



de:do

1.1 / 2020

denkste: *puppe*

multidisziplinäre zeitschrift für mensch-puppen-diskurse

**puppen/dolls like *mensch* –
puppen als künstliche menschen**

de:do

1.1 / 2020

just a bit of: *doll*

a multidisciplinary journal for human-doll discourses

**puppen/dolls like *mensch* –
dolls/puppets as artificial beings**

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN



Impressum

Herausgeberinnen:

Prof. Dr. Insa Fooker
Department Erziehungswissenschaft Psychologie
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
Hölderlinstr. 3
57068 Siegen
E-Mail: schrift-kultur-forschungsstelle@phil.uni-siegen.de

Umschlaggestaltung der vorliegenden Ausgabe unter Verwendung
der Grafik von Hanni Müller-Kranzhoff „Dandelion's Doll“ (2020)
© Bildnachweis Insa Fooker

Druck:
Uni-Print, Universität Siegen

Siegen 2020 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)



ISSN: 2568 – 9363

Themenschwerpunkt: Puppen/dolls like *mensch* – Puppen als künstliche Menschen

Topic Focus: Dolls/puppets like *mensch* – dolls/puppets as artificial beings

Inhalt / Content

Editorial

Insa Fooker / Jana Mikota

Einführung: Puppen/dolls like *mensch* –

Die Puppe als Inbegriff künstlicher Menschen?

Introduction: Dolls/puppets like *mensch* –

The doll/puppet as the epitome of artificial beings?

— 6–15

***Fokus: Puppenmotive in der (Bildenden) Kunst – puppen-
spezifische Hybridität und Ambiguität vom Mittelalter bis
ins 21. Jahrhundert***

***Focus: Doll motifs in the (fine)arts – doll/puppet-like
hybridity and ambiguity from the Middle Ages to
the 21st century***

Ronny F. Schulz

Mittelalterliche Cyborgs? Automaten als Menschen im mittelhochdeutschen
und altfranzösischen Trojaroman (Benoît de Sainte-Maure/ Herbort von Fritzlar)

Medieval Cyborgs? Automata as Human Beings in the Middle High German
and Old French Troy Novel (Benoît de Sainte-Maure/ Herbort von Fritzlar)

— 18–27

Michelle Oing

Holy Dolls: The Double Nature of the Medieval Bust Reliquary

Heilige Puppen: Die Doppelnatur des mittelalterlichen Büstenreliquiars

— 28–37

Miriam Koban

Die Gliederpuppe – vom Hilfsmittel zur Projektionsfigur. Eine Untersuchung der Gliederpuppe im Gemälde Porträt von Henri Michel-Lévy (1878/79) von Edgar Degas
The Mannequin – from Tool to Projection Figure. A Study of the Mannequin in the Painting ‘Portrait of Henri Michel-Lévy’ (1878/79) by Edgar Degas
■■■ 38–47

Catherine Frèrejean

Francis Picabia und Hannah Höch: Die sexualisierte Maschinenfrau – Zwischen Projektion und Anspruch
Francis Picabia and Hannah Höch: The Sexualized Machine Woman – Between Projection and Claim
■■■ 48–56

Jaana Heine

Geschriebenes und gemaltes Ideal – Oskar Kokoschka und die Alma-Mahler-Puppe
Written and Painted Ideal – Oskar Kokoschka and the Alma Mahler Doll
■■■ 57–63

Janneke Meissner

Studien des Verfalls. Die poetische Funktion der Puppenfiguren im Werk von Hans Bellmer und Paul Würh
Studies of Decay. The Poetic Function of Dolls/Puppet Figures in the Work of Hans Bellmer and Paul Würh
■■■ 64–72

Nina-Marie Schüchter

Puppen als Erscheinungsformen der ‚Anderen‘ – ‚Mondo Cane‘ von Jos de Gruyter & Harald Thys
Dolls as Manifestations of the ‘Others’ – ‘Mondo Cane’ by Jos de Gruyter & Harald Thys
■■■ 73–82

Christina Templin

Plastilin-Puppen als künstliche Menschen – neoromantische Spielarten des Menschlichen bei Djurberg/Berg
Plasticine Dolls/Puppets as Artificial Humans – Neo-Romantic Variations of the Human in the Work of Djurberg/Berg
■■■ 83–91

Miszellen / Miscellaneous

Alte Genderklischees und neue Grenzgänger – Androiden und Roboter als Kriegs-, Sex- und Theatermaschinen

Old Gender clichés and new border crossers – androids and robots as war-, sex- and theatre-machines

Bettina Vitzthum

Sex-Dolls and War-Machines:
Artificial Binary Gendering in Current Android Technology
Sexpuppen und Kriegsmaschinen:
Künstlich-binäre Geschlechtszuweisungen in aktuellen Androidentechnologien
■■■ 93–98

Christian Fuchs

Grenzgänger: Roboter als Puppen
Border Crossers: Robots as Dolls/Puppets
■■■ 99–105

Ein Fotoprojekt: Püppi ist da

A photo project: Püppi arrived

Monika Hanfland

Püppi ist da. Liebespuppen im Auge der Betrachtenden – Fotos, Interviews, Textfragmente

Püppi Arrived. Love Dolls in the Eye of the Beholder – Photos, Interviews, Text Fragments

■ 107–118

Book reviews as essays / Buchbesprechungen als Essays:

Artificial doll/puppet beings, facets of subversiveness, morality and the nature of post-human companions

Künstliche Puppen-Menschen, Facetten von Subversivität, Moral und das Wesen post-humaner Gefährten

Marie Berndt

What Can a Doll Do? or: What Makes a Doll? An Essay on the Short Story *Is your blood as red as this?* (2016) by *Helen Oyevevi*

Was kann eine Puppe tun? oder: Was macht eine Puppe aus? Ein Essay über die Kurzgeschichte *Is your blood as red as this?* (2016) von *Helen Oyevevi*

■ 120–124

Robin Lohmann

Frank ... Stein Meets Adam – Two Fictional Visions of Post-Human Companions. An Essay on the Two Novels *Frankissstein*:

A Lovestory (2019) by *Jeannette Winterson* and *Machines Like Me (and People Like You)* by *Ian McEwan*

Frank ... Stein trifft Adam – zwei fiktionale Visionen post-humaner Gefährten. Ein Essay über die die beiden Romane *Frankissstein*:

A Lovestory (2019) von *Jeannette Winterson* und *Machines Like Me (and People Like You)* von *Ian McEwan*

■ 125–127

Insa Fookan / Jana Mikota

Einführung: Puppen/dolls like mensch – Die Puppe als Inbegriff künstlicher Menschen?

Die Puppe als *künstlicher Mensch* ist: wie Mensch, ohne Mensch zu sein. Als von Menschen künstlich geschaffene Abbilder, Vorbilder, Nachahmungen und Entwürfe des Menschen validieren Puppen gegebene Lebenswelten, loten aber auch die Potenziale und Abgründe des Mensch-Seins zwischen Utopie und Dystopie aus. Dabei findet sich das uralte Motiv des künstlichen Menschen seit Menschengedenken in vielfältigster Form in Literatur und Kunst – es ist seit Langem ein diskurswürdiger Topos in den unterschiedlichsten kulturwissenschaftlichen Untersuchungen und Debatten (exemplarisch hierzu u. a.: Müller-Tamm u. Sykora 1999, Febel u. Bauer-Funke 2004, Liebert, Neuhaus, Pauls u. Schaffers 2014). Mit der aktuell beschleunigten Entwicklung *Künstlicher Intelligenz* und den damit einhergehenden neuen Generationen von sozialen Robotern, Cyborgs und Androiden hat das Thema wieder einmal mächtig an Fahrt aufgenommen (vgl. Museum Folkwang 2019): Die Grenzen zwischen Science und Science Fiction verschwimmen. Künstliche Menschen waren und sind ein kontroverser ‚hot spot‘ und werden es aller Wahrscheinlichkeit nach bleiben.

Darf man in diesem Zusammenhang den Oberbegriff *Puppe* für die verschiedenen Varianten künstlicher Menschen verwenden? Der ‚Assoziationsraum Puppe‘ wird schnell zur ambigen „Projektionsfläche des Anderen“ (vgl. Febel 2004, 7), die Abwehrreflexe auslöst. Das mag mit dem eindeutig weiblich ‚kontaminierten‘ Wort *Puppe* zusammenhängen samt den damit einhergehenden Konnotationen, die diesen Betrachtungsgegenstand pejorativ als trivial, unakademisch, emotionalisiert und infantil ausweisen. Hingegen scheinen diejenigen Varianten künstlicher Menschen, die als Maschinenmenschen oder Roboter eher technisch affizierte Wesen repräsentieren, männlich konnotiert zu sein – sie stehen für Rationalität, Beherrschbarkeit, Fortschritt. Repräsentiert somit die Puppe

(passive) Weiblichkeit und der künstliche Mensch (aktive) Männlichkeit? *Genderism* ist in der Tat eine gängige Praxis im Topos *künstliche Menschen*. Mehr oder weniger unterschwellig werden hier (hierarchische) Gender-Verhältnisse und ihre (fatalen) Verstrickungen verhandelt. Dabei ist das keineswegs zwingend, denn eigentlich hat das Phänomen Puppe das Potenzial, konventionelle Gender-Arrangements und Genderidentitäten zu überwinden und zu transzendieren.

Der Call für dieses Themenheft hat bewusst *Puppen* als Metarahmen bzw. ‚Framing‘ für unterschiedliche Erscheinungsvarianten und Phänomene künstlicher Menschen gesetzt. Im Wort *Puppe* ist der Hinweis auf die ‚Larve‘ und ihre Metamorphosen genauso enthalten wie die Möglichkeit eines ermutigenden, spielerischen Umgangs mit Masken, repräsentiert durch die römischen ‚Lares‘, die schützenden Geister. So gesehen ist die Puppe eine (seelisch-geistige) Anmutungs- und Denkfigur, die sich in unterschiedlichsten Erscheinungsweisen materialisieren und in unendlichen vielen Performanz-Feldern manifestieren kann – im Guten, im Destruktiven, im Erkennenden, im Spirituellen. Die Puppe als Imago des *künstlichen Menschen* stellt eine Gemengelage dar, in der sich Themen aus Literatur, Kunst und Kultur mit Fragen zum Stand des jeweils aktuellen Fortschritts technischer Entwicklung (vgl. Drux 2001) auf eine höchst ambivalenzträchtige, untergründige, spannende und durchaus auch spielerisch-innovative Weise verbinden.

Noch einmal: Puppen sind menschenähnlich, aber nicht Mensch. Die Idee, dass sie (noch) nicht Mensch sind, aber werden könnten, ist ein Teil ihrer schillernden Ambiguität. Das treibt Menschen seit Urzeiten um und bewegt ihre Herzen und ihren Verstand bis heute. Menschen sind fasziniert von menschenähnlichen Wesen, die anders und (vielleicht) vollkommener sind als sie selber. Die Motive, sich auf Puppen einzulassen, können dabei völlig unterschiedlich sein: Interesse, Neugier, Leidenschaft, Lust, Macht, Kontrolle, Fürsorge, Empathie,

Widerständigkeit, Verunsicherung, Angst, Rache etc. Die jeweilige Mensch-Puppen-Beziehungsqualität kann vielfältige Verläufe nehmen. Der Niederschlag dieser Begegnungszusammenhänge zwischen Mensch und künstlichem (Puppen-)Mensch findet sich in Narrativen, Fiktionen, Bildern, aber auch in materialisierten Realitäten und (Spiel-)Objekten sowie in Interaktionspraktiken mit Puppen. Puppen als künstliche Menschen, ihre Ästhetik, ihre Anatomie (vgl. Gendolla 1992), ihre Grammatik, ihre Logik, ihre ‚Seele‘ sind von Menschen gedacht, empfunden, bestimmt und gemacht. Puppen ahmen nach, ahmen vor, veranschaulichen, fokussieren und haben trotz aller Einhegung immer auch etwas „Liminales“ (vgl. Turner 1964) an sich – sie sind betwixt, between, beyond. Das gehört zum ‚Mysterium‘ der Puppe (vgl. Wolfson 2018).

Es offenbart sich hier ein posthumanes Potenzial, das so gar nichts mit vermeintlicher Puppen-Beschaulichkeit zu tun haben muss. Kinder können im Spiel mit Puppen das ganze Spektrum durchdeklinieren: sie können heile, befriedete Welten inszenieren, Wunscherfüllung praktizieren, sich aber auch einen Zugang zur Welt aneignen, der geprägt ist von Wutgefühlen, Aggressionsbereitschaft und dem Bedürfnis nach Destruktion. So können hier die inneren Schichten von Puppen und Puppenwelten wild, anarchisch und enthemmt von innen nach außen gestülpt werden. Diese Radikalität zeigt sich allerdings zumeist weniger im Alltagsverständnis von Puppen bzw. im alltäglichen Umgang mit ihnen, findet aber ihren Resonanzraum in Kunst und Literatur. Dabei ist das Puppenmotiv hier im Übrigen oft eng verzahnt mit dem Phänomen des *Unheimlichen*.

Andererseits würde es zu kurz greifen, wenn nur die dunkle Seite, die Dystopien und menschlichen Abgründe in den Blick genommen würden, denn es gibt auch die hellere Seite der Mensch-Puppen-Bezüge mit ihren Utopien und reizvollen Herausforderungen. So finden sich in den einschlägigen Narrativen eben auch die Lust am Spiel mit der Puppe, das Ausprobieren von Neuem, die augenzwinkernde Ironisierung und konstruktive Ausgänge komplexer Beziehungsgeschichten. Der Liebe zu einer Puppe zu verfallen, muss nicht, wie bei Olympia und Nathanael, zwangsläufig im Wahnsinn enden, sondern kann, wie bei Pygmalion und seiner Galatea, auch die Möglichkeit des Beginns einer wunderbar sich wandelnden Beziehung andeuten. Diese Form der Puppenliebe scheint im Übrigen ein universelles Phänomen zu sein. Von leidenschaftlichen Gefühlen eines (männlichen) Außer-sich-Seins angesichts der illusionären Verkennung einer mechanischen Puppe als menschliches Liebesobjekt wird auch in den

zahlreichen Versionen der ursprünglich alt-indischen Erzählung vom „Mechanischen Mädchen“ berichtet (vgl. Beguš forthcoming). Dabei deutet sich insbesondere in der tocharischen Fassung dieser Erzählung an, dass die Beschämung über die erfahrene Täuschung in Diskurse über mitmenschliche Verantwortung transformiert werden kann – ein reizvoller Denkanstoß.

Den Spuren und Erscheinungsformen des Puppenmotivs und der Puppe(n) – als literarischem Narrativ, fiktive Denkfigur, virtuelle Akteure oder als materialisiertes Objekt – wird in den hier vorliegenden Beiträgen im Kontext von Literatur, Kunst, Film, Theater, Tanz, Comics, Computerspielen, Androidentechnologien, Spielzeug, Literaturdidaktik etc. nachgegangen. Einmal mehr wird hier die grundlegend existenzielle Frage aufgeworfen: Wer und was ist der Mensch? Mit dem enormen Entwicklungsschub in den Bereichen Informatik, Robotik und Künstlicher Intelligenz werden dabei einerseits völlig neue Antworten auf uralte Fragen zu *künstlichen Menschen* gesucht und gegeben, die andererseits aber auch in die Jahrtausende alten, kulturell geformten Traditionslinien eingebunden werden können und diese weiterschreiben. Die hier in den beiden Bänden aufgenommenen Beiträge zu *Puppen als künstliche Menschen* vermitteln einen höchst anregenden und spannungsgeladenen Eindruck davon. Ja: Automaten, Cyborgs, Roboter, Reliquienbüsten, Sexpuppen, Porzellanpüppchen, animierte Puppen, literarische Puppenfiguren, Barbie-Puppen, mediale Puppen, Lego® Minifiguren, Androiden, Theaterpuppen, Gliederpuppen, Künstlerpuppen und viele andere Puppenwesen aus Holz, Metall, Knete, Plastik, Fantasie – sie alle sind: *Puppen als künstliche Menschen*.

Beim Versenden eines breit gefächerten Calls weiß man vorher nie, was als Echo zurückschallt. Wir wurden überrascht und überwältigt von der Vielzahl und der Vielfalt der eingereichten Beiträge. Dieses breite Spektrum wollten wir weitgehend beibehalten, um damit die neue Aktualität der Puppen-Diskurse zu dokumentieren. Wir sehen diese Beiträge als Ausdruck einer wechselseitigen narrativ-bildlichen Resonanz. Insofern haben wir die eingegangenen Texte während des Lektorats- und Review-Prozesses in ihrer Gesamtheit als einen einzigen Material-Korpus behandelt. Aus eher pragmatischen und weniger aus inhaltlich-disziplinären Gründen haben wir am Ende eine Aufteilung in zwei Hefte vorgenommen, die aber zeitgleich erscheinen. Jedes Heft enthält ein Spektrum unterschiedlicher Textformate (Review-Beiträge, Miscellen, Rezensionen als Essays etc.). Beide Bände haben den gleichen Themenfokus und gehören

zusammen, lassen sich aber auch als Einzelhefte lesen. Der Band 1.1 enthält schwerpunktmäßig chronologisch geordnete Beiträge aus den Bereichen der Kunst, zwei kürzere Beiträge (Miscellen) zu Anwendungsfeldern von Androiden und Robotern, eine Fotodokumentation sowie zwei Buchbesprechungen als Essays. Im Band 1.2 gibt es bei den Beiträgen zwei Akzente: Zum einen kinderliterarische und (spiel-)didaktische Texte, zum anderen einen Korpus, der sich auf verschiedene mediale Formate aus den Bereichen Computerspiel, Comic-Film-Adaptation, Filme unterschiedlicher Genres und Theater bezieht. Auch hier finden sich zwei kürzere Beiträge als Miscellen, in denen Verknüpfungen von materiellen Artefakten und literarischen Narrativen thematisiert werden. Zwei Rezensionen einer Ausstellung und eines Balletts in Form von Essays runden das Heft ab. In beiden Bänden ist dieser einleitende Teil des Editorials identisch. Die einführenden Anmerkungen zu den einzelnen Beiträgen hingegen beziehen sich nur auf die Texte des jeweiligen Teilbands, wobei jeder Teilband das Inhaltsverzeichnis der anderen Ausgabe enthält und damit auf das gesamte Themenspektrum verweist.

**Einführende Anmerkungen zu den Beiträgen:
Puppenmotive in der (Bildenden) Kunst – puppenspezifische
Hybridität und Ambiguität vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert**

Um die Kunstform humanoider Automaten und um ‚Automatensalons‘ in zwei mittelalterlichen Troja-Romanen geht es im Beitrag *Mittelalterliche Cyborgs? Automaten als Menschen im mittelhochdeutschen und altfranzösischen Trojaro- man (Benoît de Sainte-Maure / Herbort von Fritzlar) von Ronny F. Schulz*. Die hier beschriebenen artifiziellen Wesenheiten werden als Interferenzen zwischen Mensch und Maschine aus der Perspektive moderner kulturwissenschaftlicher Ansätze (z.B. Haraways „un/an/geeignete Andere“) betrachtet. So wird der Interpretationsraum der mittelalterlichen Texte vertieft und erweitert und führt zu einer Verknüpfung mit Themen moderner Science Fiction

Unter Bezug auf mittelalterliche Mimesis-Konzeptionen wird im Beitrag von *Michelle Oing* das Verschwimmen der Grenze zwischen Leben und Tod bei einer Gruppe mittelalterlicher Büstenreliquiare aus Köln untersucht: *Heilige Puppen: Die Doppelnatur des mittelalterlichen Büstenreliquiars*. Deren inhärente Manipulationsmöglichkeiten und puppenspezifische Hybridität verweisen auf ein beeindruckendes Transzendenzpotential, das im Mittelalter die Distanz

zwischen den Menschen und dem Göttlichen überbrückte. Auch hier lassen sich Parallelen herstellen zu gegenwärtigen Puppenexistenzen sowie zur Hybridität künstlicher Intelligenz und der kritischen Reflexion von Technologien des 21. Jahrhunderts.

Mit der Analyse der *Gliederpuppe – vom Hilfsmittel zur Projektionsfigur. Eine Untersuchung der Gliederpuppe im Gemälde Porträt von Henri Michel-Lévy (1878/79) von Edgar Degas* zeichnet *Miriam Koban* den Bedeutungswandel dieser besonderen Künstler-Puppenfigur im Laufe des 19. Jahrhunderts nach. Dabei nutzt sie die Gliederpuppe als subtile und ambivalente Deutungsfolie für eine Rekapitulation damaliger zeitgenössischer Diskurse. Weitere Topoi, die hier im Zusammenhang mit dem Motiv der Puppe ausgelotet werden, sind die sich verändernden Geschlechterverhältnisse, die Bestimmung der Beziehung zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit sowie das Phänomen des ‚Unheimlichen‘.

Im Beitrag *Francis Picabia und Hannah Höch: Die sexualisierte Maschinenfrau – Zwischen Projektion und Anspruch* untersucht *Catherine Frèrejean* komparativ, wie sich in den mechanischen Objekten der transnational agierenden avantgardistischen Dada-Bewegung sozial-gesellschaftliche Problemlagen und genderkonnotierte Identitätskrisen offenbaren. Das Aufgreifen des Motivs eines (hybriden) weiblichen Puppen-Maschinenkörpers wird hier als Ausdruck einer ‚verobjektivierten Emanzipation‘ gedeutet, die allerdings eine zweiseitige Perspektivierung zum Ausdruck bringt. Changiert *Picabia* zwischen männlich-erotischer Projektion und Abwertung der Frau, setzt *Höch* hingegen den Akzent auf die sexuelle Instrumentalisierung der Frauen, die mit einer in dieser Form imaginierten Puppenmechanik einhergeht

Die artifizielle Stilisierung einer Frau als Künstler-Modell und die daraus abgeleitete Übertragung dieser Form auf den Körper einer Puppe wird im Beitrag *Geschriebenes und gemaltes Ideal – Oskar Kokoschka und die Alma-Mahler-Puppe* von *Jaana Heine* nachgezeichnet. So richtete sich die Flut der von Kokoschka an die Puppenmacherin *Hermine Moos* gerichteten schriftlichen Anweisungen darauf, weniger ein Abbild von *Alma Mahler* zu erschaffen als eine materialisierte Verschränkung von weiblichem und künstlerischem Ideal, von Künstlichem und Natürlichem, die allein seiner, Kokoschkas, Imagination entsprang. Das Ergebnis erwies sich für den Künstler als komplett desillusionierend und kommt somit einer Inversion des alten Pygmalionmythos gleich.

Der konträren Wirksamkeit der poetischen Funktion von Puppenfiguren geht *Janneke Meissner* in ihrem Beitrag *Studien des Verfalls. Die poetische Funktion der Puppenfiguren im Werk von Hans Bellmer und Paul Wühr* nach. Die Arbeiten der beiden Künstler sieht sie als Antwort auf eine nicht mehr als intakt erfahrbare Wirklichkeit und auf den Verfall von Einheitsvorstellungen im Laufe des 20. Jahrhunderts mit unterschiedlicher poetischer Wirkung. Während sich *Bellmers* zerstörte und fragmentiert fotografisch inszenierte Puppenkörper als „Poesie-Erreger“ erweisen, fungieren die Puppen im Prosawerk *Das falsche Buch* von *Wühr* angesichts ihrer Entsprechlichkeit als „Poesie-Ersticker“. Wenngleich konträr wirkend, führen Destruktion und Fragmentierung dennoch in den Werken beider Künstler dazu, dass Puppen Poesie betreiben.

Der Beitrag von *Nina-Marie Schüchter* fokussiert die spezifische Medialität der Puppe im Kontext von Parallelwelten und Erscheinungsformen der ‚Anderen‘ am Beispiel der Biennale-Installation *Puppen als Erscheinungsformen der ‚Anderen‘ – ‚Mondo Cane‘* von *Jos de Gruyter & Harald Thys*. Im Zentrum stehen hier mechanische Puppenfiguren, die in Schleifen monotoner Handlungen gefangen scheinen und mit einer Gruppe von *Anderen*, platziert hinter vergitterten Zäunen, kontrastiert werden. Diskursive Zusammenhänge ergeben sich hier über die von *Hannah Arendt* formulierte Kritik an modernen Arbeitsbedingungen und das Konzept der Alterität, das angesichts des großen Spektrums unterschiedlichster Puppenfiguren eine konkret-sinnliche Veranschaulichung erfährt.

Die im Beitrag von *Christina Templin* beschriebenen, filmisch handelnden Akteure sind *Plastilin-Puppen als künstliche Menschen* – [von ihr gedeutet als] – *neoromantische Spielarten des Menschlichen bei Djurberg/Berg*. Die Aktionen der stumm agierenden, von *Nathalie Djurberg* gestalteten und im Stop-Motion-Verfahren animierten Puppen-Akteure aus *Plastilin* sind unterlegt mit Musikkreationen von *Hans Berg*. Die dabei entstandenen Filmwelten erzeugen eine Atmosphäre und Ästhetik persistenter Verunsicherung. Es entstehen Puppen-Inszenierungen von zutiefst verstörenden, enthemmten und dissoziierenden Spielarten menschenähnlicher Wesen, ihren Verletzungen und (menschlichen) Abgründen. Die beklemmende Wirkung dieser Puppen-Inszenierungen wird als Ausdruck einer Radikalisierung (neo)romantischer Motive gesehen, die aus den Tiefen menschlicher Existenzialität Unheimliches und (fast) Unerträgliches ans Licht bringen

Alte Genderklischees und neue Grenzgänger – Androiden und Roboter als Kriegs-, Sex- und Theatermaschinen

Im Beitrag *Sexpuppen und Kriegsmaschinen: Künstlich-binäre Geschlechtszuweisungen in aktuellen Androidentechnologien* arbeitet *Bettina Vitzthum* heraus, wie persistent binär ausgerichtete Genderklischees in modernen Androidentechnologien fortgeschrieben werden. Militärische Anwendungsfelder inszenieren Androiden-Puppen als männlich konnotierte Kriegsmaschinen, während auf dem Erotikmarkt weibliche Sexpuppen zum Einsatz kommen. Technologischer Fortschritt knüpft demnach an festgezurrttes hypermaskulines bzw. hyperfeminines Puppen-Design an, bestärkt und nutzt es für seine Vermarktungsstrategien.

Mit der Frage nach der Wandlungsfähigkeit der Maschinenmenschen auf der Bühne formuliert der Regisseur und Puppenspieler *Christian Fuchs* eine reizvolle Perspektive in seinem Beitrag *Grenzgänger: Roboter als Puppen*. Mit der Idee des Roboters auf der Bühne, der mehr ist als ein szenischer Effekt, rekurriert er auf zahlreiche Diskurse zum Topos ‚Künstliche Menschen‘ und entwickelt in diesem Zusammenhang ein mehrstufiges Modell des Maschinen-Theaters. Theater überhaupt und insbesondere das Figurentheater – angesichts der Erfahrungen mit Puppen als Grenzgängern zwischen Belebtem und Unbelebtem – werden hier als prädestiniert gesehen, um szenisches Forschen zu initiieren und das Innovations-Potenzial neuer Roboter-Generationen und Künstlicher Intelligenz kreativ auszuloten.

Ein Fotoprojekt: Püppi ist da

Der Beitrag *Püppi ist da. Liebespuppen im Auge der Betrachtenden – Fotos, Interviews, Textfragmente* von der Fotografin *Monika Hanfland* ist ein Ausschnitt aus einem größeren Projekt. Männliche Puppennutzer und Puppenhersteller von *Real Dolls* werden hier als Männer, die aus unterschiedlichen Gründen an Puppen interessiert sind, ins Bild und in Szene gesetzt, umgeben von ihren Puppenobjekten und deren Accessoires in ihrer alltäglichen Häuslichkeit. Die jeweiligen Selbstverständnisse der hier praktizierten Objekt-Beziehungen werden durch kurze verbale Statements ergänzt. Die Betrachtenden wiederum werden (indirekt) aufgefordert, sich mit Fragen zu Normalität, Abweichung und Alltäglichkeit im Zusammenhang mit den hier dokumentierten Mensch-Puppen-Beziehungen auseinanderzusetzen.

Buchbesprechungen: Künstliche Puppen-Menschen, Facetten von Subversivität, Moral und das Wesen post-humaner Gefährten

In ihrem Essay *Was kann eine Puppe tun? oder: Was macht eine Puppe aus?* setzt sich Marie Berndt mit der Kurzgeschichte *Is your blood as red as this?* (2016) der britischen Autorin Helen Oyevemi auseinander. So bettet Oyevemi das Puppenthema in eine unklar-diffuse, aber irgendwie angespannte Schulsituation zum Erlernen des Puppenspiels ein und spielt dabei mit den zwischen konventionellen und subversiven Strategien changierenden Wirkmechanismen von Puppen. Die Botschaft der Geschichte ist eindeutig uneindeutig: Die Grenzen zwischen menschlicher Natur und künstlicher Nachbildung verschwimmen und lassen nicht nur die hier beschriebenen Auszubildenden, sondern auch die Lesenden mit einem Kopf voller (inspirierender) Fragen zurück.

Robin Lohmann spricht in ihrem Essay *Frank ... Stein trifft Adam – zwei fiktionale Visionen post-humaner Gefährten* Fragen über das Wesen der menschlichen Natur, über Gender-Identitäten, Grenzen moderner Technologien sowie moralische Konzepte an, die sich bei der Lektüre der beiden im Jahr 2019 erschienenen englischen Romane von Jeannette Winterson (*Frankissstein: A Lovestory*) und Ian McEwan (*Machines Like Me [and People Like You]*) stellen. Es handelt sich um Texte, die sich in jedem Fall als Beiträge zum Thema *Puppen als Künstliche Menschen* lesen lassen. Ein Vergleich der beiden (künstlichen) Menschen-Protagonisten *Frank ... Stein* und *Adam* unterstreicht die Bedeutung des Prozesses der Animation im Begegnungs- und Beziehungszusammenhang von Mensch und (Puppen-)Objekt, denn nur Adam erfährt eine wirkliche Verlebung durch seine beiden Mit-Menschen, eine Erfahrung, die ihn als Puppe menschlich werden und sterben lässt.

Introduction: Dolls/puppets like mensch – The doll as the epitome of artificial beings?

The doll as an *artificial human being* is like a human being without being human. Being man-made images, models, imitations and designs of human beings, dolls validate the given world, but also explore the potentials and abysses of being human between utopia and dystopia. The age-old motif of artificial man has been found in most diverse forms in literature and art since time immemorial – it has long been a topos worthy of discourse in a wide variety of cultural studies and debates (e.g. see: Müller-Tamm and Sykora 1999, Febel and Bauer-Funke 2004, Liebert, Neuhaus, Pauls and Schaffers 2014). With the currently accelerated development of artificial intelligence and the associated new generations of social robots, cyborgs and androids, the topic has once again picked up speed (see Museum Folkwang 2019): the boundaries between science and science Fiction are blurring. Artificial beings were and are controversial ‘hot spot’ and probably will remain so.

Is it permissible to use the generic term doll (German: *Puppe*) in this context for the different variants of artificial beings? The ‘associative space’ of *doll/Puppe* quickly turns into an ambiguous mode of “projective othering” (cf. Febel 2004, 7) triggering defensive reflexes. This may be related to the clearly feminine ‘contaminated’ word *doll/Puppe*, which, along with the associated connotations, pejoratively identify this object of consideration as trivial, unacademic, emotionalized and infantile. On the other hand, those examples of artificial beings who, as machine people or robots, rather represent technically associated beings, seem to be male-connoted – they stand for rationality, control, progress. Does the *doll/Puppe* represent (passive) femininity and the artificial (human) being (active) masculinity? Indeed, gender-ism is a common practice when dealing with the topos of artificial beings. More or less subliminally, (hierarchical) gender relations and their (fatal) entanglements are negotiated. Yet, this is by no means inevitable, because the phenomenon of dolls/puppets actually has the potential to overcome and transcend conventional gender arrangements and gender identities.

The call for this issue deliberately used doll/puppets as a meta-frame for different manifestations and phenomena of artificial beings. In German the word *Puppe (doll)* contains references to the ‘larva’ and its metamorphoses as well as the possibility of an encouraging, playful use of masks, which in turn are represented by the Roman ‘Lares’, the protective spirits. Seen in this light, the doll is

a (mental) figure of inspiration and thought, which materializes in a wide variety of ways and manifests itself in an infinite number of performative fields – in good, in destruction, in recognition, in spirituality. The doll/puppet as an *imago* of the artificial human being represents a mixture in which topics from literature, art, culture as well as questions about the current state of technical development (cf. Drux 2001) are mixed in a profound, exciting, ambivalent and also playful-innovative way.

Once again: dolls are human-like, but no humans. The idea that they are not (yet) human but could become, is part of their dazzling ambiguity. This has been driving people around since time immemorial and still moves their hearts and minds today. People are fascinated by human-like beings who are different and (perhaps) more perfect than themselves. By this, the motives for getting involved with dolls can be completely different: Interest, curiosity, passion, lust, power, control, care, empathy, resistance, insecurity, fear, revenge etc. The relational quality of the encounters between humans and artificial beings, respectively dolls, can take a variety of courses. The nature of the relationships between humans and artificial humans (dolls) is reflected in narratives, fictions, images, but also in materialized realities and (play) objects as well as in interactional practices with dolls/puppets. Dolls as artificial (human) beings, their aesthetics, their anatomy (see Gendolla 1992), their grammar, their logic, their ‘soul’ are thought, felt, determined and made by humans. Dolls mimic, design, illustrate, focus and, despite their ‘domestication’, always have something “liminal” about them (see Turner 1964) – they are betwixt, between, beyond. All this is part of the doll’s ‘mystery’ (see Wolfson 2018).

Thus, a posthuman potential is revealed that has nothing to do with the supposed tranquility of dolls. In playing with dolls children can decipher and perform the whole spectrum: they stage intact, ideal and peaceful worlds, practice wish fulfillment, but also acquire an access to the world that might be characterized by feelings of anger, readiness to be aggressive and the need for destruction. The inner layers of dolls and the doll worlds can be turned inside out, the encounters with dolls can be rough, wild, anarchic, and uninhibited. This radicalism is usually less evident in the everyday understanding of dolls/puppets, but is reflected in art and literature. Incidentally, the doll motif is often closely intertwined with the phenomenon of the uncanny. However, it would fall short if it were only about the dark side, the dystopias and human abysses, because there is also the lighter side

of human-doll relations with its utopias and intriguing challenges. Thus, the relevant narratives also contain the pleasure of playing with the doll/puppet, trying out new things, the winking irony as well as constructive outcomes of complex relationship stories. Falling in love with a doll does not necessarily have to end in madness, as was the case with Olimpia and Nathanael, but, as in Pygmalion and his Galatea, can also suggest the possibility of the beginning of a wonderfully changing relationship. By the way, this form of passionate doll love seems to be a universal phenomenon. Numerous versions of the originally Old-Indian tale of the Mechanical Girl (cf. Beguš forthcoming) also speak of ecstatic feelings of (male) rapture in face of the illusionary misjudgment of a mechanical doll as a human love object. Yet, as the Tocharian version of this story indicates, the felt embarrassment in face of the deception can be transformed into discourses on human responsibility – an appealing food for thought.

The traces and manifestations of dolls/puppets and of the doll motif – as literary narrative, fictional figure of thought, virtual actors or as materialized objects – are presented in the contributions included here in the context of literature, art, film, theater, dance, comics, computer games, android technologies, toys, literary didactics etc. Once again, the fundamental existential question is raised here: Who and what is man? With the enormous developmental thrust in the fields of computer science, robotics and artificial intelligence completely new answers to age-old questions about artificial beings are being sought and given, on the one hand, which can also be integrated into the millennia-old, culturally shaped lines of tradition, on the other hand, that call for a continuously rewriting. The contributions on dolls/puppets as artificial beings recorded here in the two volumes give a highly stimulating and intriguing impression of the phenomena mentioned above. Yes: automatons, cyborgs, robots, reliquary busts, sex dolls, porcelain dolls, animated dolls, literary doll figures, Barbie dolls, media dolls, Lego® Minifigures, androids, theater dolls, mannequins, artist dolls and many other doll/puppet-creatures made of wood, metal, plasticine, plastic, fantasy – they all are: dolls as artificial (human) beings.

When sending a wide-ranging call for contributions, you never know beforehand what will echo back. We were surprised and overwhelmed by the number and variety of the submitted contributions. We wanted to retain this broad spectrum to a large extent in order to document the new topicality of doll/puppet discourses. We regard these contributions as an expression of a reciprocal

narrative-pictorial resonance. That's why we treated the texts received during the editing and review process in their entirety as a single corpus of material. For more pragmatic and less disciplinary reasons we ended up dividing it into two parts which appear at the same time. Each issue contains a spectrum of different text formats (reviewed articles as well as shorter miscells, reviews as essays, etc.). Both volumes have the same thematic focus and belong together, but can also be read as single issues. Volume 1.1 contains mainly chronologically ordered contributions from the fields of art, two shorter contributions (miscells) on fields of application of androids and robots, a photo documentation as well as two book reviews as essays. In volume 1.2 two different focal points are addressed with regard to the topics of the contributions: The first focus contains texts on children's literature and (game) didactics, the second focus refers to various media formats from the fields of computer games, comic-film adaptation, films of different genres and (puppet-)theatre. Here, too, there are two shorter contributions as miscells, in which links between material artifacts and literary narratives are addressed. Two reviews, one about a photo exhibition and the other one about a ballet, both in the form of essays, complete the issue. This first part of the editorial is identical in both volumes. The following introductory notes on the individual contributions address only the texts of the respective sub-volume, with each sub-volume containing the table of contents of the other edition and thus referring to the entire range of topics.

**Introductory remarks on the contributions:
Doll motifs in the (fine) arts – doll/puppet-like hybridity and ambiguity from the Middle Ages to the 21st century**

The article *Medieval Cyborgs? Automata as Human Beings in the Middle High German and Old French Troy Novel (Benoît de Sainte-Maure / Herbot von Fritzlar) by Ronny F. Schulz* is about the art form of humanoid automata and about 'automata salons' ('Chambre de Beautés') in two medieval Troy narratives. The artificial entities described here are considered as interferences between man and machine from the perspective of modern approaches of cultural studies (e.g. Haraway's "in/appropriate other"). In this way, the scope of interpretation of the medieval texts is deepened and expanded, linking them with themes of modern science fiction.

With reference to medieval concepts of mimesis, *Michelle Oing's* contribution examines the blurring of the boundary between life and death in a group of medieval reliquary busts from Cologne: *Holy Dolls: The Double Nature of the Medieval Bust Reliquary*. Their inherent possibilities of manipulation and their doll/puppet-like hybridity point to an impressive transcendental potential that bridged the distance between human and the divine in the Middle Ages. Again, parallels can be drawn with contemporary doll/puppet existences as well as with the hybridity of artificial intelligence and the critical reflection of twenty-first century technologies.

Analyzing the painting of a portrait in her text *The Mannequin – from Tool to Projection Figure. A Study of the Mannequin in the Painting 'Portrait of Henri Michel-Lévy' (1878/79) by Edgar Degas* Miriam Koban follows the change in the meaning of this particular kind of artists' doll/puppet in the course of the 19th century. In doing so, she uses the mannequin as a subtle and ambivalent interpretative foil for interpretation, thus, recapitulating discourses of that time. Other topoi that are explored here in connection with the motif of the doll are the changing gender relations, the determination of the relationship between naturalness and artificiality, and the phenomenon of the "uncanny".

In the article *Francis Picabia and Hannah Höch: The Sexualized Machine Woman – Between Projection and Claim* Catherine Frèrejean comparatively examines how the mechanical objects of the transnationally active avant-garde Dada movement reveal social problems and gender-related identity crises. Taking up the motif of the machine-women, a (hybrid) female (doll-)machine body is interpreted here as an expression of 'objectified emancipation', which, however, expresses a double-edged perspective. While *Picabia* oscillates between male-erotic projection and the devaluation of women, *Höch* emphasizes the sexual instrumentalization of women, which goes hand in hand with an imagined doll mechanism of this kind..

The artificial stylization of a woman as an artist's model and the resulting transfer of this form to the body of a doll is traced in the article *Written and Painted Ideal – Oskar Kokoschka and the Alma Mahler Doll* by Jaana Heine. Thus, the immense number of written instructions given by *Kokoschka* to the doll maker *Hermine* Moos was aimed less at creating an image of Alma Mahler than at a materialized interweaving of female and artistic ideal, of the artificial and

the natural, which arose solely from the artist's, Kokoschka's, imagination. The result turned out to be completely disillusioning for the artist and thus equates to an inversion of the old Pygmalion myth.

Janneke Meissner explores the contrary effectiveness of the poetic function of puppet figures in her contribution *Studies of Decay. The Poetic Function of Dolls/Puppet Figures in the Work of Hans Bellmer and Paul Wühr*. She sees the works of the two artists as a response to a reality that can no longer be experienced as intact and to the decay of notions of unity in the course of the 20th century with different poetic effects. While *Bellmer's* destroyed and fragmented photographically staged doll bodies prove to be "poetry excitors", the dolls in the prose work *Das falsche Buch (The false book)* by *Wühr* function as "poetry suffocators" in face of their doing 'de-language'. Although seemingly contrary to one another, destruction and fragmentation in the works of both artists lead to the fact that dolls/puppets are doing poetry.

The contribution by *Nina-Marie Schüchter* focuses on the specific mediality of the doll in the context of parallel worlds and manifestations of the 'others', using the example of the Biennale installation *Dolls as Manifestations of the 'Others' – 'Mondo Cane'* by *Jos de Gruyter & Harald Thys*. At the center of the installation are mechanical puppet figures that seem to be caught in loops of monotonous actions and are contrasted with a group of others placed behind barred fences. Discursive contexts emerge here from *Hannah Arendt's* critique of modern working conditions and the concept of alterity, which is enacted as a concrete-sensual illustration in view of the wide range of most diverse doll/puppet figures.

