie u. a. durch von der Mutter geschneiderte Kostüme und durch die Einbeziehung zweckentfremdeter Gegenstände, zu denen Birkhan auch Verweise auf deren Herkunft gibt.

Resümee

Helmut Birkhan stellt in diesem Buch auf sehr individuelle und humorvolle Weise sowohl die fotografische Bestandsaufnahme seines *Pimperltheater*-Fundus als auch seine persönlichen Spiel-Erfahrungen mit dieser Form des Miniaturtheaters vor. Darüber hinaus wird von Nachforschungen zur Herkunft einiger Elemente des Fundus berichtet.

Interessierte Leser:innen sollten vorab wissen, dass ein großer Teil des Buches aus der lebendig ‚erzählten *Pimperltheater*-Aufführung‘ besteht. Somit geht es hier nicht um den Anspruch einer rein wissenschaftlichen Aufarbeitung des Themas: Vielmehr ist das Buch mit einem Augenzwinkern geschrieben worden und es verführt dementsprechend auch zu einer Rezeption mit Augenzwinkern. Gleichwohl verbergen sich in dem enormen Materialfundus durchaus Anregungen für Forschungsfragen. So seien hier abschließend noch einmal das vielfältige Bildmaterial sowie Birkhans persönliche Erlebnisschilderungen von der familiären Handhabung des Miniaturtheaters, der Marionetten & Co., hervorgehoben: Die Leser:innen bekommen einen anschaulichen Eindruck davon vermittelt, wie das *Pimperltheater* im Privaten gehandhabt wurde. Lässt man sich darauf ein, erfährt man ein lohnenswertes und höchst vergnügliches Lese- und Seherlebnis.

Literaturverzeichnis

- Birkhan, Helmut (2021). *Eine kleine Theatergeschichte oder Der Lauf der Welt auf dem erbaulichen Kinder-Marionettentheater*. Kindle Ausgabe. ASIN: B09HPXHM6W.
- Plötz, Robert (1981). *Papiertheater. Spielzeuge und Dokumente der Theatergeschichte*. (Niederrheinisches Museum für Volkskunde und Kulturgeschichte Kvelaer). Kleve: Kreis Kleve.
- Zwiauher, Herbert (1987). *Papiertheater. Bühnenwelt en Miniatur*. Wien: Herold

Über die Autorin / About the Author

Julia Waldorf

Magistra der deutschen Philologie. Magisterstudium der deutschen Philologie, Theater -Film- u. Fernsehwissenschaft und Philosophie an der Universität zu Köln und Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Animation studies, ‚Früher Film‘ sowie Film und Theater der Weimarer Republik; Autorinnen des 19. und 20. Jahrhunderts, Interdisziplinäre Grenzüberschreitungen in Literatur, Bildender Kunst, Theater und Film mit Fokus u. a. auf: Figurentheater, Puppen und künstliche Menschen in der Literatur des 19. Jahrhunderts sowie frühen 20. Jahrhunderts. Verschiedene praktische Arbeiten im Bereich des Theaters



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
juliawaldorf@yahoo.com