The main characters in the animated stop-motions films described in *Christina Templin's* contribution are *Plasticine Dolls/Puppets as Artificial Humans* [interpreted by her as] – *Neo-Romantic Variations of the Human in the Work of Djurberg/Berg*. The actions of the mutely acting plasticine dolls/puppets, designed by *Nathalie Djurberg*, are accompanied by music creations by *Hans Berg*. The resulting film worlds create an atmosphere and aesthetic of persistent uncertainty. The scenes of the doll/puppet productions refer deeply disturbing, uninhibited and dissociated varieties of anthropomorphic beings, their injuries and (human) abysses. The oppressive effect of these doll/puppet productions is seen as an expression of a radicalization of (neo)romantic motifs,

which bring to light the uncanny and (almost) unbearable from the depths of human existentiality.

Old Gender clichés and new border crossers – androids and robots as war-, sex- and theatre-machines

The text *Sex-Dolls and War-Machines: Artificial Binary Gendering in Current Android Technology* by *Bettina Vitzthum* works out how persistent binary gender clichés are perpetuated in modern android technologies. In military domains android dolls are staged as male-connoted war-machines, while female sex-dolls are used on the erotic adult market. Technological progress thus ties in with rigid hypermasculine or hyper-feminine doll design, reinforcing and using it for its marketing strategies.

Investigating the mutability of mechanical men in the realm of theater life, director and puppeteer *Christian Fuchs* offers a challenging perspective in his contribution *Border Crossers: Robots as Dolls/Puppets*. With the idea of the robot on stage, which results in more than just a scenic effect, he refers back to numerous discourses on the topos of 'artificial humans' and in this context develops a multi-level model of machine theatre. In view of the experiences with dolls/puppets as border crossers between the animate and inanimate, theatre in general and puppet theatre in particular seem to be predestined to initiate scenic research and creatively try to get at the innovative potential of new robot generations and artificial intelligence.

A photo project: Püppi arrived

The contribution *Püppi Arrived. Love Dolls in the Eye of the Beholder – Photos, Interviews, Text, Fragments* by the photographer *Monika Hanfland* is part of a larger project. Male doll users and doll manufacturers from *Real Dolls* are portrayed here as men who are interested in dolls for different reasons, surrounded by their doll objects and their accessories in their everyday domesticity. The respective self-conceptions of these particular object relationships practiced here are supplemented by short verbal statements. The viewers, in turn, are (indirectly) invited to deal with questions about normality, deviation and everydayness in connection with the human-doll relationships documented here.

Book reviews: Artificial doll/puppet beings, facets of subversiveness, morality and the nature of post-human companions

In her essay *What Can a Doll Do? or: What Makes a Doll?* Marie Berndt takes a closer look at the short story *Is your blood as red as this?* (2016) by the British author Helen Oyevevi. By this, Oyevevi embeds the doll theme in an unclear, diffuse, but somehow tense situation in a school for learning puppetry. She plays with the mechanisms of action of dolls/puppets, which oscillate between conventional and subversive strategies. The message of the story is clearly ambiguous: the boundaries between human nature and artificial replication are blurred, leaving not only the students described here, but also the readers with a head full of (inspiring) questions.

In her essay *Frank ... Stein Meets Adam – Two Fictional Visions of Post-Human Companions* Robin Lohmann addresses questions about the essence of human nature, gender identities, the limits of modern technology and moral concepts that arise when reading the two English novels by Jeannette Winterson (*Frankissstein: A Lovestory*) and Ian McEwan (*Machines Like Me [and People Like You]*), both published in 2019. These are texts that can be read in any case as contributions on the subject of dolls/puppets as artificial beings. A comparison of the two (artificial) human protagonists *Frank ... Stein* and *Adam* underlines the importance of the process of animation in the encounter and relationship between human beings and (doll/puppet) objects, because only Adam experiences a real coming alive through his two fellow human beings, an experience that makes him as a doll/puppet become human and die.

Literaturverzeichnis / References

- Beguš, Nina (2020, forthcoming). A Tocharian tale from the Silk Road: A philological account of the *The Painter and the Mechanical Maiden* and its resonances with the Western canon. *Journal of the Royal Asiatic Society*. Retrieved 12.01.2020 under: https://www.academia.edu/27724004/A_Tale_from_the_Silk_Road_A_Philological_Account_of_The_Painter_and_the_Mechanical_Maiden
- Druh, Rudolf (2001). Künstliche Menschen. *Spektrum der Wissenschaft*. 01.06.2001. Zugriff am 02.10.2019 unter: <https://www.spektrum.de/magazin/kuenstliche-menschen/827686>
- Febel, Gisela (2004). Einleitung. In Gisela Febel, Cerstin Bauer-Funke (Hg.), *Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (S. 7–17). Göttingen: Wallstein.
- Febel, Gisela, Bauer-Funke, Cerstin (Hg.) (2004). *Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein.
- Gendolla, Peter (1992). *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Villiers de L'Isles-Adam und Hans Bellmer*. Heidelberg: Winter Universitätsverlag.
- Liebert, Wolf-Andreas, Neuhaus, Stefan, Paulus, Dietrich, Schaffers, Uta (Hg.). *Künstliche Menschen. Transgressionen zwischen Körper, Kultur und Technik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Müller-Tamm, Pia, Sykora, Katharina (Hg.). (1999). *Puppen. Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*. Köln: Oktagon.
- Museum Folkwang (Hg.). (2019). *I WAS A ROBOT. Science Fiction und Popkultur*. Essen: Edition Folkwang / Steidl.
- Turner, Victor (1964). Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage. In June Helm (Ed.), *Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society* (pp. 4–20). Seattle: American Ethnological Society.
- Wolfson, Lisa (2018). *Das Mysterium der Puppe. Semantik und Funktion eines Zwischenwesens*. Berlin: Frank & Timme.

Danksagung / Thanks

Wir, die Herausgeberinnen, bedanken uns herzlich bei allen Menschen, die uns bei der Erstellung dieser umfangreichen Publikation unterstützt haben. Als erstes sind die Autorinnen und Autoren zu nennen, sodann diejenigen Personen, die mit kundigen (Fach-)Reviews wichtige Einschätzungen und Anregungen von außen gegeben haben. *Robin Lohmann* hat uns bei Bedarf unkompliziert mit Übersetzungshilfen beigestanden, *Lukas Gausmann* hat engagiert versucht, die Textmenge in Satz und Layout einzuhegen, wobei die vorliegende Ausgabe dank der professionellen Kompetenz von *Anja Rickert* und dem UniPrint-Team fertiggestellt werden konnte. Der *universi* Verlag hat in bewährter Form die verlegerischen Aufgaben übernommen und die *Stiftung „Chancen für Kinder durch Spielen“* hat uns wieder einmal mit finanzieller Unterstützung unter die Arme gegriffen, so dass die beiden Bände in der vorliegenden Form gestaltet werden konnten.

We, the editors, would like to express our sincere thanks to all the people who supported us in creating this comprehensive publication. The authors should be mentioned first, followed by the reviewers who provided their expertise to give important (external) feedback. *Robin Lohmann* assisted us with translation problems if necessary, *Lukas Gausmann* tried hard to contain the amount of text in typesetting and layout, whereby the present edition was completed thanks to *Anja Rickert* and the UniPrint team and their professional competence. *Universi* press has taken over the publishing tasks in its tried and tested form, and the *foundation “Chances for children through play”* once again helped us with financial support so that these two volumes could be designed in the present form.

Insa Fooken / Jana Mikota

Siegen, Juli / August – July / August 2020

Herausgeberinnen / Editors

Insa Fooken, Prof. Dr. phil., Entwicklungspsychologie / Developmental Psychology, Universität Siegen / Goethe Universität Frankfurt a. M.

Jana Mikota, Dr. phil., Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft / Child and Adolescent Literary Science, Universität Siegen



Korrespondenz-Adressen / Correspondence addresses

fooken@psychologie.uni-siegen.de

mikota@germanistik.uni-siegen.de

Fokus: *Puppenmotive in der (Bildenden) Kunst – puppen-spezifische Hybridität und Ambiguität vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*

Focus: *Doll motifs in the (fine)arts – doll/puppet-like hybridity and ambiguity from the Middle Ages to the 21st century*

Ronny F. Schulz

Mittelalterliche Cyborgs? Automaten als Menschen im mittelhochdeutschen und altfranzösischen Trojaroman (Benoît de Sainte-Maure/ Herbort von Fritzlar)
Medieval Cyborgs? Automata as Human Beings in the Middle High German and Old French Troy Novel (Benoît de Sainte-Maure/ Herbort von Fritzlar)

■■■ 18–27

Michelle Oing

Holy Dolls: The Double Nature of the Medieval Bust Reliquary
Heilige Puppen: Die Doppelnatur des mittelalterlichen Büstenreliquiars

■■■ 28–37

Miriam Koban

Die Gliederpuppe – vom Hilfsmittel zur Projektionsfigur. Eine Untersuchung der Gliederpuppe im Gemälde Porträt von Henri Michel-Lévy (1878/79) von Edgar Degas
The Mannequin – from Tool to Projection Figure. A Study of the Mannequin in the Painting ‘Portrait of Henri Michel-Lévy’ (1878/79) by Edgar Degas

■■■ 38–47

Catherine Frèrejean

Francis Picabia und Hannah Höch: Die sexualisierte Maschinenfrau – Zwischen Projektion und Anspruch
Francis Picabia and Hannah Höch: The Sexualized Machine Woman – Between Projection and Claim

■■■ 48–56

Jaana Heine

Geschriebenes und gemaltes Ideal – Oskar Kokoschka und die Alma-Mahler-Puppe
Written and Painted Ideal – Oskar Kokoschka and the Alma Mahler Doll

■■■ 57–63

Janneke Meissner

Studien des Verfalls. Die poetische Funktion der Puppenfiguren im Werk von Hans Bellmer und Paul Wühr
Studies of Decay. The Poetic Function of Dolls/Puppet Figures in the Work of Hans Bellmer and Paul Wühr

■■■ 64–72

Nina-Marie Schüchter

Puppen als Erscheinungsformen der ‚Anderen‘ – ‚Mondo Cane‘ von

Jos de Gruyter & Harald Thys

Dolls as Manifestations of the ‘Others’ – ‘Mondo Cane’ by

Jos de Gruyter & Harald Thys

■ 73–82

Christina Templin

Plastilin-Puppen als künstliche Menschen – neoromantische Spielarten

des Menschlichen bei Djurberg/Berg

Plasticine Dolls/Puppets as Artificial Humans – Neo-Romantic Variations
of the Human in the Work of Djurberg/Berg

■ 83–91

Mittelalterliche Cyborgs? Automaten als Menschen im mittelhochdeutschen und altfranzösischen Trojaroman (Benoît de Sainte-Maure/Herbort von Fritzlar)

Medieval Cyborgs? Automata as Human Beings in the Middle High German and Old French Troy Novel (Benoît de Sainte-Maure/Herbort von Fritzlar)

Ronny F. Schulz

ABSTRACT (Deutsch)

Automaten spielen in der mittelalterlichen höfischen Literatur im französischsprachigen wie im deutschsprachigen Bereich eine wichtige Rolle. Gerade humanoide Automaten lenken den Blick aber auch auf Problematiken, wie sie uns auch in moderner Science-Fiction begegnen. Die vorliegende Arbeit untersucht den so genannten ‚Automatensalon‘ in zwei Troja-Romanen des 12. Jahrhunderts, Benoîts de Sainte-Maure *Roman de Troie* (um 1165) und Herborts von Fritzlar *Liet von Troye* (zwischen 1190-1200). In einer vertiefenden Betrachtung dieser artifiziellen Wesenheiten zeigt sich, dass moderne kulturwissenschaftliche Ansätze (z.B. Haraways „un/an/geeignete Andere“) besonders für die Interferenzen zwischen Mensch und Maschine und deren mögliche Wahrnehmung in mittelalterlichen Texten eine neue Perspektive aufwerfen.

Schlüsselwörter: cabinets of humanoid automata, 12th century Troy-narratives, human-machine-interference

ABSTRACT (English)

Automata play an important role in medieval courtly literature in both old French and middle high German narratives. In particular, humanoid automata also draw attention to problems that occur in modern science fiction too. The present work examines the “Chambre de Beautés” in two 12th century Troy-narratives, the *Roman de Troie* of Benoît de Sainte-Maure (ca. 1165) and its German counterpart, Herbort’s von Fritzlar *Liet von Troye* (ca. 1190-1200). The discussion of these artificial entities shows that modern cultural-scientific approaches (e.g. Haraways “in/appropriate other”) raise a new perspective especially for the interferences between man and machine and their possible perception in medieval texts.

Keywords: cabinets of humanoid automata, 12th century Troy-narratives, human-machine-interference

Mittelalterliche Vorläufer möglicher Mensch-Maschinen-Interferenzen – ein kurzer Aufriss

Roboter gelten heutzutage gemeinhin als von Menschen geschaffene Maschinen, die in ihrer äußeren Erscheinung oft menschenähnlich wirken, weil sie beispielsweise über künstliche Arme, Beine oder sogar einen Kopf verfügen. Dennoch würde trotz der anhaltenden Diskussion um die Fortschritte künstlicher Intelligenz (KI) zum jetzigen Zeitpunkt niemand Robotern ernsthaft autonome menschliche Gedanken, Gefühle oder sogar ein Gewissen zuschreiben. Die Bezeichnung ‚Roboter‘ entstammt ursprünglich aus dem Bereich der Fiktion, aus Karel Čapeks Drama *R.U.R.* (1920). Schon hier begegnen uns Roboter als Entitäten, die wie Menschen agieren und die sich sogar gegen ihre Beherrscher*innen wenden. So neuartig diese Ideen für das 20. Jahrhundert – sowohl in fiktionaler Literatur als auch wissenschaftlichen Diskursen – mitunter schienen, so gab es Vorläufer schon in vormoderner Literatur, wenn auch unter anderen Voraussetzungen: ähnlich wie in den Kunst- und Wunderkammern der frühen Neuzeit (vgl. Schüchter 2019) dienten Automaten bereits schon an den mittelalterlichen Adelshöfen der Unterhaltung (vgl. Camille 1989, 244ff.) und wurden zudem auch in der Literatur thematisiert¹. Hier sind es nicht nur künstliche Bäume, Schachautomaten oder singende Metallvögel, sondern auch menschenähnliche Gegner, die künstlich erzeugt wurden. Sie begegnen den Menschen sowohl als Antagonisten als auch als helfende Wesen. Gerade die humanoiden Automaten galten in mittelhochdeutschen und altfranzösischen Romanen als von Magiern geschaffene dämonisierte Wesen. Die damals von theologischer Seite geäußerte Kritik, es handele sich um vom Teufel belebte Automaten, scheint diese Figuren auf den ersten Blick abzugrenzen von unseren modernen fiktionalen Vorstellungen von Maschinen, die sich selbstständig weiterentwickeln können. Dennoch gibt es bereits in der mittelalterlichen Literatur Schilderungen, die den Fokus stärker auf technologische Komponenten bei diesem Thema legten (vgl. Berthelot 2015). Das hängt mit der Problematik des anders konzipierten mittelalterlichen Wissenschaftsystems zusammen: Wie Musik(wissenschaft) oder Medizin wurde auch die Magie als *Kunst* betrachtet – so im Lateinischen *ars*, was eine Lehnübertragung des altgriechischen *technē* ist (mit dem etymologischen Bezug zum modernen Wort ‚Technik‘). Folglich wurde das Erstellen eines huma-

noiden Automaten weniger als eine handwerkliche Fähigkeit angesehen, denn als Ausdruck einer wissenschaftlichen (intellektuellen) Tätigkeit.

In der mittelalterlichen Literatur des 12. bis 14. Jahrhunderts wurden humanoide Automaten nicht nur dem Publikum vor Augen geführt, sondern auch ihre Funktionen diskutiert. Sowohl das Motiv der Unfehlbarkeit dieser Automaten, die z.B. bei Tugendproben zum Einsatz kamen (so in Heinrichs von Neustadt *Apollonius von Tyrland*, Anfang des 14. Jahrhunderts), oder ihre Artifizialität wurden indirekt hinterfragt. In der Darstellung der Automaten wurde diese Künstlichkeit mit narrativen Mitteln teilweise kaschiert. So wurde entweder für die Rezipient*innen dieser Literatur nicht unbedingt deutlich, dass es sich nicht um Lebewesen handelte, oder auf der Figurenebene erkannten die handelnden menschlichen Figuren nicht, dass ihr Gegenüber ‚kein Mensch‘ war.

Zwei Beispiele mögen dies verdeutlichen: Im *Prosalancelot*, einer sehr nahen Bearbeitung des altfranzösischen *Lancelot en prose* aus dem 13. Jahrhundert, begegnen dem titelgebenden Helden in der *aventure* der Dolorose Garde zwei kupferne Ritter, die ihm den Einlass in eine Höhle verwehren. Nur wenn Lancelot einen dort verborgenen Schrein öffnet, kann er den Zauber, der über diesem Ort liegt, brechen, und somit auch die ‚Schaltkreise‘ der künstlichen Eingangswächter unterbrechen. Nachdem ihm dies gelingt, heißt es lapidar „die zwen ritter die fur der thür stunden die waren nyder gevallen und waren zurbrochen“ (Prosalancelot I 1995, 580). Durch die Bezeichnung ‚Ritter‘ werden diese (magischen) Automaten nicht mehr von dem Ritter Lancelot sprachlich differenziert, allein die Tatsache, dass sie zerbrechen, zeigt ihren ‚außermenschlichen‘ Status. In einem weiteren Artusroman des 13. Jahrhunderts, *Diu Krône* (um 1230) Heinrichs von dem Türlin, wird der Ritter Gawein von einem auf einen Baum stehenden Automaten angesprochen: „[Er] sach ez an / und wând, daz ez waer ein man, / der ûf den boum waer gestigen.“ (Henrich von dem Türlin 2012, 7088ff.; „[Er] sah es an und dachte, es handele sich um einen Mann, der auf einen Baum gestiegen wäre.“). Gerade die Fähigkeit des Gegenübers, sprechen zu können, lässt in diesem Fall den Ritter glauben, es handele sich um einen Menschen. Hinzu kommt die Distanz des Betrachters, da der Automat immerhin auf der Spitze eines Baumes steht; durch das Pronomen ‚es‘ und die vorangegangene Beschreibung der Konstruktion wird jedoch für das textexterne Publikum deutlich, dass der Protagonist mit einem Automaten konfrontiert wird.

¹ Vgl. u.a. die basalen Überblickswerke von Ernst (2003a, 2003b) Friedrich (2003) und Zimmermann (2011).

Nach diesem kurzen einführenden Aufriss geht es im Folgenden um die humanen Automaten in Benoîts de Sainte-Maure *Roman de Troie* (um 1165) und in seiner deutschsprachigen Bearbeitung, Herborts von Fritzlar *Liet von Troye* (zwischen 1190–1200). Nach der diskursiven Beschreibung des Zimmers oder des Salons, in dem sich die Automaten befinden, ein so genannter ‚Automatensalon‘, werden die in den entsprechenden Textstellen aufgeworfenen Fragen hinsichtlich des Status‘ dieser menschenähnlichen ‚Wesen‘ diskutiert; dabei stellt sich das Problem, ob das Erzählen von Automaten bloße Effekthascherei sei oder nicht doch die Funktion hat, in der Fiktion ihren Status gegenüber den menschlichen Figuren zu verhandeln. Ziel des Beitrags ist es, unter Bezug auf moderne kulturwissenschaftliche Ansätze die Mensch-Maschinen-Interferenzen in den beiden mittelalterlichen Texten aus einer neuen Perspektive zu betrachten und zu hinterfragen.

Benoîts de Sainte-Maure „Roman de Troie“

Benoît de Sainte-Maure hat mit seinem altfranzösischen Trojaroman (RdT) ein rezeptionsstarkes Werk verfasst, das nicht nur im deutschsprachigen Bereich adaptiert wurde, sondern auch von Guido de Columnis für die lateinische Version des Stoffes, der *Historia destructionis Troiae* (1287; „Geschichte der Zerstörung Trojas“), als eine Quelle herangezogen wurde.

Als Hector nach der achten Schlacht um Troja verwundet ist, schildert Benoît, wie er zur Heilung in ein Alabasterzimmer gebracht wird. Neben der kostbaren Ausstattung des Raumes mit Edelsteinen werden vier Säulen beschrieben, die drei Gelehrte geschaffen hätten: „Treis pöetes, saives auteurs, / Qui molt sorent de nigromance“ (RdT 14668f.; Übers., auch im Folgenden, R.F.S.: „Drei Schöpfer, weise Erfinder, die sich sehr gut in Nigromantie auskannten“). Auf den Säulen befinden sich vier Statuen. Diese repräsentieren zwei wunderschöne Jungfrauen und zwei Jünglinge; da sie schöner als alles bisher Gesehene seien, könne man die Statuen für Engel des Paradieses halten (vgl. RdT 14680). Die erste Figur zeigt einen Spiegel, in dem das höfische Verhalten und äußere Erscheinungsbild der Hineinblickenden wahrheitsgemäß sichtbar wird, sodass die Ankommenden ihre Fehler sogleich korrigieren können. Der Automat tritt hier als höfisches Korrektiv auf. Die zweite Staute ist eine höfische Tänzerin, die mit vier Messern jongliert. Auf einem goldenen Tisch vor ihr werden Kämpfe wilder Tiere sichtbar, aber auch höfische Vergnügungen, Zwerge und gefähr-

liche Monster erscheinen. Auf der Erzählebene wird mehrfach akzentuiert, dass es sich um ein großes Wunder handle:

Merveille senble a esgarder, / Car hon ne savreit porpenser / Que devienent après les jués.
/ Des arz e des secrez des ciels / Sot cil assez quis tresjeta / E qui l’image apareilla. / Qui
esgarde la grant merveille, / Qui est qui tiel chose apareille, / Grant merveille est ce que
puet estre, / Qu’ainc ne fist Dex cel home nestre / Quis esgarde, ne s’entrobli / De son pensé
o de son dit[.]

(RdT 14741ff): Es scheint ein Wunder, dies anzuschauen, denn man kann sich nicht vorstellen, was sich aus diesen Spielen weiter noch entwickelt. Aus Künsten und den Geheimnissen des Himmels hat jener, der diese Skulpturen schuf, genug gewusst. Wer dieses große Wunder sah, fragte sich, wie es wohl funktioniere. Ein großes Wunder mag es sein, dass kein von Gott geschaffener Mensch es ansehen konnte, ohne zu vergessen, woran er dachte oder was er sagte. (vgl. auch RdT 14878ff.).

Die dritte männliche Statue spielt Musikinstrumente, gibt den Betrachtenden Jugend und Freude wieder. Noch nicht einmal der biblische David beherrsche die Instrumente mit dieser Kunstfertigkeit. Nach der musischen Darbietung wirft die Statue mit Blumen, sie bleibt permanent in Bewegung. Schließlich weist die letzte Statue die Besucher*innen des Zimmers durch Zeichen ein, gibt ihnen vor, was für sie das Beste zu sein scheint, und verbreitet Tag und Nacht Wohlgerüche (vgl. RdT 14776; 14854; 14866ff.).

Als Schöpfer dieser Statuen erscheinen bei Benoît „pöetes“ und „auteurs“, was auch mit „Dichtern“ und „Verfassern“ (von Literatur) übertragen werden könnte. Die Automaten werden also auf einer Metaebene als literarische Erfindungen eingeführt. Nigromantie² wird in diesem Text demnach keineswegs negativ konnotiert (vgl. Benoît de Sainte-Maure 1998, Notes, 646), denn das Ensemble der künstlichen Figuren erscheint hier als Darstellung einer prächtigen Wunderkammer. Damit korrespondiert auch, dass die Statuen mit Paradiesengeln verglichen werden.

Hier findet eine *mise en abyme*³ des Erzählens statt: Wie die Magier die vier Bildsäulen mit den omnipotenten, permanent sich bewegenden Automaten schaffen, so schafft der Dichter seinen Text mit den Figuren. Die Statuen haben menschliche Fähigkeiten, diese jedoch in Perfektion; die literarischen Figuren

² Nigromantie ist im 12. Jh. noch als Synonym zur Magie zu betrachten und somit nicht nur im Sinne der späteren Totenbeschwörung.

³ Ein Bild im Bild, das sich selbst enthält.

gleichen Menschen, bestehen jedoch nur auf dem Pergament. Darüber hinaus wird auch eine gewisse Wertschätzung der Begriffe ‚Poet‘ und ‚Autor‘ deutlich, da die Bezeichnung ‚Schöpfer‘ im Christentum Gott vorbehalten bleibt, müssen die Erfinder wunderbarer Automaten andere Bezeichnungen erhalten, in diesem Fall wohl nicht zufällig Synonyme für Schriftsteller*innen, die ebenfalls die Fähigkeit besitzen, menschenähnliche Figuren hervorzubringen. Eine ähnliche Lesart findet sich bei Rockwell, der die Produktion des Textes mit der Erstellung der Automaten, die an das prächtige Troja erinnern, gleichsetzt, und somit die Legitimation des Schreibens über Troja auf der Metaebene in dem Automatenzimmer sieht (vgl. Rockwell 1997, 22f.).

Bisher wurde die Szene der *chambre de beautés*⁴ zum einen unter dem Aspekt der Memorialkultur gelesen (Rockwell 1997), zum anderen wurden die Automaten, wie bei Susanne Friede (2005), als der Didaxe dienend interpretiert. Friede kommt zu dem Fazit:

In Benoîts Roman de Troie sind es nicht mehr die Menschen, denen die Automaten untergeordnet sind, denen sie dienen, die sie schützen und deren Größe und Macht sie verherrlichen. Es sind vielmehr die Automaten in ihrer unerreichbaren Perfektion, an denen die Menschen gemessen werden. (Friede 2005, 24).

Diese „unerreichbare[] Perfektion“ zeige sich aber laut Friede nur in dem abgeschlossenen Raum des Zimmers, der offensichtlich der Zeit enthoben scheint. Damit rückt das Automatenzimmer in die Nähe einer Utopie (vgl. ebd., 24f.) oder eines Paradieses. Und es gibt einen weiteren Punkt, der für die hier geführte Diskussion noch stärker profiliert werden soll: Die Automaten sind nicht nur supranaturale Ideale, sie zwingen die Menschen auch zu Handlungen, d.h. zum Verweilen in dem Raum oder zum Verlassen desselben. Den Automaten kommt eine *agency*⁵ zu, sie werden zu Akteur*innen, auch im Sinne Latours, nur sind sie nicht „niedere Bedienstete [...] an den Rändern des Sozialen“ (Latour 2014,

127), über die niemand spricht, sondern sie befinden sich im Zentrum der trojanischen Gesellschaft und sind in die dortigen Machtverhältnisse eingeschrieben. Sie halten diese Gesellschaft permanent in Bewegung, so wie sie sich selbst unaufhörlich bewegen; obwohl sie artifizielle Gebilde sind, kann man sie als eine Art Motor des trojanischen Hofes auffassen.

Neben der Fixiertheit der Automaten fällt aber noch ein weiterer Aspekt auf: Trotz der detaillierten Schilderung ihrer Funktionen und ihrer *agency* werden die Beschaffenheit und die Technik dieser Figuren nie näher beschrieben. Auch Elly R. Truitt konstatiert dieses Faktum und diskutiert die daraus resultierenden Probleme bei der Illustration dieser Szene in späteren Handschriften, die diese Automaten mal humanoid, mal engelähnlich präsentieren (vgl. Truitt 2015, 57f. u. dortige Abbildungen 5 u. 6). Als goldene Statuen, die durch mathematische Kunst geschaffen wurden („*erant de auro quatuor ymagines collocate, mirabili arte mathematica institute*“, Guido de Columnis 1936, 171), werden sie z. B. auch in der 120 Jahre später verfassten Version des Guido de Columnis geschildert, auch wenn er diesen Raum nicht näher darstellt.

Mit der nur angedeuteten Beschreibung der Beschaffenheit des Zimmers und seines Interieurs verbinden sich Anspielungen auf den Orient: So leuchtet der Alabasterraum von arabischem Gold (vgl. RdT 14632), was die Fremdheit dieser mittelalterlichen Wunderkammer akzentuiert, ebenso wie die Paradiesallusionen (vgl. z.B. RdT 14680), die wiederum auf eine mögliche überirdische Herkunft der Automaten verweisen. Durch diese Setzungen des Textes potenzieren sich die Dichotomien von „belebt/unbelebt“ zu „fremd/eigen“, „menschlich/außermenschlich“ sowie „weltlich/himmlisch“ und lassen eine eindeutige Zuordnung offen. Ihre Herstellung bleibt im Dunkeln, ihre Technik bleibt für das textexterne und das textinterne Publikum unsichtbar. Auch dass hier ein asymmetrisches Machtverhältnis vorliegt, das letztendlich zu Lasten der menschlichen Figuren geht, wird erst bei der kritischen Reflexion dieses Automatentheaters deutlich.

4 „Zimmer der Wunder (eigentl. Schönheiten)“.

5 Gerade der Begriff der *agency* findet in der germanistischen Mediävistik verstärkt Resonanz in den letzten Jahren, da sich „unter [ihm] all diejenigen Ding-Eigenschaften subsumieren lassen, die mit den Aspekten der Wirkmächtigkeit und der Widerständigkeit von Dingen zu tun haben“, der Terminus bietet sich an, „den Literaturwissenschaftler für die Bedeutung von Dingen gerade auch in vormodernen Texten zu sensibilisieren“, wie Mühlherr in dem einschlägigen Band zu „Dingkulturen“ ausführt (vgl. Mühlherr 2016, Zitat: 6f.).

Herborts von Fritzlär „Liet von Troye“

Im *Liet von Troye* (LvT), der deutschsprachigen Bearbeitung des Trojaromans, erscheint das Zimmer, in dem Hector geheilt werden soll, wie ein „paradis“ (LvT 9227). Die Figuren sind Werke von vier Meistern, deren Kunst unbekannt ist (vgl. LvT 9270ff.). Es folgt die Beschreibung der Statuen:

Vf zwein phileren / Mohte man schowen / Zwo iunc frowen / Geworht von steine / Daz von fleische noch von beine / Schoner maget nie bequam / Vf dem andern alsam / Zwene iungelinge / So die svnne vf ginge / So enwere sie nimmer so klar / So ir varwe vnd ir har / Swer die bilde gesach / Swie wise er were er sprach / Daz in got hette daz leben / Vf dem steine gegeben / Obene noch vnden / Dehein man enkvnde / Deheine wis gemerken / Ob ez mensche solde werken / Wie er daz getete / Daz ein bilde hete / Ougen luter vnd clar / Stirne schone vnd offenbar / Wizze zene roten mvnt / Die vf der ersten sule stunt / Die was snel vnd gerat / Vnd sprach vnd trat / Nachtes vnd tegelich[.]

(LvT 9275ff.): Auf zwei Pfeilern konnte man zwei junge Damen sehen, aus Stein gebildet, so [schön], dass aus Fleisch und Blut ihnen nie eine junge Frau glich. Auf den anderen [Pfeilern] waren gleichsam zwei Jünglinge. Wenn die Sonne aufgeht, so ist sie niemals so hell wie ihre (Körper-)Farbe und ihr Haar. Wer auch immer die Statuen sah, so weise er auch sein möge, der meinte, dass ihnen Gott das Leben auf dem Stein eingehaucht hätte. Weder von oben noch von unten konnte niemand feststellen, auf welche Weise ein Mensch dies vollbracht hätte. Wie es diesem [wohl] gelang, dass eine Statue leuchtende und helle Augen hätte, eine schöne und hohe Stirn, weiße Zähne und ein roter Mund. Jene [Figur], die auf der ersten Säule stand, war schnell und gewandt und sprach und tanzte Tag und Nacht.

Die erste Figur gleicht einer Tänzerin (vgl. LvT 9303), die dritte Figur gleicht „[e]inem manne“ (LvT 9340). Obwohl sie auf Säulen stehen, scheinen sie doch hochbeweglich. Sie tanzen, werfen Messer oder streuen Blumen. Darüber hinaus verfügen diese bewegten Statuen auch über exzeptionelle Fähigkeiten. Hector, der zuvor fast tödlich verwundet wurde, wird geheilt, eine weitere Statue kann in die Zukunft schauen. Doch das anfängliche Staunen über die Artifizialität der Figuren und ihre Schöpfer schlägt um in eine Diabolisierung dieser Automaten:

Der tufel vz den bilden sprach / Vnd vor sagete swaz gesach / Manic wunder er treip / Daz man von im screip / Hin abe quam vns zoberlist / Die nigromancia geheizen ist[.]

(LvT 9368ff.9): Der Teufel sprach aus diesen Figuren und sagte voraus, was geschehen werde. Viele Wunder vollbrachte er, damit man über ihn schriebe. Auf die Erde kam die Zauberkunst, die Nigromantie genannt wird..

Auch wenn das Zimmer zuerst wie ein Paradies erscheint, erweist es sich – zumindest was die Prophetie betrifft – *ex post* als Täuschung des Teufels. Die Automaten bleiben in dieser mittelhochdeutschen Adaptation ebenfalls unkonkret bis auf die Tatsache, dass das Aussehen ihres Gesichts mitgeteilt wird. Dahinter verbirgt sich allerdings eine topische Schönheitsbeschreibung⁶ (die rhetorische *descriptio personae*), wie sie mit den leuchtenden Augen, den weißen Zähnen und dem roten Mund auch im höfischen Roman bei der Beschreibung von Frauen üblich ist.

Martin Zimmermann sieht „[e]ine pointiert negative Darstellung“ in der Beschreibung des Automatenalons bei Herbort und attestiert dem Erzähler eine „skeptische[] Distanz zu den mechanischen Elementen“ (Zimmermann 2011, 231). Auch wenn eine Umakzentuierung in der mittelhochdeutschen Bearbeitung stattfindet, ist das Geschilderte nicht zwangsläufig negativ, sondern der Charakter dieser Automaten wird eher kritisch diskutiert. Mit der Aussage, diese Steine wirken, als hätte Gott ihnen Leben eingehaucht, findet sich eine indirekte (und vielleicht unbewusste) Anspielung auf den Pygmalion-Mythos. Lediglich die Zukunftsweissagung erscheint als diabolische Gabe. Auch dass die Automaten und ihr menschliches Aussehen „dem reinen Amusement der Zuschauer“ (ebd., 235) dienen würden, ist zu relativieren. Immerhin dienen sie dem Heilungsprozess Hectors (vgl. auch ebd.). Mit Verweis auf den Teufel wird vielmehr ein Topos bedient, der als Wahrheitsbeteuerung dient.

Die Funktion als Heiler*in suggeriert letztendlich wieder ein humanoides Wesen, sodass sich diese Automaten als Surrogate der Meister, die sie erschaffen haben, zu präsentieren scheinen. Die Fähigkeit dieser Automaten bei Benoît, Menschen den Aufenthalt im Zimmer vorzuschreiben oder ihr Gebaren oder Aussehen zu korrigieren, fällt bei Herbort fast weg. Lediglich das Messerspiel könne die Betrachter*innen auf immer an das Zimmer binden (vgl. LvT 9318ff) oder die zweite Statue vermag den Besucher*innen eine schöne (Körper-)Farbe zu verschaffen (vgl. LvT 9325ff.).

6 Topisch meint hier ein fixiertes Schema in der mittelalterlichen Literatur, das festlegt, wie z.B. die Schönheit einer Frau gemäß der zeitgenössischen Rhetorik beschrieben wird, was erwähnt werden muss und worüber nicht gesprochen werden darf.

Faszinosum: Automaten und Menschen – Automaten wie Menschen

Die Automaten, die hier einem mittelalterlichen Publikum und auch uns als moderne Leser*innen vor Augen geführt werden, verbergen geschickt ihre Technik. Das Aussehen der zwei mechanischen Jünglinge und jungen Damen bleibt der Topik verpflichtet, die Schönheit wird bei Benoît bloß erwähnt, während Herbort das Gesicht des ersten weiblichen Automaten gemäß einer konventionellen *descriptio personae* schildert. Zimmermann konstatiert allein auf der Grundlage des Verhältnisses von zwei männlichen und zwei weiblichen Automaten „eine anscheinend gleichwertige Rollenverteilung von Mann und Frau“ (Zimmermann 2011, 233). Ob es hier allerdings um konventionelle Rollen geht, bleibt zu bezweifeln. Die Automaten reflektieren scheinbar die höfische Gesellschaft, aber noch mehr dienen sie als ihr Korrektiv. In beiden Szenen, sowohl der altfranzösischen als auch der mittelhochdeutschen Version, wird auf das Paradies angespielt, dementsprechend korreliert höfische Idealität mit paradiesischer Perfektion. Aus diesem Grund beziehen sich die weiblichen und männlichen Figuren auf das theologisch postulierte Hauptwerk der Schöpfung, auf Mann und Frau – es herrscht eine perfekte Symmetrie von zwei weiblichen und zwei männlichen Exemplaren. Eine detaillierte Schilderung der Technik, die die Automaten sich bewegen und sogar sprechen lässt, bleibt aus: Bei Benoît genügt der wiederholte Hinweis auf das ‚Wunderbare‘ und bei Herbort offensichtlich der Verweis auf den diabolischen Ursprung der Prophetie. Neben Mann und Frau als Automaten gibt es auch einen goldenen Adler und einen kleinen Satyr, die das Trocknen der Blüten, die der vierte Automat verstreut, durchführen (vgl. RdT 14817ff.). Der Satyr gilt in religiös deutenden Naturbüchern wie dem *Physiologus* und seiner Nachfolger als Hybridwesen aus Mensch und Tier (vgl. *Bestiari tardoantichi e medievali* 2018, 320, 432 u. 536). In dem von Naturgesetzen enthobenen Raum kommt es zu Grenzüberschreitungen zwischen Mensch, Tier und Automat. Evident wird, dass die hier präsentierten Automaten trotz einiger Anspielungen eben nicht mit Monstern gleichgesetzt werden können. Sie wirken wie Menschen, obwohl sie künstliche Wesen sind. Gerade in der Kontrastierung mit dem Satyr, der ebenfalls ein Automat zu sein scheint, wird dies offenbar. Alle diese Wesenheiten oszillieren somit zwischen Mensch und Automat.

Die Frage nach der Hybridität initiiert auch in Bezug auf die menschlichen Ritter(figuren) in der Literatur ein reizvolles Gedankenspiel. So hat Cohen (2003, 35ff.) anhand der Figur des Ritters aufgezeigt, dass dieser mit seinem Pferd und

seinen Waffen zusammen ein Netzwerk bildet, eine „medieval identity machine“. Bewusst provokant spricht Wilkie in einem Gedankenexperiment vom Helden als „Cyborg“ und geht damit noch einen Schritt weiter: Liest man den Cyborg – in einem weiteren Sinne verstanden als Hybridwesen aus technologischen und biologischen Elementen – als Metapher, können auch die vormodernen Helden als hybride Kombinationen aus menschlichen Körpern und technischen Waffen oder anderen Hilfsmitteln gesehen werden.

Der Cyborg-Vergleich, auch wenn er auf den ersten Blick anachronistisch erscheint – wie Wilkie (2012, 1) selbst hervorhebt –, hinterfragt die Heldenfigur und weist sie sowohl physisch als auch in ihrem Handeln als eine transgressive Figur aus: „Heroes are both born and made. They preserve the integrity of their societies by sacrificing themselves to the shifting needs of violent confrontation, and in so doing become *other* – or illustrate by their exaggerated example, our own everyday alterity“ (ebd., 17).

Was ist jedoch schließlich dieses Andere, das die Automaten verkörpern? Was unterscheidet diese wie Menschen erscheinenden Weseneinheiten sowohl auf der Figurenebene als auch für die Rezipient*innen von den menschlichen Akteur*innen? Die Automaten sind an ihren Raum, das Zimmer, gebunden; sie verfügen über Fähigkeiten, die auch in einer höfischen Gesellschaft anzutreffen sind. Dies findet sich allerdings in so hoher Perfektion, dass sie schon aus diesem Grund ‚außermenschlich‘ erscheinen. Die Frage nach der Differenz zwischen Automaten und Menschen lenkt den Blick auf ein weiteres Konzept, das sich – ebenso wie das Konzept des Cyborgs – zunächst nicht unmittelbar auf die beiden mittelalterlichen Texte anwenden lässt. Nimmt man diese Überlegungen aber als einer Art „Umweg“, erschließt sich ein anderes Verständnis der Texte. Konkret geht es um den von Trinh Minh-ha geprägten Terms des „un/an/geeigneten Anderen“, so wie er von Donna Haraway aufgegriffen wurde. Gerade ein moderner kulturwissenschaftlicher Ansatz wirft eine neue Perspektive auf die Konstellation Mensch-Automat. Wohl wissend, dass auch dieser Ansatz, wie Wilkies Denkmodell vom Cyborg, nur eine Metapher darstellt, bietet diese moderne Setzung doch einen willkommenen Kontrast zu den beiden mittelalterlichen Texten, vor deren Hintergrund jene in einem anderen Licht erscheinen können. Fokussiert die Forschung zur Fremdwahrnehmung in der germanistischen Mediävistik in erster Linie auf dem Verhältnis zwischen Christentum und Islam sowie den so genannten Monstern, bedarf es bei der Auseinandersetzung mit Automaten, die weder

einer anderen Religion zugehörig sind, noch Mensch-Tier-Hybridwesen sind, eines anderen Instrumentariums. Es ist immerhin augenfällig, dass Automaten weder in Bestiarien (allegorisch deutenden Tierbüchern, die auch Monster aufführen) noch auf *mappae mundi* (Weltkarten) oder in mittelalterlichen Naturlehren aufgeführt werden, was auf ihre spezielle Andersartigkeit gegenüber Mensch und Tier verweist und weshalb sie auch unter diesen enzyklopädischen Formen nicht subsumiert werden können. Obwohl sie äußerlich Menschen oder Tieren und fast gleichzeitig Statuen ähneln, sind sie mit diesen inkommensurabel. Vor dieser Folie bietet sich ein Blick auf Haraways Konzept von ‚Andersheit‘ an, welche sie nicht vor dem Hintergrund (politisch) zugeordneter Begriffe wie *Gender*, *Race* oder *Nation*, die auch im Mittelalter in dieser Form noch nicht vorhanden sind, wissen möchte. Sie zieht deshalb den Begriff des „un/an/geeignete Anderen“ heran, der für sie:

Netzwerke der multikulturellen, ethnischen, rassischen, nationalen und sexuellen Akteur*innen [...] [bezeichnet und] bezieht sich damit auf die geschichtliche Verortung derer, die sich nicht die Masken des „Selbst“ oder des „Anderen“ überstreifen konnten, die von den damals vorherrschenden westlichen Narrationen von Identität und Politik angeboten wurden (Haraway 2017, 51f.).

Da es Haraway in diesem Fall nicht um ‚Spiegelung‘ oder ‚Brechung‘ (z.B. des Konzepts des ‚Eigenen‘) geht, schlägt sie die Bezeichnung ‚Beugung‘ als adäquaten Begriff vor. Sie entwickelt somit eine mögliche Genese des Menschen, bei der sie von dem „un/an/geeigneten Anderen“ zum utopischen Raum kommt, der eine „feministische Allegorie“ wäre:

Die patriarchalen Narrationen des Westens erzählten, dass der physikalische Körper Ergebnis der ersten Geburt sei, während der Mensch/Mann das Produkt der heliotropen zweiten Geburt wäre. Demgegenüber könnte eine differenzielle, gebeugte feministische Allegorie die „un/an/geeigneten Anderen“ aus einer dritten Geburt in eine Science-Fiction-Welt mit Namen Anderswo entlassen. Das wäre ein Ort, der sich aus Überlagerungsmustern zusammensetzte. Die Beugung bringt nicht – wenngleich verschoben – „das Selbe“ hervor, wie Spiegelung und Brechung es tun. Die Beugung bildet die Überlagerung ab, nicht die Replikation, Spiegelung oder Reproduktion. Ein Beugungsmuster verzeichnet nicht den Ort, wo Differenzen auftreten, sondern den Ort, wo die Wirkungen der Differenzen erscheinen. (Haraway 2017, 52f.)

Diese Überlegungen, die sich in erster Linie mit der Problematik des westlichen (männlichen) Blickes im 20. und 21. Jahrhundert auseinandersetzen, erscheinen

für die mittelalterliche Literatur zunächst abwegig, zumal ganz andere politische Mechanismen im Hintergrund der beiden hier behandelten Romane stehen. Dennoch sensibilisiert die hier angesprochene Frage nach der Erkenntnis dessen, was dargestellt wird – sowohl für das Verständnis von Texten des 21. als auch des 12. Jahrhunderts. Über den Ort zu sprechen, „wo Differenzen auftreten“, sei laut Haraway nur die „Illusion einer wesenhaften, festgelegten Position, während Letzteres [der ‚Ort, wo die Wirkungen der Differenzen erscheinen‘ – R.F.S.] uns dazu erzieht, genauer zu beobachten.“ (ebd.).

Haraways Position als Denkmodell für einen mittelalterlichen Text heranzuziehen, in dem Automaten auftreten, könnte bedeuten, die Automaten nicht als dämonische Schöpfung *per se* aufzufassen, sondern sie als Faktoren zu begreifen, die die menschliche (höfische) Ordnung stören. In der Interaktion mit menschlichen Figuren kommt es zu Interferenzen, welche wie bei Haraway aus moderner Sicht als Beugungsmuster interpretiert werden können. Das würde bedeuten, dass das Andere nicht zwangsläufig eine ‚Brechung‘ oder ‚Spiegelung‘ sei, um bei der Terminologie Haraways zu bleiben, sondern die Interferenzen zwischen menschlicher und außermenschlicher Existenz zu einem Beugungsmuster führen würden, mithin – wenn man bei diesem physikalischen Beispiel bleiben möchte – zu einem Kontakt, bei dem die Grenzen verschwimmen.

Bei Benoît wie bei Herbort liefert der Automaten Salon erwartungsgemäß Stereotype: Weise Männer haben die Automaten geschaffen und – entsprechend dieser zweiten Schöpfung – sind auch die zwei menschlichen Geschlechter vertreten. Allerdings machen die verschiedenen Einflüsse auf die Gestaltung dieser Szene deutlich, dass sich hier verschiedene Diskurse überlagern. Zu diesen Einflussgrößen gehören sowohl der hintergründige theologische Diskurs als auch die Anspielungen auf die so genannten Wunder des Ostens, sowie weiterhin die orientalische Herkunft des Materials und schließlich auch die vorderhand fremde antike Thematik, die in die höfische europäische Kultur des Hochmittelalters narrativ integriert wird. Würde man noch auf die kritischen Erzählertöne ausgreifen und die Diabolisierung der Automaten thematisieren, wäre die Analyse abgeschlossen. Die Automaten bleiben menschenähnlich, doch fremd und bedrohlich. Das wiederum ist für Benoît ein reines Wunder, für Herbort hingegen ein moralisch äußerst verwerfliches Spektakel, wie es sich für ihn bei der prophezeienden Figur darstellt. Aus diesem Grund sollte der Fokus vor allem auf die Wirkungen der Differenzen gelegt werden. Jutta Eming hat im Nachzeichnen der Verwick-

lungen in der altfranzösischen Version des Automatenzimmers aufgezeigt, dass die Automaten „kulturelle Techniken [erinnern und bestätigen]“ (Eming 2006, 45) und somit die „Konstruktion von Männlichkeit“ (ebd., 45) für eine höfische literarische Figur nicht nur auf Gewaltbarkeit basiert, sondern eben auch auf diesen Kulturtechniken. Es bedarf also artifizieller Wesenheiten, um die höfischen (menschlichen) Ideale zu vermitteln und zu konservieren. Das repetitive Moment dieser Automaten ist ein weiterer Hinweis auf diese Funktion, da sie auf ‚Sich-Wiederholendes‘ im Sinne von ‚Lernen‘ und ‚Erinnern‘ verweisen. Intendiert ist mit der Einführung der Automaten somit auch, die Identität eines Helden zu klären und diese dem höfischen Publikum vor Augen zu führen.

Auch wenn die Technik dieser Automaten nach wie vor im Dunkeln bleibt, sind die Konsequenzen, die sich aus dem Verhältnis zwischen Mensch und Maschine ergeben, außerordentlich. Die Lücke, die zwischen den Kämpfen durch den rekonvaleszenten Hector entsteht, wird gefüllt mit der Schilderung einer frühen Wunderkammer, die laut Merriam Sherwood (1947) „contains perhaps the most complicated automata of all“ (ebd., 568). Die Heilung des Helden hätte eine 300 Verse lange Erweiterung eigentlich nicht benötigt, dafür erweist sich das Zusammentreffen zwischen diesen zwei Spezies aber als folgenschwer. Hector, der fast getötet wurde (vgl. RdT 14533), wird geheilt, wofür es natürlich eines *deus ex machina* oder gar eines ganzen automatischen Heiler*innenstabs bedarf. Allerdings gibt das Folgende bei Herbort wiederum zu denken: Paris und Helena erhalten nach der Genesung Hectors das Zimmer und pflegen dort „suzze[] minne“ (LvT 9381; „angenehme Liebe“), sie bleiben zehn Jahre dort, „[d]o mvste in misselingen“ (LvT 9389; „bis es ihnen schlecht ergehen sollte“). Aus dem langen Aufenthalt des Liebespaares scheint hier, anders als bei Benoît, fast der Untergang Trojas zu resultieren.

Mit dem Automatenzimmer wird ein Gegenraum geschaffen, in dem das Koexistieren von Automat und Mensch auf den ersten Blick – zumindest temporär – problemlos erscheint. Die Automaten repräsentieren nicht bloß höfische Kultur, wie es für die historische Realität denkbar wäre, sie *sind* die ideale höfische Kultur. Sie regulieren Ein- und Auslass (bei Benoît) aus diesem exzeptionellen Bereich. Sie erziehen und heilen Menschen, was Letztere in ein Abhängigkeitsverhältnis bringt. So wie ihre Schaltkreise nicht sichtbar werden, so wird ihre strukturelle Macht über die Menschen nur indirekt greifbar. Mit der Zerstörung Trojas geht allerdings auch dieses Zimmer unter. Das, was als eine

Art *perpetuum mobile* erschien, erweist sich als nicht von Dauer – was auch der Konzeption der beiden Troja-Texte entspricht. Die Automaten, über den Umweg einer modernen Theorie wie das „un/an/geeignete Andere“ gelesen, machen die Bedrohung der höfischen Gesellschaft durch eben jene evident. Unweigerlich führen sie zu Interferenzen zwischen Mensch und Automat und machen somit die Grenzen zwischen beiden Spezies durchlässig. Daraus resultiert letztlich auch die Veränderung der Machtverhältnisse, eine Problematik, die bei Benoît, der dieses Automatentheater in den Trojastoff einführt, vielleicht noch nicht bewusst ist, da hier wahrscheinlich eher noch poetologische Aspekte eine Rolle spielen. Herbort dagegen muss als Rezipient des Trojaromans bereits mit diesem Gefahrenpotential der Automaten umgehen. Es ist anzunehmen, dass er deshalb für die Dämonisierung optioniert und dieses Zimmer schließlich zum Liebesort von Paris und Helena macht, womit er das tragische Ende Trojas gedanklich vorwegnimmt.

Zum Schluss – Automaten im Anderswo?

Die Lektüre hat somit gezeigt, dass menschenähnliche Automaten, wie sie mittelalterliche Texte bevölkern, nicht zwangsläufig nur der Unterhaltung und dem Wunder dienen, sondern sich verschiedene Funktionen in den Automaten überlagern: Sie spiegeln nicht die höfische Gesellschaft, sondern inkorporieren sie. Ihre Menschenähnlichkeit macht sie, anders als ein bedrohlicher kupferner Ritterautomat, zu einem vermeintlichen Partner oder zu einer augenscheinlichen Partnerin. Doch durch ihre Kenntnisse und ihren Einfluss beherrschen sie das Zimmer, und ihr Einfluss geht darüber hinaus: Sie kontrollieren die perfekte höfische Gesellschaft, die diese Perfektion letztlich ihnen verdankt. Aus diesem Grund treten die menschlichen Figuren, sofern sie wie Hector, Paris und Helena namentlich genannt werden, in den Hintergrund; die Leser*innen erhalten keine genaueren Informationen über deren Aufenthalt, außer dass sie geheilt wurden oder sich dort liebten. Die Identität der Automaten konstruiert sich durch die Interaktion mit den menschlichen Figuren, diese aber unterwerfen sich ihrem Diktat derart, als stünden vor ihnen menschliche Herrscher*innen. Dieser Problematik stellen sich auch die mittelalterlichen Texte und versuchen, wie im konkreten Fall von Benoît de Sainte-Maure und Herbort von Fritzlar, darauf adäquat zu reagieren. In gewisser Weise können die hier skizzierten mittelalterlichen Helden als vorweggenommene Metaphern der Cyborgs in moderner Science-Fiction gelesen werden. Zu erinnern wäre hier nur, als ein Beispiel unter vielen, an die

Blade Runner Filme (1982 und 2017), die noch wesentlich weiter gehen und den Replikanten (künstlichen Menschen) und sogar menschenähnlichen Hologrammen humane Handlungen und Emotionen zuschreiben. Auch in diesem Fall sind die Grenzen zwischen Mensch und Maschine fließend, sodass sich weniger die Frage danach stellt, was die menschenähnlichen Figuren von den menschlichen trennt, als vielmehr, was sie verbindet.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Benoît de Sainte-Maure (1998). *Le roman de Troie. Extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55*. Édités, présentés et traduits par Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vieliard (Lettres Gothiques 4552). Paris: Le livre de poche.
- Bestiari tardoantichi e medievali (2018). I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana (Classici della letteratura europea). Hg. v. Francesco Zambon. Florenz: Bompiani.
- Guido de Columnis (1936). *Historia destructionis Troiae*. Ed. by Nathaniel Edward Griffin (The Medieval Academy of America 26). Cambridge, Mass.: Medieval Academy of America.
- Heinrich von dem Türlin (2012). *Diu Crône*. Kritische mittelhochdeutsche Leseausgabe mit Erläuterungen. Hg. v. Gudrun Felder. Berlin u. Boston: De Gruyter.
- Herbort von Fritzlar (1837). *Liet von Troye*. Hg. v. Georg Karl Frommann (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 5). Quedlinburg und Leipzig: Gottfried Basse.
- Prosalancelot I (1995). *Lancelot und Ginover I*. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147, hg. von Reinhold Kluge, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017-8020 der Bibliothèque de l' Arsenal Paris. Übersetzt, kommentiert und hg. v. Hans-Hugo Steinhoff (Bibliothek des Mittelalters 14). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.

Sekundärliteratur

- Berthelot, Anne (2015). La Dame du Lac et l'automate: quand la technologie remplace la magie. In Fabienne Pomel (Hg.), *Engins et machines. L'imaginaire mécanique dans les textes médiévaux* (Collection « Interférences ») (S. 193-206). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Camille, Michael (1989). *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University.
- Cohen, Jeffrey J. (2003). *Medieval Identity Machines* (Medieval Cultures 35). Minneapolis u. London: University of Minnesota.
- Eming, Jutta (2006). Schöne Maschinen, versehrte Helden. Zur Konzeption des künstlichen Menschen in der Literatur des Mittelalters. In Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer (Hg.), *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden. Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 59, 35-46.
- Ernst, Ulrich (2003a). Mirabilia mechanica. Technische Phantasien im Antiken- und im Artusroman des Mittelalters. In Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven* (S. 45-77). Tübingen: Niemeyer.
- Ernst, Ulrich (2003b): Zauber – Technik – Imagination. Zur Darstellung von Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters. In Klaus Grubmüller, Markus Stock (Hg.), *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 17) (S. 115-172). Wiesbaden: Harrassowitz.
- Friede, Susanne (2005). Zur Funktion des Automaten in französischen Texten des 12. Jahrhunderts. In Cerstin Bauer-Funke, Gisela Febel (Hg.), *Der automatisierte Körper. Literarische Visionen des künstlichen Menschen vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert* (Körper – Zeichen – Kultur 17) (S. 15-26). Berlin: Weidler.

- Friedrich, Udo (2003). *Contra naturam*. Mittelalterliche Automatisierung im Spannungsfeld politischer, theologischer und technologischer Naturkonzepte. In Klaus Grubmüller, Markus Stock (Hg.), *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 17) (S. 91-114). Wiesbaden: Harrassowitz.
- Haraway, Donna (2017). Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere. Übersetzt von Michael Haupt. In diess., *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Mit einem Vorwort von Frigga Haug (S. 35-123). Hamburg: Argument.
- Latour, Bruno (2014). *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Aus dem Englischen von Gustav Roßler (3. Auflage). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mühlherr, Anna (2016). Einleitung. In Anna Mühlherr, Heike Sahm, Monika Schausten, Bruno Quast (Hg.), *Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft* (Literatur/Theorie/Geschichte – Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik 9) (S.1-20). Berlin u. Boston: De Gruyter.
- Rockwell, Paul (1997). Remembering “Troie”: the Implications of “Ymages” in the “Roman de Troie” and the Prose “Lancelot”. *Arthuriana* 7, (3), 20-35.
- Sherwood, Merriam (1947). Magic and Mechanics in Medieval Fiction. *Studies in Philology XLIV* (4), 567-592.
- 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, 25-33.
- Truitt, Elly R. (2015). *Medieval Robots. Mechanism, Magic, Nature and Art* (The Middle Ages Series). Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Wilkie, Roger (2012). Epic Hero as Cyborg: An Experiment in Interpreting Pre-Modern Heroic Narrative. *Fragments* 2, 1-20.
- Zimmermann, Martin (2011). *Technische Meisterkonstruktionen – dämonisches Zauberwerk: der Automat in der mittelhochdeutschen Literatur. Eine Untersuchung zur Darstellung und Funktion von Automaten-schilderungen in Erzähltexten des 12. bis 14. Jahrhunderts unter Berücksichtigung des kulturgeschichtlichen Hintergrundes* (Studium Litterarum 20). Berlin: Weidler.

Über den Autor / About the Author

Ronny F. Schulz

Studium der Älteren Deutschen Philologie und Philosophie an der Technischen Universität Berlin sowie Romanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Promotion zur „Wahrnehmung des Neuen in der Literatur des 16. Jahrhunderts“ (veröffentlicht 2018). Seit 2014/2015 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Seminar der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Forschungsschwerpunkte u.a.: Kulturwissenschaftliche Mediävistik, deutsch-romanische Literaturbeziehungen, Mythenrezeption, Lyrik.



Korrespondenz-Adressen / Correspondence addresses
schulz@germse.uni-kiel.de

Holy Puppets: The Double Nature of the Medieval Bust Reliquary¹

Heilige Puppen: Die Doppelnatur des mittelalterlichen Büstenreliquiars

Michelle Oing

ABSTRACT (English)

The essence of puppet performance is its balance between animacy and inanimacy, the artificial and the natural. This article proposes the framework of puppetry as a means of understanding the transcendent potential of a group of medieval reliquary busts from Cologne. In both appearance and manipulation, these sculpted busts blurred the boundaries between life and death, much like puppets. I argue that the dual mimesis of these busts, both visual and kinetic, enhanced their theological purpose as vessels for the bones of saints, and points to a medieval interest in the productive paradoxes of representation. Through their puppet-like hybridity, these sculptures bridged the distance between humans and the divine for medieval viewers. The article concludes by proposing a parallel between the temporary lives of puppets and the hybrid nature of artificial intelligence, suggesting that medieval conceptions of mimesis can provide a means of thinking through twenty-first century technology.

Keywords: relics, reliquaries, sculpture, mimesis, hybridity, theology, medieval studies, puppetry, animation

ABSTRACT (Deutsch)

Die Balance zwischen Lebendigkeit und Leblosigkeit, Künstlichkeit und Natürlichkeit, ist ein typisches Merkmal performativer ‚In-Szene-Setzungen‘ von Puppen. In diesem Beitrag wird der konzeptionelle Rahmen des Puppenspiels als Ausgangspunkt genutzt, um das Transzendenzpotential einer Gruppe mittelalterlicher Büstenreliquiare aus Köln zu untersuchen. Durch ihre äußere Erscheinung und ihre inhärenten Manipulationsmöglichkeiten ließen diese Büsten die Grenze zwischen Leben und Tod verschwimmen – ähnlich wie es bei Puppen der Fall ist. Es wird davon ausgegangen, dass die ‚doppelte Mimesis‘ dieser Büsten, kinetisch wie visuell, ihrer theologischen Bestimmung als Gefäße für irdische Überreste von Heiligen diene. Das wiederum spricht für das mittelalterliche Interesse an produktiven Paradoxien der Repräsentation. Für die Betrachter im Mittelalter überbrückten diese Skulpturen in ihrer den Puppen ähnlichen Hybridität die Distanz zwischen Menschen und dem Göttlichen. Als Ausblick werden mögliche Parallelen zwischen gegenwärtigen ‚Puppenexistenzen‘ und der Hybridität künstlicher Intelligenz angesprochen, die anregen, mittelalterliche Mimesis-Konzeptionen als ‚Werkzeug‘ für eine kritische Auseinandersetzung mit den Technologien des 21. Jahrhunderts zu nutzen.

Schlüsselwörter: Reliquien, Reliquiare, Skulptur, Mimesis, Hybridität, Theologie, Mediävistik, Puppenspiel, Lebhaftigkeit

¹ This article is derived from a chapter of my dissertation, so I would like to thank my advisor, Jacqueline Jung, for her invaluable feedback during the writing process. In addition, I must also thank J. Christian Greer and Lynna Dhanani for their feedback as I crafted this article.

The puppet's hybridity

While the puppet is decidedly not alive, it is not exactly dead, either. When used in performance, the puppet occupies a liminal space in which the boundary between the animate and the inanimate is destabilized. Each gesture the puppet performs evokes an entire network of dualisms, only to suggest that they are not as separate as one might hope: the puppet is both animate *and* inanimate, real *and* copy, artificial *and* natural.

In its assertion of both/and, or neither/nor, the puppet proclaims its hybridity. Like all hybrid beings, it is an ambivalent creation, inspiring both fear and desire. We can see this fear of the hybrid in Carlo Collodi's *Pinocchio* (1883), where one of the first acts of the newly animated puppet is to disrespect its maker: "Before the mouth was even finished, it began to laugh and mock him" (Collodi 1883, 9). However, the other side of this ambivalence is important, too – a desire for the *potential* that arises from the puppet's hybridity.

Both scholars and puppeteers have long recognized the productive potential embodied by the puppet's simultaneous animacy and inanimacy. The concept of "double vision," as put forth by Steve Tillis, offers the best means of understanding this ontological tension. Tillis uses this phrase to refer to the audience's experience of the puppet, in which they see it, at one and the same time, as *both* "perceived object" *and* "imagined life" (Tillis 1992, 7). As a result of this dual nature, the puppet "pleasurably challenges its audience to consider fundamental questions of what it means to be an object and what it means to have life" (ibid., 7). It is in this "pleasurable challenge" that the power of puppetry lies, in its ability to push the audience to reflect on their own conceptions of the animate and the inanimate, the real and the artificial.

As John Bell writes, despite the frequent marginalization of puppetry, this medium "is always a serious matter, a play with transcendence, a play with the basic forces of life and death"

(Bell 1996, 19).² In what follows, I will explore the powerful, transcendent play of a group of objects which, too, were seriously engaged with meditations on life and death: the medieval reliquary busts of the companions of Saint Ursula from Cologne (cf. figure 1-3).

Like the puppet, these sculpted busts combined an anthropomorphic appearance with the ability to move, lending them an "imagined life." At the same time, however, they asserted their objecthood in multiple ways, creating the double nature – or "double vision," in Tillis' formulation – that is the essence of the puppet.

To suggest that the Ursula busts were analogous to puppets is not simply to give them a new name. Puppetry supplies a new interpretive framework for exploring how these artificial avatars of the sacred were encountered and understood in medieval Cologne. The question at the heart of this article is how the visual and kinetic mimesis of these busts enhanced their theological purpose as vessels for the sacred bones of saints. Seen as puppet analogues, the dual mimesis of these busts points to a medieval interest in the powerful, productive paradoxes of representation, and their utility as devotional tools to span, at least temporarily, the distance between humans and the divine.

The first section introduces the reliquary busts of Cologne, and suggests the ways in which the lens of puppetry can clarify their use. In the next section, the busts are presented as objects in action, combining the simultaneous suggestion and denial of life to inspire "double vision" in those who view them. Finally, I conclude by exploring how the double nature of these busts amplified their theological aim, calling attention to the holy relics contained within.

The Ursula busts of Cologne

The so-called Ursula busts were mass-produced in Cologne beginning in the twelfth century, with the majority produced between 1270 and 1360, in order to house the bodily relics of St. Ursula and her eleven thousand companions (Urbanek 2010, 37).³ They thus form an important material component of the medieval cult of relics, a vital aspect of medieval Christianity. Relics were understood to be



Figure 1: Reliquary bust of a companion of St. Ursula, c. 1330/40. —

² Puppetry's marginalization in Western culture has been traced in detail in Shershow (1995). I explore historiography of this marginalization in greater depth in the introduction to my dissertation (Oing 2020), which may be consulted for further information.

³ Earlier legends spoke of Ursula's eleven companions, but this number increased a thousandfold by the ninth and tenth centuries, probably due to a misreading of a Latin inscription (cf. Holladay 1997, 72).

material objects with a connection to a saint, ranging from bits of cloth to actual bones or tissue from their body (Brown 1981). Because of this holy association, relics had the potential to perform miracles, as evidenced by the myriad medieval stories of their wonder-working.⁴

It is no surprise, then, that relics were used as devotional tools for medieval Christians. Saint Ursula was of particular importance in medieval Cologne, because according to her legend, she and her companions had been martyred there by the Huns. Though this hagiographical tale had been in circulation since at least the fifth century, the discovery of a Roman cemetery in Cologne near the site of a church in their honor in 1106 was seen as definitive proof of Ursula's story (Holladay 1997, 72). More importantly, this cemetery provided an unprecedented number of holy relics, launching the mass production of the Ursula busts under study here. These busts remained remarkably similar over the course of the two centuries in which they were most prodigiously produced (cf. figure 1-3).



Carved in wood, usually walnut, most of the busts are roughly life-sized, measuring between 40 and 50 centimeters in height (Bergmann 1989, 287pp). The majority of the medieval busts are of women, but some also depict men and even children who, according to the legend, were inspired to join Ursula's group of travelers. The faces of the busts are often carved with narrow eyes, a smiling mouth, and a wide nose, and are painted in tones that imitate human flesh. The hair and clothing are usually finished with gold detailing, and many of the busts also include a trefoil or quatrefoil opening through which the relics within would have been visible. They also include the skull relic within the head of the carved figure, accessible via a hinged lid that forms the crown of the head.

Figure 2: Reliquary bust of a companion of St. Ursula, c. 1350

Acting as the “faces” for the relics within, these anthropomorphic sculptures took an active part in the devotional and liturgical life of the medieval church. The largest single group of these bust reliquaries was housed at the Church of Saint Ursula, and within this sacred space they were frequently on the move, carried in procession, placed on altars, and even taken to the city walls to protect Cologne.

Like puppets, then, these busts combined an anthropomorphic appearance with mobility – that is, their mimesis of the human was both visual and kinetic. At the same time, however, we must keep their object status in mind. Indeed, evidence indicates that medieval viewers – from their creators to the laity that encountered them – were well aware that these sculpted busts were inanimate objects, no matter the divinity imputed to them by virtue of the relics they contained. In short, these busts encouraged their audience to see them with “double vision” – as both perceived objects, and as imagined lives.

Life and its lack: the tension of the Ursula busts

Recent scholarship on the Ursula busts has sought to understand how the appearance of these busts may have affected the ways they were used. Joan Holladay has suggested that the lifelike appearance of the busts was intended to make them “appear more human and approachable,” representing a community of female saints with which viewers could connect on a more intimate level (Holladay 1997, 88). The busts’ emphasis on the humanity of the saints also contributed to their idealization by Cologne’s Christians, and women in particular, in what Scott Montgomery calls *imitatio Ursulani* (Montgomery 2010, 45). For both of these scholars, then, the Ursula busts’ imitation of the human form served as a means of connecting with their viewers.

Imitation, however, is a fraught endeavor. On the one hand, the Ursula busts do an impressive job of suggesting fleshy humanity. Their rosy cheeks suggest blood pumping below the skin, and the small smiles gesture to an emotional inner life. Furthermore, though the busts share many common features, they do also include enough variations to suggest their individual differences, from the placement of the eyes on the face, to dimpled chins, and a variety of hairstyles (cf. figure 1-3).



Figure 3: Reliquary bust of a companion of St. Ursula, c. 1340

⁴ Foundational texts on the study of the medieval cult of saints include Brown (1981) and Geary (1978).

In spite of this apparent liveliness, however, the busts constantly undermine their own illusionism. Portraying only the upper half of the body, the bust form itself proclaims its incompleteness, and thus its lack of real life. It also asserts itself not as life but as object in the way that it provides visual access to the relics it contains within, by means of trefoil and quatrefoil openings that pierce the chest of many of these busts (cf. figure 1-4).



Figure 4: Detail of Figure 2, showing opening with visible relics with visible relics. ■■■■

These openings reveal two contradictory things at once: first, that no matter how lifelike they appear, these busts are pieces of wood; and second, that though they are only wood, they in fact contain pieces of the real body of the saint. The artificial and the real, and the inanimate and the animate, are held in permanent tension.

This tension is evident, too, in the ways in which these busts were displayed in the church, and particularly in the room known as the *Goldene Kammer* (cf. figure 5).

Located off the church's narthex, this rectangular space today contains over one hundred reliquary busts, many of which are medieval in date (Urbanek 2010). Though the present arrangement dates to 1643, sources indicate that the busts were displayed *en masse* in a similar manner as early as the fourteenth century (Legner 2003, 208). Medieval visitors to the church, then, would have encountered these busts as an impressive group. Displayed in such a manner, the stylistic and formal differences between the busts are mostly subsumed to a sense that they all belong to the same group (Montgomery 2010, 64p.). Similarly, this group display had a theological purpose, suggesting a corporate model of sanctity, as Hol-



Figure 5: View of the *Goldene Kammer*, St Ursula, Cologne; arrangement dating to 1643. ■■■■

laday has argued (Holladay 1997, 94). To this I would add its aesthetic impact: presenting this coherent company would also have visually undermined the sense that these were “real” people, thereby calling attention, once again, to their status as objects, as representations of the saints. Once again, the busts juxtapose life and its lack, encouraging double vision.

This juxtaposition of the animate and the inanimate would have been even more pronounced in those instances in which these busts acted as mobile agents, both within and outside of the church. Within the church, they took part in the dynamic environment of this sacred space. The interior of the medieval church was constantly changing throughout the liturgical year, from the rotation of textiles, to the regular opening and closing of altarpieces, and the periodic display of reliquaries, chalices, and crosses on the altar for feast days.⁵ Given the importance of the cult of St. Ursula to Cologne, and to the church that bears her name, it seems highly likely that some of these bust reliquaries, too, may have found their way to the high altar on the feast of St. Ursula, and possibly other major feast days. While the actual physical movement of the busts to and from the altar would likely only have been witnessed by a few clerics, their appearance and disappearance would have been more widely noted as an indication of the busts’ mobility and their position as “stand-ins” for the saint(s).

The Ursula busts were also moved in ways that brought them outside of the church and into the civic realm of medieval Cologne. Processions with relics were a common feature of Christian practice in the Middle Ages, and there is ample evidence of this practice occurring in Cologne (Kroos 1985, 39p.). Once again, because of the importance of the Ursula relics to the city, it is probable that on some occasions, the busts holding many of these relics would have been involved in such processions. This likelihood is further supported by an account of a procession dating to 1607, in which the busts were taken from the *Goldene Kammer* by young, aristocratic women wearing “golden garments,” who then carried them around the church and through the cemetery (Holladay 1997, 88p.). Though this account documents a post-medieval practice, Holladay has convincingly argued that this event was part of a long-standing tradition of processing with busts that could have begun as early as the thirteenth or fourteenth centuries (ibid., 89).

5 For an overview of the changing displays in medieval churches, see Snoek (1995).

Whether or not we can read this early seventeenth century event backwards into the period under study here, it seems likely that the busts would have been involved in some processions. In these events, double vision would have been in full effect, as the lifelike busts moved through the church and into the city, juxtaposed with the “real” live bodies of those who carried them. Here, the “imagined life” of the reliquaries would have been suggested both by their movement and their physical features, while their object status remained on display, particularly because this movement relied on the intervention of human agents. Therefore, the use and appearance of the reliquary bust amplifies the tension between the animate and the inanimate, simultaneously affirming and destabilizing its ability to present the real presence of the saint.

However, it is important to note that this destabilization did not prevent the saint from acting through this sculpted bust, as is evident in the use of these busts in an incident in 1268. In this year, the city of Cologne was attacked by the forces of Archbishop Engelbert II von Falkenstein, but according to legend they were repulsed with the aid of the city’s patron saint, Gereon, as well as Ursula and her Virgins (Montgomery 2010, 102p.). A 1499 woodcut illustration of this attack depicts this moment in a telling manner: here, the city’s saintly protectors are depicted on the right side of the city walls, identifiable by their haloes (cf. figure 6).



While the three saints on the far right – Gereon, Severinus, and a companion – are shown from the waist up, as if standing behind the crenellations of the wall, the two female saints are depicted as busts. Holladay suggests that this could reflect a practice in the late fifteenth century or earlier of bringing the busts from the church to the ramparts in times of danger (Holladay 1997, 80). Given that this use of reliquaries is well attested in other contexts, her argument is convincing, and provides another example of how the busts were understood both as objects and as lives, able in this physical form to provide aid.

Figure 6: Johann Koelfoff; *Cronica von der hilliger Stat van Coellen*, 1499

Indeed, the artist’s choice to render Ursula and her companion differently than the other patron saints of the city suggests that for him – and for the presumed readers of the chronicle in which this illustration is found – the busts were a recognizable sculptural form, through which divine presence could act. In other words, the Ursula busts had the potential to bridge the gap between the earthly and the divine; their “puppet performance” could mediate between God and man.

Relics, reliquaries, and double vision

The evidence of the 1499 woodcut indicates that medieval viewers saw no conflict in the idea that inanimate (yet lifelike) objects could function efficaciously as stand-ins (or, indeed, *act-fors*) for the saints they represented. Their combination of two apparently contradictory ontological states – the inanimate and the animate – was therefore not something that needed to be overcome, or even overlooked. The double vision inspired by these busts did not detract from their efficacy.

Here again, puppetry provides a way to analyze the positive potential of this play with boundaries. As Tillis suggests in his concept of double vision, the puppet “pleasurably challenges” its audience to consider the binaries that it questions. The notion of pleasure is crucial here, both for the puppet and for the Ursula busts, because it suggests that the indeterminacy of such objects can be productive, leading the audience to deeper reflection. Such reflection takes on a special meaning for the Ursula busts, the primary function of which was to hold relics. The relics contained in these busts were actual pieces of dead bodies, often including entire skulls as well as smaller bones and fragments (Bergmann 1989; Urbanek 2010). At the same time, however, the doctrine of bodily resurrection attributed holy animacy to the relics. This doctrine holds that a reunion of the physical body and the soul will occur on the day of the Last Judgment. Prior to that time, the bodies of normal humans would decay, while their souls lay dormant in anticipation of the end times. The souls of saints and martyrs, on the other hand, were believed to have been resurrected upon their death, skipping the wait to join God because of their remarkable favor in his eyes. This primary resurrection was not a corporeal one, but it was understood that the bodies of these saints – and, by extension, their relics – acted as a direct link to God in heaven, as the spirits that were so irrevocably linked to these bodies were already there (Brown 1981, 72). Herein lies the ontological paradox: relics were simultaneously dead matter, and part of an eternal, living body.

In addition, the relic embodies a representational paradox, and it is here that the reliquary plays an important role. From a strictly materialist perspective, relics are simply bones. Like the consecrated host, their outward appearance provides no indication of their actual divine status as a part of the to-be-glorified body of the saint (Geary 1991, 5). As the cult of relics developed, the reliquary emerged as a means of communicating the theological truth of the relic. Eventually, the reliquary became so essential to this task that canon 62 of the Fourth Lateran Council in 1215 decreed that “old relics may not be exhibited outside of a vessel.”⁶ These reliquaries took a wide variety of forms, including caskets, purses, architectural shrines, and figural forms such as arms, feet, and heads.⁷

No matter its form, the reliquary acted as a framing device that signaled the preciousness of its relics. It often accomplished this task through a combination of precious materiality and craftsmanship. For example, a French reliquary *châsse* dating to the first quarter of the thirteenth century communicates its value not only through the use of gold, but also through the tricky, expensive technique of enamelwork (cf. figure 7).



Figure 7: Reliquary casket; Limoges (France), c. 1200-1220. ■■■

Here, the value of the relic it contained is signaled by means of an analogy, wherein the high terrestrial value of these materials parallels the high celestial value of the relics. This analogy could also work on another level. Brigitte Buettner has suggested that these precious materials performed two related functions: first, they signaled the preciousness of the relics, and second, they inspired the beholder to recognize the inferiority of these same materials in comparison with the relics contained therein (Buettner 2005, 57).

This logic can be found in both non-figural and figural reliquaries, including head reliquaries. The reliquary bust of Saint Baudime, for example, dating to the second half of the

twelfth century, is made of copper gilt applied to a wooden core, with details of its clothing decorated by gemstones, and its eyes rendered in ivory and horn (cf. figure 8; Boehm 1990, 285pp.).

As it did with non-figural reliquaries, this golden exterior no doubt caused the viewer to reflect on its value, and then on the value of the relics it held. However, the humanoid form adds another interpretive layer, suggesting not only the heavenly power of the relic, but also the reality of its bodily presence. A golden bust reliquary like that of Saint Baudime thereby communicates not only the value of the relic, but also the truth of bodily resurrection. In a sense, it pictures the saint in his future glory, his body transformed by the divine from the dead, decaying stuff of death to the incorruptible materiality of eternal life (Legner 1995, 257; Fricke 2007, 145).

At the same time, however, one must acknowledge that the glittering materiality of Baudime’s bust also served to undermine the reality of its bodily presence. Double vision is in evidence here, too, as the life suggested by details like Baudime’s carefully stippled beard and striking eyes is interrupted by the obvious artificiality of its metal skin. This bust seems to exist in a space and time separate from our own, as signaled by its piercing, unfocused gaze, and the frozen gestures of its hands. These aesthetic choices contribute to a theological aim, in which this bust represents the future reality of the saint, who will indeed exist outside of space and time as we know it. Here, then, the ontological musings inspired by double vision relate primarily to the distance between the earthly and the divine.



Figure 8: Bust reliquary of St. Baudime; French (Auvergne), mid-12th century. ■■■

6 “...reliquiae amodo extra capsam nullatenus ostendatur.” As quoted in the Internet Medieval Source Book (1996).

7 For more on this range of forms, see Hahn (2012).

The Ursula busts, by contrast, are crafted out of materials without self-evident terrestrial value. To be sure, many of these figures still use gold, but it is predominantly used in naturalistic ways, as for example in the details of clothing. Even the detail of gilding the hair of these busts has a naturalistic bent, suggesting light playing on blond or light-colored hair (cf. figure 3). The overall impression of these busts is of real, fleshy humans, not so far removed from the medieval viewer who contemplated them. Yet, as I have demonstrated, this impression of life is consistently undermined in the many ways that these busts were used and encountered. How, then, do these busts use this double vision to explore the paradox of the relic?

To answer this question, we must return again to what puppetry can tell us about aesthetic choice. When a maker designs a puppet, he/she makes both aesthetic and mechanical choices; for example, he/she must decide if it will be operated with an internal rod (a rod puppet), or with strings from above (a marionette). He/she must then also decide its humanoid features: will these be comically exaggerated, generic, or stylized? Each of these choices in turns determines the kinds of stories and effects the puppet will have. As Basil Jones writes, these form the puppet's "meta-script," which dictate, at least in part, how a puppeteer can use the puppet effectively, and what kinds of meanings it can successfully convey (Jones 2014, 64). The meta-script of the Ursula busts indicates that the primary meanings they were intended to communicate relate to the tension between the animate and the inanimate.

This tension is heightened in those cases where the Ursula bust provided visual access to the relics it contained through trefoil and quatrefoil openings (cf. figure 4). The juxtaposition of the carved and painted face with actual bones could assert a potential corporeal likeness: beneath this artificial face are real bones. The relationship between the artificiality of the bust and the reality of the bones would have been further complicated by the obvious beauty of the painted face, in contrast to the unremarkable appearance of the fragments of bones. Yet again, this object makes clear that appearances – and by extension, the senses – can be deceiving, particularly when it comes to sacred things.

Like reliquaries made of more precious materials, then, the wood-and-polychromy of the Cologne Ursula busts teach the viewer a theological lesson about the limits of human perception with regards to the divine. For these reliquaries, it is not the preciousness of the materials but the suggestion of

human intimacy that first attracts the viewer. Like the precious materials, however, this attraction is not where the true value of this object lies; rather, it is contained within, in the relics of the saints. As I have argued, this was also the effect of all reliquary busts; what sets the wood-and-polychromy Ursula busts apart from other reliquary busts is that this tension relied entirely on the simultaneous suggestion and denial of the human. These busts thus evidence a medieval engagement with the inherent paradox of representation as a devotional tool.

Understanding the Ursula busts as analogous to puppets allows us to see these objects as sites of encounter between the divine and the human. To be sure, the relics held inside these busts also offered this possibility. However, the bust reliquary frames this space of encounter as analogous to a human life, one with which the human user could communicate. This suggestion, however, is undercut by the recognition that it is, in fact, not human – and not alive – at all.

While this realization might seem threatening to some, the framework of puppetry suggests a different outcome for this destabilization of boundaries. The liminality of the Ursula busts provided access to the divine. To argue that the bust reliquary is analogous to the puppet, then, is to argue that it was a mimetic tool deployed deliberately for its in-between status. As John Bell writes, the essence of the puppet "is not mastery of the material world, but a constant negotiation back and forth with it" (Bell 2014, 50). The Ursula bust reliquary, too, calls into question the real and the copy as it simultaneously affirms and denies its animation, both in appearance and in use. The tension between appearance and reality – the paradox of representation itself – is at the root of these liminal objects. Like the puppet, the Ursula busts suggest life, but time and again they reveal themselves to be mere things. Ultimately, this denial has theological power: though the busts might not *be* the saint, they still provide access to the saint – not by virtue of their crafted faces, however, but by the relics hidden within. The tension between the illusionism of the bust and its obvious object status, then, calls attention to and amplifies the tension of the relic itself.

Conclusion: Productive mimesis

I have demonstrated how the lens of puppetry can help us understand a group of objects from medieval Cologne, a world both temporally and conceptually removed from our own. The framework of puppetry has provided a way to think about how the form and function of the Ursula busts worked in tandem to create a devotionally valuable object. Furthermore, this framework has suggested that these reliquaries were useful not in spite of their status as material representations, but because of it. Puppetry thereby offers a different assessment of the value of mimesis than that usually attributed to the medieval world.

Christianity's official stance on the value of representation has always been fraught. Two major philosophical strains are at the heart of representation's ambivalent status: first, the biblical prohibition against images of the divine, as expressed in the Second Commandment, and second, Christianity's inherited Neoplatonism, which understood images as degraded copies of the Real (Wildberg 2019). As a result, there was a persistent anxiety about the function and dangers of representation. The work of the art historian Michael Camille, in particular, traces the idea that representation was conceived of as a "sinister magic" in the medieval period (Camille 1989, 62).⁸ The feelings of ambivalence and anxiety that images clearly inspired in the medieval period are an important field of study, and there is still much to be explored in particular about how medieval laypeople wrestled with this anxiety – both with regards to theater, and to the visual arts – in their daily practices. However, the example of the Ursula bust reliquaries suggests that the act of mimesis – of imitation, representation, and reproduction – also served a productive purpose within the Christian framework.

The idea of mimesis as "sinister magic" did not end with the Middle Ages, however. Indeed, as the religious reformations of the sixteenth century swept through Europe, the role of representation in Christian practice – both visual and theatrical – was radically reevaluated.⁹ Even today, mimesis is often approached with ambivalence, revealing a continued concern about the lines between the real and the copy, and the animate and the inanimate.

Technological innovations in artificial intelligence (AI) have once again brought this ambivalence to the fore of Western culture. Popular representations

of AI suggest the same discomfort with hybridity that was implied by Pinocchio's laughter; as one scientist remarked in 1996, "[m]achines, even in our homes, will become so intelligent that they may become our tyrannical masters" (Bloomfield & Vurdubakis 1997, 39). Such dystopian visions, in which increasingly sophisticated machines will, in the end, destroy humanity, are not uncommon, and reveal a new way of expressing an old concern about mimesis, that somehow the "copy" will overtake or degrade the "original."

However, other interpreters see in AI a new way forward, in which the dualism of human and machine exists not in opposition, but in an emergent balance. This strain of thought is generally associated with "posthumanism," to borrow N. Katherine Hayles' term, which posits that humans and machines both will be so radically transformed by technological advances that there will be little use in trying to separate the one from the other (Hayles 1999). The posthuman, then, will be both human and machine, or indeed, neither human nor machine. Out of this hybridity, furthermore, arise new potentialities for (post)humanity.

Through the framework of puppetry, we can see how the gap between posthumanism and the reliquary busts of medieval Cologne is far smaller than one might imagine. The imagined lives of the Ursula busts are produced through the improvisatory, innovative, and fundamentally destabilizing hybridity of the puppet, which depends on a close interaction between inanimate, crafted objects and animate humans. In a similar manner, the play between the animate human and the manmade machine creates the "life" of AI. What this suggests, then, is that reflection on our own ambivalences toward mimesis is necessary for exploring AI's potential, not simply as a technological innovation but as a philosophical and cultural force. Just as the materiality of the reliquary bust challenged its viewers to reflect on powers beyond human understanding, so too can the liminal status of AI provide an opportunity for us to challenge and transform our own assumptions about the artificial and the real, the animate and the inanimate, and, indeed, what it means to have life.

⁸ A number of medievalists have explored expressions of this anxiety towards images in the Middle Ages. In addition to Camille, see also Belting (1990), Bynum (2011), and Freedberg (1989).

⁹ On the changing place of the image in Reformation Europe, see Koerner (2004) and Michalski (1993).

References

Primary Literature

- The Canons of the Fourth Lateran Council, 1215. Halsall, Paul (Hg.), *The Internet Medieval Sourcebook*. Accessed 10 October 2019. Retrieved from: <sourcebooks.fordham.edu/basis/ lateran4.asp>.
- Collodi, Carlo (1883). *The Adventures of Pinocchio* (translated from Italian by Geoffrey Brock). New York: New York Review of Books, 2009.

Secondary Literature

- Bell, John (1996). Death & Performing Objects. *P-Form*, 41, 16-20.
- Bell, John (2014). Playing with the Eternal Uncanny: The Persistent Life of Lifeless Objects. In Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell (Hg.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* (pp. 43-52). Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Belting, Hans (1990). *The Image and its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion*. (Translated from German by Mark Bartusis and Raymond Meyer). New Rochelle, NY: A.D. Caratzas.
- Bergmann, Ulrike (1989). Kölner Bildschnitzerwerkstätten vom 11. bis zum ausgehenden 14. Jahrhundert. In Anton Legner (Hg.), *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)* (S. 19-63). Köln: Das Museum.
- Bergmann, Ulrike (1996). St. Ursula, Goldene Kammer. In Margrit Jüsten-Hedtrich (Hg.), *Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung*, Bd. 2, Colonia Romanica XI (S. 225-231).
- Bloomfield, Brian P., Vurdubakis, Theo (1997). The Revenge of the Object? On Artificial Intelligence as a Cultural Enterprise. *Social Analysis: The International Journal of Anthropology* 41.1, 29-45.
- Boehm, Barbara Drake (1990). *Medieval Head Reliquaries of the Massif Central*. Diss., New York University.
- Brown, Peter (1981). *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Buettner, Brigitte (2005). From Bones to Stones – Reflections on Jeweled Reliquaries. In Bruno Reudenbach, Gia Toussaint (Hg.), *Reliquiare im Mittelalter* (S. 43-59). Berlin: Akademie Verlag.
- Bynum, Caroline Walker (2011). *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*. New York: Zone Books; Cambridge, MA: MIT Press.
- Camille, Michael (1989). *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Craig, E. Gordon (1908). The Actor and the Über-Marionette. *The Mask: A Monthly Journal of the Art of Theatre* 1(2), 3-15.
- Freedberg, David (1989). *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fricke, Beate (2007). Entlarvende Gesichter – Gedanken zur Genese der Kopfreliquiare in Italien. In Jeanette Kohl, Rebecca Müller (Hg.), *Kopf/Bild: Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit* (S. 133-152). München; Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Geary, Patrick (1991). *Furta Sacra: Thefts of Relics in the Central Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.
- Hahn, Cynthia (2012). *Strange Beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Hayles, N. Katherine (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Holladay, Joan A. (1997). Relics, Reliquaries, and Religious Women: Visualizing the Holy Virgins of Cologne. *Studies in Iconography*, 18, 67-118.
- Jones, Basil (2014). Puppetry, Authorship, and the *Ur*-Narrative. In Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell (Eds.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* (S. 61-68). Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Kang, Minsoo (2011). *Sublime Dreams of Living Machines: The Automaton in the European Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kleist, Heinrich von (1810/2007). Über das Marionettentheater. In Wolfgang Kurock, (Hg.), *Puppen & Masken*. Frankfurt a. M.: Verlag Wilfried Nold.
- Koerner, Joseph Leo (2004). *The Reformation of the Image*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kroos, Renate (1985). Vom Umgang mit Reliquien. In Anton Legner Anton (Hg.), *Ornamenta Ecclesiae: Kunst und Künstler der Romanik*, Bd. 3 (S. 25-49). Köln: Stadt Köln.
- Legner, Anton (1995). *Reliquien in Kunst und Kult: zwischen Antike und Aufklärung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Legner, Anton (2003). *Kölner Heilige und Heligtümer: ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur*. Köln: Greven.
- Michalski, Sergiusz (1993). *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*. London; New York: Routledge.
- Montgomery, Scott B. (2010). *St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins of Cologne: Relics, Reliquaries, and the Visual Culture of Group Sanctity in Late Medieval Europe*. Oxford; New York: Peter Lang.
- Oing, Michelle (2020). *Puppet Potential: Visual and Kinetic Mimesis in Late Medieval and Early Modern Sculpture*. Diss., Yale University.
- Proschan, Frank (1983). The Semiotic Study of Puppets, Masks, and Performing Objects. *Semiotica* 47 (1-4), 3-44.
- Rath, Markus (2017). *Die Gliederpuppe: Kult, Kunst, Konzept*. Boston: De Gruyter.
- Schechner, Richard (2003). Actuals. In Richard Schechner (Ed.), *Performance Theory*. London; New York: Routledge.
- Schneider, Rebecca (2014). *Theatre & History*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- Shershow, Scott (1995). *Puppets and 'Popular' Culture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Snoek, G. J. C. (1995). *Medieval Piety from Relics to the Eucharist: A Process of Mutual Interaction*. Leiden; New York: E. J. Brill.
- Tillis, Steve (1992). *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*. New York: Greenwood Press.
- Urbanek, Regina (2010). *Die Goldene Kammer von St. Ursula in Köln: zu Gestalt und Ausstattung vom Mittelalter bis zum Barock*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.
- Wildberg, Christian (2019). Neoplatonism. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Accessed 5 June 2019. Retrieved from: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/ neoplatonism/>.

List of Figures

- Figure 1: Reliquary bust of a companion of St. Ursula, c. 1330/40; oak, walnut, and polychromy; 47 x 38 x 22 cm.; *Goldene Kammer*, Church of St. Ursula, Cologne, Germany. Photo by author.
- Figure 2: Reliquary bust of a companion of St. Ursula, c. 1350; oak, walnut, and polychromy; 62.5 x 34 x 31 cm.; *Goldene Kammer*, Church of St. Ursula, Cologne, Germany. Photo by author.
- Figure 3: Reliquary bust of a companion of St. Ursula, c. 1340; walnut, polychromy; 51 x 26.5 x 24 cm.; Museum Schnütgen, Cologne, Germany. Photo by author.
- Figure 4: Detail of Figure 2, showing opening with visible relics. Photo by author.
- Figure 5: View of the *Goldene Kammer*, St Ursula, Cologne; arrangement dating to 1643. Photo by author.
- Figure 6: Johann Koelfoff; *Cronica von der hilliger Stat van Coellen*, 1499, (“Defense of Cologne on October 14-15, 1268”); Kölnisches Stadtmuseum, Cologne. Photo: Rheinisches Bildarchiv Cologne. RBA_mf091133. Retrieved from: < <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05203804> >
- Figure 7: Reliquary casket; Limoges (France), c. 1200-1220; copper and champlevé enamel; The Metropolitan Museum of Art, New York City, bequest of Benjamin Altman, 1913. Retrieved from: <www.metmuseum.org>.
- Figure 8: Bust reliquary of St. Baudime; French (Auvergne), mid-12th century; copper-gilt over walnut core, ivory, and horn; Mairie de Saint-Nectaire, France. Credit: © bpk Bildagentur / Art Resource, NY.

About the Author / Über die Autorin

Michelle Oing

Mellon Fellowship of Scholars in the Humanities, Stanford University, 2020-2022; PhD History of Art & Architecture, Yale University, 2020; M.Phil. and MA History of Art & Architecture, Yale University; M.T.S. History of Christianity, Harvard Divinity School; B.A. History of Art & Architecture, Brown University; publications on “Holy Puppets” and “Votive Bodies”; several awards, honors and invited lectures; teaching, research and museum experience.



Correspondence addresses / Korrespondenz-Adressen
mkoing@stanford.edu

Die Gliederpuppe – vom Hilfsmittel zur Projektionsfigur. Eine Untersuchung der Gliederpuppe im Gemälde *Porträt von Henri Michel-Lévy* (1878/79) von Edgar Degas

The Mannequin – from Tool to Projection Figure. A Study of the Mannequin in the Painting *Portrait of Henri Michel-Lévy* (1878/79) by Edgar Degas

Miriam Koban

ABSTRACT (Deutsch)

Die Gliederpuppe unterliegt im 19. Jahrhundert einem Bedeutungswandel. Diente sie seit der Renaissance vorwiegend als Atelierhilfe, kam sie in der beginnenden Moderne vermehrt als Bildmotiv zum Einsatz. Durch ihre Eigenschaft als Stellvertreterin des Menschen stellt sie eine Projektionsfläche dar, auf die sich gesellschaftliche Diskurse übertragen lassen. Im Gemälde *Porträt von Henri Michel-Lévy* (1878/79) von Edgar Degas greifen mehrere Deutungsebenen ineinander, die sich rund um Degas' Malerkollegen und dessen achtlos an die Wand geworfene Gliederpuppe aufbauen. In der Bild-Szene spiegeln sich nicht nur das Verhältnis zwischen Maler und Modell, sondern gleichermaßen das zwischen Mann und Frau und den damit verknüpften zeitgenössischen Diskursen von Natürlichkeit und Künstlichkeit. Der Puppe ist als leblos-belebtes Wesen insbesondere die Komponente des Unheimlichen zu eigen. Ihre Vielschichtigkeit und Ambivalenz lassen sich in Degas' Gemälde auf subtile Weise analysieren.

Schlüsselwörter: Gliederpuppe, Modell, Weiblichkeit, unheimlich, Malerei, 19. Jahrhundert

ABSTRACT (English)

The mannequin is subject to a change of meaning in the 19th century. Being used primarily as a studio tool since the Renaissance, it increasingly became a pictorial motif of its own in the early modern era. Because of its capacity of representing human beings, it serves as a perfect projection screen for social discourses. In the painting *Portrait of Henri Michel-Lévy* (1878/79) by Edgar Degas several levels of interpretation are intertwined that arise around Degas' painter colleagues and his carelessly thrown mannequin. The scene reflects not only the relation between painter and model, but equally that between man and woman as well as the associated contemporary discourses of naturalness and artificiality. Being lifeless but animatable, the particular component of the uncanny is inherent in the doll. Degas' portrait invites to analyze the doll's complexity and ambivalence in a subtle way.

Keywords: mannequin, model, femininity, uncanny, painting, 19th century

Die Gliederpuppe als Stellvertreterin des Menschen

„Tout est relation dans un tableau“ – so beschrieb Edgar Degas (1834–1917) die eigenen Werke (Halévy 1960, 63). Er war ein Maler, der sich weniger für die spontanen Eingebugen und das lockere Arrangement interessierte als für die Verbindungen, die er zwischen den Figuren und Objekten auf seinen Leinwänden schloss.

Im Gemälde *Porträt von Henri Michel-Lévy* (1878/1879) (vgl. Abbildung 1) trifft der Rezipierende auf ein komplexes Beziehungsgeflecht, das sich zwischen Degas' Malerkollegen Henri Michel-Lévy (1844–1914) und dessen Utensilien in seiner Kunstwerkstatt aufbaut.



Abbildung 1: Edgar Degas, *Porträt von Henri Michel-Lévy*, 1878/1879

Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Gliederpuppe, die Degas prominent in die rechte Ecke gesetzt hat. Die auf den ersten Blick gewöhnliche Atelierszene lässt bei eingehender Betrachtung vielschichtige Deutungsebenen zu, die auf die Puppe und ihre Eigenschaft als Projektionsfigur gesellschaftlicher und künstlerischer Diskurse zurückgeführt werden können. Dabei wird das Verhältnis zwischen Frau und Mann, Natürlichkeit und Künstlichkeit, Mensch und Maschine verhandelt. So manifestiert sich in der Puppe ein Teil der Hoffnungen und Ängste, die die europäische Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts zu Beginn der Moderne umtreibt. Dem menschlichen Körper nachempfunden, nimmt die Gliederpuppe dabei eine Stellvertreterfunktion ein. Die Übersetzung des Begriffs in andere Sprachen macht dies deutlich: Während das deutsche Wort *Gliederpuppe* vornehmlich den künstlerischen

Werkstattbehelf beschreibt, ist der italienische Begriff *manichino* offener. Er ist dem Niederländischen *mannekijn* ähnlich, was Männchen bzw. kleine menschliche Figur bedeutet (Peppel 2008, 25). Aus demselben Wortstamm speist sich das französische *mannequin*. In jenen Sprachregionen bezeichnet der Begriff sowohl den künstlichen Körper von Schneiderbüsten, Glieder- oder Schaufensterpup-

pen als auch das aus Fleisch und Blut bestehende menschliche Modell (ebd., 27). Diese Ambivalenz macht die Gliederpuppe zu einem Übergangsobjekt, das den Menschen sowohl repräsentiert als auch auf das Fehlen des Menschen hinweist. Sie markiert eine Leerstelle und füllt sie gleichzeitig aus (ebd., 122).

Die Gliederpuppe als Untersuchungsgegenstand

Obwohl die Gliederpuppe bis heute als Hilfsmittel im Atelier existiert, stieß sie in der kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung erst vor Kurzem auf erhöhtes Interesse. Lange Zeit wurde sie weder in Studien zu Künstlermodellen noch in Untersuchungen zu Werkstätten und Ateliers zentral behandelt. Auch in der Geschichte der Mode und der Puppenhistorie fristete sie ein Schattendasein. In historischen Abhandlungen über künstlerische Praktiken wird sie selten erwähnt und von Seiten der Kunstschaffenden erfuhr sie eher geringe Aufmerksamkeit. Auch als Bildmotiv wurde sie bis ins 19. Jahrhundert nur vereinzelt eingesetzt. Erst im Realismus erfuhr die Puppe einen Bedeutungswandel und hielt motivisch Einzug ins künstlerische Werk.

Das verstärkte Interesse in der jüngeren Vergangenheit zeigte sich beispielsweise in der großen Ausstellung *Puppen, Körper, Automaten*, in der Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora (1999) die Gliederpuppe im Kontext der Moderne ausstellten und ihren komplexen Symbolgehalt aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive beleuchteten. Darauf aufbauend befassen sich eine Reihe weiterer Publikationen und Ausstellungen mit dem Thema (Glieder-)Puppen: So arbeitet Stefanie Dathe (2011) die Puppe als Projektionsfigur in der Kunst heraus. Jane Munro (2014) bezeichnet sie als *Silent Partners* in der gleichnamigen Ausstellung, die die Gliederpuppe in den wissenschaftlichen Diskurs einbindet und sie gleichwertig neben Abhandlungen über Schaufensterpuppen, Automaten, Effigien und Spielzeugpuppen setzt. Und nicht zuletzt leistet Markus Rath (2016) eine umfassende historische Aufarbeitung der Gliederpuppe als bewegliche Figur in Menschengestalt. Zurecht betont allerdings Claudia Peppel (2008) in ihrer Arbeit über den *Manichino*, dass sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Gliederpuppe besonders in der Malerei befängener zeigte: Während das (nicht lebendige) Modell in der Architektur und der Bildhauerei durch die Epochen hinweg selbstverständlicher Gegenstand der Forschung war, blieb es in der Malerei weitestgehend unthematisiert – möglicherweise aus Respekt vor der Dekonstruktion des künstlerischen Genies? So umgebe nach Peppel die Gliederpuppe häufig „eine Aura des Unbehagens [und] der Furcht vor einem Verlust an Originalität“ (ebd., 94f.).

Edgar Degas und das Puppenmotiv als Untersuchungsgegenstand

Die meisten der jüngst erschienenen Publikationen und Abhandlungen über Puppen in der Kunst nehmen Bezug auf Edgar Degas' *Porträt von Henri Michel-Lévy*. Anders verhält es sich mit dem umfangreichen schriftlichen Korpus über Edgar Degas. Da oftmals nur ein Teilaspekt von Degas' Werk behandelt wird, sind die Arbeiten, die das zu untersuchende Gemälde thematisieren, relativ überschaubar. Zu ihnen gehört die Publikation *Portraits by Degas* (1962) von Jean Sutherland Boggs, die das besagte Atelierbild ikonografisch analysiert, aber noch davon ausgeht, nicht Michel-Lévy, sondern Paul Cézanne vor sich zu haben; ein Missverständnis, das erst von Theodore Reff in der Publikation *The Artist's Mind* (1976) aufgeklärt wird. Reffs Hauptaugenmerk liegt dabei auf Degas' Umgang mit räumlichen Strukturen und dem Interesse an der Person Henri Michel-Lévys. Auch Werner Hofmann (2007) befasst sich mit dem Gemälde und interpretiert das Bild im Kontext eines von Degas entwickelten Realismus, der mehr als anderswo eine unverschleierte Sicht auf die moderne Gesellschaft wiedergebe. Der Aufsatz *Täuschungsmanöver* von Beate Söntgen (1998) wiederum setzt die weibliche Puppe in Bezug zu Konzepten des Unheimlichen und des radikal Anderen und lässt damit Rückschlüsse auf die Beziehung zwischen der im Bild gemalten Gliederpuppe und Degas' Darstellung von Frauen zu.

Generell findet sich in Degas' Gemälde ein ganzes Spektrum von Paradigmen, mit denen die Puppe in Verbindung gebracht werden kann. Als Hilfsmittel, künstliches Wesen und Projektionsfigur ist sie ambivalent und fungiert als Platzhalterin komplexer gesellschaftlicher Diskurse. Sie büßt weder ihre Funktion als Werkstattattribut ein, noch wird sie ausschließlich auf diese Funktion reduziert. Im Bild ist sie beides zur selben Zeit: sowohl Atelierhilfsmittel als auch Substitut für einen Menschen. Es ist davon auszugehen, dass Degas, als scharfsinniger Beobachter seiner Lebenswelt, die Puppe als prädestiniertes Motiv wählte, um Aussagen über gewisse Tendenzen der modernen Lebenswelt zu machen. Laut Growe verstand es Degas, „das Programm der Modernität“ (Growe 1988, 355) konsequent zu realisieren. Für Growe war Degas ein Maler, der die fundamentale Differenz seiner Zeit gegenüber der gesamten Tradition erkannte und darzustellen verstand. Von der Aufklärung bis weit ins 19. Jahrhundert galt ein Kunstwerk dann als gelungen, wenn die einzelnen Teile so zusammenwirkten, dass sie als ausgewogen und harmonisch empfunden wurden. Dies änderte sich mit der Industrialisierung und dem naturwissenschaftlich-technischen

Fortschritt. Sie brachten sozio-ökonomische Veränderungen mit sich, die sich im rasanten Wachstum der Großstädte und in neuen Formen der Arbeit und Lebensführung äußerten. Die Lebenswirklichkeit, in der sich Degas wiederfand, galt als beschleunigt, fragmentarisch und überfordernd. So sah sich Degas dazu veranlasst, das „Abstoßende und Hässliche des modernen Lebens“ (ebd.) zum Stoff seiner Arbeit zu machen. Seine Darstellungen waren nicht geschönt oder poetisch, an der idealen Repräsentation war er nicht interessiert. Dem Kunstkritiker und engen Freund Edmond Duranty zufolge gelang es Degas mit seiner Kunst, das „Clair-obscur social“ (Duranty 1876/1946, 43) auszudrücken – also den Fokus auf die Darstellung der „gesellschaftlichen Randzonen und ihrer Bewohner“ (Hofmann 2007, 10) zu legen.

Dies unterschied den Maler von zeitgenössischen Strömungen wie dem Impressionismus. Obwohl der Maler 1874 an der ersten *exposition des peintres impressionnistes* teilnahm und vorwiegend im Kreis der Impressionisten verkehrte, überschritt Degas' Kunst das bloße Verlangen nach der „spontanen Wiedergabe der von farbigen Lichteinwirkungen“ (ebd., 9f) erfüllten Umgebung. Mit der Wiedergabe einer Wirklichkeit, die von Dissonanzen und Konflikten geprägt war, grenzte sich Degas auch von den Traditionen der akademischen Malerei ab. Er lehnte die etablierte Hierarchie der Bildgattungen ab und tauschte heroische Darstellung gegen Motive des modernen Lebens. Sein Blick richtete sich auf „Milieu und Kleidung, auf die Berufsgesten und das Freizeitverhalten des urbanen Individuums“ (ebd.). Dabei waren Frauen sein favorisiertes Motiv.

Formal trat Degas für exzentrische Kompositionen ein. Er ließ die von Leon Battista Alberti im 15. Jahrhundert in seinem Traktat *De pictura* (Alberti 1435/1436, Sinisgalli 2011) begründete Auffassung von der Malerei als einem „offenen Fenster“ hinter sich. Stattdessen konzentrierte er sich auf das asymmetrische Arrangement, die flächige Raumwiedergabe und die leere Bildmitte. Degas' Figuren ragen oftmals über den Bildrand hinaus, wenden sich von den Betrachtenden ab und verblüffen durch ihre rohe, unmittelbare Natürlichkeit. Degas' Anteil an den revolutionären Ansprüchen, die Kunstschaffende der Moderne an die Wiedergabe ihrer Zeit hatten, bezog sich auch auf den Bildinhalt (Hofmann 2007, 10). In der Tatsache, dass und in der Art und Weise, wie Degas die Puppe im *Porträt von Henri Michel-Lévy* darstellte, liegt die Besonderheit des Bildes und lädt zu einer näheren Untersuchung im Kontext der Puppenthematik ein. Degas' Gemälde bildet den Auftakt für die Gliederpuppe als eigenständigen

gem Bildmotiv, das einige Dekaden später bei Kunstschaffenden wie Giorgio de Chirico, Man Ray, Hannah Höch oder Hans Bellmer zum fixen Bestandteil ihres visuellen Repertoires wurde.

Funktionen und Varianten der Gliederpuppe – von der Werkstatthilfe zum Sprung ins Bild

Wie gelang nun der Gliederpuppe der Sprung aus der Werkstatt ins Bild? Durch den Blick in die Vergangenheit lassen sich nicht nur ihre Spezifika in Abgrenzung zu anderen Puppenarten ausmachen, sondern auch und vor allem ihr Bedeutungswandel von der Werkstattgehilfe hin zur Projektionsfigur.



Abbildung 2: *Gliedermann*, 2. Hälfte 16. Jhd. —

Die Gliederpuppe und ihre Funktion im Atelier

Die Gliederpuppe wird allgemein beschrieben als eine der Gestalt eines nackten Menschen nachgebildete Puppe, deren Kugelgelenke sich durch im Inneren gespannte Saiten bewegen lassen (vgl. Abbildung 2).

Meist ist sie aus Holz gefertigt, von schlanker Gestalt und seit ihrem Aufkommen in drei Größen erhältlich: im Handflächenmaß, als armlange und als lebensgroße Figur (Peppel 2008, 114f). Die ersten Gliederpuppen tauchten bereits im 15. Jahrhundert in den Ateliers der Kunstschaffenden auf. Als Hilfsmittel dienten sie in erster Linie für Studien des Faltenwurfs und für Figurenarrangements auf der Suche nach der optimalen Bildkomposition. In ihrer „zweipoligen Natur aus Bewegung und Verharren“ (Rath 2016, 539) lagen außerdem weitere Vorteile: Durch ihre Beweglichkeit bot sie einerseits ein ganzes Spektrum an flexiblen Körperhaltungen. Andererseits konnte sie statisch in einer Pose verharren und war deshalb für langwierige Studien besonders geeignet.

Ihre Funktion als menschlicher Kleiderständer machte sie für das Ausführen von Drapierungen von der Renaissance bis heute unentbehrlich.

Fra Bartolomeo griff um 1500 in einer Studie für die Figur des Christus in *Das Jüngste Gericht* (1499/1500, vgl. Abbildung 3) (ebd., 292ff.) gleichermaßen auf sie zurück wie Paul Cezanne knapp 400 Jahre später für die Bekleidung von Ismael in einer Studie zum Bildthema *Hagar in der Wüste* (ca. 1882-5).

Aber nicht nur bekleidet war sie den Künstlerinnen und Künstlern von Nutzen. Durch ihre Bewegbarkeit erleichterte sie die Übertragung von perspektivischen Verkürzungen auf die Fläche und diente dabei als Ersatz für das Aktmodell (Peppel 2008, 95). Der Rückgriff auf die Gliederpuppe hatte in der Neuzeit vor allem moralisch-religiöse Gründe: Die Zurückhaltung gegenüber dem Nackten war im gesellschaftlichen Leben der Renaissance nach wie vor vorhanden und lockerte sich erst im 19. Jahrhundert. Ihr Gebrauch ist im klösterlichen Kontext vor dem Hintergrund des Zölibats und der autark strukturierten Ordensgemeinschaften ebenfalls nachvollziehbar. Außerdem verkörperten menschliche Aktmodelle mit ihren individuellen Körperformen oft nicht das angestrebte Ideal. Bis ins 17. Jahrhundert waren an den Akademien außerdem nur männliche Aktmodelle geduldet, weshalb die Gliederpuppe den verbotenen Zugang zum weiblichen Geschlecht kompensieren musste (ebd., 100).

Trotz ihrer Flexibilität stellte die Gliederpuppe aber nicht den einzigen Ersatz für den menschlichen Körper im Künstleratelier dar. Ihr zur Seite standen weitere Behelfsmodelle wie etwa Abgüsse von antiken Statuen, die die Vorlage für die idealen weiblichen Körperformen lieferten, und sogenannte *Écorchés* – die Gehäuteten. Dabei handelte es sich um anatomische Modelle ohne Haut, die die einzelnen Muskelgruppen hervortreten ließen und den Kunstschaffenden so die Möglichkeit gaben, den Körper anatomisch-wissenschaftlich zu erfassen. Im 18. Jahrhundert wurde die hölzerne Gliederpuppe zudem häufig von Stopfpuppenmodellen – den Vorläufern heutiger Schaufensterpuppen – abgelöst (ebd., 114f).



Abbildung 3: Fra Bartolomeo, Studie für die Figur des Christus in *Das Jüngste Gericht*, 1499/1500 —

Die Gliederpuppe als Kunstkammerobjekt

Es werden zwei Typen von Gliederpuppen unterschieden (vgl. Weixlgärtner 1954). Die einfachen, ohne individuelle Merkmale gehaltenen, italienischen Modelle, die um 1500 in Umlauf kamen und sich beständig hielten. Und die, etwa um 1530 im süddeutschen Raum entstandenen, stilisierten Modelle, die dem Monogrammisten IP und dessen Umfeld zugeschrieben werden (um 1525, vgl. Abbildung 4).



Abbildung 4: Umkreis des Monogrammisten IP, *Gliedermann und Gliederfrau*, um 1525

Die Figuren traten meistens paarweise als Mann und Frau in Erscheinung. Sie waren kunstvoll geschnitzt, wiesen individualisierte Züge auf und waren bis in die Zehen- und Fingerspitzen hinein beweglich (ebd., 37ff). Es existieren allerdings nur Mutmaßungen über die Verwendung dieser Puppen. Während sie für Weixlgärtner in den Kontext der Kunstkammerobjekte gehören, argumentiert Peppel für eine zusätzliche Funktion als Ateliermodelle (Peppel 2008, 132).

Den widersprüchlichen Meinungen zum Trotz ist man sich in der kunsthistorischen Forschung einig, dass es sich bei den raffiniert angefertigten Gliederpuppen um bemerkenswerte Ausnahmen handelt. Denn bildliche Zeugnisse, auf denen das Modell als solches erkennbar ist, sind kaum zu finden. Dieses Missver-

hältnis erklärt sich aus dem Zweck ihrer Verwendung. Als Künstlerbehelf tritt die Gliederpuppe ausschließlich als Vorzeichnung in Erscheinung, die in der Endausführung meistens zu einer menschlichen Figur ausgearbeitet wird (ebd.). Dass die Gliederpuppe dennoch ein nicht wegzudenkendes Hilfsmittel gewesen ist, zeigt das Zeichenlehrbuch *Van't Light der Teken en Schilderkonst* (1643/44) des Zeichners und Kupferstechers Crispijn van de Passe der Jüngere. Darin widmete er der Gliederpuppe und ihrem Gebrauch ein ganzes Kapitel (vgl. Eschenburg 2001, 142f.). Im Abschnitt über ihre Herstellung gab van de Passe außerdem Auskunft darüber, dass die Gliederpuppe in den meisten Fällen nicht vom Künstler selbst, sondern von dafür ausgebildeten Holzschnitzern angefertigt wurde. Dafür findet sich in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ein herausragendes Beispiel. In Werner van den Valckerts *Porträt eines Schreiners* (1624; vgl. Abbildung 5) posiert ein Schnitzmeister in feiner Robe vor seinem raffiniert angefertigten Gliedermann.

Die Anatomie wurde mit Ausnahme des Unterleibs bis ins Detail ausgearbeitet. Trotz der Werkzeuge zu Füßen der Puppe handelt es sich bei der Darstellung wohl kaum um eine Momentaufnahme des soeben vollendeten Herstellungsprozesses, da Raspeln oder Holzspäne fehlen. Rath geht davon aus, dass es sich bei der kleinen Holzfigur um das Meisterstück des Kunstschnitzers handelt. Van der Valckert würde mit dem Bild einen Einblick in dessen Handwerksgilde geben, die der Gliederpuppe als besonders schwierig auszuführendes Objekt offensichtlich eine hohe Bedeutung beigemessen haben (Rath 2016, 346ff.).



Abbildung 5: Werner van den Valckert, *Porträt eines Schreiners*, 1624

Die Gliederpuppe im Gemälde Porträt von Henri Michel-Lévy (1878/1879)

Der Sprung zu Degas knapp 250 Jahre später und der Vergleich zwischen den beiden Gemälden macht den Unterschied der Darstellung der Gliederpuppe deutlich. Bei van der Valkert wird sie stolz präsentiert, bei Degas liegt sie achtlos und in verdrehter Haltung in der Ecke. In jenem Bild ist sie explizit männlich, im anderen wird sie in Frauenkleidern gezeigt. Außerdem wandelt sich ihre Materialität vom ursprünglich aus Holz gefertigten Objekt zu einer Mischform, deren Rumpf aus einem Metallgerüst geformt und mit einer weichen, meist aus einem Seidenstrumpf oder Lederfutteral bestehenden, Hülle überzogen wurde (Peppel 2008, 26). Die sogenannte Stopfpuppe war ab Ende des 18. Jahrhundert in bekannten Manufakturen wie der von Paul Huot in Paris erhältlich und bei Künstlern zunehmend beliebt (Munro 2014, 31ff).

Bei Michel-Lévy war die Puppe bis kurz vor der Entstehung des Porträts noch als Modell zum Einsatz gekommen. Man erkennt sie, in die rosafarbene Robe und den Strohhut gehüllt, als weibliche Figur in der riesigen Landschaftsszene rechts neben dem Maler. Dieser blickt, gegen ein an der Wand hängendes Bild gelehnt, nachdenklich dem Betrachtenden entgegen. Vor ihm steht ein aufgeklappter Künstlerkasten, auf welchem Palette und Pinsel liegen. Die Situation vermittelt indes eine beunruhigende Passivität: Im Gegensatz zu herkömmlichen Malerdarstellungen ist Michel-Lévy nicht während der Arbeit oder mit seinem vollendeten Werk wiedergegeben, sondern posiert ausdruckslos, mit halb verschattetem Gesicht, die Hände in den Hosentaschen. Zwar lenken die Bilddiagonalen das Auge fest auf den Maler, doch wirkt das Bild statisch, einem Stillleben ähnlich (Munro 2014, 135).

Exkurs: Zur Beziehung zwischen Henri Michel-Lévy und Edgar Degas

Wer war der Maler, den Degas in seinem Atelier porträtierte und dem er die Gliederpuppe als ambivalente Figur, die in der Regel als Ersatz *für* etwas stand, so unvermittelt an die Seite stellte?

Über Henri Michel-Lévy ist wenig bekannt. Reff (1976) zufolge bewegte sich Michel-Lévy im Kreis der Impressionisten; mit Degas teilte er ein Atelier. Von Michel-Lévys Œuvre ist kaum etwas erhalten. Nichtsdestotrotz konnte Reff das Gemälde, auf dem die Gliederpuppe als weibliche Figur abgebildet ist, identifizieren. Der Maler zeigte es unter dem Titel *Die Regatten* (ca. 1878) kurze Zeit nach Fertigstellung jener Atelierszene im Pariser Salon (ebd., 125ff). Das

Querformat rechts erinnert an Manets *Frühstück im Grünen* (1863). Mit der Entscheidung, Michel-Lévy im Kontext dieser beiden Aussenszenen darzustellen, charakterisierte Degas seinen Malerkollegen als konventionellen, sowohl den Impressionisten als auch der akademischen Malerei nahestehenden Künstler.

Degas hingegen pflegte im Gegensatz zu Michel-Lévy einen gänzlich anderen Umgang mit der Bildkomposition. Er gab die allgemein favorisierte Totalansicht und präzise Raumentiefe zugunsten eines bühnenbildartigen Ausschnitts auf, in dem sich die räumlichen Komponenten wie Paravents in das Bild schieben. Im *Porträt von Henri Michel-Lévy* ist alles „Fragment“ (Hofmann 2007, 100): die Puppe am Boden, der aufgeklappte Farbkasten, die beiden Leinwände hinter dem stehenden Mann. Ihre Skizzenhaftigkeit und die schemenhaft angelegte körperliche Modellierung verstärken diesen Eindruck. Inmitten dieses klaustrophobischen Raumgefüges findet sich der Maler wieder, buchstäblich mit dem Rücken zur Wand, gefangen zwischen seinen eigenen Kreationen. Er nimmt keinen Anteil an den Vergnügungen und der Geselligkeit, die sich rundherum in seinen Gemälden abspielen (Reff 1976, 129). Degas stellt den Künstler als vereinsamten Menschen dar, dessen Eigenschaft als Schöpfer erschöpft zu sein scheint. Die Szene bildet die Antithese zum Mythos des Pygmalion, in dem sich der antike Bildhauer aus Enttäuschung von seinen Erfahrungen mit Frauen in eine von ihm geschaffene Skulptur verliebt. Pygmalion bittet die Göttin Venus, sein Werk lebendig werden zu lassen, was diese auch tut. Der Mythos bietet die Ursprungsmatrix für die Verlebendigung eines künstlich erschaffenen Menschen (Eschenburg 2001, 13f; Stoichita 2011). In Degas' Gemälde hingegen scheint die Puppe weit davon entfernt, lebendig zu werden. Sie ist nicht Muse, nicht Gefährtin; im Gegenteil: Sie fungiert als vollkommen vom Maler abhängiges Wesen, über das er frei verfügen kann. Zwar ist die Beziehung zwischen Maler und Puppe durch die Bilddiagonale hin zum Gemälde an der Wand gegeben und die Verlebendigung der Puppe dem Bild quasi eingeschrieben, doch passiert dies auf einer rein formalen Ebene, nicht aber auf einer psychologischen.

Möglicherweise liegt in der leblos dargestellten Gliederfrau auch eine persönliche Kritik an derartigen künstlerischen Hilfsmitteln. In den historischen Quellen finden sich keine Indizien über eine regelmäßige Verwendung von Gliederpuppen. Alice Michel beschrieb 1919 in ihren Aufzeichnungen über ihre Zeit als Modell Degas' Atelier als ein Sammelsurium von Staffeleinen, Modellierblöcke, Tischen, Sesseln, Wandschirmen und Bilderrahmen; die Erwähnung einer Gliederpuppe fehlt (Michel 1919/1988, 144f).

Degas bevorzugte das lebendige Modell, auch wenn sein Verhältnis zu ihm – wie generell zu Frauen – bisweilen ambivalent blieb. Er behandelte sie mit einer Mischung aus Rüdheit und Verehrung. Über die Protagonistin in Alice Michels Essay geriet er ins Fluchen – „Verdammt nochmal! Posieren Sie heute aber schlecht!“ (ebd., 143) –, während er seinem Lieblingsmodell Emma Dobigny 1869 schmeichelnd schrieb: „Du kommst nicht mehr, kleine Dobigny [?] Versuche doch, mir irgendeine Seance einzurichten“ (Degas 1869/1988, 84).

Die sanften Worte standen im Kontrast zu dem, was Degas seinen Modellen an Posen abverlangte. Um die von ihm für seine Kunst beanspruchte Authentizität zu erreichen, liess er sie sich als Wäscherinnen, Büglerinnen, Badende oder Tänzerinnen oftmals qualvoll verrenken. Man kann also davon ausgehen, dass Degas seine Modelle nach seinem Belieben formte – als lebendige Gliederpuppen.

Gliederpuppen und Automaten als Figuren des Unheimlichen

Die Gliederpuppe stellt als Bildmotiv in Degas' Werk eine Exotin dar. Sie taucht weder davor, noch danach jemals wieder auf. Welche weiteren Interpretationen lässt sie zu? „Je heftiger die Darstellung des Menschen problematisiert wurde, desto leichter griff man zu diesen Stellvertretern unserer Spezies“ konstatiert Peppel (2008, 78). Im Kontext kollektiver Ängste vor dem Künstlichen und Andersartigen, haftet der Puppe die Komponente des Unheimlichen an. Sie fungiert als künstlich erschaffenes menschliches Double, ein Thema, das in der romantischen Literatur seit Anfang des 19. Jahrhunderts immer wieder bespielt wurde – etwa in *Der Sandmann* (1816) von E. T. A. Hoffmann – und teilweise auch in die Kunst einfluss.

In den literarischen Werken steht häufig die Automate, eine der Gliederpuppe verwandte Figur, im Mittelpunkt. Dabei handelt es sich um mechanische, sich bewegende und sprechende Maschinen in Menschengestalt, deren Konstruktion der technische Fortschritt des 18. Jahrhunderts ermöglicht hatte. Die Automaten wurden als dem Menschen verwandt angesehen. Bereits René Descartes (1596-1650) verglich den menschlichen Körper mit einem durch Räder und Gewichte angetriebenen Uhrwerk. Der Arzt Julien Offray de La Mettrie (1709-1751) ging noch weiter. Einem humanistischen Weltbild folgend schrieb er in *L'Homme Machine* (1748), dass Menschen im Grunde genommen beseelte Maschinen seien, deren ausgefeilte innere Mechanik für das Fortleben verantwortlich sei (Braun 2014, 61). Anfangs konzentrierte sich das Interesse für die Automaten

vorwiegend auf die Mechanik und täuschende Lebensechtheit. Dabei waren kaum geschlechtsspezifische Tendenzen zu erkennen. Dies änderte sich mit ihrer Vereinnahmung durch die Literatur der Romantik – der Automatenmensch wurde weiblich und zum Objekt dichterischer männlicher Phantasie (Hille 1999, 304). Ihr Hauptattribut lag in der Fähigkeit der Täuschung, die sich speziell im weiblichen Kunstmenschen ausdrückt (Söntgen 1999, 125ff.) Als Doppelgängerin (vgl. Rank 1925/1993) stellte sie das negative Pendant zum positiven Menschen aus Fleisch und Blut dar. Dabei irritiert sie oftmals durch die unscharfe Grenze zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit und erzeugt deshalb eine „Atmosphäre des Unheimlichen und der Bedrohung“ (Neuhaus 2014, 207).

Das deutsche Wort *unheimlich* als Gegensatz zu *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* wurde von Sigmund Freud (Freud 1919/1970, 244) als ein Charakteristikum für den künstlich gefertigten Menschen herangezogen. Freud beruft sich dabei unter anderen auf Ernst Jentsch, der bereits 1906 konstatiert hatte, dass das Unheimliche dann zum Vorschein komme, wenn „Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens [herrschen würden] und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“ (Jentsch 1906, 197). Darüber hinaus liegt die unheimliche Komponente für Freud nicht nur in der Verwechslung von echten und künstlichen Menschen, sondern vor allem in der zwanghaften Wiederholung kindlicher Ängste. Söntgen fasst Freuds Theorie folgendermaßen zusammen: Das Unheimliche am Kunstmenschen fördere die eigenen kindlichen Ängste vor „Identitätsverlust, Zerstückelung und Fragmentierung“ (Söntgen 1999, 127). Demnach sei das Unheimliche – gemäß Freud – nicht das bedrohlich Fremde, sondern das Vertraute, das „als Verdrängtes in zwanghafter Wiederholung zurückkehrt“ (ebd.).

Die Gliederpuppe als Stellvertreterin der bürgerlichen Frau

Wird nun die weibliche Gliederpuppe in Degas' Gemälde als Pendant zur Automate gesehen und im Kontext des Unheimlichen betrachtet, drängt sich die Verbindung zu vorherrschenden Geschlechterdiskursen und der Rolle der Frau im 19. Jahrhundert auf. Dabei sind Aspekte von Verlangen und Lust genauso ausschlaggebend wie die der Misogynie und der damit verbundenen Degradierung der Frauen zu Objekten.

Gemäss Hille kann man davon ausgehen, dass der im bürgerlichen Zeitalter veränderte Blick auf den menschlichen Körper dazu beigetragen hat, die Kategorien *Männlichkeit* und *Weiblichkeit* als biologisch bedingte Gegensätze zu

definieren (Hille 1999, 305). Die natürliche Frau stand dem Männlichen diametral und in gewisser Weise fremd gegenüber. Die Irritation darüber konnte durch die lebensechte Puppe und die perfekt konstruierten Automate kompensiert werden. Ihrem Schöpfer dient die weibliche Puppe vor allem den eigenen narzisstischen Bestrebungen: „Als komplementäres Anderes entworfen und nach dem Ideal der Vollkommenheit gebildet, nährt sie dessen Illusion eigener Ganzheit und Identität“ (ebd., 125). Die Täuschung über ihre Vollkommenheit kann jedoch nicht ewig aufrechterhalten werden, sodass die Illusion von Ganzheit und somit die narzisstischen Projektionen des Schöpfers allmählich zerbrechen.

Diesen Prozess führt uns Degas im Bild *Portrait von Henri Michel-Lévy* vor Augen. Die Frustration über die Auflösung des weiblichen Ideals zeigt sich in der gewaltsamen Inbesitznahme der Puppe von Seiten des Malers. Die Erkenntnis über die Unvollkommenheit der künstlichen Frau wirkt auf das Bild der echten Frau zurück, sodass sich Paradigmen von Weiblichkeit, Natürlichkeit und



Abbildung 6: Edgar Degas, *Interieur (Die Vergewaltigung)*, um 1870

Künstlichkeit unauflöslich ineinander verschränken. Die Brutalität, mit der die Gliederpuppe in die Ecke geworfen wurde, veranlasst Hofmann zum Vergleich mit Degas Bild *Interieur (Die Vergewaltigung)* (um 1870, vgl. Abbildung 6).

Michel-Lévy lehnt an der Wand wie nach vollbrachter Tat. Seine Körperhaltung ähnelt der des Mannes in *Die Vergewaltigung*. In beiden Bildern geht es um einen Gewaltakt, „der als Vorfall nicht stattfindet“ (Hofmann 2007, 59). Die Frau, beziehungsweise die Puppe, wendet dem Mann den Rücken zu, in der Gewissheit, ihm rettungslos ausgeliefert zu sein. Schmid beschreibt die Szene in *Die Vergewaltigung* als „die Kehrseite der Leidenschaft“ (Schmid, 388), als die Inbesitznahme des weiblichen Geschlechts. Auch der Maler Michel-Lévy nahm eine Frau in Besitz, benutzte und verbrauchte sie für seine Zwecke. Der Malakt wurde zum Sexualakt. Degas hält die Kontrolle über das künstliche Geschöpf fest, zeigt die Puppe als Modell und malt sie gleichzeitig als Porträt. „In der weggeschobenen Puppe bringt Degas die von männlicher Willkür definierte Rolle der Frau auf den äußersten Punkt der körperlichen Zerstörung und geistigen Entmündigung“ (ebd.). Hofmann interpretiert die Misshandlung sowohl als eine psychische wie auch eine physische, welche die bürgerliche Frau als soziales Konstrukt insgesamt treffen würde. Um dies aufzuzeigen, griff Degas zur ambivalenten Figur der Gliederpuppe.

Fazit – Gesellschaftskritik durch die Gliederpuppe?

Metaphorische Darstellungen von Weiblichkeitsbildern der höheren sozialen Schichten sagen zugleich etwas über die der unteren aus. Nochlin und Poster gehen davon aus, dass in den Strukturen bürgerlicher Familien das lustvolle Sexualleben zwischen Ehepartnern nicht vorgesehen war: „Among the bourgeoisie, women were viewed as asexual beings, as angelic creatures beyond animal lust [...] Prostitution was required by bourgeois males“ (Nochlin & Poster 1978/1999, 163). Durch die Puppe bildet Degas nicht nur die misshandelte bürgerliche Frau ab, sondern auch ihr Gegenstück: die Dirne. In dieselbe Zeit, in der das Bildnis von Michel-



Abbildung 7: Edgar Degas, *Drei Dirnen auf einem Sofa*, 1879



Abbildung 8: Edgar Degas, *Das Warten II*, 1879

Lévy und seiner Gliederfrau entstand, fällt etwa Degas 40-blättrige Serie der Bordell-Monotypen (1876–1885, vgl. Abbildungen 7 und 8), die nackte, sich in derben Posen zur Schau stellende Prostituierte zeigen.

Mit nüchternem Blick und ohne zu werten, zeigt Degas hier die Widersprüche der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft auf, in der Dirnen zur Befriedigung der männlichen Begehren in gleichem Maße verfügbar sein mussten wie Frauen der gehobenen Schichten. So war Degas stets an einem differenzierten, ungeschönten Bild von Frauen interessiert. Dabei mischte sich in ihre bildliche Wiedergabe eine psychologische Dimension, in der es ihm gelang, individuelle Charakterzüge gleichermaßen abzubilden wie die gesellschaftlichen Verhältnisse, aus der sie kamen. Durch den Rückgriff auf die Gliederpuppe schaffte es Degas auf subtile Weise, die Stellung der Frau im bürgerlichen Milieu zu thematisieren. Der Künstler übte jedoch keine Kritik; als sensibler Beobachter seiner Gegenwart führt er uns mithilfe der Puppe nüchtern und ohne moralisch zu werten den gesellschaftlichen Diskurs und seine Widersprüchlichkeiten vor Augen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Alberti, Leon Battista (1435/1436), Sinisgalli, Rocco (2011, Hg./Übersetzung). *De picture. On painting: a new translation and critical edition*. New York: Cambridge University Press.
- Degas, Edgar (1869/1988). Andächtig ergründen. Briefe. In Wilhelm Schmid (Hg.), *Wege zu Edgar Degas* (S. 70–141). München: Matthes & Seitz.
- Duranty, Edmond (1876/1946). *La nouvelle Peinture. A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galerie Durand-Ruel*. (Hg. Marcel Guérin). Paris: Floury.
- Freud, Sigmund (1919/1970). Das Unheimliche. In Sigmund Freud *Studienausgabe. Psychologische Schriften, Bd. IV* (S. 241–274). Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Jentsch, Ernst (1906). Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 22,195–198, 23, 203–205.
- Halévy, Daniel (1960). *Degas parle*. Paris/Genf: Edition de Fallois.
- Michel, Alice (1919/1988). Degas et son modèle. In Wilhelm Schmid (Hg.), *Wege zu Edgar Degas* (S. 142–188). München: Matthes & Seitz.
- Rank, Otto (1925/1993). *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Wien: Tuna und Kant.
- van de Passe, Crispijn (der Jüngere) (1643/44). *Van't Light der Teken en Schilderkonst*. Amsterdam.

Sekundärliteratur

- Boggs, Jean Sutherland (1962). *Portraits by Degas*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Braun, Peter (2014, neunte Aufl.). Kommentar. In E.T.A Hoffmann. *Der Sandmann* (S. 51–100). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dathe, Stefanie (Hg.) (2011). *Puppen. Projektionsfiguren in der Kunst*. Biberach: Biberacher Verlagsdruckerei.
- Eschenburg, Barbara (2001). Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier. In Helmut Friedel (Hg.), *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus* (S. 13–54). Ausstellungskatalog: Kunstbau, Städtische Galerie im Lenbachhaus München. Köln: Wienand Verlag.
- Growe, Bernd (1988). Die Modernität Edgar Degas'. In Wilhelm Schmid (Hg.), *Wege zu Edgar Degas* (S. 355–365). München: Matthes & Seitz.
- Hille, Karoline (1999). Die Automate. In: Pia, Müller-Tamm, Katharina, Sykora (Hg.), *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne* (S. 304/305). Ausstellungskatalog: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Stuttgart: Oktagon Verlag.
- Hofmann, Werner (2007), *Degas und sein Jahrhundert*, München: Beck.
- Jentsch, Ernst (1906). Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 22,195–198, 23, 203–205.
- Müller-Tamm, Pia, Sykora, Katharina (Hg.) (1999), *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*. Ausstellungskatalog: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Stuttgart: Oktagon Verlag.
- Munro, Jane (2014). *Silent Partners. Artist and Mannequin from Function to Fetish*. Ausstellungskatalog: Fitzwilliam Museum. New Haven: Yale University Press.
- Nochlin, Linda (1999). *Representing Women*, New York: Thames and Hudson.

- Peppel, Claudia (2008). *Der Manichino. Von der Gliederpuppe zum technisierten Kultobjekt. Körperimaginationen im Werk Giorgio de Chiricos*. Weimar: VDG.
- Poster, Mark, (1978/1999). Critical Theory of the Family. In Linda Nochlin, *Representing Women* (p. 163–165). New York: Thames and Hudson.
- Rath, Markus (2016). *Die Gliederpuppe. Kult – Kunst – Konzept*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Reff, Theodore (1976). *Degas. The Artist's Mind*, London: Thames and Hudson.
- Schmid, Wilhelm (1988). Exerziten der Existenz. Kunst und Lebenskunst bei Edgar Degas. In Wilhelm Schmid (Hg.), *Wege zu Edgar Degas* (S. 383–406). München: Matthes & Seitz.
- Söntgen, Beate (1999). Täuschungsmanöver. Kunstpuppe – Weiblichkeit – Malerei. In Pia, Müller-Tamm, Katharina, Sykora, *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne* (S. 125–139). Ausstellungskatalog: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Stuttgart: Oktagon Verlag.
- Stoichita, Victor I. (2011). *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*. München: Fink.
- Weixlgärtner, Arpad (1954). Von der Gliederpuppe. *Göteborgs Konstmuseum Arstryck* (S. 37–71). Göteborg: Göteborgs Konstmuseum.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Edgar Degas, *Porträt von Henri Michel-Lévy*, 1878/1879, Öl auf Leinwand, 40 × 28 cm, Lissabon, Museu Calouste Gulbenkian ©Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon. Calouste Gulbenkian Museum - Founder's Collection. Foto: Catarina Gomes Ferreira
- Abbildung 2: Gliedermann, 2. Hälfte 16. Jhd., Eschenholz/Pockholz, Höhe 61 cm, Göteborg, Göteborgs Konstmuseum.
- Abbildung 3: Fra Bartolomeo, Studie für die Figur des Christus in *Das Jüngste Gericht*, 1499/1500 Kohlezeichnung, London, British Museum.
- Abbildung 4: Umkreis des Monogrammisten IP, *Gliedermann und Gliederfrau*, um 1525, Lindenholz, Höhe 23 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.
- Abbildung 5: Werner van den Valckert, *Porträt eines Schreiners*, 1624, Öl auf Holz, 82,2 × 57,3 cm, Louisville, The Speed Art Museum.
- Abbildung 6: Edgar Degas, *Interieur (Die Vergewaltigung)*, um 1870, Öl auf Leinwand, 81 × 116 cm, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Fine Arts.
- Abbildung 7: Edgar Degas, *Drei Dirnen auf einem Sofa*, 1879, Monotypie, 27,8 × 20,6 cm. wikicommons: Götz, Adriani (1986). *Edgar Degas. Pastelle, Ölskizzen, Zeichnungen*. Ausstellungskatalog: Kunsthalle Tübingen. Köln: DuMont.
- Abbildung 8: Edgar Degas, *Das Warten II*, 1879, Monotypie schwarz auf Chinapapier, 21,6 × 16,4 cm, Paris, Musée national Picasso. Foto: René-Gabriel Ojéda.

Über die Autorin / About the Author

Miriam Koban

BA in Visueller Kommunikation (Zürcher Hochschule der Künste) und BA in Kunst- und Zeitgeschichte (Universität Fribourg). Zuvor tätig als Buchgestalterin im Verlag Hier und Jetzt, Verlag für Schweizer Kultur und Geschichte. Miriam Koban ist Seniorassistentin im MA Design der Hochschule der Künste Bern und Tutorin für Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart an der Universität Fribourg. Beschäftigung mit Aspekten der kollaborativen Gestaltung im zeitgenössischen Grafikdesign und Publikation mehrerer Beiträge, u. a. in der Schweizerischen Zeitschrift für Geschichte und im Katalog zur Ausstellung «Discoteca Analitica» im Fri Art, Kunsthalle Fribourg. Sie lebt in Zürich.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address
miriam.koban@unifr.ch

Francis Picabia und Hannah Höch: Die sexualisierte Maschinenfrau – Zwischen Projektion und Anspruch

Francis Picabia and Hannah Höch: The Sexualized Machine Woman – Between Projection and Claim

Catherine Frèrejean

ABSTRACT (Deutsch)

Innerhalb der Dada-Bewegung enthüllt das mechanische Objekt gesellschaftliche Probleme und Identitätskrisen. Künstler der Avantgarde wie Francis Picabia und Hannah Höch verwenden das Motiv der Maschinenfrau, um sowohl ihre individuelle Beziehung zum Status von Frauen als auch die sozialen Veränderungen ihrer Zeit zu projizieren. Im Beitrag werden zwei unterschiedliche dadaistische Perspektiven aufgezeigt, die auf einen transnationalen Diskurs über die Wahrnehmung von Geschlecht und Gesellschaft im frühen 20. Jahrhundert hinweisen. Bei Picabia geht es um die Sicht eines französischen Künstlers in den Vereinigten Staaten während des Krieges und bei Höch um das Selbstverständnis einer deutschen Dadaistin im Nachkriegs-Berlin. Die komparative Analyse der beiden Dadaisten fokussiert das Motiv der Maschinenfrau in der Kunstgeschichte und analysiert dessen unterschiedliche Konnotationen aus einer Genderperspektive.

Schlüsselwörter: Verdinglichung, Geschlechterkampf, Dadaismus, Maschinenfrau

ABSTRACT (English)

Within the Dada movement, the mechanical object reveals social problems and identity crises. Avant-garde artists such as Francis Picabia and Hannah Höch use the motif of the machine-woman to project both their individual relationship to the status of women and the social changes of their time. The contribution presents two different Dadaist perspectives that point to a transnational discourse on the perception of gender and society in the early 20th century. Picabia's oeuvre is about the view of a French artist in the United States during the war while Höch's work deals with the self-image of a German Dadaist in post-war Berlin. The comparative analysis of the two Dadaists focuses on the motif of the machine-woman in art history and analyzes its different connotations from a gender perspective.

Keywords: objectification, gender conflict, Dadaism, machine-woman

Einführung – Genderaspekte dadaistischer Maschinenkörperbilder

Das Bild des Automaten, der Maschine und der Puppe wird von manchen avantgardistischen Gruppen wie dem Dadaismus als Figur eines Paares bzw. als Teil des Geschlechtsaktes repräsentiert. Integriert ist der sexualisierte mechanische Körper somit in eine technologische Welt, die von Werbung, Medien sowie Konsum definiert ist. Insbesondere in den dadaistischen Werken wird der Körper zu einer Maschine der Liebe, des Orgasmus, der Fortpflanzung und ist gleichzeitig ebenso ein Objekt von Utopien, Dystopien, Lust, Angst und Instabilität.

Die Darstellung sexueller Beziehungen als Ausdruck eines mechanischen Verhältnisses spiegelt einerseits eine Hinterfragung und Kritik der Geschlechterrollen wider, andererseits aber auch die Zerbrechlichkeit der Maskulinität. Obwohl das Konzept der Maskulinität sowohl soziale Macht wie auch nationale Werte (wie beispielsweise Stärke) symbolisiert, gilt sie oft auch als fragil und wird bekämpft und endlos auf die Probe gestellt (vgl. Mosse 1997; Söll 2015). Das Umschwenken bestehender Gesellschaftsordnungen nach Kriegen, aber auch langfristige gesellschaftliche Prozesse wie Industrialisierung, Urbanisierung, Emanzipation von Frauen oder Migration führen häufig zu einer Schwächung männlicher Hegemonie (Surkis 2007). Die Wahrnehmung dieser Veränderungen und die damit verbundene Angst vor sozialen Umbrüchen führen infolgedessen zu einer Ablehnung der emanzipierten Frau durch Männer (Mosse 1997, 107). Diese Zurückweisung einer Gleichheit der Geschlechter signalisiert wiederum das Ausmaß der Anfälligkeit und Prekarität, wenn sich männliche Geschlechtszugehörigkeit, und ambivalente Konzepte von Männlichkeit verbinden.

In diesem Diskurszusammenhang jonglieren die Maschinenfrauen des Dada-Künstlers Francis Picabia zwischen gegensätzlichen und erotischen Projektionen eines künstlichen weiblichen Körpers. Seine Werke *Portrait eines amerikanischen Mädchens in einem Zustand der Nacktheit* (*Portrait d'une jeune fille dans l'état de nudité*) (1915) *Amerikanerin* (*Américaine*) (1917) und *Hier die Frau* (*Voilà la femme*) (1915) spiegeln eine Form der Technophilie wider, die eine imaginäre Vision des Dadaisten gegenüber dem weiblichen Geschlecht hervorbringt. Im Gegensatz zu Picabia vermittelt der Körper als mechanisches Objekt bei der Dadaistin Hannah Höch eine gesellschaftliche Kritik der Rolle der Frau in der Zwischenkriegszeit in Deutschland. Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht ein Identitätsbegriff, der die Probleme der Geschlechterverhältnisse in

der Berliner Gesellschaft der 1920er Jahre anspricht und aufdeckt (vgl. Goody 2007). Das Motiv der Puppe, die Marionette oder der Automat gelten als fixiert, unbeweglich und manipulierbar und werden so zum Symbol der patriarchalischen Herrschaft über die Frau (Dech 1991, 30). Die Collage *Das Schöne Mädchen* (1920) von Hannah Höch besteht aus Elementen, die dem Objekt ‚Frau‘ von Picabia durchaus ähnlich sind. Ganz anders steht jedoch in einem divergierenden Diskurs bei Höch der dringende Wunsch nach Emanzipation und Befreiung von der männlichen Dominanz.

Die mechanischen Frauen des französischen Dada-Künstlers und die „Neue Frau“ der deutschen Dadaistin implizieren somit unterschiedliche Fragestellungen aufgrund ihres jeweils männlichen oder weiblichen Blicks sowie auch hinsichtlich unterschiedlicher nationaler Kontexte. Kapitalisierung, technologische Modernisierung und die generelle Globalisierung westlicher Gesellschaften sind hingegen Phänomene, die dem kreativen Anspruch von Dada gemeinsam sind, unabhängig davon ob sie sich auf New York oder Berlin beziehen.

Die hier vorgelegte Vergleichsstudie zwischen der Ikonographie in Picabias New Yorker Dada-Zeit und in Höchs Collage *Das Schöne Mädchen* arbeitet zwei unterschiedliche Blickwinkel auf die Darstellung dieses sexualisierten Körperbildes heraus. Ziel der Analyse dieses Themenschwerpunktes ist es, visuelle und thematische Korrespondenzen zusammenzustellen, um sowohl Ähnlichkeiten als auch Dichotomien zu akzentuieren. Dieser zweigeteilte Zugang soll einerseits die gemeinsamen Ursprünge, Einflüsse und sozialen Phänomene erläutern und andererseits die Heterogenität in der Behandlung dieses Themas der künstlich technisierten Frau erfassen.

Picabia: Die Maschinenfrau zwischen Erotik und Furcht Die Entwicklung der „Mechanischen Periode“

Die Ursprünge der Darstellung des sexualisierten mechanischen Körpers sind vielfältig und verdeutlichen die gesellschaftlichen und industriellen Umwälzungen der USA und Frankreichs zwischen 1913 und 1920. Picabia reiste das erste Mal 1913 nach New York, um an der Armory Show¹ teilzunehmen (Bot 1968, 192). Mit seinem Aufenthalt tauchte er ein in die überdimensionale Stadt New York,

¹ Die Armory Show (International Exhibition of Modern Art) war eine Kunstausstellung mit Werken der Moderne, die 1913 erstmals in New York stattfand und die Kunstentwicklung in den USA stark beeinflusst hat.

die geprägt war von Geschwindigkeit, Lärm, Schmutz, oberirdischen Bahnen und Wolkenkratzern. Die Metropole stand für Elektrifizierung, Leuchtreklamen waren das Symbol des Broadways und wichtige Umwälzungen kennzeichneten die Arbeitswelt, wie z.B. 1913 die Einführung der Fließbandproduktion durch Henry Ford (Jones 2004, 183). Für Picabia entsprechen die Urbanisierung, die Rastlosigkeit des Alltags, die Rationalisierung der Lebensweise der Definition von Modernität. Die von der amerikanischen Kultur geprägten Werke weisen jedoch auch Elemente der französischen Avantgarde auf. Der künstlerische und theoretische Austausch zwischen den Mitgliedern der „Section d'or“² und Gruppen aus dem Kontext der europäischen Kunst der Vorkriegszeit, bildeten einen fruchtbaren Nährboden für die Entwicklung der mechanischen Thematik (Camfield 1972, 16). Das Motiv der Objekt-Frau ist dabei den Arbeiten von Picabia inhärent. Es sind bei ihm keine Cyborgs, Hybriden, Puppen oder Figuren mit menschlicher und mechanischer Hülle, sondern reale Gegenstände oder imaginäre Maschinen (vgl. Christians 1980). Die funktionale Wahrnehmung des Körpers ist Teil einer sexuellen Sprache, die durch Suggestion von Bewegungen, das Vorhandensein von Löchern, die Farbauswahl der mechanischen Objekte und die jeweiligen Titel erzeugt wird. Die Komposition von Geschlecht und Sexualität, die an ein mechanisches Subjekt angepasst ist, umrahmt die intime Beziehung und den weiblichen Körper in einer technischen Rationalität.



Das Girl: die Standardisierung eines funktionalen und ausdauernden weiblichen Körpers

Im *Portrait eines amerikanischen Mädchens in einem Zustand der Nacktheit* zeichnet Picabia eine Analogie zwischen dem amerikanischen weiblichen Körper und dem mechanischen Objekt, indem er ein Werbeplakat für ein „Red Head Priming Plug“ als Modell nimmt (vgl. Abbildung 1).

Abbildung 1: Francis Picabia: *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité* (*Portrait eines amerikanischen Mädchens in einem Zustand der Nacktheit*) 1915

Die Zündkerze bildet ein visuelles Zeugnis eines Amerikanismus, der sich mit technologischem Können und fordistischen Produktionsmethoden verbindet. Das Wort FOR-EVER verleiht dem elektrischen Objekt, dem amerikanischen Mädchen, einen ewigen und funktionalen Charakter. Das Etikett „FÜR IMMER“; verspricht eine kontinuierliche Produktionstätigkeit. Der Hinweis auf die Nacktheit der Figur verstärkt sich auf dem Objekt, da es wie eintätowiert wirkt. Die Leistung und das Weiterbestehen, das dieses Werk charakterisiert, sind ebenfalls Teil des Prozesses der Erotisierung der Frau durch die Maschine.

Die Worte „jung“ und „Mädchen“ verstärken die Verbindung zwischen Nachhaltigkeit und Jugend. Die amerikanische Körperkultur wird zu einer persönlichen Pflicht oder sogar zu einer Mission für die Gemeinschaft, ein starkes und gesundes Volk zu werden (Giese 1925, 70). Die Begriffe Jugend und Leistung sind Teil eines Frauenideals, das einem jungen, dynamischen und zugleich amerikanischen Körper zu Beginn des 20. Jahrhunderts entspricht. Das „Flapper Girl“³ ist eines der Phänomene der zwanziger Jahre, wobei schon ab Anfang des 20. Jahrhunderts Frauen im urbanen Umfeld immer aktiver und sichtbarer werden (ebd., 225). Der Körper des Mädchens gilt als athletisch und jung mit schmalen Hüften, langen Beinen, angepasst an das moderne Leben (Cowan 2005, 272).

Indem Picabia seine Figur mit Strom, Zündung und Wärme verbindet, schreibt er dem jungen Mädchen ein verführerisches Verhalten zu. Die Zündkerze vermittelt ein idealisiertes Bild der Amerikanerin als aktive, erotische Frau. Dieses Charakteristikum der Objekt-Frau betont den dominanten und überlegenen Status der Mechanik. Mehr als nur eine Zündkerze, wird sie zu einer Fantasie-Projektion, die mit der Darstellung einer optimalen Technik kombiniert wird. Soziale, wirtschaftliche und technologische Einflüsse spielen bei der Auswahl des Objekts eine zentrale Rolle, wobei diese durch eine erotische Projektion ergänzt werden, die wiederum für eine sexualisierte Repräsentation der amerikanischen Frau als übermächtige, ewig bestehende steht.

² „Section d'or“ (Goldener Schnitt) war eine Ausstellungsgruppe kubistischer Künstler, die Mitglieder der „Groupe de Puteaux“ waren, eine Gruppierung verschiedener europäischer Künstler.

³ Typus junger, unabhängiger, selbstbewusster amerikanischer Frauen, jenseits konventioneller Regeln.

Das elektrische Objekt: Symbol für Konsum der Liebe

Als Sinnbild der amerikanischen Frau entscheidet Picabia sich in seinem Werk *Amerikanerin* für das Motiv der Glühlampe (vgl. Abbildung 2).

Die Glühbirne ist ein industrielles, reproduzierbares, elektrisches Objekt, das mit der Elektrifizierung der Städte verbunden ist. Dieses „elektrische Porträt“ impliziert somit eine Humanisierung des Objekts. Die runde Form der Glasblase erinnert sowohl an die Kurven des weiblichen Körpers als auch an das männliche Geschlecht durch die phallische Form des Lampensockels (Jones 2004, 155). Im Gegensatz zum Bildnis des amerikanischen Mädchens ist die Glühbirne transparent und beinhaltet ein Spiel von Reflexionen und Kontrasten. Durch einen Spiegeffekt werden die Wörter Flirt/Scheidung gegenübergestellt. Wie eine Kristallkugel deuten diese Worte auf ein gnadenloses Schicksal hin. Diese beiden Begriffe werden konfrontiert mit dem des Vergnügens und der Verführung, bei einem Scheitern der Beziehung oder einer offiziellen Trennung. Indem Picabia „Flirt“ und „Scheidung“ mit einer Amerikanerin verbindet, definiert er einen Stil weiblichen Liebeskonsums, der auf Liebesspielen und Untreue basiert. Das ist somit seine Interpretation des Sexuallebens der Amerikanerin, die er als Frau ohne Bindungen bzw. als „Herzensbrecherin“ betrachtet.

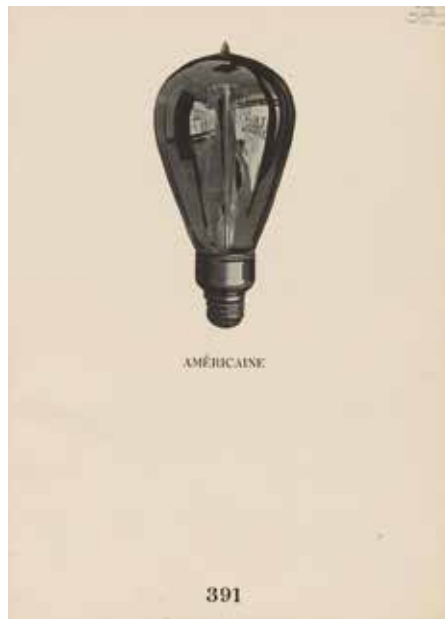


Abbildung 2: Francis Picabia: *Américaine* (Amerikanerin) 1917

Im Gegensatz zum *Portrait eines amerikanischen Mädchens im Zustand der Nacktheit*, das die kontinuierliche Leistung einer unerschütterlichen Jugendlichkeit suggeriert, wird die *Amerikanerin* durch ein fast leeres, fragiles Objekt symbolisiert, das die Begriffe Sexualität und Kurzlebigkeit vereint. Dieses Werk hat zwar ein offensichtliches erotisches Potenzial, aber es erzeugt einen Bruch, einen Stillstand in der Suche nach Vergnügen während des Koitus. Die Erotisierung und Repräsentation der Amerikanerin als ein kleines, anonymes, verführerisches und funktionales Objekt entlarvt jedoch eine ganz

bestimmte männliche Einstellung gegenüber dem Körper einer Frau. Indem er diesen Archetypus der modernen aktiven Frau durch das Prisma von Sexualität und technologischer Innovation veranschaulicht, weist der Dada-Künstler dem weiblichen Geschlecht den Status als Exponat oder Konsumobjekt zu.

Die Frau als bedrohliche und sterile Maschine

Die Maschinenfrauen in Picabias Werken verbinden eine bestimmte Form der Fetischisierung des mechanischen Objekts mit männlicher Verunsicherung angesichts gesellschaftlicher Veränderungen. *Hier ist die Frau* kristallisiert männliche Ängste um Geschlecht und weibliche Sexualität (vgl. Abbildung 3).

Form und Öffnungen auf beiden Seiten der roten Oberfläche erinnern an die Anatomie des weiblichen Geschlechtsorgans. Die Maschine vermittelt eine gewisse Aggressivität, die durch die kantigen, geometrischen Formen und die Farbauswahl betont wird. Die Kombination aus warmen und kalten Farbtönen leitet den Blick des Betrachters in das Herzstück der Maschine.

Im Vergleich zu den Porträts der *Amerikanerin* ist die Figur nicht mehr ein kleines, gefertigtes, funkelndes, massenproduziertes Objekt, sondern eine bedrohliche, überwältigende und feindliche Maschine. Die Vorstellung einer „Ankunft“, die sich im Wort „voilà“ andeutet, könnte mit dem Phänomen der so genannten „Neuen Frau“ bzw. genauer gesagt: mit der Vorstellung weiblicher Emanzipation übereinstimmen. Die Umwälzungen der Geschlechterrollen implizieren einen wachsenden Aktivismus, der den Frauen zugutekommt, die eine neue Rolle in der Gesellschaft innehaben.

Fritz Giese beschreibt die Geschlechterverhältnisse in den Vereinigten Staaten im Vergleich mit Europa als gleichberechtigter, da Frauen eine aktivere Rolle in der öffentlichen Gemeinschaft einnehmen:

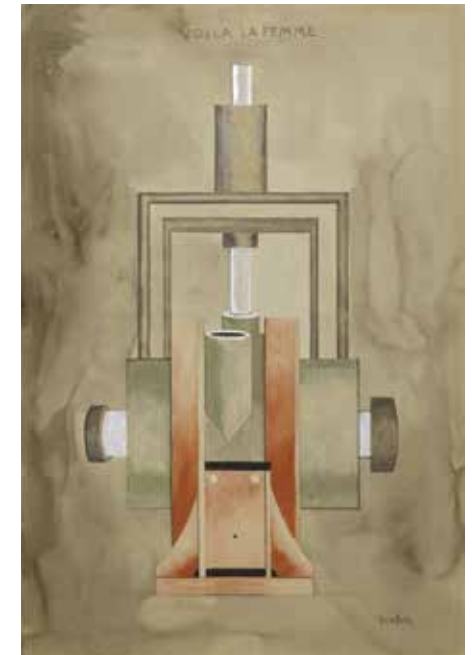


Abbildung 3: Francis Picabia: *Voilà la femme* (Hier ist die Frau), 1915

„Die rohen Zeiten sind vorüber. Der Geschlechterausgleich ist zahlhaft gesichert. Aber bis dahin hat das weibliche Element den Vorteil aus der Situation gezogen. Aus dem Staate mit Männerrecht wurde ein Frauenstaat. Ein Gebilde in dem die Frau entscheidenderen Einfluß nehmen kann als anderswo.“

„Nicht der Schoßhund, wie bei der Französin, nicht die Puppe, wie bei der Deutschen, konnte hier ein Sinnbild werden. Es war der wehrhafte Degen, es war das Aggressive der selbstständigen Amerikanerin, die gegen ihresgleichen ebenso wie gegen den Mann ihre Position verteidigt. ...Wie anders hier in Europa!“ (Giese 1925, 105).

Über die Repräsentation der Amerikanerin als eines „girl“ hinausgehend bezieht Picabia sich hier auf das weibliche Geschlecht als Ganzes, das er visuell mit Modernität und Technik in Verbindung bringt. Die sexuelle Befreiung der Frau ist mit sozialer Emanzipation verbunden und beide, Frau und Emanzipation, werden als Bedrohung wahrgenommen. Das weibliche Geschlecht nimmt die Form einer weiblichen Maschine an, einer Neuen Frau, die sich durch eine explizite und dominante Sexualität auszeichnet. Die Verbindung zwischen Rohr und Öffnung wird von einem Vakuum bewohnt, das diese Maschine dysfunktional und nutzlos macht. Durch die Tatsache, dass Picabia die Sexualität der Frau abwertet und sie sogar als unabhängiges Lustobjekt diskreditiert, stellt er sich als Mann über das weibliche Geschlecht. In Bezug auf die Frage der männlichen Ängste vor der Frau und ihrer Sexualität, ist die Maschinen-Frau sowohl Ausdruck von als auch ein Schutzmechanismus vor dieser Furcht.

Hannah Höch – Das Schöne Mädchen⁴

Die Emanzipation und der Mythos der „Neuen Frau“

Picabias Beobachtungen und Werke, die Teil eines genderspezifischen Diskurses des frühen 20. Jahrhunderts sind, aber bereits das Phänomen der „Neuen Frau“ thematisieren, werden von Hannah Höch in ihrer Collage *Das Schöne Mädchen* einer Analyse unterzogen. Die in den mechanischen Werken des Dadaisten Picabia vorhandenen Komponenten – wie Technik, Amerikanismus, Identitätsverlust, Funktionalismus und die Erotisierung der Frau – sind auch in der Arbeit der Künstlerin vorhanden. Diese werden hier aber unter dem kritischen Blick

des „anderen Geschlechts“ analysiert und nehmen die Perspektive eines sozial dominierten Individuums ein.

Die Veränderungen im Geschlechterverhältnis sind durch einen neuen Frauentypus gekennzeichnet, der vor allem in den westlichen Ländern, die am Ersten Weltkrieg teilnahmen, in Erscheinung tritt. *La Garçonne*, inspiriert von Victor Marguerites Roman von 1922, oder auch das „Flapper Girl“ bzw. die „Neue Frau“, spiegeln die Dynamik der Modernisierung der Gesellschaft wider. Der Text *Die Knäbin* von Peter Huchel aus dem Jahre 1927 gibt die anatomische Beschreibung der „Neuen Frau“ wider (Cowan 2005, 119):

„Seidigen Mond, Perlmutter unter Strümpfen, steigen ins Auto kurzröckige Nymphen. Zuckende Sterne, Reklame im Haar, gehn wir zigeunern in Kino und Bar. (...) Fern deinen Zöpfen und Mütterjahren, wird dich das Flugzeug geschmeidiger fahren, Knäbin der Städte, geopferten Haars, rehhüftig, Schmaltier der Boulevards!“ (Vieregg 1984, 30).

Der kurze Haarschnitt, die Zigarette, das Monokel, der Smoking, all dies sind Elemente, die diesen Archetyp identifizieren. Korsetts und lange Kleider werden durch weiche Stoffe und kurze Rocklängen ersetzt. Diese flexible Kleidung, die einen schlanken Körper zeigt, scheint sich besser an den Rhythmus der Bewegung und damit auch an das Berufsleben anzupassen. Höch selbst adoptierte diesen Stil; ihre moderne Kleidung, ihr Bubikopf und nicht zuletzt ihre Arbeit als Künstlerin waren Teil dieses Strebens nach Emanzipation.

Als Produkt seiner Zeit war dieser Frauentypus in der Bild- und Populärkultur allgegenwärtig. Noch nie hatte es so viele Zeitungen und illustrierte Texte wie in der Weimarer Republik gegeben. Die massive Verbreitung dieser Bilder führte zu einer tiefgreifenden Veränderung in den Informationsmedien und bei der Verbreitung neuer ästhetischer Normen. Modemagazine verhalfen diesem weiblichen Ideal zu vermehrter Aufmerksamkeit und nutzten es zudem als ein potenzielles Verkaufsobjekt (Hirschfeld 1966). Als Frau und Künstlerin in den 1920er Jahren hatte die Dadaistin Hannah Höch das Ziel, solche Bilder zu dekonstruieren und das Phänomen der „Neuen Frau“ sowohl darzustellen als auch zu analysieren.

⁴ Informationen hierzu aus Matthew, B. (2009, 216). *The Dada Cyborg, Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2009, S. 216.

Eine Tänzerin und ein Boxer als Spiegel der Geschlechterverhältnisse

Das Schöne Mädchen ist eine Fotomontage, die sich mit dem Rollenwandel von Frauen und Männern nach dem Krieg beschäftigt (vgl. Abbildung 4).

Diese Collage entstand aus Ausschnitten von Anzeigen, Zeitungen, Flugblättern und Zeitschriften, die Merkmale der Industrialisierung und Geschlechterwahrnehmung im Modernisierungsprozess in der deutschen Gesellschaft widerspiegeln. Der Betrachter taucht ein in eine Vielzahl von Objekten unterschiedlicher Natur, die die Figuren visuell dominieren.



Abbildung 4: Hannah Höch:
Das schöne Mädchen, 1920

Als typisch und repräsentativ für die weibliche Figur dieses historischen Zeitabschnitts, steht die Figur der Ballerina Claudia Pawlowa in Höchs Collage im Mittelpunkt. Das Foto stammt aus dem Magazin „Die Dame“. Diese Quelle zeigt, wie der Körper als Medienobjekt wahrgenommen wird und wie wichtig die Gegenwart weiblicher Symbole in der visuellen Kultur sind (vgl. An-kum 1999,124). So ist die Inszenierung des Körpers Teil eines gesellschaftlichen Diskurses, der Unterhaltung, Freizeit und Erotik des weiblichen Körpers in Einklang bringt. Eine Glühbirne ersetzt Pawlowas Kopf und einer ihrer beiden Arme wurde abgeschnitten, was ihr wiederum das Aussehen einer Puppe oder eines Automaten verleiht.

Der Badeanzug und die Turnschuhe der Tänzerin sind ein Hinweis auf den Körper-Kult von gesunden, athletischen und gebräunten Körpern (Körner, Genge u. Stercken 2002, 284). Der Boxer zu Pawlowas rechter Seite ist Jack Johnson, ein amerikanischer Meister im Schwergewicht. Johnsons Gegenwart in diesem Werk zeigt die Begeisterung für Boxkämpfe in Europa und den Einfluss der amerikanischen Kultur in Deutschland. Die Blindheit des Boxers gibt ihm einen aggressiven Charakter, er ist dabei zu treffen, ohne sein Ziel überhaupt zu sehen. Hinsichtlich der Rolle der Frau zeigt sich der Mann in einer Angriffsposition, die einen Gewaltakt und einen Konflikt zwischen den beiden Figuren beinhaltet. Die Repräsentation vom aktiven Mann und der passiven Frau drückt eine fundamentale gesellschaftliche Kritik an den Geschlechterrollen in dieser Zeit aus.

Ein junger und ewig lebender Körper

Die enge Beziehung zwischen einem gesunden und einem jungen Körper entspricht dem Stereotyp der „Neuen Frau“ sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Deutschland sowie nicht zuletzt in Frankreich. Jung zu sein, betont eine produktive, fruchtbare, aber auch erotisch-sexuelle Anatomie. In Höchs Werk verweisen verschiedene Elemente wie die Uhr, die Perücke, die Anatomie der Tänzerin auf die Schönheit und auf ihren Konsum. Die Uhr, die den Ablauf der Zeit anzeigt, scheint die Jugend allerdings auf die Probe zu stellen. Wie ein Fingerzeig fordristischer Produktionsmethoden symbolisiert sie eine Form des modernen *Memento mori*, das an die vergängliche Natur des Menschen und sein Älterwerden erinnert, das letztlich zum Tode führt.

Der Titel *Das Schöne Mädchen* verweist ironischerweise auf den Wettbewerb um Jugend und Schönheit. Das Wort „Mädchen“ bezieht sich auf einen gesunden, naiven, sorglosen Körper. Diese Bezeichnung entfernt sich somit von der Verantwortung und Reife einer erwachsenen Frau. Beide dadaistische Künstler sind also von einem Diskurs beeinflusst, der von einem gewissen Paradox durchdrungen ist, insofern die Idealisierung eines sowohl jungen als auch ewigen Körpers vorherrscht. Höch betont dabei die absurde und unrealistische Wahrnehmung des Körpers als funktionales Erotik-Objekt.

Die Sichtweise des Künstlers Picabia auf den Kult der weiblichen Schönheit ist kritisch zu bewerten, denn die Figur, die dargestellt wird, gilt nicht mehr als ein Individuum, sondern als eine leblose Puppe ohne Identität. Die Anwesenheit der Glühbirne und die Verwandlung des Körpers der Frau in eine Maschine symbolisieren den konsumierbaren Charakter, der über Individualität, Identität, Intellekt und Gefühlen steht. Die Glühbirne reflektiert den Verlust der Individualität der modernen Stadtbewohnerin. Da bei Höch das maskierte Gesicht des Boxers weder abgeschnitten noch durch ein Objekt ersetzt ist, ist bei ihr die Ballerina die einzige Figur, die durch einen mechanischen Aspekt charakterisiert ist. Der Automat der Dadaistin und die amerikanische Glühbirne von Picabia sind beide somit Teil der Vision eines effizienten und namenlosen Körpers.

Die Maschinenfrau: Kritik eines Mythos

Die mechanische Darstellung von Höchs „Neuer Frau“ ist ein Phänomen ihrer Zeit und Epoche, das gleichzeitig eine Infragestellung dieses Phänomens darstellt. Als Symbol für Emanzipation und für das Streben nach Unabhängigkeit wurde sie zum Ziel der Massenmedien, der Freizeitindustrie und der Männerwelt. Der Mythos von der „Neuen Frau“ als Künstlerin ist mit dem zeithistorischen Kontext der Weimarer Republik sowie mit den Genderdiskursen in der westlichen Gesellschaft verbunden.

Die Emanzipation der Frau wurde nach dem Ersten Weltkrieg partiell Wirklichkeit und führte beispielsweise zum Wahlrecht für (deutsche) Frauen und zum Erreichen einer gewissen politischen und beruflichen Gleichstellung. Obwohl sich der Status der Frauen somit nach dem Krieg verbesserte und Frauen aktiver, selbstbestimmter und unabhängiger wurden, machte die wirtschaftliche und soziale Realität ihren Optimismus allerdings schnell zunichte. Die Idealisierung der modernen Frau war weit entfernt vom anstrengenden und finanziell instabilen Alltag junger berufstätiger Frauen (Ankum 1999, 8f). Nach der Rückkehr der Soldaten aus dem Krieg wurden viele Frauen wieder durch Männer ersetzt. Auf's Neue untergeordnet, wurden ihre Kompetenzen wenig wertgeschätzt. In der Öffentlichkeit wurde das Bild der finanziell und sexuell emanzipierten Frau von Seiten politischer Kreise und Parteien allmählich dekonstruiert. Durch ihre Berufstätigkeit galt ihr Körper nun als müde und ungeeignet, Kinder zu gebären. Einerseits hatte das Phänomen der „Neuen Frau“ für zahlreiche Frauen neue Freiheiten ermöglicht, andererseits wurde es als Gefahr für die soziale, moralische, physische und wirtschaftliche Stabilität der Nation wahrgenommen (Biro 2009, 204). Mit anderen Worten: auch wenn sich der Status der Frauen im privaten und beruflichen Bereich verbessert hatte, verblieben sie unter der Kontrolle eines patriarchalischen Systems (Hirschfeld 1966,125).

Höch, die als Künstlerin im Männerkreis arbeitete, war selbstverständlicher Teil der Emanzipationsbewegung dieser Nachkriegsfrauen. Ihr Engagement innerhalb der Dada-Gruppe war allerdings schwierig und die künstlerische Zusammenarbeit mit ihr wurde wenig akzeptiert (Bergius 1989, 130). Eine Zusammenarbeit zwischen Höch und dem „Dadasophen“⁵ Raoul Hausmann fand nur selten statt und ihre eigene künstlerische Karriere gab oft Anlass zu Konflikten. Bei den

ersten Dada-Veranstaltungen 1919 wurde sie aufgrund von Spannungen in ihrer Paarbeziehung mit Hausmann nicht eingeladen. Ein Jahr später lehnten George Grosz und John Heartfield ihren Beitrag zur Ersten Internationalen Dada Messe ab. Höchs Beteiligung als Künstlerin und ihr Selbstverständnis als berufstätige Frau in der Beziehung zu den Berliner Dadaisten waren deshalb auch eine der Gründe ihrer fehlenden Integration (Künkler 2012, 500). Ihr Engagement beim Thema Frauenemanzipation unterstreicht letztlich die männliche Dominanz in einer Gesellschaft, unter der sie selbst als Frau und Künstlerin leiden musste.

Fazit – Hybride Frauenkörper als Ausdruck verobjektivierter Emanzipation

Das Motiv des sexualisierten, weiblichen und mechanischen Körpers in den Werken von Francis Picabia und in der Collage *Das Schöne Mädchen* von Hannah Höch ist Teil eines modernisierenden gesellschaftlichen Kontextes in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Themen, die die Frau als (sexualisierte) Maschine darstellen, finden sich auch im Zusammenhang mit anderen Veränderungen in dieser Zeit wie beispielsweise der Automatisierung, Rationalisierung und Globalisierung. Diese Veränderungen reflektieren die mechanischen und technologischen Innovationen in Frankreich, Deutschland und den Vereinigten Staaten ab Ende des 19. Jahrhunderts. In Metropolen wie New York, Berlin oder Paris bildet sich ein entsprechendes spezifisches Massenphänomen heraus, denn diese Ballungszentren werden zunehmend zu dichten, dynamischen Räumen, in denen die Stadtbewohner vermehrt anonym bleiben und leben.

In den dadaistischen Werken von Picabia und Höch ist der Objektkörper als ein standardisiertes Verführungswerkzeug mit der Vorstellung grenzenlosen Konsums und einer ewig jungen, sportlichen und identischen Anatomie verbunden. Dabei sind Picabias und Höchs Maschinen Ausdruck von Kritik und Infragestellung der Emanzipation von Frauen. Die Behandlung dieses Themas zeigt allerdings deutliche Unterschiede zwischen den beiden Künstlern. Picabias Wahrnehmung des mechanischen Körpers jongliert zwischen erotischer Projektion und Abstoßung. Im Kontext seiner mechanischen Frauenkörper entstehen Faszination, Utopie und der Wunsch nach Idealisierung. Seine kleinen industriellen Objekte sind sexualisierte und spiegeln somit eine Objektifizierung und Erotisierung

⁵ Spitzname von Hausmann in der Dada-Gruppe

des Frauenkörpers wider. Insbesondere dann, wenn der Künstler die Frau nicht (mehr) als Mädchen, sondern als Frau definiert, wirkt sie wie eine Sexmaschine, die als zerstörbar gilt. Diese „Neue Frau“, die mechanische, wird insofern positiv bewertet als der Mann ihr gegenüber seinen Status als Überlegener behält.

Hannah Höchs Konzeption der (modernen) Frau kann als indirekte Antwort auf die Darstellungen des Dadaisten Picabia verstanden werden. Höch präsentiert die moderne Frau nicht als Gefahr, sondern als ein Objekt unter Kontrolle. Das charakteristische Verhalten, das die Künstlerin diesem Objekt zuschreibt, ist das einer Puppe, eines bewegungslosen und sexuellen Exponats. Dies steht im Gegensatz zur Konzeption des Frauenkörpers als erdrückende und robuste Maschine, wie es beim französischen Dada-Kollegen Picabia der Fall ist. Für Höch wird die „Neue Frau“ in der deutschen Gesellschaft als Objekt des Konsums wahrgenommen, als Projektion, die unterworfen bleibt, die vom männlichen Geschlecht verpackt oder verdrängt zu werden droht. Jede Form von Unabhängigkeit, Emanzipation und sexueller Freiheit im Zusammenhang mit der „Neuen Frau“ wird für den Konsum sowie für sexuelle Zwecke instrumentalisiert. Angesichts der männlichen Angst vor diesem Phänomen, die von den Dada-Künstlern, politischen Parteien und einem Teil der männlichen Bevölkerung geteilt wird, bezeugt Höch den relativen Charakter weiblicher Emanzipation und zeichnet in ihrer Collage das Porträt einer Gesellschaft, in der Männlichkeit hegemonial bleibt.

Literaturverzeichnis

- Ankum, Katharina, von (1999). *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?* Dortmund: Edition Ebersbach.
- Bergius, Hanne (1989). *Das Lachen Dada's*. Giessen: Anabas.
- Matthew, Biro (2009). *The Dada Cyborg: visions of the new human in Weimar Berlin*. Minneapolis/London: Univ. of Minnesota Press.
- Bot, Marc Le (1968). *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives, 1900-1925*. Paris: Klincksieck.
- Camfield, William A. (Préface de Marcel Duchamp) (1972). *Francis Picabia* [catalogo di una mostra dal 6 giugno al 16 sett. 1972 alla Galleria Schwarz, Milano]. Milano: Catalogo / Galleria Schwarz, n. 118.
- Cowan, Michael J. (2005). *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*. Bielefeld: Transcript.
- Christians, Ulrich (1980). *Studien zur Francis Picabia*. Berlin: DVG.
- Dech, Julia (Hg.) (1991). *Da-da zwischen-Reden zu Hannah Höch*. Berlin: Orlanda Frauenverlag.
- Giese, Fritz (1925). *Girlkultur: Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*. München: Delphin Verlag.
- Goody, Alex (2007). „Cyborgs, Women and New York Dada“. *The Space Between: Literature and Culture 1915-1945*, 3 (1), 79-100.
- Hirschfeld, Magnus (1966). *Zwischen zwei Katastrophen* (früher: Sittengeschichte der Nachkriegszeit), Hanau a. M.: Verlag Karl Schustek.
- Jones, Amelia (2004). *Irrational modernism: a neurasthenic history of New York Dada*. Cambridge: MIT Press. 2004, S.183.
- Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela (2002). *Kunst, Sport und Körper: Ge-So-Lei – 1926-2002*. [Begleitbuch], Ostfildern-Ruit: Cantz.
- Künkler, Karoline (2012). *Aus den Dunkelkammern der Moderne: Destruktivität und Geschlecht in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Köln u. a.: Böhlau.
- Mosse, George L. (1997). *Das Bild des Mannes: Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Söll, Anne (2015). *Der Mann in der Krise? Visualisierungen von Männlichkeit im 20. und 21. Jahrhundert*. Köln/Wien: Böhlau.
- Surkis, Judith (2007). Introduction: Histoire des hommes et des masculinités: passé et avenir. In Régis Revenin (dir.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours. Contributions à l'histoire du genre et de la sexualité en France* (p. 13-19). Paris: Editions Autrement.
- Vieregg, Axel (1984). *Peter Huchel Gesammelte Werke in zwei Bänden, (Band I). Die Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Francis Picabia: *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité (Portrait eines amerikanischen Mädchens in einem Zustand der Nacktheit)* 1915; Zeichnung; 91, Nos 5-6, 1915M; wikimedia commons; Zugriff am 12. März 2020 unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:291_No56p234-Spread.jpg

Abbildung 2: Francis Picabia: *Americaine (Amerikanerin)*, 1917; reproduced on the cover of Picabia's journal 391; Original was a photograph of Edison's lightbulb retouched in ink; 14 ½ x 10 ¼; 391, July 1917 (N6); © Gallica, Bibliothèque nationale de France.

Abbildung 3: Francis Picabia: *Voilà la femme (Hier ist die Frau)*, 1915; Gouache, Aquarell und Ölfarbe, geklebt auf Pappe; 75,2 x 50, 4 cm; Privatsammlung © Centre Pompidou.

Abbildung 4: Hannah Höch: *Das schöne Mädchen*, 1920; Photomontage und Collage; 35 x 29 cm; Private Collection; Photograph from Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Ressource, NY. Copyright 2009 Artists Rights Society (ARS), New York (vgl. Matthew 2009) © VG Bild Kunst, Bonn 2020.

Über die Autorin / About the Author

Catherine Frèrejean

Catherine Frèrejean wurde 1993 in Rabat (Marokko) geboren; sie hat Kunstgeschichte in Straßburg und Dresden und Kuratorische Wissenschaften in Montpellier studiert; seit 2017 promoviert sie binational an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und an der Aix Marseille Université über die *Darstellung des Maschinen-Menschen in Frankreich und Deutschland zwischen 1915 und 1925*; weitere Themenschwerpunkte sind: Körperbild in der Kunst des 20. Jahrhunderts sowie deutsche und französische Avantgarde.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address
frerejean.catherine@gmail.com

Geschriebenes und gemaltes Ideal – Oskar Kokoschka und die Alma-Mahler-Puppe

Written and Painted Ideal – Oskar Kokoschka and the Alma Mahler Doll

Jaana Heine

ABSTRACT (Deutsch)

Innerhalb der Dada-Bewegung enthüllt das mechanische Objekt gesellschaftliche Probleme und Identitätskrisen. Künstler der Avantgarde wie Francis Picabia und Hannah Höch verwenden das Motiv der Maschinenfrau, um sowohl ihre individuelle Beziehung zum Status von Frauen als auch die sozialen Veränderungen ihrer Zeit zu projizieren. Im Beitrag werden zwei unterschiedliche dadaistische Perspektiven aufgezeigt, die auf einen transnationalen Diskurs über die Wahrnehmung von Geschlecht und Gesellschaft im frühen 20. Jahrhundert hinweisen. Bei Picabia geht es um die Sicht eines französischen Künstlers in den Vereinigten Staaten während des Krieges und bei Höch um das Selbstverständnis einer deutschen Dadaistin im Nachkriegs-Berlin. Die komparative Analyse der beiden Dadaisten fokussiert das Motiv der Maschinenfrau in der Kunstgeschichte und analysiert dessen unterschiedliche Konnotationen aus einer Genderperspektive.

Schlüsselwörter: Oskar Kokoschka, Alma Mahler, Puppe, Fetisch, Muse

ABSTRACT (English)

Between July 22, 1918 and April 6, 1919, Oskar Kokoschka sent twelve letters and a sketch in oil to the doll maker Hermine Moos, instructing her to make a doll modeled after his lost love Alma Mahler. They document how the Austrian expressionist's former fiancée was first stylized into an already artificial model and then transferred in this role to the body of a doll. A female and artistic ideal is created from various set pieces of different provenance, revealing the interweaving of the artificial and the natural in the constructed woman. As an externally determined image she becomes the origin of male, in this case explicitly artistic, creative power. It is an inversion of the original Pygmalion myth, which gives birth to the ideal from the imagination and wants to turn it into reality.

Keywords: Oskar Kokoschka, Alma Mahler, doll, fetish, muse

Oskar Kokoschka, Alma Mahler und die Puppe – zur Vorgeschichte

Rund drei Jahre, von 1912 bis 1915, waren der expressionistische Maler und Schriftsteller Oskar Kokoschka und Alma Mahler, Komponistin und einflussreiche Persönlichkeit der zeitgenössischen österreichischen Kulturszene, liiert. Der Briefwechsel der beiden lässt eine leidenschaftliche, ans Obsessive grenzende Beziehung vermuten. Bereits in seinem ersten Brief (von insgesamt etwa 400 Briefen) bittet der sieben Jahre jüngere Künstler die Witwe des Komponisten Gustav Mahlers: „Bringen Sie mir ein wirkliches Opfer und werden Sie meine Frau“ (Kokoschka u. Spielmann 1984, 30). Im Mai 1914 lässt die schwangere Alma das gemeinsame Kind abtreiben und bald darauf folgt die Trennung. Mit dem Ende der Beziehung verliert Kokoschka den Zugriff auf sein Modell und seine Muse, die großen Einfluss auf das Frühwerk des Künstlers hatte (vgl. Meier 2005, 73). Es fällt ihm entsprechend schwer, den Verlust der obsessiv geliebten Partnerin zu überwinden. Auch nach der Trennung fertigt Kokoschka noch mehrere Zeichnungen mit Almas Konterfei an. Nachdem er 1918 – im Rahmen einer Ausstellung in Dresden – auf die Puppenmacherin Hermine Moos aufmerksam geworden ist, bittet er diese, eine lebensechte Replik von Alma herzustellen.

Zwölf Briefe sind überliefert, in denen Oskar Kokoschka der Puppenmacherin Hermine Moos zwischen dem 22. Juli 1918 und dem 6. April 1919 detaillierte, teilweise mit Zeichnungen einzelner Körperteile veranschaulichte Anweisungen zur Erstellung einer nach Alma Mahlers Vorbild gestalteten Puppe gibt. Zusätzlich fertigt Kokoschka eine lebensgroße Ölskizze Almas an, die Moos als Vorlage dienen sollte. Dabei fordert er von der Puppenmacherin nichts geringeres als „das zu verlebendigen, was ich von Ihren Händen gemacht haben will, daß mir nichts mehr übrig bleibt [...] als mich willig täuschen zu lassen“ (Kokoschka u. Spielmann 1984, 299). Es überrascht nicht, dass ihn das Ergebnis massiv enttäuschte. In seinem letzten Brief vom 6. April 1919 berichtet er Hermine Moos, „ehrlich erschrocken“ zu sein, da die Puppe „in zu vielen Dingen dem widerspricht, was ich von ihr verlangte und von Ihnen erhoffte. Die äußere Hülle ist ein Eisbärenfell, das für die Nachahmung eines zottigen Bettvorlegerbären geeignet wäre“ (ebd., 312). Auf den wenigen überlieferten Fotos der Puppe (vgl. Abbildung 1) wirkt deren Oberfläche in der Tat sehr plüschig, beinahe wie ein Stofftier, und dürfte somit in keiner Weise der Frau aus Kokoschkas Träumen entsprochen haben.

Trotz seiner Ernüchterung wird der Künstler allerdings einige Zeit mit der Puppe zusammenleben. Sie taucht in mehreren Zeichnungen und einigen Gemälden zwischen 1919 und 1922 auf, bevor sie bei einem eigens zu diesem Zwecke organisierten Fest ein spektakuläres Ende findet. Im Laufe des Abends wird sie mit Rotwein übergossen, enthauptet und in den Garten geworfen (vgl. Kokoschka 1971, 191f.).

Als „meinen Fetisch“ oder auch einfach nur „den Fetisch“

bezeichnet Kokoschka die zu erstellende Puppe wiederholt in seinen Briefen an Hermine Moos. Sehr allgemein gesehen, ist ein Fetisch ein Ersatzobjekt, das durch individuelle oder kollektive Zuschreibungen eine Bedeutung erhält, die ihm nicht grundsätzlich inhärent ist. Das durch die fetischistischen Zuschreibungen aufgeladene Objekt wird für den Fetischisten zu einem Prinzip, an das er Verehrungs-, Furcht- oder Wunschnotive bindet (vgl. Böhme 2006, 17). Sinn und Zweck der Puppe scheint in diesem Fall ihre Fähigkeit zu sein, als Projektionsfläche zu dienen, so wie Rainer Maria Rilke es in seinem berühmten Aufsatz über *Puppen* zum Ausdruck bringt, wenn er schreibt: „[...] sie [die Puppe] war so bodenlos ohne Phantasie, daß unsere Einbildung an ihr unerschöpflich wurde“ (Rilke 1914). In den Briefen kommt zudem das Zwischenstadium zwischen Anerkennung und Negierung deutlich zum Ausdruck, das für die Konstruktion des Fetisch typisch ist. Ziel des folgenden Textes ist die Auseinandersetzung mit der Frage, *was* hier eigentlich ersetzt wird und *wieso*. Das heißt, es geht darum nachzuvollziehen, wie und zu welchem Zweck die Frau hier als Fetisch in Puppenform konstruiert wird. Das soll anhand der Briefe Kokoschkas an Hermine Moos unter Einbeziehung der dazugehörigen illustrativen Ölskizze versucht werden. Es geht somit um das Nachspüren von geschriebener und gemalter Idealvorstellung. Denkbar wäre, dass sich dabei exemplarisch herauskristallisiert, wodurch sich die genuin bildnerisch-künstlerische Inszenierung der künstlichen Frau auszeichnet.



Abbildung 1: Die Puppenmacherin Hermine Moos vor der Puppe in der elterlichen Wohnung, München 1919

Geschriebenes Ideal: Kokoschkas Briefe an Hermine Moos

In der Art und Weise, wie Kokoschka in seinen Briefen immer wieder neue Einzelheiten der herzustellenden Puppe beschwört, wird seine Obsession ersichtlich. Dabei gehen seine Anweisungen deutlich über die reine Gestaltung des Puppenäußeren hinaus, denn er gibt Moos zusätzlich handwerkliche Anweisungen, schickt ihr Materialproben schickt und erläutert bestimmte Vorgehensweisen zur Erstellung der Figur. Sein Anspruch ist kein Geringeres, als die (utopische) Vorstellung, die Künstlichkeit der (Puppen-)Frau vollkommen verschleiern zu können. Dabei knüpft er sein zukünftiges Glück an den Erfolg des Projekts und will eine mögliche Enttäuschung um jeden Preis vermeiden. Er erklärt der Puppenmacherin:

„Ich wiederhole, daß mein ferneres Glück und meine Seelenruhe davon abhängen, diesen Mittelpunkt meines Lebens in Händen zu halten“ (Kokoschka u. Spielmann 1984, 299) und fährt fort: „Wenn ich merke, daß es künstlich angefertigt ist [...] bin ich gepeinigt mein Leben lang“ (ebd., 306).

Der (möglichen) Enttäuschung kann Kokoschka nur durch eine gelingende Täuschung entgehen. Immer wieder betont er, wie wichtig ihm die Natürlichkeit des Ergebnisses sei, doch zugleich wird durch von ihm vorgeschlagenen Materialien und Arbeitsschritte deutlich, dass es sich hier um die Erzeugung von etwas zutiefst Künstlichem handelt. So aktualisiert er permanent den Objekt- und Fetischstatus der Puppe, fordert aber zugleich deren Lebensechtheit ein, wobei er durchaus glaubt, diese erreichen zu können. Das wiederum charakterisiert den fetischistischen Bezug, denn „das Verhältnis zum Fetisch [...] funktioniert und ist doch verblendet; es ist ein bewusst gehandhabter Mechanismus, der in seiner inneren Struktur unbewusst bleibt“ (Böhme 2006, 17). Dabei stellt der Ersatz einer Person durch ein Fetischobjekt auch eine Form der Ermächtigung dieser Person dar. Im Rahmen ihrer Überlegungen zum so genannten „male gaze“ begreift Laura Mulvey (1994, 58f.) den Akt der Fetischisierung als Möglichkeit, der durch die Frau evozierten (Katastrations-)Angst des männlichen Unbewussten beizukommen. Das Ersatzobjekt vermittele weniger Gefahr als vielmehr eine Bestätigung der Ermächtigung.

Die Briefe Kokoschkas zeigen, dass es ihm weniger um eine lebensgetreue Nachbildung Almas geht als um die Manifestation seines grundlegenden Weiblichkeitsideals. Das wiederum setzt er sich – ausgehend von der ehemaligen Geliebten und unter Berufung auf reale Frauen sowie kunsthistorische Beispiele – als mög-

liche *Muse* zusammen: „Der Puppe, die Modell für Kokoschkas Kunst sein wird, ist bereits der verbildlichte Körper einer Muse eingeschrieben“ (Söntgen 1999, 131).

Moos ist angehalten „von allem Weiblichen, das ich mir denken mag, die verführerischste Form auszubilden mit ihren Händen“ (Kokoschka u. Spielmann 1984, 298). So bittet Kokoschka sie mehrmals (ebd., 299), ihren eigenen Körper abzutasten, um so ein möglichst reales Ergebnis zu erzielen. Die Hände, so schreibt er, sollen wie die „einer gepflegten Russin“ und die Füße „so wie von einer Tänzerin: Karsavina“ aussehen. Bezüglich der Brüste führt er aus: „Das vollkommene Modell sind die der Helene Fourment in dem kleinen Rubensbüchlein, wo sie den einen Knaben am Schoß hält und der andere steht“ (ebd., 299f.). Ferner fordert er einen Haarton, „der etwa ein goldenes Kastanienrot ist (Tizianhaar)“ (ebd., 291) und erläutert: „die indische Taille ist nicht mein Ideal [...] sehen Sie sich, bitte, Zeichnungen von Akten des Nikolaus Deutsch, Baldung Grien, Grünewald an, wo der Brustkorb und Bauch so souveränen und vielfältigen Formenreichtum zeigen“ (ebd., 301). Doch werden nicht nur verschiedene – reale wie fiktive – Frauen als Vorbild genommen, sondern er bedient sich zur Kreation seiner „Phantasiefürstin“ auch im Tierreich und verlangt, das Puppenhaupt „mehr wie ein[en] Katzenkopf“ (ebd., 298ff.) zu gestalten.

Kokoschkas Ideal ist demnach ein aus verschiedensten, realen und fiktiven, menschlichen und tierischen Provenienzen zusammengesetztes Kunstprodukt. In seinem Gestus der Beschwörung dieses Ideals erinnert er an den griechischen Maler Zeuxis. Dieser bekam der Legende nach den Auftrag, ein Bild Helenas von Troja anzufertigen. Da er kein Modell finden konnte, das Helenas Schönheit auch nur ansatzweise erreichte, wählte er fünf junge Frauen aus und kombinierte deren jeweils beste Attribute. In der Novelle *Sarrasine* ordnet Honoré de Balzac seinem titelgebenden Protagonisten einen ähnlichen Modus zu, der wiederum in seinem Fetischcharakter durch Roland Barthes (1987, 155) analysiert wird. Der weibliche Körper, so Barthes, würde hier lediglich in Partialobjekten wahrgenommen werden, wobei die Zerteilung einerseits zur Konstruktion der Frau vonnöten ist und gleichzeitig eben jene Gemachtheit ausstellt:

Aufgeteilt [...], so ist die Frau nur eine Art Wörterbuch von Fetisch-Objekten. Diesen zerrissenen, zerfetzten Körper [...] fügt der Künstler [...] zu einem totalen Körper zusammen, der endlich vom Himmel der Kunst herabgestiegen ist, und in dem der Fetischismus sich aufhebt [...]. Und doch bleibt [...] dieser rettende Körper [...] ein fiktiver: sein Status ist der einer Schöpfung [...], eines Gegenstandes.

Während es bei Kokoschka einerseits gerade diese äußerste Artifizierung zu sein scheint, die als lustvoll erlebt wird, betont er andererseits immer wieder den Aspekt des Natürlichen – die Illusion von Ganzheit. Diese wiederum muss jedoch im Moment, da er die Figur das erste Mal sieht, zerbrechen, genauso wie das Ziel der narzisstischen Projektion des Künstlers (vgl. Söntgen 1999, 125).

Kokoschka erzeugt ein Bild, dessen Zweck es ist, gleichzeitig als Modell und Muse zu dienen, das heißt, wiederum als Bild gebannt zu werden. In diesem Zusammenhang wird allerdings auch deutlich, dass bereits das „Original“, „seine“ Alma als Ursprung seiner Obsession, eine von ihm mit Zuschreibungen belegte und deshalb konstruierte Frau ist. Kokoschkas Alma ist eine Fiktion, von der ausgehend er eine zutiefst hybride Idealfrau schafft. Unter Zuhilfenahme der Interpretationsleitung von Hermine Moos erhält sie als Puppe ihre physische Form. Auf dieser Ebene verschwindet das reale Vorbild beinahe gänzlich, der Konstruktionscharakter der Frau aus männlicher Perspektive wird auf die Spitze getrieben.

In der Alma-Puppe tritt die Verquickung von Künstlichem und Natürlichem sowie die Verschiebung von einem ins andere in aller Deutlichkeit zutage. Das wiederum bedingt das Irritationsmoment beim Erblicken des Endergebnisses: „Wie ein Fetisch täuscht die Puppe über den Mangel hinweg, den sie als weibliche Gestalt verkörpert. Doch gerade ihre kunstvolle Konstruktion stellt den Mangel aus, den die künstliche Frau verhüllen sollte“ (ebd.). Das Fazit, das aus den Briefen Kokoschkas an Hermine Moos gezogen werden kann, lautet: Mit der in den Puppenkörper transformierten Frau wird ein vermeintlich ganzheitliches Ideal erschaffen, das jedoch nicht umhinkann, die Brüche und Fragmente, aus denen es gemacht ist, in aller Deutlichkeit auszustellen. Eine Ölskizze, die Kokoschka der Puppenmacherin schickte, gibt weiteren Aufschluss über die Art von Frau, die der Künstler in der Puppe verkörpert sehen will.

Gemaltes Ideal: Alma Mahler als stehender weiblicher Akt

Durch einen Freund ließ Kokoschka Moos „eine lebensgroße Darstellung meiner Geliebten“ (Kokoschka u. Spielmann 1984, 293) in Form einer Ölskizze zukommen. Somit erlaubt diese Ölskizze einen weiteren Aufschluss über die Art von Frau, die der Künstler in der Puppe verkörpert sehen will. Sie ergänzt die bisherigen schriftlichen Ausführungen Kokoschkas und wird in seinem Brief vom 20. August 1918 ausführlich erläutert, mit der Bitte, das Vorbild „recht getreu nachzuahmen und mit dem Aufgebot Ihrer ganzen Geduld und Sensualität in Realität umzuschaffen“ (ebd.).

Es wird sich später zeigen, dass in diesem Wunsch möglicherweise der Grund für das wenig zufriedenstellende Endergebnis liegt.

Das 180cm hohe und somit etwa lebensgroße Bild mit dem Titel *Stehender weiblicher Akt, Alma Mahler* (vgl. Abbildung 2) wurde mit Öl auf Papier gemalt und zeigt eine stehende, nackte Frauenfigur vor einem flächigen braunen Hintergrund.

Auch der Rest des Bildes ist in erdigen Tönen gehalten; sie reichen von einem hellen Ocker einiger Körperpartien über das Kastanienrot der Haupt- und Schamhaare hin zu den dicken schwarzen Linien, mit denen der Körper umrissen ist. Die Linienführung ist unruhig und der Farbauftrag fleckig, sodass der Bildträger stellenweise zu sehen ist. Der Frauenkörper nimmt fast den ganzen Bildraum ein und steht dabei seltsam verdreht. Der Kopf ist im Dreiviertelprofil abgebildet und blickt die Betrachter*innen aus dem Bild heraus aus dunklen Augen und mit fest geschlossenem Mund an. Das dicke Haar ist offen und reicht beinahe bis zur Taille. Der Stand der abgebildeten Frau ist etwa hüftweit, der sichtbare Arm ist nah am Körper gehalten und der Unterarm nach oben gebeugt. Der Oberkörper ist im Profil abgebildet, während der Körper ab der Hüfte wieder der Drehung des Kopfes folgt. Der vordere Fuß steht fest auf dem Boden, doch der hintere Fuß scheint in der Luft zu hängen, was vermutlich der Funktionalität der Darstellung desselben geschuldet ist: „Das schräg gestellte Bein zeichnete ich nur ein, damit Sie die Formen desselben auch von innen sehen“ (ebd.), erklärt Kokoschka in seinem Brief. Prinzipiell lässt sich aber festhalten, dass die Ölskizze nicht nur illustrativ, sondern darüber hinaus ein autonomes künstlerisches Werk mit besonderer Ästhetik ist. Indem die Skizze eine „psychoästhetische Doppelexistenz“ führt, nimmt sie im Oeuvre des Künstlers einen Sonderstatus



Abbildung 2: Oskar Kokoschka: *Stehender weiblicher Akt, Alma Mahler*, 1918

ein und markiert „ein Durchbrechen der ästhetischen Schranke zwischen Kunst und Leben“ (Gorsen 1994, 155).

Dieser von Peter Gorsen vorgeschlagenen Interpretationslinie folgend drängt sich, wie bereits in den Briefen, der Gedanke auf, dass es hier weniger um eine naturgetreue Wiedergabe der ehemaligen Geliebten als vielmehr um die Beschwörung eines fiktiven Ideals geht, über das die Skizze Aufschluss gibt.

Laut Beate Söntgen (1999, 131) erinnert die Darstellung an die Bilder Peter Paul Rubens' von seiner Ehefrau Helene Fourmet im Pelz. So ist auch das zuvor schriftlich von Kokoschka „verlangte“ Tizianhaar vorhanden, das sich eindeutig von Alma Mahlers eigentlich dunkelbraunem Haar unterscheidet. Teilweise veranschaulicht die Skizze das Ideal, welches Kokoschka auch in seinen Briefen evoziert, andererseits gibt das Bild Aufschluss über sein ästhetische Aspekte überschreitendes Weiblichkeitsideal. Denn die Skizze ordnet Alma dem Frauenbild der Zeit entsprechend zwischen Erlöserfigur und bedrohlicher *Femme fatale* ein – sichtbar wird eine gleichzeitige Überhöhung und Abwertung des Weiblichen. Ingrid Brugger (1992, 70) interpretiert die Körperhaltung Almas in dieser Skizze als *Bet- und Bittgeste*, wobei eine „für den Expressionismus insgesamt kennzeichnende Inkohärenz zwischen Blick und Geste“ zu erkennen ist. Der Blick ist nicht zum Himmel erhoben, sondern die Figur schaut fast herausfordernd aus dem Bild heraus auf die Betrachter*innen. In dieser Diskrepanz kulminieren das Gute und das Schlechte, die Enttäuschung und deren Überwindung: „Kokoschkas Darstellung [...] deutet die verlorene Geliebte ambivalent als Sünderin aus verbotener Liebe wie als Büßerin für die gebrochene Treue“ (ebd.). Sie ist Heilige und Hure gleichermaßen. „Nur eine zur heiligen Magdalena sublimierte *Femme fatale* ist dem verletzten Künstler als Vorlage für den Puppenfetisch akzeptabel“ (Gorsen 1994, 155).

Zum „Typus der heiligen Sünderin“ (Brugger 1992, 71) stilisiert, kann diese Version Almas alle Widersprüche in sich vereinen. Um als Vehikel von Kokoschkas Ideal zu dienen, muss die originale Alma zunächst gewissermaßen rehabilitiert werden. So wird sie gleichermaßen zu seinem künstlerischen und weiblichen Ideal.

Was Kokoschka hier schafft, ist eine „neue dreidimensionale Schöpfung mit den porträtähnlichen Zügen von Alma Mahler“ (Gorsen 1994, 153). Interessant ist dabei, dass Kokoschka zu diesem Zweck eine Studie anfertigt, die laut Gorsen (ebd.) eine „synästhetische Koordination von Tast- und Augensinn“ ist. Rezipiert

man die Ölskizze und den zugehörigen Brief gemeinsam, so wird erkennbar, dass es Kokoschka darum geht, „beim Ansehen und Angreifen das Weib [...] lebendig zu machen“ (Kokoschka u. Spielmann 1984, 291). Er verlangt neben einer optischen also auch eine haptische Täuschung, wobei letzterer Aspekt in den Folgebriefen einen höheren Stellenwert einzunehmen scheint. Die Frau wird hier vor allem durch den Tastsinn belebt, wobei Kokoschka diesem jedoch visuelle Qualitäten zuspricht, indem er bemerkt: „Oft sehen die Hände und Fingerspitzen mehr wie die Augen“ (ebd., 295). Dem vorausgehend empfiehlt er Moos nicht etwa, in einem (Körper-)Atlas nachzuschauen, sondern sich selbst so lange abzutasten, bis sie das Gefühl verinnerlicht habe (vgl. ebd., S.294f.).

Kokoschka legt sehr viel Wert auf die Oberflächenstruktur des Puppenkörpers, denn „es handelt sich um ein Erlebnis, daß ich umarmen muß!“ (ebd., 294). Die ihm „wichtigen Flächen“ sind die „entstehenden Gruben“ und „Falten“ (ebd., 291). In dem die Skizze begleitenden Brief ersucht er Moos: „Bitte machen Sie es dem Tastgefühl möglich, sich an den Stellen zu erfreuen, wo die Fett- und Muskelschichten plötzlich einer sehnigen Hautdecke weichen, aus denen dann irgendein Knochenstück an die Außenfläche kommt“ (ebd.). Ferner wünscht er, „daß der Bauch und das gröbere Muskelfleisch am Bein, Rücken usw. eine ziemliche Festigkeit und Körnigkeit besitzt!“ (ebd.). Diese haptischen Qualitäten sind in der Skizze auch vermerkt: „Die Streifung und Lagerung der Fett- und Muskelbündel ersehen Sie ziemlich aus der Lage der weißen Farbflächen, die ich der Natur gemäß anbrachte“ (ebd., 294). Die Malerei wird so zu einer Art Oberflächenstudie des weiblichen Körpers, wie Kokoschka ihn sich herbeimaginiert. Sigrid Metken sieht sich hier sogar an „Anatomiemodelle erinnert, die den Körper schichtweise nachbilden und dem sezierenden Blick der Mediziner darbieten“ (Metken 1992, 30). Diese Parallelisierung von Künstler und Mediziner ist vor dem Hintergrund der Zeit, in der Weiblichkeit als ein pathologischer Zustand, den es zu analysieren und therapieren galt, wahrgenommen wurde, eine bemerkenswerte Analogie.

Das Endergebnis suggeriert, dass Moos Kokoschka hier beim Wort genommen hat, da dieses durchaus Ähnlichkeit mit der gemalten Darstellung aufweist. Zwar war Kokoschka enttäuscht, doch „in gewissem Sinne hat er [...] genau das erhalten, was er in der Skizze an Ungegenständlichem, Summarischem ausgeführt hat. Die Puppe muss in den Augen von Hermine Moos eine der Malerei [...] analoge Übersetzung in Materialien gewesen sein“ (Brugger 1992, 70).

Doch die Enttäuschung, die Kokoschka beim Anblick der Puppe verspürt hat, brachte ihn offensichtlich nicht davon ab, sie später zu malen. Somit hat die Puppe ihren Endzweck, dem Maler als Inspiration zu dienen, letztlich dennoch erfüllt. Schaut man auf die Ölskizze, dann erfüllte sie diesen Zweck sogar schon bevor er das Ergebnis von Moos' Arbeit überhaupt in den Händen hielt.

Die Alma-Mahler-Puppe als Modell und Muse

Dass Kokoschka Alma Mahler neben ihrer Rolle als Partnerin vor allem als Muse verstand, wird in seinen Briefen an die Geliebte deutlich:

Ich muss Dich bald zur Frau haben, sonst geht meine grosse Begabung elend zugrunde. Du musst mich in der Nacht wie ein Zaubertrank neu beleben; ich weiss es, dass es so ist. [...] Du bist die Frau und ich der Künstler. [...] Ich sage mich von allem fort, wenn du kommst, damit ich arbeiten kann (Kokoschka u. Spielmann 1984, 115).

Sie ist die notwendige Quelle seiner Inspiration, er die ausführende Instanz. Ohne den inspirierenden Funken Almas glaubt er, nicht schaffend tätig werden zu können. Dabei stellt er alleinigen Anspruch auf sie, was in Eifersucht mündet: „Nutzlose Menschen belebst du, mir bist Du bestimmt worden, und ich soll arm sein?“ (ebd., 116). Es ist interessanterweise eine Eifersucht, die er Hermine Moos gegenüber auch im Hinblick auf die Puppe äußert: „Ich würde sterben vor Eifersucht, wenn irgendein Mann die künstliche Frau in ihrer hüllenlosen Nacktheit mit den Augen oder den Händen berühren dürfte“ (ebd., 304).

Dass der Ersatz Almas weniger als Partnerin denn als Modell und Muse die primäre Bestimmung der Puppe sein soll, wird innerhalb der Briefe an Moos zunehmend deutlich. Die Aktualisierung seiner Muse soll von nun an nicht mehr nur in der Fantasie vonstatten gehen, was Kokoschka als anstrengend empfindet, sondern auch physisch zugänglich sein. „Sie werden den Fetisch so lebenswahr herausputzen, daß ich meine Träume von nun an nicht mehr damit überlasten muß, ihn mir täglich neu zusammenklauben zu müssen aus Erwartungen und Erinnerungen“ (ebd., 299). Weiterhin betont Kokoschka, Moos solle „die behaarten Stellen nicht sticken, sondern wirkliche Haare einziehen, sonst wirkt es, wenn ich eine nackte Figur danach malen will, nicht lebendig, sondern wie Kunstgewerbe“ (ebd., 302). Auch in dieser Hinsicht ist die Lebensechtheit der Puppe von größter Bedeutung. Denn sollten Spuren der Fertigung ersichtlich sein, so „wird es kein Weib, sondern ein Monstrum. Und ich kann nur von einem Weib zu Kunstwerken begeistert werden“ (ebd., 306).

Zumindest seit dem 15. Jahrhundert haben Künstler*innen neben menschlichen Modellen immer auch künstliche Modelle als Vorlage benutzt (vgl. Munro 2014, 5). Im Falle Kokoschkas verquicken sich Mensch und Kunstfigur auf seltsame Weise: Gebannt in den Körper einer leblosen Puppe, verschärft sich die Stillstellung der Frau als Muse und auch die Verkomplizierung von Natürlichem und Künstlichem erhält hier eine weitere Komponente. Denn schließlich ist bereits die menschliche Muse ja in gewisser Weise artifiziell.

Durch die Übersetzung in die Beschreibungen und Illustrationen, die Kokoschka Moos zukommen ließ, wird Alma bereits beschworen in ihrer Rolle als ideales Modell und nicht als eigenständige Person. Durch diese Funktionalisierung ist sie also bereits bevor sie auf den Puppenkörper übertragen wird keine reale Person mehr, sondern längst ein Kunstprodukt. Kokoschka ordnet Alma als Modell bestimmten kunsthistorischen Ikonografien und Darstellungsarten unter, indem er in Briefen und zugehörigen Illustrationen wiederholt auf diese rekurriert. „Der Wille, die Realität in Kunst zu bannen und die Natur (Modell) zur Kunstfigur zu stilisieren, zeugt von dem Versuch einer visuellen Transformation der Wirklichkeit in Imagination“ (Vogelberg 2005, 347). Es ist eine Inversion des ursprünglichen Pygmalionmythos, der das Ideal aus der Imagination gebiert und Wirklichkeit werden lassen will.

Die Enttäuschung Kokoschkas beim Anblick der Puppe bezieht sich dann letztendlich auch ganz explizit auf die durch ihre Beschaffenheit mangelnde Fähigkeit, als Modell herzuhalten, was ja primärer Zweck des Auftrags war. Er bemängelt, „daß Arme und Beine eher wie mit Mehl gefüllte Strümpfe baumeln als wie ein Glied mit Fleisch und Knochen, was ich erst recht nicht erhoffte; denn davon hängt doch wieder ab, ob ich nach dem Modell malen könne und zwar besser als nach einem lebendigen – weshalb ich ja die Puppe machen ließ“ (Kokoschka u. Spielmann 1984, 312).

Letztlich sollte dies Kokoschka jedoch nicht davon abhalten, die Puppe als Modell zu verwenden. Dabei wurde der pygmalionische Wunsch nach Schaffung einer idealen Frau und Muse in seinem Fall so häufig verdreht und verdoppelt, dass der Übergang von der lebendigen Frau in das Kunstprodukt endgültig verschwimmt. In jedem Fall zeigt sich, dass die reale Alma als Person durchgestrichen wird. Indem sie erst zum Modell stilisiert, als Kunstfigur der Muse in den Körper der Puppe verlegt – „a body that could be controlled, manipulated and reconfigured at will“ (Munro 2014, 8) – und in letzter Instanz wiederum

in Malerei übersetzt wird, wird Alma ihrer Persönlichkeit entledigt und auf ein fremdbestimmtes Bild reduziert. So lassen sich die Briefe, die Ölskizze und auch die späteren malerischen Abbildungen der Puppe als Zeugnisse eines Prozesses interpretieren, an dessen Ende die Transformation des Menschen Alma Mahler in eine Kunstfigur steht.

Es ist eine Ermächtigung des Mannes über das weibliche Subjekt mit künstlerischen Mitteln, denn „in the end, whether cunningly disguised in a notionally naturalist scene, a key protagonist in a pictorial narrative, or a body dismembered, reconfigured and photographed, the mannequin was only ever what the artist made of it“ (ebd., 3). Die selbst unfruchtbare Kunstfrau wird zum Ausgangspunkt männlicher Zeugungskraft und dient darin der Selbstaktualisierung des Mannes, in diesem Fall in seiner Rolle als schöpferisch tätiger Künstler.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (1987). *S/Z*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Böhme, Hartmut (2006). *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Brugger, Ingrid (1992). Larve und „Stille Frau“. Zu Oskar Kokoschkas Vorlage für die Puppe der Alma Mahler. In Klaus Gallwitz (Hg.), *Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion* (S. 69-78). Frankfurt a. M.: Städtische Galerie im Städel.
- Gallwitz, Klaus (Hg.), *Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion*. Frankfurt a. M.: Städtische Galerie im Städel.
- Gorsen, Peter (1994). Alma Mahler, Oskar Kokoschka und die Puppe. Nachträgliches zur Lösung einer fetischistischen Verstrickung. In Klaus Amann, Armin A. Wallas (Hg.), *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste* (S.149-157). Wien/ Köln/Weimar: Böhlau.
- Kokoschka, Oskar, Spielmann, Heinz (Hg.) (1984). *Oskar Kokoschka Briefe I. 1905-1919*. Düsseldorf: Claassen.
- Kokoschka, Oskar (1971). *Mein Leben*. München: Bruckmann.
- Meier, Andreas (2005). Amour fou: Verwicklung – Verwünschung – Verklärung. Alma Mahler und Oskar Kokoschkas Mürrer Glück, und was davon uns blieb. In Andreas Meier (Hg.), *Kokoschka. Beziehung zur Schweiz* (S.57-73). Wabern: Benteli.
- Metken, Sigrid (1992). Stehender weiblicher Akt, Alma Mahler. In Klaus Gallwitz (Hg.), *Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion* (S. 30-31). Frankfurt a. M.: Städtische Galerie im Städel.
- Mulvey, Laura (1994). Visuelle Lust und narratives Kino. In Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Munro, Jane (2014) Introduction. In Jane Munro (Ed.), *Silent Partners, Artist and Mannequin from Function to Fetish* (p.1-11). New Haven/London: Yale University Press.

Rilke, Rainer Maria (1914). *Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel*. projekt.gutenberg.de Zugriff am 16.04.2020 unter: <https://www.projekt-gutenberg.org/rilke/kunstdin/chap025.html>

Söntgen, Beate (1990). Täuschungsmanöver. Kunstpuppe – Weiblichkeit – Malerei. In Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora (Hg.), *Puppen, Körper. Automaten. Phantasmen der Moderne* (S. 125-139). Köln: Oktagon.

Vogelberg, Gabriele Maria (2005). *Künstler und Modell. Zwischen Imagination und Wirklichkeit. Untersuchung zum Modellkult zwischen 1860 und 1920*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Die Puppenmacherin Hermine Moos vor der Puppe in der elterlichen Wohnung, München 1919; Kartonmaß: 30 x 40 cm (Passepartout), Bildmaß (H x B): 17,8 x 24 cm, Fotografie s/w; Silbergelatine (späterer Abzug); Foto vermutlich aufgenommen von Henriette Moos, der Schwester der Puppenmacherin Hermine Moos in der elterlichen Wohnung, Kunigundenstraße 29, München ©Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar Kokoschka-Zentrum, Inv.Nr. OKV/61/FP / Reproduktion: Birgit&Peter Kainz,

Abbildung 2: Oskar Kokoschka: Stehender weiblicher Akt, Alma Mahler, 1918, Öl/Papier auf Leinwand aufgezogen, 180 x 85 cm, Privatbesitz; Bildnummer AKG 171316 © Oskar Kokoschka / VG Bild-Kunst.

Über die Autorin / About the Author

Jaana Heine

MA 2019 in Vergleichender Literatur- und Kunstwissenschaft mit einer Arbeit zu Facetten der künstlichen Frau in der Literatur und Kunst an der Universität Potsdam; zuvor Studium der Kultur-, Literatur- und Kunstwissenschaft in Hildesheim, Aarhus und Berlin; lebt und arbeitet in Berlin.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address
jaana.heine@gmail.com

Studien des Verfalls. Die poetische Funktion der Puppenfiguren im Werk von Hans Bellmer und Paul Wühr

Studies of Decay. The Poetic Function of Dolls/Puppet Figures in the Work of Hans Bellmer and Paul Wühr

Janneke Meissner

ABSTRACT (Deutsch)

Die Darstellungen von Puppen in zwei Fotografie-Serien des surrealistischen Künstlers Hans Bellmer sowie die Puppenfiguren im Prosawerk *Das falsche Buch* des postmodernen Schriftstellers Paul Wühr antworten in ihrer poetischen Funktion auf den Verfall weltlicher Einheitsvorstellungen. Dabei sind die Positionen von Bellmer und Wühr hinsichtlich der ihren Puppenfiguren zugeschriebenen poetischen Wirksamkeit konträr. Wirken die zerstörten Puppenkörper Bellmers in ihrer Fragmentarität und Inszenierung als „Poesie-Erreger“ angesichts einer als nicht mehr intakt erfahrbaren Wirklichkeit, negieren Wührs Puppen jeglichen schöpferischen performativen Akt durch Entsprachlichung und fungieren als „Poesie-Ersticker“. Jedoch bedarf es auch nach Wühr der Fragmentarisierung und Dekonstruktion, so wie sie sich in Bellmers Fotografie-Serien darstellt, um Poesie überhaupt betreiben zu können.

Schlüsselwörter: Paul Wühr, Hans Bellmer, Puppen, zerstörte Körper, poetische Funktion

ABSTRACT (English)

As to their poetic function the depictions of dolls in two photo series by the surrealist artist Hans Bellmer as well as the puppet figures in the literary prose *Das falsche Buch (The false book)* by postmodern writer Paul Wühr provide answers to the decay of secular concepts of unity. Bellmer's and Wühr's positions are opposite with regard to the poetic effectiveness ascribed to their puppet figures. While Bellmer's destroyed doll bodies in their specific fragmentation and arrangement act as "poetic excitors" in the face of a reality that can no longer be experienced as intact, Wühr's dolls negate any creative performative act by means of doing 'de-language' and act as "poetry suffocators". However, Wühr also emphasizes that fragmentation and deconstruction, as it is shown in Bellmer's photo series, are necessary in order to be able to pursue poetry at all.

Keywords: Paul Wühr, Hans Bellmer, dolls, destroyed bodies, poetic function

Und nach ihr, im Sand, in denselben vielleicht geflogen, reckte sich Jeannes Sockelköpfchen, soweit es der eingezogene Gummi erlaubte, hoch zu einer Frage, [...] Bedrohliche Leere. (Wühr 1985, 271f.)

Das vorangestellte Zitat ist dem Kapitel *Sehr impertinentes Eintreffen meiner Pseudos im Sandkasten* des 1983 erschienenen Hauptwerks in Prosa *Das falsche Buch* des postmodernen Schriftstellers Paul Wühr entnommen. Es erzählt von einer im Sand sitzenden Puppe. Achtlos in den Kasten geworfen, gestattet ihr die Konstruktion ihres Körpers keine freien Bewegungen, als Gefangene ihrer Gestalt ist sie umgeben von einer bedrohlichen Leere. Leser*innen, die an dieser Stelle bereits auf Seite 271 des *Falschen Buchs* angelangt sind, kennen die Figur der Jeanne jedoch als eine durch und durch andere: mit Bewegungslust und Wortgewandtheit hat sie sich bislang durch die Geschichten des Textes gespielt, völlig ungebunden scheint ihr die Beschreibung ihrer selbst in keiner Weise gerecht zu werden. So liegt die Vermutung nahe, Jeanne hier symbolhaft in ihrer Funktion als Puppe zu deuten, die gleichsam eine poetische ist – und neben ihr auch die anderen „Pseudos“, die Protagonisten des Textes, ereilt. Nach deren Beschreibung, die einhergeht mit einem Stillstand der sonst wuchernden Handlung, endet das Kapitel mit dem Aufruf der Autor-Figur, fortzufahren: „Mein Auftritt. Ad sum. Es geht wieder weiter“ (ebd., 272).

Wührs Puppen stellen somit einen Gegenentwurf zu seinen sonst schöpferisch-tätigen, die Handlung sprachlich vorantreibenden Figuren dar. In ihrer (entsprachlichten) Poetizität antworten sie, so lautet die in diesem Beitrag entwickelte These, auf den Verfall weltlicher Einheitsvorstellung. Verfall wird, allerdings auf umgekehrtem Weg, auch durch die Darstellungen von Puppen in zwei Fotografie-Serien des surrealistischen Künstlers Hans Bellmer evoziert, in denen sich die fotografierten Puppenkörper bis zur Unkenntlichkeit destruiert zeigen.

Beide Darstellungen negieren das Prinzip eines *pars pro toto* – die zerstörten Körper und arrangierten Glieder bei Bellmer verweisen auf die Unmöglichkeit von Ganzheitsvorstellungen, die Wühr ohnehin schlichtweg ablehnt, so dass bei letzterem im Sinne eines postmodernen Partikularisierungsbestrebens ein *partes pro partes* stehen müsste. Der gleichsam fragmentarische und serielle Charakter beider Werke tritt in dieser Negierung zutage. Durch Dichotomien aufgewiesen, agieren Bellmers Puppen in ihrer Destruktion als

„Poesie-Erreger“, während Wührs Puppen den Prozess eines poetischen Fortschreibens stoppen, liegt der genannten Negierung das Verständnis einer als partikular zu begreifenden Welt zugrunde.

Hans Bellmers Puppenspiele: Fotografien inszenierter (De-)Konstruktion

Hans Bellmer¹ schuf im Berlin der 1930er Jahre mit dem Bau zweier weiblicher Puppen Exponate des Surrealismus. Einzig die zweite von ihnen, eine im Dezember 1937 fertiggestellte Gliederpuppe, wurde als solche ausgestellt.² In erster Linie dienten die Puppen Bellmer als unheimlich entfremdete Darstellerinnen zweier Fotografie-Serien, die in verschiedenen Print-Medien erschienen.³ Beide, die Medialität der Fotografien, sowie die Darstellung der Puppenkörper, zeugen in ihrer Fragmentarität, Anordnung und Inszenierung von gestalterischer Überlagerung der (De-)Konstruktion, die sich ersehnten Ganzheitsvorstellungen verschließt. Haftet der Puppe zumeist durch ihr mimetisches Erscheinungsbild eine idealisierte und/oder reduktionistisch stilisierte Menschlichkeit an, findet sich diese bei Bellmers Darstellungen bis zur Unkenntlichkeit destruiert. Von der Forschung vor allem unter Aspekten der Gestaltung von Weiblichkeit, wie auch einer männlich ästhetisierten Begierde betrachtet, verschiebt sich hier der Blick auf die anatomische Partikularität der Puppen und kontextualisiert sie zudem zeithistorisch. Als zergliederte Gestalten stellen sie einen Gegenentwurf zu einer Gesellschaft dar, die im Begriff ist, sich zu einer Totalität zu formen. Dabei deuten sie gleichsam Tod, Schrecken und Zerstörung des nahenden Zweiten Weltkrieges voraus. Diese Überlegungen werden im Folgenden an den die Fotografie-Serien begleitenden Texten Bellmers („Schrift“), an den Puppenkörpern selbst („Körper“) und schließlich an den seriellen Fotografien („Bild“) veranschaulicht.

1 Geboren 1902 in Kattowitz, Polen, gestorben 1975 in Paris; alle Angaben zu Bellmer und seinen Texten (mit Fotografien und Zeichnungen) aus den Jahren 1934–1957 (*Die Puppe, Die Spiele der Puppe* sowie *Die Anatomie des Bildes*) sind entnommen aus Bellmer (1983).

2 1938 fand in der Galerie des Beaux-Arts in Paris eine internationale Ausstellung von Surrealisten statt, deren zentrales Sujet das künstliche Mannequin war. Hier stellte Bellmer die Fotografien der zweiten Puppe, wie die Puppe selbst aus, die gegenwärtig im Centre Pompidou, Paris, verwahrt ist.

3 Eine Publikation der ersten Serie erschien mit dem auf deutsch verfassten Vorwort *Die Puppe* 1934 im Selbstverlag, französische Veröffentlichungen folgten in der Zeitschrift *Le Minotaure* 1935 und im Verlag G.L.M., Paris 1936. Die zweite Serie erschien, durch den Kriegsausbruch verzögert, 1949 im Verlag Les Editions Premières, Paris.

Schrift

Die von Bellmer auf nur wenigen Seiten verfassten Prosatexte *Erinnerungen zum Thema Puppe* und *Die Spiele der Puppe* gehen den Fotografie-Serien voran; sie verhandeln zwei Erweckungserlebnisse des Künstlers, die ihn zum Bau der Puppen anregten. Deren erstes gründet in Bellmers Auffinden von mit Kindheitserinnerungen besetzten Objekten auf dem Dachboden des Elternhauses. Diese sind eng in ein sprachliches Erfassen der durchlebten Vergangenheit verwoben. Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Erinnern, die gleichsam die Möglichkeiten der Phantasie hinterfragt, kulminierte im Bau der ersten Puppe. Die zweite Erweckung hingegen erfuhr Bellmer im Zuge der Entdeckung des Kardan-Gelenks, eines bewegbaren Kugelgelenks. Dieses erlaubte es ihm, eine die Gesetze der menschlichen Anatomie verlassende Neuschöpfung der Puppe zu realisieren, deren Glieder zu variierenden Buchstaben eines „Körper-Alphabets“ angeordnet werden konnten.

Bellmers Texte verhalten sich als ästhetisches Pendant zu den Puppen und ihren fotografischen Abbildungen, die bereits das Prinzip der Collage, die „Idee des Zerlegens und erneuten Zusammensetzens“ (Käufer 2006, 43) vorwegnehmen und durch ihr anagrammatisches Potenzial Eindeutigkeit verweigern (ebd., 44). Einer assoziativen Struktur folgend, brechen in Ausführung begriffene Gedanken Bellmers immer wieder ab, metaphorisch geladene Begriffe erfahren Umdeutungen bis hin zum Sinnverlust. Versuche „sprachlicher Besitzergreifung“ (Bellmer 1983, 11) fassen ins Leere, an ihre Stelle tritt als einzig verbleibende einende Kraft die Phantasie. Hierin schreiben sich Bellmers Texte in die *écriture automatique*, die Schreibpraxis der Surrealisten, ein. In dieser wird die freie Assoziation zum formalen operativen Prinzip des Hervorbringens von Texten. Literatur entsteht aus verstümmelten Satzketten und Wortfolgen, „[d]ie Sprache ist zu nicht mehr und nicht weniger als zum Unbewußten des Menschen geworden“ (Karpenstein-Eßbach 2013, 48), das sich hin zum „Unheimlichen“ drängt.

Reflektiert Bellmer zu Beginn der *Erinnerungen* die schöpferische Macht der Sprache, die sich aus dem Studieren eines Konversationslexikons erhebt und dem kindlichen „Spielen ein ganz neues Gesicht“ (Bellmer 1983, 9) zu verleihen vermag, verkommt diese Macht angesichts unerfüllt gebliebener Wünsche des nun erwachsenen Bellmers zu „Buchstabe[n] des Unausprechbaren“ (ebd., 11). Erst in der Gestaltung und Beseelung der Puppe als Projektion des Ichs, da sie „nur von dem lebte, was man in sie hineindachte“ (12), entsteht durch die

Nachahmung der textuellen Struktur in einem Prozess des „Gelenk an Gelenk [F]ügen[s]“ (13), eine neue Möglichkeit des Ausdrucks in der Sprache der Kunst. Bellmer endet die *Erinnerungen* mit der Frage: „Sollte nicht das die Lösung sein?“ (ebd.). Sie soll es sein. Denn in der *Anatomie des Bildes*, ein *Die Spiele der Puppe* weiterführender Text, schreibt Bellmer schließlich von einem „Vergnügen der Sprache“ (95), das in der Lust an der Division, Subtraktion und Multiplikation, wie auch an der Vertauschbarkeit wirke – eine Lust an der Konstruktion und Dekonstruktion des „Körper-Alphabets“ zugleich.

Körper

1933 begann Bellmer mit dem Bau der ersten Puppe, über die in dem Begleittext eines Katalogs anlässlich seines 70. Geburtstages zu lesen ist, sie sei „das Opfer einer organisierten Verwüstung der menschlichen Anatomie durch einen hemmungslos ästhetischen Willen“ (Glaser 1970, 15). Diese Verwüstung basiert aber noch (!) auf der Möglichkeit eines anatomisch-korrekten Äußeren: An ein lebensgroßes Holz-Metall-Skelett können hohle Gipsschalen angebracht werden, die der Puppe graduell ein plastisches Äußeres verleihen – ihre ‚Ummantelung‘ bleibt jedoch meist unvollständig (vgl. Abbildung 1).

Es handelt sich hier um die zweite Fotografie der ersten Serie. Auf dieser sind das starre Holz-Metall-Skelett der noch bewegungslosen Puppe erkennbar, um das sich bereits einzelne Gipsschalen, Versatzstücke gleich, schließen. Die Fotografie hebt die Simultaneität von Innerem und Äußeren, von Konstruktion wie Dekonstruktion der Bellmerschen Puppe hervor, gewährt Einblick in ihr prozessuales Entstehen (vgl. Bellmer 1983, 18).



Abbildung 1: Aus der Serie „Die Puppe / Zehn Konstruktions-Dokumente“; Quelle: Bellmer (1983, 18); (c) VG Bild Kunst, Bonn 2020. ■■■

Eine simultane Innen- und Außenansicht der Puppenanatomie wird als Facette eines Spiels zwischen Kunst und Realität, Leben und Tod gesetzt (Käufer 2006, 61). So eröffnet die Fotografie-Serie eine Darstellung des Puppenskeletts, die sich auf den folgenden Abbildungen durch das Hinzufügen von Gipsschalen dem weiblichen Körper angleicht. Dieser gestalterische Annäherungsprozess aber stoppt abrupt – die vierte und fünfte Fotografie zeigen den Torso umgeben von arrangierten Elementen des in Einzelteile zerlegten Puppenkörpers.

Der Körper, er gleicht einem Satz –, der uns einzuladen scheint, ihn bis in seine Buchstaben zu zergliedern, damit sich in einer endlosen Reihe von Anagrammen aufs Neue fügt, was er in Wahrheit enthält (Bellmer 1983, 95).

Das tatsächliche Wesen des Körpers als symbolischer Stellvertreter der Sprache offenbart sich erst in seiner Zergliederung und Montage. Hier entfaltet er sein anagrammatisches Potenzial, hier können seine Glieder als Buchstaben des „Körper-Alphabets“ neu gelesen werden. Bellmers Puppenkörper implizieren ein „Gefühtes“, dessen Struktur hinsichtlich seiner differentiellen Bestandteile *entzifferbar* ist. Es zeigen sich willkürliche Signifikanten, die nur innerhalb geordneter Systeme eine symbolische Ordnung ergeben, Sinn produzieren (Schade 1990, 279). Bellmer selbst erklärte sich mit dem Entwurf seiner ersten Puppe zum (De-)Konstrukteur von Menschlichkeit – und Sinngefügen. Innerhalb der zehn in der ersten Serie *Die Puppe* abgedruckten Fotografien bleiben diese Sinngefüge oszillierend.

1935 übernahm Bellmer Kopf, Hände und Beine der ersten Puppe für die Konstruktion der zweiten, die auf die Entdeckung des Kardan-Gelenks hin erfolgte (Käufer 2006, 86). Er fertigte zudem weitere Körperteile an, deren Zentrum fortan die aus dem Kardan-Gelenk hervorgegangene Bauchkugel bildete. Durch letztere erlangte die Puppe ein „exzentrische[s] Bewegungspotenzial“ (ebd., 93). Gleichsam avancierte die Bauchkugel zum bedeutungsstiftenden Ort, der einen Austausch von Zeichen ermöglichte. Wurde bei der ersten Puppe die menschliche Anatomie auf den Abbildungen zwar „organisiert verwüstet“, fielen jegliche anatomischen Gesetze mit dem Bau der zweiten Puppe dem „hemmungslos ästhetischen [Gestaltungs-]Willen“ Bellmers vollends zum Opfer (Glaser 1970, 15). Die Bauchkugel diente als zentrales Gelenk, um das sich jegliche Glieder ordnen ließen. Daran orientierte sich, Peter Gendolla (1992) zufolge, die zweite Puppe ausschließlich. Gendolla begreift dieses Bauchzentrum mit Bellmers Wor-

ten als ein Amalgam (Bellmer 1983, 13) – und in Anlehnung an in Kleists *Über das Marionettentheater* ausgeführter Idee der „Grazie“, als eine „materialisierte Metapher“ (Gendolla 1992, 220f.).

Sechs der fünfzehn Fotografien der zweiten Serie bilden zwei durch die Bauchkugel verbundene Beinpaare ab, die sich einander gegenüber befinden. Auf anderen Abbildungen ist sie von lose angeordneten Elementen umgeben, keines der Bilder zeigt einen intakten Körper. Den bizarren Neuordnungen der Puppenglieder, entstanden durch Multiplikations-, Inversions- und Ersetzungsstrukturen, ist eine „semantische Befreiung“ und Neukodierung implizit (Müller-Tamm u. Sykora 1999, 84). Bellmer selbst schreibt in *Die Spiele der Puppe*, dass das „beste Spielzeug“ als reich an Möglichkeiten und Zufällen definiert sei, so dass es nichts von einem „immer gleichen Funktionieren“ wisse (Bellmer 1983, 29). Seine zweite Puppe verspricht nun genau dies: sie ‚erhitzt‘ sich in ihrer Zergliederung an dem Gedanken ihrer „eigenen, unbekanntenen Fortsetzungen wie an einer Verheißung“ (ebd.), ist ergo durch ihre prozessuale Unabgeschlossenheit gekennzeichnet.

Bild

Als künstlerische Erfüllung von Bellmers theoretisch-philosophischer wie praktischer Beschäftigung mit der Puppe präsentieren sich die zwei bereits genannten Fotografie-Serien.⁴ Im Format der Serie angelegt, findet sich das Prinzip der Sequenz, das Bellmer mit jenem des Fragments kontrastiert. Wurde bislang aufgezeigt, dass sowohl die vorangestellten Texte wie auch die Konstruktion der Puppen den Charakter fragmentarischer Collagen tragen, wird dieser Aspekt in den Fotografien um das Element der seriellen Fortsetzung ergänzt. Hierin liegt eine durch die Betrachter*innen evozierte Forderung – die Partikularität der Bilder, die durch ihre Ausschnitthaftigkeit ihren fragmentarischen Inhalt verdoppelt, fordert zu einer gedanklichen Fortführung und Vervollständigung auf (Käufer 2006, 73ff.). Der Schnitt, den die Fotografie setzt, schafft hingegen die Gegenwart eines Offs, einer unheimlichen Struktur, die die Versuche, eine Referenz auf ein „Vorher“ oder ein „Ganzes“ herzustellen, stets zum Scheitern verurteilt (ebd.).

⁴ Behandelt werden hier einzig die in Bellmer (1983) abgedruckten Fotografien, zehn von 28 Schwarz-Weiß-Fotografien der ersten Serie und fünfzehn handkolorierten Fotografien der zweiten Serie, die ebenfalls nur eine Auswahl darstellen. Von den abgedruckten fünfzehn Fotografien der zweiten Serie wurden vierzehn um kurze, von Paul Eluard verfasste, Prosagedichte erweitert.

Gleichsam verdoppelt die mediale Inszenierung der Puppen das Moment einer Entfremdung, sodass sie als die „Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks“ (Benjamin 2019, 24) verbleiben.

Vergegenwärtigt jede Fotografie das Vergangene, verweist der serielle Charakter von Bellmers Fotografien zudem auf eine Wiederholung unabgeholter historischer Auseinandersetzungen. Hier drängt sich Freuds Konzept des „Unheimlichen“ als Verhängnisvolles, Unentrinnbares auf, als der „Moment der Wiederholung des Gleichartigen“ (Freud 1970, 259), der das sonst Harmlose und Gewöhnliche in den Bereich des Unheimlichen überführt. Neben diesen Moment tritt die Inszenierung von Bellmers Puppen, die auf den Fotografien in Bereiche des menschlichen Alltagslebens verortet werden: Vor Türrahmen sitzend, an Treppengeländer lehrend, auf Laken oder Tücher gebettet, neben einem gedeckten Tisch arrangiert oder in einen lichten Wald versetzt, nehmen die Puppen Orte des menschlichen Lebens ein, die häufig selbst Schwellen oder

Übergänge symbolhaft repräsentieren. Die repetitive Darstellung der Puppenglieder, die in einem häuslichen oder in die nächtliche Natur verhafteten Kontext inszeniert werden, lässt die Puppe als seelenlosen Wiedergänger in solchen Bereichen wachen, die gemeinhin mit Schutz oder Ruhe konnotiert werden (vgl. Abbildung 2).

Gezeigt wird ein in rötliches Licht getauchter weiblicher Puppenkörper aus Bellmers zweiter Serie. Mehr an einem Treppengeländer lehrend, als auf der Treppe sitzend, nackt, in sich verdreht und versunken, mit geöffneter ausgestreckter Hand, markiert er mit dem Zentrum des Bildes eine Schwelle, die nicht überschritten werden sollte (vgl. Bellmer, 1983, 57).

Dies führt zu einem weiteren Effekt des Unheimlichen, den Freud auf ein Verwischen der Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit zurückführt, darauf, „wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeu-

tung des Symbolisierten übernimmt“ (ebd., 267). Die Inszenierung der Puppen und Puppenglieder in vermeintlich vertrauter Umgebung entfaltet die von Freud analysierte unheimliche Wirkung in einem Moment der Bedeutungsübertragung, einem Bruch von Sehgewohnheiten. Indem sie menschliche Lebensräume besetzen, verweisen Bellmers Puppen auf den Einzug des Bedrohlichen, Finsteren, Unheimlichen und darüber hinaus auf die Zersetzung der als Ganzheit und Einheit wahrgenommenen Welt.

Letztlich begann Bellmer mit dem Bau der ersten Puppe, nachdem er im Herbst 1933 seine Tätigkeit als Werbegrafiker niedergelegt hatte – mit ausdrücklichem Hinweis darauf, dass jede Erwerbstätigkeit schließlich nur den Nationalsozialisten zugutekommen würde (Gendolla 1992, 214). Hierin schließt sich Bellmer nicht nur dem surrealistischen Bestreben von Negation und Flucht aus der Realität an, seine Puppen lösen ebenso Verfahren ästhetischer Verschiebungen aus. Diese können einerseits konstruktiv als Trauma-Bewältigung, die durch virtuelle „künstliche Erregungsherde“ (Bellmer 1983, 73) Schmerz reduzieren, gelesen werden (Gendolla 2004). Andererseits aber auch dekonstruktiv als Verweis auf Prozesse historischer Unabgeholtheit, die durch ästhetische „displacements“ die unheimliche Wiederkehr des Unterdrückten evozieren (Foster 1995, 20f.). Diese Prozesse können auf individuelle traumatische Erlebnisse zurückgeführt werden, wie auch auf jene des „industrial capitalism“ (ebd., 125), die wiederholt werden, weil sie nicht rücknehmbar sind (ebd., 30). Bellmers Puppenfotografien evozieren Bilder von verstümmelten Körpern auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkrieges ebenso wie sie faschistische Körperkonzeptionen ablehnen – „a physical [female] unconscious“ tritt an Stelle der „outline of the self“, die den faschistischen männlichen Körper von außen gestaltet (ebd., 110, 120).

„Poesie-Erreger“: Die poetische Funktion von Bellmers Puppen

Beide Fotografie-Serien Bellmers zeugen durch die Puppen als zerstörte Projektionsflächen des Ichs von der völligen Zersetzung simulierter Menschlichkeit. In den Darstellungen der Puppen bedienen sie sich einem Verfahren, das die gestalterische Überlagerung der Destruktion auf mehreren Ebenen der Verfremdung herbeiführt. Zeigen beide Serien auf einer ersten Ebene Abbildungen zergliederter Puppenkörper, werden diese Destruktionen durch die von den Fotografien erzeugten Cuts auf einer weiteren Ebene verdoppelt. Schließlich erfährt die abgebildete Puppe der zweiten Serie durch die vorgenommenen

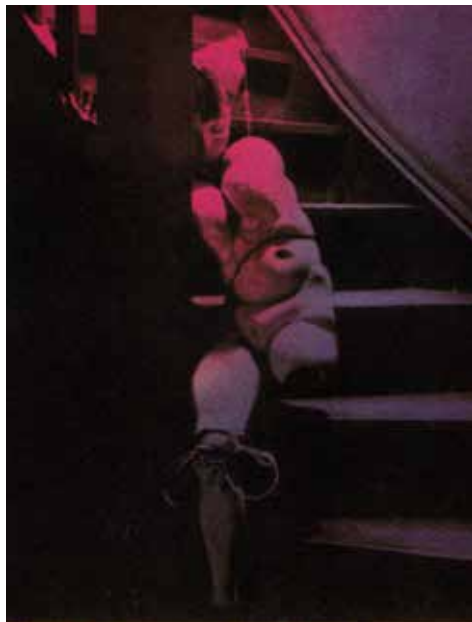


Abbildung 2: Aus der Serie „die Spiele der Puppe“; Quelle: Bellmer (1983, 57); (c) VG Bild Kunst, Bonn 2020. ■■■

Handkolorierungen der Fotografien eine weitere, dritte Verfremdungsebene. Die Puppendarstellungen rufen hierin binäre Kategorien auf, zwischen denen häufig nicht unterschieden werden kann: Sie sind zugleich konstruiert wie destruiert, menschlich wie unmenschlich, lebendig wie tot, natürlich wie künstlich und verbleiben hierin in einer Sphäre des Ambigen.

Zwischen diese Dichotomien verortet Bellmer die Betrachter*innen seiner Fotografie-Serien und ruft sie in ihrem Deutungsbemühen zu einem poetischen (Gedanken-)Spiel mit dem „Poesie-Erreger“, der Puppe, auf: „Das Spiel gehört zur Gattung Experimental-Poesie: das Spielzeug könnte ‚Poesie-Erreger‘ heißen“ (Bellmer 1983, 29). Die zuvor aufgezeigten Analogien zwischen Sprache und Puppe, Wörtern eines Textes und den Puppengliedern als Buchstaben des „Körper-Alphabets“, kulminieren in dieser Aussage Bellmers, die das Spiel auf die Ebene der poetischen Sprache hebt. Dort, wo durch gezielten Einsatz rhetorischer Mittel des Künstlers neue (sprachliche) Zugänge zur Welt entstehen, lässt Bellmer seine Betrachter*innen mit der Puppe als diesen Prozess verursachenden Moment des „Poesie-Erregers“ spielen. Die Puppen stellen für ihn einen Auslöser der Phantasie dar, eines experimentellen Spiels der Gedanken. Durch das Erwecken der Phantasie, die sich zwischen den Dualismen der Abbildungen spielhaft bewegt, die die zerstörten Puppenkörper einzig wieder zu einem sinnhaft Ganzen fügen kann, sollen hier binäre Deutungskategorien überwunden werden: „Der Gegensatz ist nötig,“ schreibt Bellmer, „damit die Dinge seien und sich eine dritte Wirklichkeit forme“ (Bellmer 1983, 83).

Der Text als methodisch unbestimmtes Sinngefüge: Paul Wührs „Falsches Buch“

Paul Wührs⁵ Hauptwerk in Prosa, das 1983 veröffentlichte *Falsche Buch*, antwortet auf Vorstellungen von Einheit und Ganzheit, indem es sie verwirft. Diese Programmatik des Textes findet sich auf all seinen Ebenen wieder – strukturell gliedert es sich in fünf Teile und 352 Kapitel, die fragmentarische Fortsetzungsgeschichten bilden. Ihm vorangestellt findet sich ein neunzehnteitiges Inhaltsverzeichnis, das die „fortlaufende Einheit und ununterbrochene Zusammengehörigkeit“ des Textes zwar suggeriert und die These einer einheitlichen Konzeption des Werkes, so könnte man meinen, verstärkt (Nelles 1991, 281f.).

Diese Suggestion wird jedoch durch den wuchernden Inhalt des Textes gesprengt, der gerade keine Ganzheit oder Einheit abbilden will, deren metaphorische Übertragung für die von Wühr strikt abgelehnte Totalität steht. Ihr wird ein methodisches Unbestimmt-Bleiben entgegengesetzt, eine Poetik des „Falschen“, die Wührs Text auf allen Ebenen vereinnahmt:

was wir auf keinen Fall zulassen dürfen / ist die Richtigkeit unserer Falschheit / Sie macht uns am schlimmsten zu schaffen / weil wir das Richtige / die Einheit / das Ganze / so lieben wie jeder Mensch / Würden wir nämlich / Falsche werden / wie man ein Richtiger wird / kämen wir nie aus dem Gegensatz heraus / der Falsche doch nur / zu Gegenrichtigen machen würde (Wühr 1985, 123),

Die Ablehnung des Ganzen impliziert demnach die Ablehnung von Zuschreibungen, von Bestimmungen und Determinationen aller Art. An ihre Stelle tritt die Vermittlung des Ambigen, Undeutbaren. So speist sich die in den Fortsetzungsgeschichten erzählte Handlung durch ein Schwellen der Sprache. Diese ist schöpferischer Akt der Poesie, die im *Falschen Buch* die westliche Kulturgeschichte auf eine falsche Weise „erzählt“. Derart füllt sich der Schauplatz, die Münchener Freiheit, im Zuge der fortlaufenden Handlung mit Personen der Geistes-, Kultur- und Wissenschaftsgeschichte, die durch frei erfundene Figuren, „Kopfgeburten“ der Autor-Figur, kontrastiert werden. Letztere sind in ständiger Vermehrung begriffen und weder geschlechtlich, noch in ihrer Zugehörigkeit zu Mensch- oder Tierreich festgelegt. Die Münchener Freiheit selbst entfremdet sich von ihrer in der Realität verhafteten Gestalt, indem weitere Orte und Gebäude hier ebenso hinzu erzählt werden, wie etwa das Forum (Romanum), ein Wikingerschiff, der Fidus Tempel oder die Raubritterburg Stein – die Fiktion überschreibt hier immer weiter, immer ungenauer und darin immer falscher die der Realität entnommene Vorlage. In diesen Überschreibungen setzt sich die Handlung fort, deren Anlass stets ein Aufruf zum Spiel für die erfundenen Figuren ist. Indem sie spielen, verhandeln die Figuren den kulturellen Traditionsbestand, überschreiben die bekannte(n) Geschichte(n) hin zur Ungenauigkeit, in der sich nicht mehr zurechtgefunden werden kann. Ihr Handeln ist performativ, ist programmatisch, denn es dient der Poetik des Falschen. Dieser performative Akt aber wird in den Auftritten der erfundenen Figuren als Puppen unterbrochen.

5 1927 in München geboren, 2016 in Passignano, Italien, gestorben.

„Poesie-Ersticker“ – Wührs Puppen

In Wührs *Falschem Buch* werden die erfundenen Figuren in nur sechs der 352 Fortsetzungsgeschichten als Puppen beschrieben.⁶ Obwohl sie somit in der austreibenden Handlung quantitativ keine zentrale Stellung einnehmen, lohnt sich ihre differenzierte Betrachtung dennoch. Denn Wührs Puppen erfüllen zwei Funktionen, die aufschlussreich für das Verständnis des intrikaten Textes sind: Zum einen tritt mit ihrer Beschreibung als passive Objekte („Puppen im Handkorb“) eine Pause des Geschehens ein und zum anderen werden durch ihre Belebung („Handpuppen“) Positionen von Vertretern der christlichen Kirche zu Zeiten des Nationalsozialismus⁷ metaphorisch und mimetisch wiedergegeben. In beiden Fällen aber kommt die falsche poetische Fortschreibung des Geschehens zur Ruhe.

Puppen im Handkorb

Mit den Puppen in der Wüste lautet das Kapitel, das den ersten Teil des Falschen Buchs abschließt. Darin werden die erfundenen Figuren zum ersten Mal durch die im Text präsente Autor-Figur als Puppen beschrieben und angesprochen: „das Herz hängt so schwer am Gehirn; sein Gewicht pendelt drohend die Zeit“ spricht sie zu ihnen. Die Autor-Figur greift dabei eine These auf, die unter anderem in Kleists *Über das Marionettentheater* entwickelt wird. Diese eint Körper und Seele im Nichtmenschlichen indem sie besagt, dass einzig die Marionetten-Seele im „Schwerpunkt der Bewegung“ (Kleist 1810) sitze, die ihr die Grazie verschaffe, die der Mensch durch den Sündenfall und das Erlangen der Fähigkeit zur Reflexion eingebüßt habe. Davon ausgehend stellt Wühr die Trias Gehirn – Herz – Zeit auf. Das Herz aber, als symbolischer Sitz der Emotionen, bewegt hier „drohend“ Denken und Leben.

Die Beschreibung der Figuren in dieser Szene, die die anschaulichste und gleichsam die einzige des Textes darstellt, in der die Figuren schlafen, bleibt fragmentarisch. So wird über die erfundene Figur Nathalie lediglich verlautet, dass sie eine „aufgeleimte Echthaarperücke“ (Wühr 1985, 145) und Glasaugen

trage, während es von der ebenfalls von der Autor-Figur erdachten Rosa heißt, dass ihre Beine aus Mischmasché gefertigt seien, und sich in ihrem aufgestickten Gesicht „das Garn in ein Grinsen“ (ebd.) verziehe. Die Sockelköpfe aller Puppen wackeln im Schlaf, die Autor-Figur hingegen reflektiert: „Wie werden wir sein müssen, [...], um die Einsätze Richtiger nicht in Bestätigungen der großen und ganzen Ordnung entarten zu lassen? Falsch“ (ebd.). Einer Bestätigung des Großen und Ganzen, der Ordnung, oder: des Systems hält Wühr das bereits skizzierte „Falsche“ entgegen. Dieses ist, knapp gefasst, das Partikulare, Feingliedrige; das Chaos oder die Entropie. Und das durch und durch Friedfertige (Wühr 1985, 89). Es ist ein Prinzip, das durch Poesie operiert, über die Wühr in einem 1988 in Wien gehaltenen Vortrag sagte: „Sie erzählt etwas auf. Sie löst. Sie zerstreut. Sie hält nicht zusammen, sie unterhält auseinander.“ (Wühr 2002, 14). Die falsche Poetik, die Wühr entwirft, agiert durch eine semantische Vermehrung der Stoffe des kulturellen Traditionsbestandes, das heißt, durch die bereits genannten Überschreibungen. Mit dem Ziel eines Lösens von konnotativ „starr“ besetzten Positionen durch ein stets reflektierendes Denken. Indem die Autor-Figur des Falschen Buchs aber in der gerade umrissenen Szene ihr Spielzeug an die warme Haut drückt, ist sie „selber wie selbiges ganz verleimt, ganz und gar versteift, ausgestopft, eine aufgemalte Ruhe im starren Gesicht, [...], unbeweglich die Zunge“ (ebd., 146). Sie nähert sich an die hier schlafenden Puppen an, die sprachlos außerhalb der sich aus Sprache schöpfenden Poesie stehen.

Dies geht einem postmodernen Diskurs der Entsprachlichung voraus, wie ihn der Philosoph Byung-Chul Han beschreibt. Ihm zu Folge schließen Puppen als Synonyme des postmodernen Menschen die Negativität des Anderen aus, ohne die eine Gesellschaft zu einem wuchernden, ununterscheidbaren Gleichen, zu einer formlosen Masse, verkommt (Han 2016, 9ff.). Zugleich sind Wührs Puppen, in Anlehnung an Gendolla, als Vexierbild zweckentbundener kultureller Reproduktion deutbar. Schreibt dieser über den Spielautomaten, dass dessen Produkt „sein Spiel [sei], zwecklose Reproduktion einer Vorlage aus der Geschichte, Kunst, Musik, Literatur“ (Gendolla 1992, 45f.), so gilt dies hier auch für Wührs Puppen. In ihrem Schlaf und in ihrer Sprachlosigkeit können die Figuren ihre üblichen Spiele nicht treiben, die, nach der Poetik des Falschen verfahren, auf eine Neuverhandlung des kulturellen Traditionsbestandes und darin dem Erschaffen von Handlungen, dem Fortschreiben des Textes, aus sind.

⁶ Hierbei ist zu beachten, dass in den Kapiteln, die die Verlobungsfeier der Figuren Hermann und Dorothea thematisieren, beide in Analogien zu Puppen gesetzt, nicht aber als eigentliche Puppen beschrieben werden, so dass die hier aufzuzeigende Entsprachlichung nicht auf sie zutrifft (vgl. bspw. Wühr 1985, 390: „Wie verleimt schien die Dorothea mir in diesem klebrigen Augenblick und auch noch gesteift. Und der Hermann war unfähig eines Wortes; er saß vor uns wie ausgestopft. Sein Lächeln schien auch ein wenig zu sorgfältig ausgearbeitet. Die Dorothea zeigte schon im halbgeöffneten Mündchen 23 kleine Zähnchen.“).

Handpuppen

War Bellmers Bau der Puppen auch durch seine ablehnende Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus motiviert, schreibt Wühr mit rückgewandtem Blick Vertretern der katholischen Kirche die Rolle von Handpuppen zu. Das Kapitel *Ein Abtransport auf dem Platz* behandelt ein Puppenspiel zwischen der Autor-Figur und der erfundenen Figur Poppes, die die zwei Kardinäle darstellenden Handpuppen erst durch ihre eigene Bewegung zum Leben erwecken. Die Rede, die die beiden sie führen lassen, entspricht einem mimetischen Aufleben der Vergangenheit: „Wie Sie wissen, habe ich mich am 13. November 44 an Sie mit der Frage gewandt, was man angesichts des Abtransports der Juden nach dem Osten unternehmen solle. / In römisch-katholischer Routine ließ ich den Breslauer korrespondieren: Wir müssen unterbleiben“ (Wühr 1985, 230f.). Hier sprechen die Erzbischöfe Faulhaber und Bertram miteinander, in deren Worten stellvertretend die nach außen kommunizierte Haltung der katholischen Kirche Ausdruck findet, die ein aktives Einschreiten ablehnte. In dem „wiederbelebten“ Gespräch der Kardinal-Puppen wiederholt sich die Geschichte, in der Wiederholung aber setzt die poetische Funktion einer spielerischen Überschreibung der Geschichte aus.

Studien des Verfalls

Bellmer und Wühr schreiben ihren Puppenfiguren in konträren Positionen poetische Wirksamkeit zu. Antworten die zerstörten Puppenkörper Bellmers auf eine als nicht mehr intakt zu erfahrene Wirklichkeit als „Poesie-Erreger“, negieren Wührs Puppen jeglichen schöpferischen Akt. Jedoch bedarf es nach Wühr genau der sich in Bellmers Fotoserien dargestellten Fragmentarisierung und Dekonstruktion, eben eines Aufbrechens des als faktisch gewerteten kulturellen Traditionsbestandes, um die poetische Funktion erst aktivieren zu können. So schreibt Wühr: „Poesie ist das Gedächtnis, in dem wir alle und alle vor uns und aus uns: Lebendige, Tote, Erfundene weiter erzählt werden müssen, [...]. Besonders mit Künstlichen und mit Toten tun wir uns da sehr leicht, [...]; in der Annahme auch, ihre Widerspruchslosigkeit drücke eindeutig ihren Wunsch nach Fortsetzungsgeschichten über sie aus“ (Wühr 2002, 32f.).

Wurde bereits aufgezeigt, dass Bellmers Fotografie-Serien das Prinzip von unabschließbaren Fortsetzungen eingeschrieben ist, konstatierte dieser selbst, dass das Objekt, das nur mit sich selbst identisch sei, ohne Wirklichkeit bleibe (Bellmer 1983, 92). Das Erschaffen von Wirklichkeit liegt demnach in dem be-

wusst herbei geführten Bruch von Ganzheit oder Einheit, im Wandel begriffen. Von Bellmer umgesetzt wird dieser im Kardan-Gelenk: „Ob sie [die Puppe] auf den naheliegenden oder auf den allerfernsten Schaukeln der Verwirrung Platz nimmt, die zwischen dem Belebten und dem Unbelebten hin und her schwingen, es wird sich wohl immer [...] um den mechanischen Faktor der Beweglichkeit handeln, um das Gelenk“ (ebd., 29). Spricht Bellmer von einem Schaukeln der Puppe zwischen „dem Belebten und dem Unbelebten“, zwischen sich einer Festlegung entziehenden Dichotomien, findet sich eine ähnliche Formulierung auch bei Wühr. Als ein „Schaukeln zwischen den Gegensätzen“ (Wühr 2002, 16), das bereits erläuterte methodische Unbestimmt-Bleiben, setzt Wühr die Aufgabe des Falschen fest, das ihm zugleich Poesie bedeutet (ebd., 7).

Bellmer, wie Wühr, postulieren ergo in ihrem künstlerischen Ausdruck des symbolischen „Schaukelns“ das Ende weltlicher Einheitsvorstellungen – im zugleich fragmentarischen *und* seriellen Charakter ihrer Werke wird deutlich, dass erst der Bruch, das Zersetzen des Ganzen, als „Poesie-Erreger“ dienlich ein Umdenken, einen Prozess der Reflexion anregen kann. Setzt Bellmer hierin auf die poetische Funktion seiner Puppen, negieren Wührs Puppen gerade diese – beide aber sind, auf oppositionellen Seiten stehend, Ausdruck des gleichen Gedankens, des gleichen Verständnisses der partikular zu fassenden, im stetigen Wandel begriffenen Wirklichkeit.

Literaturverzeichnis

- Bellmer, Hans (1983). *Die Puppe*. Frankfurt am Main: Ullstein.
- Wühr, Paul (1985): *Das falsche Buch*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Wühr, Paul (2002). Das Falsche und die Lüge. In Katja Schneider, Thomas Betz (Hg.), *Paul Wühr: Das Lachen eines Falschen. Wiener Vorlesungen zur Literatur* (S. 7-35). Mit Bildern von Jürgen Wolf. München: K. Kieser Verlag (=écart I).
- Benjamin, Walter (2019). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (6. Auflage). Berlin: Suhrkamp.
- Foster, Hall (1995). *Compulsive Beauty*. Cambridge: First MIT Press paperback edition.
- Freud, Sigmund (1970, 7. Auflage). Das Unheimliche. In Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey (Hg.), *Psychologische Schriften* (Studienausgabe Band IV) (S. 241-274). Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Gendolla, Peter (1992). *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Vielliers de l'Isle-Adam und Hans Bellmer*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Gendolla, Peter (2004). Maschinenschmerzen. Zu möglichen Realisationen von Phantomen des 18. Jahrhunderts im 20.ten. In Walter Schmitz, Carsten Zelle (Hg.), *Innovation und Transfer. Naturwissenschaft, Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert* (S. 181-194). Dresden: Thelem.
- Glaser, Horst Albert (1970). Ein materialistischer Allegoriker der Lust. In Heinrich von Sydow-Zirkewitz (Hg.), *Bellmer-Graphik* (S. 11-26). Köln: STUDIO 69.
- Han, Byung-Chul (2016). *Die Austreibung des Anderen. Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Karpenstein-Eßbach, Christa (2013). *Deutsche Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Käufer, Birgit (2006). *Die Obsession der Puppe in der Fotografie. Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Kleist, Heinrich von (1810). Über das Marionettentheater. In Heinrich von Kleist (Hg.), *Berliner Abendblätter*. Berlin, 12.-15. Dezember 1810.
- Müller-Tamm, Pia, Sykora, Katharina (Hg.) (1999). *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*. Düsseldorf, Köln: Kunstsammlung NRW Düsseldorf u. Otagon.
- Nelles, Jürgen (1991). *Denk-Spiele der Poesie. Der Hörspielmacher und Schriftsteller Paul Wühr*. Bonn: Bouvier.
- Schade, Sigrid (1990). Text- und Körperalphabet bei Hans Bellmer. In Sybil Dümchen, Michael Nerlich (Hg.), *Texte – image – Bild – Text* (=Colloquium Berlin 2.-4. XII. 88) (S. 275-285). Berlin: Technische Universität.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Aus der Serie „Die Puppe / Zehn Konstruktions-Dokumente“; Quelle: Bellmer (1983, 18); (c) VG Bild Kunst, Bonn 2020.

Abbildung 2: Aus der Serie „die Spiele der Puppe“; Quelle: Bellmer (1983, 57); (c) VG Bild Kunst, Bonn 2020.

Über die Autorin / About the Author

Janneke Meissner

BA und MA in Kultur und Wirtschaft mit Schwerpunkt Germanistik und BWL; seit 2017 Promotionsstudium an der Universität Mannheim, Arbeitstitel *Über das Leben im Falschen: Paul Wührs offenes Spiel der Poesie*; Lehrauftrag Universität Mannheim in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft und International Cultural Studies; Praktika in Kultureinrichtungen, Theater, Museen.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address
jmeissne@mail.uni-mannheim.de

Puppen als Erscheinungsformen der *Anderen* – *Mondo Cane* von Jos de Gruyter & Harald Thys

Dolls/Puppets as Appearances of the *Others* – *Mondo Cane* by Jos de Gruyter & Harald Thys

Nina-Marie Schüchter

ABSTRACT (Deutsch)

In der raumgreifenden Installation *Mondo Cane* der belgischen Künstler Jos de Gruyter und Harald Thys im Belgischen Pavillon der 58. Biennale in Venedig stehen mechanische Puppenfiguren im Zentrum, die in Schleifen monotoner Handlungen gefangen scheinen. Ihnen gegenübergestellt ist eine Gruppe von *Anderen*, die hinter vergitterten Zäunen, die Bewohner einer *Parallelwelt* repräsentieren. Der Beitrag untersucht unter anderem unter Bezugnahme auf Hannah Arendts Kritik moderner Arbeitsbedingungen, die Rolle des *Tätig-Seins*, der des Handwerks und die soziale Konstitution der Monotonie in der Arbeit von de Gruyter und Thys. Dabei werden die Geschichte der Alterität und die unterschiedlichen Erscheinungsformen der *Anderen* sowie die damit zusammenhängende spezifische Medialität der Puppe fokussiert.

Schlüsselwörter: der/die/das *Andere*, mechanische Puppen, Jos de Gruyter & Harald Thys, Begriff der Arbeit, frühneuzeitliche (Puppen-)Automaten

ABSTRACT (English)

The installation *Mondo Cane* by the Belgian artists Jos de Gruyter and Harald Thys of the Belgian Pavilion at the 58th Venice Biennale focuses on mechanical doll figures that seem to be trapped in loops of monotonous action. They are juxtaposed with a group of *others* who, behind barred fences, represent the inhabitants of a *parallel world*. With reference to Hannah Arendt's critique of modern working conditions, the text examines the role of *being active*, craftsmanship and the social constitution of monotony. Furthermore, the focus is on the history of alterity and the different manifestations of the *others* as well as the specific mediality of the doll and/or the puppet.

Keywords: the *other*, mechanical dolls, Jos de Gruyter & Harald Thys, concepts of work, early modern (doll-)machines

Einleitende Überlegungen – Puppenkörper in parallelen Welten

Im Begleitheft zur Ausstellung der Arbeit *Mondo Cane* (*Hundswelt*) des Künstlerduos Jos de Gruyter und Harald Thys, die den Belgischen Pavillon der 58. Biennale in Venedig 2019 gestalteten, finden sich zwanzig fiktive Biografien in Form von kurzen Steckbriefen sowie Schwarzweiß-Fotos von „Personen“, die als sinnlich-konkret erfahrbare Puppenautomaten das Figurenpersonal der raumgreifenden Installation ausmachen. Dabei erfahren und entfalten die in dem Ausstellungs-Beiheft vorgestellten Charaktere als mechanische Puppen ihre spezifische Materialisierung und Wirkung im Raum. Puppenhafte Protagonisten tauchen immer wieder in den Arbeiten von de Gruyter und Thys auf: Während es in den frühen filmischen Arbeiten Menschen sind, die sich marionettenhaft steif bewegen, werden in späteren Arbeiten dreidimensionale Puppenkörper in Form von stereotypen Styroporschädeln auf skelettartigen Metallgestellen oder 3D-gedruckten Gipsköpfen inszeniert.¹ Die in der Arbeit *Mondo Cane* verwendeten Vollkörperpuppen erscheinen in diesem Kontext als logische Weiterentwicklung des Puppen-Motivs im Oeuvre der beiden Künstler.

Dabei verweist der Titel der Arbeit *Mondo Cane* (ital. *mondo* für Welt, *cane* für Hund), der sich sinngemäß übersetzen lässt mit *Verfluchte Welt* oder *Hundswelt*, auf den pseudo-dokumentarischen italienischen Film *Mondo Cane* von Gualtiero Jacopetti, Franco Proserpi und Paolo Cavara aus dem Jahr 1962. Der Film gilt als Grundstein für das sogenannte *Mondo*-Genre – eine Unterart des Dokumentarfilms – in dem die Generierung von Schockmomenten und das Spiel mit Tabubrüchen leitende Stilmittel sind. Mit Bezug auf den Film ist der Werkstitel eine Anspielung sowohl auf das Pseudo-Dokumentarische als auch auf das Sichtbarmachen von gesellschaftlich tabuisierten Themen (vgl. Abbildung 1).

Beim Betreten des Pavillons trifft man auf (über-)lebensgroße, teilweise automatisierte Puppen, die im weißen Innenraum verteilt sind. Einige Puppen befinden sich in seitlichen Nischen, die durch Stahlstangen von der restlichen Szenerie separiert sind. Die Strukturierung des Raumes ist durch einen Umraum, der von den seitlichen Nischen bestimmt wird und einen Innenraum definiert, in dessen Zentrum neun Puppen von einer niedrigen, quadratischen Absperrung

gerahmt werden. Die Betrachtenden durchlaufen einen Gang zwischen Umraum und Innenraum und folgen dabei einer Art Blickregime. Das Personal des Figurenkabinetts setzt sich unter anderem aus einem Bäcker, einem Künstler, einem Schleifer, einer Rattenfängerin und einer Töpferin zusammen. Im Kollektiv



Abbildung 1: Jos de Gruyter & Harald Thys: *mondo cane* ■■■■

lassen sich die Puppen als folkloristisches Panoptikum beschreiben, da sie aufgrund ihrer Kleidung und Attribute auf volkstümliche Stereotypen anspielen scheinen. Beide Geschlechter sind repräsentiert, alle Puppen werden als weiße Menschen dargestellt – ein folkloristisch inszeniertes europäisches Panoptikum. Die im Inneren des Puppenkorpus verborgene Mechanik versetzt die lebensgroßen Figuren in Bewegung und lässt sie eine für ihren Berufsstand charakteristische Tätigkeit ausführen (z.B. Ausrollen eines Teiges, Formen von Ton auf einer Töpferscheibe). Die Charaktere scheinen dadurch in einer Schleife monotoner Handlungsabläufe gefangen. Dem entgegengesetzt befindet sich in den vergitterten Nischen des Pavillons eine *Parallelwelt*², die von „Unangepassten und Gefährlichen“, „Sonderlinge[n] und Störer[n]“ (Boecker u. Jocks 2019, 264) bevölkert wird.

1 Exemplarisch zu nennen sind hier die Ausstellungen „Konkurs Experten“ (26.10.18-06.01.19, Kunsthall Aarhus) oder „Optimundus“ (08.02.-19.05.13, M HKA in Antwerpen).

2 Die beiden Künstler setzen sich intensiv mit dem Begriff der *Parallelwelt* auseinander und entwickeln eine Art pseudowissenschaftliche Theorie, in der sie zwischen realer und paralleler Welt differenzieren und deren Wechselverhältnisse markieren (vgl. de Gruyter u. Thys 2013, 41ff.).

Diese beiden Welten existieren zwar im selben Raum, trotzdem interagieren sie nicht und bleiben durch Zäune den jeweils *Anderen* verschlossen (vgl. Abbildungen 2 und 3).



Abbildung 2: Jos de Gruyter & Harald Thys: *mondo cane* [redacted]



Abbildung 3: Jos de Gruyter & Harald Thys: *mondo cane* [redacted]

Wer oder was entscheidet über Zugehörigkeit oder Ausgrenzung? Ist die berufliche Tätigkeit, die hier sinnbildlich in gleichförmigen Handlungsschleifen gezeigt wird, die Legitimation für eine gesellschaftliche Teilhabe? Welche Mechanismen sind für die Charakterisierung der *Anderen* ausschlaggebend?

Diese Fragen, die dem exemplarisch aufbereiteten Gesellschaftssystem von *Mundo Cane* inhärent sind, bilden die gedankliche Grundlage für die im Folgenden vorgenommenen Betrachtungen. Dabei werden bereits hier zwei diskursive Spannungsfelder sichtbar: *Identität/ Konformität* und *Ausgrenzung/ Zugehörigkeit*. Damit eng verflochten sind die in unterschiedlichen Erscheinungsformen auftretende Denkfigur der *Anderen* sowie die damit zusammenhängende spezifische *Medialität* der Puppe, die sich in der Arbeit von de Gruyter und Thys über die mechanische Puppe als Medium konstituiert. Zentral für die hier angestellten Überlegungen ist die Interpendenz der Erscheinungsformen von Betrachter(körper) und Puppenkörper innerhalb des Verhältnisses von Wahrnehmung und Wahrgenommen-Werden im Rahmen des Raumgefüges von *Mundo Cane* (vgl. Wagner 2015).

Mediale Wechselspiele – zwei exemplarische Biografien aus dem Werkkontext

Um die Arbeit *Mundo Cane* von de Gruyter und Thys bezüglich ihrer Konfiguration im Raum näher bestimmen zu können, wird in einem ersten Schritt das Begleitheft der Ausstellung herangezogen, das innerhalb eines netzwerkartigen Gesamtgefüges der Arbeit neben dem Bild-Raum-Arrangement eine weitere künstlerische Ausdrucksebene bildet. Das Heft kann als Steckbrief-Sammlung charakterisiert werden und besteht aus zwanzig kurzen, beschreibenden Texten und jeweils einer über dem Text platzierten Schwarzweißfotografie. Die Fotografien bilden die von jeglichem



LATHGRETA TOFT

Lathgreta Toft wohnt in einem kleinen Hofhaus in Hårken im Norden Dänemarks. Hårken zählt viertausend Seelen, und für jede von diesen strickt Lathgreta jedes Jahr einen Schal. Sie strickt also 1,1 Schals pro Tag. Ihr Tagesablauf folgt einem immergleichen Muster: Morgens um 6 Uhr steht sie auf und trinkt ihre Geträte. Anschließend strickt sie bis 12 Uhr, bereitet sich ihr Mittagessen zu, verzehrt dieses und hält einen Mittagschlaf. Ab 14.30 Uhr strickt Lathgreta wieder bis 18.30 Uhr. Dann macht sie eine Pause und trinkt ein Butterbrot. Ab 19 Uhr strickt sie weiter bis 21 Uhr. Dann legt sie sich schlafen. Am Weihnachtstag werden die Schals an die Bevölkerung von Hårken verteilt. In einem kurzen Zeremonie mit Tee und Keksen wird Lathgreta Toft für ihre Ausdauer geehrt. Alle Einwohner von Hårken schenken ihren Schal in Empfang und kehren schweigend nach Hause zurück. Leider hat Lathgreta der Zeremonie zu ihren Ehren noch nie beigewohnt, weil sie ja fortwährend strickt. Würde sie nur einen Tag nicht stricken, dann stünde im darauffolgenden Jahr ein Einwohner Hårkens ohne seinen Schal da, und das will Lathgreta Toft nicht auf dem Gewissen haben.

Abbildung 4: Lathgreta Toft (Begleitheft zur Ausstellung *Mundo Cane*, S. 14) [redacted]



DER SCHLEIFER VON WEXFORD

Der Schleifer von Wexford war ein respektvoller Mann. Durch seine jahrelange Erfahrung hatte er die Kunst des Schleiens demmaßen perfektioniert, dass er als vielgefragter Handwerker einen gewissen Status genoss. Er schleifte für die Bauern ebenso wie für den örtlichen Adel, und sein feilliches Können wurde allgemein als legendär betrachtet. So karrierte die Geschichte, dass man mit einem vom Schleifer von Wexford geschliffenen Messer einen Pferd mit einem Hieb die Beine abschneiden konnte. Beim Schlaffen piff der Schleifer von Wexford immer dieselbe Melodie. Man wusste allerdings nicht, dass der Schleifer von Wexford ein Doppelpfeifer führte. Tagsüber ging er mit voller Hingabe seiner Arbeit nach, aber nachts streunte er durch die dunklen Gassen von Wexford, auf der Suche nach Blut. Seine Opfer wandten immer hilfslos in der Dunkelheit überfallen und erlöset. Man begann den Schleifer zu verdächtigen, da er nie ohne sein Messer in der Nähe von Menschen zu sein schien. Der Schleifer von Wexford sprach und das Morden hörte auf. Manche sagten, der Schleifer von Wexford sei nach Amerika geflüchtet und habe dort ein Vermögen gemacht. Andere behaupteten, er sei in London gesehen worden. Wie auch immer: Die Melodie des Schleifers wird nach wie vor gepfiffen, um Kindern bei Dunkelheit Angst einzujagen.

Abbildung 5: Schleifer von Wexford (Begleitheft zur Ausstellung *Mundo Cane*, S. 13) [redacted]

Hintergrund isolierten Puppenkörper mit ihren individuellen Physiognomien, Tätigkeiten und Bekleidungen ab. Beispielhaft sei hier die Art der Präsentation von zwei Einzelbiografien im Begleitheft skizziert: *Lathgreta Toft* (vgl. Abbildung 4) und der *Schleifer von Wexford* (vgl. Abbildung 5), die in gewisser Weise eine jeweils von Eintönigkeit von alltäglichen Arbeitsroutinen bestimmte Existenz verdeutlichen.

Lathgreta Toft stammt aus dem norddänischen Dorf Harken und hat einen einwandfreien Ruf. Ihr routinierter und stets gleicher Tagesrhythmus ermöglicht ihr die Produktion „von 1,1 Schals pro Tag“, die sie für die gesamte Harkener Dorfgemeinschaft strickt, damit jedem Dorfmitglied in einer Zeremonie an den Weihnachtstagen feierlich ein Schal überreicht werden kann. Sie selber nimmt aus Pflichtbewusstsein nicht an dieser Zeremonie teil, da auch die kleinste Unterbrechung des Strickens das Jahresplanziel von 1,1 Schals pro Tag zunichtemachen würde (Begleitheft der Ausstellung 2019, 14).

Um den *Schleifer von Wexford* hingegen ranken sich blutige Mythen. Der zwar angesehene und für sein Handwerk allseits geschätzte Wexforder Bürger soll ein perfides Doppelleben führen. Seine von Fleiß und Perfektion geprägte Arbeit als Schleifer, bestimmt seinen Alltag. Nachts jedoch nutzt er seine Fähigkeiten, um die Begierde nach menschlichem Blut zu befriedigen, so der Mythos. Nachdem er für einige seiner Morde zur Verantwortung gezogen wird, verschwindet er spurlos und wird nie wieder in Wexford gesehen (vgl. ebd., 13).

In beiden Biografien wird die Dominanz der *Arbeits*-Attribute, zum einen in Form von Stricknadel, Wolle und Schal, zum andern als Schleifmaschine und Schleifstein, sowohl im Text als auch durch die Fotografie deutlich. Schleifstein

und Wolle stellen das konkrete Verbindungselement zwischen Text und Bild her. Eine weitere Gemeinsamkeit findet sich zudem in der Kleidung, die an ein Konglomerat aus volkstümlichen, mitteleuropäischen Trachten erinnert. Offenkundig ist allerdings vor allem die inhaltliche Relevanz des *Tätig-Seins*. Dabei verweisen Puppe und Fotografie zusammen wiederum auf das im Installationsraum entstehende Bild bzw. auf die dort materialisierten Puppengestalten (vgl. Abbildung 6).

Im Gesamtkontext des Werkzeugzugs besitzen die Puppengestalten im Raum und die Fotografien im Begleitheft eine jeweils medien-spezifische strukturelle Ähnlichkeit, die sich durch den Akt der Verdoppelung konkretisiert:



Abbildung 6: Schleifer von Wexford
(*Mondo Cane* innerer Raum)

Denn die Puppe kann verblüffend echt und lebendig erscheinen, und die Fotografie suggeriert den Blick in die Wirklichkeit und ist doch nur Repräsentation. Puppe und fotografisches Bild evozieren einen permanenten Wechsel zwischen ‚Realität‘ und Fiktion, ‚Original‘ und Kopie und stellen damit ihre Struktur als Spur explizit zur Schau (Käufer 2006, 25).

Die Puppe imitiert, dupliziert und simuliert den menschlichen Körper, sie ist Repräsentantin für den abwesenden Leib, genauso wie die Fotografie, die sich als indexikalische Lichtspur der *Wirklichkeit* konstituiert und sich als Nabelschnur zwischen dem fotografierten Gegenstand und dem Blick der Betrachtenden beschreiben lässt (vgl. Barthes 1980, 91). Die Puppengestalten, die hier im Medium der Fotografie abgebildet sind, potenzieren also folglich dieses Wechselspiel zwischen Abbild, Spur und Original – sie sind das Abbild eines Abbildes und unterstreichen die indexikalische Struktur der Arbeit.

Kurzer Rekurs:

Funktionsweisen von Puppen als künstliche Menschen

Die Idee, künstliche Reproduktionen des Menschen zu erschaffen, existiert seit der Antike, unter anderem in Form von anthropomorphen Automatenfiguren, filigran geschnitzten Marionetten, Spielzeug- oder Modepuppen, den sogenannten Mannequins, und technisch hochkomplexen Androiden oder Robotern. Vor diesem Hintergrund ist die Stellvertreterfunktion der Puppe im Kontext kultureller Praktiken eng verknüpft mit ihrer Geschichte. So fungiert sie in Form der sogenannten Effigie – einer Puppe aus Wachs, Holz oder Leder – als Repräsentationsform und Platzhalter, beispielsweise bei verstorbenen Königen im römischen Totenkult oder im französischen Zeremoniell des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Effigie leugnet die Abwesenheit des Verstorbenen, suggeriert seine Lebendigkeit und verschleiert auf diesem Wege die Herrschaftsunterbrechung (vgl. Hamdorf 1991, 50ff.). Somit funktioniert die Puppe stets als „Abbild, Vorbild und Nachbild, doch eines ist sie nie: Urbild. Sie ist immer ein Imitat ohne Original. Puppe in der Puppe in der Puppe. Ihr Logos ist Analogie, ihr Eidos ist ohne Identität“ (Treusch-Dieter 1999, 10). Bezieht man diese von Gerburg Treusch-Dieter beschriebene Ontologie der Puppe auf die Arbeit *Mondo Cane*, so lässt sich ihr Aufbau im Hinblick auf die Inszenierung der Puppen im Raum, teilweise verbannt hinter Gitterstäben, als exemplarische Gesellschaftsordnung beschreiben. In dieser Ordnung fungieren die Puppenkörper als „Abbild, Vorbild und Nachbild“ von Bürger*innen eines exemplarischen Gesellschaftssystems, innerhalb dessen die

einzelnen Individuen sich einem festgelegten Normenkanon fügen und die damit einhergehenden Konsequenzen tragen: „Sie sind in ihrer Alternativlosigkeit so gefangen, dass sie wie Paralytische agieren. Alles in allem stumme Autisten, die von ihrer Traumatisierung nichts merken.“ (Boecker u. Jocks 2019, 266). Diese von der Kuratorin Anne-Claire Schmitz in einem Interview zur Ausstellung markierte Existenz der *Mondo Cane*-Akteure, lässt sich mit dem Begriff der „autistische[n] Schleife“ (ebd.) von de Gruyter ergänzen. Die Schleifenbewegung ist auf mehreren Ebenen zu verorten: Zum einen besteht das Figurenpersonal nicht nur aus hohlen Puppenkörpern. Ihnen ist ein mechanisches Innenleben inkorporiert, einem Uhrwerk gleich, das ihnen Bewegungen ermöglicht, die jedoch einer monotonen, immer wiederkehrenden Endlosschleife folgen (vgl. ebd.). Zum anderen ist es die Ontologie der Uhr selbst, die stets im Kreis läuft und als Antriebsmotor die Puppen der *Mondo Cane*-Welt in (Bewegungs-)Schleifen gefangen hält.

Um 1300 trat die Räderuhr erstmals in Erscheinung, gekoppelt an das Bedürfnis nach einem gleichförmig und einheitlich ablaufenden Zeitrhythmus und fand im Laufe des 14. Jahrhunderts eine weitere Verbreitung in Europa (vgl. Sulzgruber 1995, 83). Oft wurden während ihrer Entwicklung praktische von künstlerischen Aspekten der Uhrennutzung überformt, beispielsweise durch das Aufkommen von mechanischen Automatenfiguren, die das Interesse fortan dominierten. Die Uhr, so lässt sich zusammenfassen, etablierte sich als „repräsentatives Objekt einer Zurschaustellung und Mittel des gesellschaftlichen Prestige“ (ebd., 100).

Über die Mechanik der *Mondo Cane*-Puppen, verkörpert durch das Schweizer Uhrwerk, lassen sich darüber hinaus Verbindungslinien zu der von Julien Offray de La Mettrie in seiner 1748 entstandenen Schrift *L'Homme-Machine – Die Maschine Mensch* postulierten Theorie: „[d]er Mensch ist eine Maschine“ (La Mettrie 1748, 27) herstellen. La Mettrie zieht nicht nur „die kühne Schlussfolgerung, daß der Mensch eine Maschine ist und daß es im ganzen Universum nur eine einzige Substanz – in unterschiedlicher Gestalt – gibt“ (ebd., 117), sondern ist darüber hinaus davon überzeugt: „[d]er [menschliche] Körper ist nur eine Uhr“ (ebd., 111). Die Divergenz zwischen lebendigem und künstlichem bzw. mechanisiertem Körper, die bei La Mettrie gleichermaßen funktionieren, wird in *Mondo Cane* im Phänomen des Puppenkörpers aufgelöst. Der künstliche Körper „dezentriert die eigene Körperwahrnehmung auf besondere Weise. Man erkennt sichtlich einen menschenähnlichen Körper [...] sich menschlich bewegend, der jedoch das fremde Moment der Künstlichkeit als Grundprinzip seiner Erscheinungsweise in sich trägt“ (Wagner 2015, 95). Das Material

aus dem die Puppen geformt ist – die inkorporierte Mechanik und ihre Oberfläche – offenbaren demnach ihre fremde Struktur. Sie erscheinen auf den ersten Blick von ihrer menschlichen Gestalt her vertraut, ihre mechanischen Bewegungen markieren jedoch die Differenz zwischen Puppenkörper und Betrachter(körper). Meike Wagner spricht in diesem Kontext vom „Fremdheits-Prinzip“ (ebd., 94) der Puppe.

Die Denkfigur der Anderen als Distinktionsgeste

Dieses *Fremdheits-Prinzip* der Puppe lässt sich als erste Ebene markieren, auf der die Betrachtenden innerhalb des *Mondo Cane*-Gefüges mit der Existenz der *Anderen* in Kontakt treten. Die Puppe offenbart zunächst ein Gegenbild unseres Selbst, durch das Oszillieren zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit wird ihr Fremdheitscharakter potenziert und tritt hier gleichermaßen als Irritationsmoment auf. Die Mechanik stellt dabei eine Schlüsselfunktion dar.

Die damit verbundene Beziehung von Handwerk und Technik wird in den vier Zeichnungen ersichtlich, die jeweils an einer der vier Wände im Zentrum des Pavillons platziert sind. Sie zeigen Landschaftsansichten in den verschiedenen Stadien der Jahreszeiten. Die Zeichnungen sind von Hand gefertigt, waren somit Teil eines handwerklichen Produktionsprozesses, sie wurden jedoch im Nachhinein mithilfe des Bildbearbeitungsprogrammes Photoshop technisch eingefärbt: Bevor sie auf eine Metalloberfläche gedruckt wurden, fand durch den Prozess des Einscannens eine digitale Bearbeitung statt (Boecker u. Jocks 2019, 264). Auf den ersten Blick ist dieser Bearbeitungsschritt bildlich nicht nachvollziehbar, da die Kolorierung auch durch Kreide oder Aquarellfarben entstanden sein könnte. Anhand der *Winter-Zeichnung* (vgl. Abbildung 7) ist die Spur des Photoshop-Brush-Pinsels im unteren Bereich des Bildes jedoch erkennbar.



Abbildung 7: Winterlandschaft (*Mondo Cane*)

Nur bei den Zeichnungen wird eine solche Form der *high technology* eingesetzt, während Technologie ansonsten im Kontext handwerklicher Tätigkeiten ästhetisch an Vergangenes, Regressives, Folkloristisches gekoppelt

ist (vgl. ebd., 267). Diese museal wirkende Verbindung von handwerklichen und technologischen Elementen findet sich auch auf der Ebene der Puppenkörper. Durch die entschleunigten Bewegungsschleifen, in denen die Puppen agieren, verweisen sie viel eher auf schematische Muster als auf authentische menschliche Bewegungen im Kontext handwerklicher Bewegungsabläufe.



Abbildung 8: Koch, der auf einem Bratrost geigt

Diese eigentümlich und befremdlich wirkende Fusion von handwerklichen Produktionsprozessen und Mechanik im *Mondo Cane*-Gefüge stellt eine Verbindung her mit den frühneuzeitlichen Automaten in den Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts. Beide Male geht es um das Motiv: Inszenierung des *Anderen*. Vor allem in den Sammlungen fürstlicher Milieus befanden sich automatisierte Puppen, in denen die Darstellung des *Anderen* als Narrationsfigur dient: Kleinwüchsige, Zwerge (vgl. Abbildung 8) und Haarmenschen (vgl. Abbildung 9) stehen stellvertretend für das Interesse an körperlichen Abnormitäten und Kuriositäten in der Frühen Neuzeit.



Abbildung 9: Haarmensch, Petrus Gonsalvus

Die Auseinandersetzung mit diesen für das heutige Verständnis eigentümlichen Körperdiskursen finden in unterschiedlichen Medien, u.a. in Gemälden und (mechanischen) Skulpturen statt. In diesen bilden exotische Tiere, außereuropäische Motive und Zwerge ein beliebtes Motiv. Die mechanischen Automaten – bei denen das *Andere* primär in Form des Exotischen und Fremden in Erscheinung tritt – befanden sich stets in einem Spannungsfeld aus Belustigung und Naturerkenntnis. Exemplarisch zu nennen sei hier der vermutlich in Augsburg gefertigte Figurenautomat *Reitender Pascha* (um 1595) (vgl. Abbildung 10) aus der Sammlung des Mathematisch-Physikalischen Salons in Dresden oder die *Automatenuhr mit Afrikaner* (Anfang 17. Jahrhundert) (vgl. Abbildung 11) aus der Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien.

Über stereotype Merkmale und Attribute wie Turban, dunkle Hautfarbe und gezielt eingesetzte Kolorierungen

werden die abgebildeten Figuren als außereuropäisch stilisiert und als die *Anderen* markiert und inszeniert. Dominik Collet beschreibt dies als Herstellung einer künstlichen Denkfigur der *Anderen* und die frühneuzeitlichen Sammlungen als einen Ort, durch den „Stereotype naturalisiert und imaginierte Fremdheit konstruiert wurden“ (Collet 2012, 164). Während das *Andere* in den frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern demnach über außereuropäische, stereotype Merkmale oder körperliche Makel generiert wird, scheint im Falle des *Mondo Cane*-Gefüges das entscheidende Distinktionsmoment die Erwerbstätigkeit zu sein: Wer nicht in das Schema der gesellschaftlichen Normen passt bzw. wer sich diesen nicht fügt, wird ausgegrenzt.

In jeder Gesellschaft gibt es bestimmte Werte und Normen, die die Grenzen des Handelns innerhalb dieser Gemeinschaft vorschreiben. In der *Mondo Cane*-Welt bildet dieses normative Zentrum die arbeitende Gesellschaft; geduldet werden diejenigen, die diese Existenz anerkennen. Die Biografien der *Anderen*, die in den Nischen und hinter den Gittern zu finden sind, basieren dagegen auf Mythen und ominösen Gerüchten (vgl. Begleitheft der Ausstellung 2019). Ausnahmen gibt es allerdings auch im Innenraum des Geschehens: der *Schleifer von Wexford* und der sogenannte *Schweizer* wahren den Schein der Normativität, brechen aber moralisch partiell aus dem vorgegebenen Raster des gesellschaftlichen Zentrums aus. Da sie jedoch gelernt haben sich anzupassen, gehören sie dazu und werden akzeptiert und toleriert. Hier entlarvt sich somit die Willkürlichkeit der Ausgrenzungsmechanismen innerhalb gesellschaftlicher Systeme. Das *Andere*, hier verkörpert durch die Puppen hinter den Zäunen, tritt insbesondere im Zuge der Moderne als dezidiert markierter Störfaktor innerhalb des gesellschaftlichen Ordnungssystems zutage. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts rückt das Verhältnis des Ichs zum *Anderen* in den Fokus und ist Gegenstand philosophischer Reflexion. Während in der antiken und mittelalterlichen Weltan-



Abbildung 10: Figuren-Automatenuhr Reitender Pascha



Abbildung 10: Figuren-Automatenuhr Reitender Pascha

schauung der *Anderere* zunächst nur als Teil eines geordneten, großen Ganzen betrachtet wird, bekommt er in der Neuzeit eine Vermittlungsposition zugeschrieben. Aber erst das Denken des 20. Jahrhunderts vermag die Andersheit des *Anderen* zu betonen und sie durch Ab- oder Ausgrenzung zu markieren (vgl. Bedorf 2011, 9). Auf diese Entwicklung innerhalb der Geschichte der Alterität scheint uns die *Parallelwelt* von *Mondo Cane* zu verweisen, in der die Geister eines nationalstaatlich gedachten Europas immer noch wirksam sind, obwohl diese als längst überwunden galten: „In der westlichen Welt, in der wir leben, lässt sich beobachten, wie übertrieben sich die Neue Politik auf Tradition und Folklore beruft.“ (Boecker u. Jocks 2019, 267). Aktuelle zeithistorische Bezüge lassen sich auch in den individuellen Lebensläufen der Puppencharaktere aufzeigen, denn sie beinhalten Themen wie Flucht, Vertreibung, Zerstörung, Isoliertheit, zerrüttete Familienverhältnisse und soziale Abgründe. Auch wenn die *Mondo Cane*-Welt explizite Zuschreibungen und Verweise offenhält, sind historische Themen wie Grenzziehungen, Distinktionsgesten, Aus- und Abgrenzungen stets präsent und erlauben es, das Konstrukt der *Anderen* und ihre scheinbare Fremdheit auch für die Gegenwart zu reflektieren. So entsteht der Fremde „[...] wenn in mir das Bewußtsein meiner Differenz auftaucht, und er hört auf zu bestehen, wenn wir uns alle als Fremde erkennen [...]“ (Kristeva 1988, 11), der Fremde ist ein Teil von uns, „er ist die verborgene Seite unserer Identität“ (Kristeva 1988, 11). Wenn diese Tatsache anerkannt werde, so Julia Kristeva, würden die Kriterien der Ausgrenzungen entlarvt und bedeutungslos. Auch Bernhard Waldenfels macht mit seiner Differenzierung verschiedener Fremdheitsebenen deutlich, wie durchdrungen unsere Lebenswelt von Fremdheitsmomenten ist. Er unterscheidet die *relative*, *strukturelle* und *radikale* Fremdheit und somit unterschiedliche Fremdheitsgrade (Waldenfels 1997, 35f.). Während mit dem Begriff der *relativen* Fremdheit eine alltägliche Fremdheit erfasst wird, bezieht sich die *strukturelle* Fremdheit auf alle Dinge, die außerhalb eines bestimmten Ordnungssystems angesiedelt sind, beispielsweise andere Sprachen, Kalender oder Rituale. In der *radikalen* Fremdheit offenbart sich eine Fremdheit, die an die „Wurzeln aller Dinge rührt“ (Waldenfels 2006, 7) und nicht vollends aufgeschlüsselt werden kann, beispielsweise in Träumen oder Rauschzuständen. Waldenfels betont in diesem Kontext auch das Potenzial der Anerkennung des Fremden als ein das Leben mitkonstituierendes Element:

Die Risse der Fremdheit, die durch die Lebenswelt gehen und sie in Heim- und Fremdwelt zerteilen, sind somit keine Schäden, sie sind das, was die Lebenswelt aufsprengt, am Leben hält und sie vor dem Absinken in das Gleichmaß purer Normalität bewahren könnte (Waldenfels 1997, 183).

Der Sieg des ‚Animal laborans‘

Für das Konstrukt der *Anderen* nimmt der Aspekt des *Tätig-Seins* einen übergeordneten Stellenwert im Werk von de Gruyter und Thys ein. Die Erwerbs- bzw. Berufstätigkeit scheint als Distinktionsmoment zu fungieren, um die Ausgrenzung der *Anderen* zu rechtfertigen, Identitäten zu legitimieren und ihre Fremdheit zu konturieren. Das *Tätig-Sein* wird im *Mondo Cane*-Gefüge durch unterschiedliche handwerkliche Praktiken repräsentiert. Inhaltlich und ästhetisch wird damit augenscheinlich auf ein vorindustrielles Bild von Arbeit verwiesen, das mit der zunehmenden Ausprägung kapitalistischer Produktionsstrukturen ab 1800 in einem Arbeitsmodus mündet, der mit Entfremdung einhergeht. In ihrer physisch greifbaren Monotonie, die durch die fortwährenden, mechanischen Bewegungen der Puppenautomaten produziert wird, tritt die handwerkliche Arbeit nicht mehr als melancholisches Sehnsuchtsmotiv vergangener Zeiten auf, sondern verkörpert einen Arbeitsbegriff, der – beziehend auf den *poiesis*-Begriff – die Schaffung eines Werkes als Resultat des Arbeitsprozesses intendiert und immaterielle Produkte und Leistungen der Arbeit nicht mitberücksichtigt (vgl. beispielsweise Rifkin 1995, Gorz 2000). Dieser mit der Industrialisierung aufkommende Arbeitsbegriff lässt sich, im Falle der *Mondo Cane*-Protagonisten, mit dem vorindustriellen, vom Handwerk bestimmten Arbeitsmodus verknüpfen. Die Puppen verweisen dabei auf verschiedene Modi zugleich. Während sie noch in der Welt des vorindustriellen Zeitalters verhaftet sind, deuten sie gleichsam auf das neue, industrielle Zeitalter, das sich durch einen erhöhten Arbeitsdruck und standardisierte Produktionsprozesse auszeichnet, die auch im 20. und 21. Jahrhundert das Bild der Arbeit und ihre Struktur prägen. Sie befinden sich somit in einer Umbruchsphase, die durch Traumatisierung, in Form von endlosen Bewegungsschleifen in Erscheinung tritt und von einer Sprachlosigkeit der Puppen begleitet wird.

Unter Einbezug Hannah Arendts Kritik moderner Arbeitsbedingungen in ihrer Schrift *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1960), die das Gefangen-Sein im routinierten Konsum- und Arbeitsleben thematisiert, lässt sich hier der Be-

griff des *Animal laborans* (arbeitendes Tier) für das Werk von de Gruyter und Thys fruchtbar machen. Nach Arendt setzt sich in der Moderne die Existenzweise des *Animal laborans* durch, dessen Wirk- und Lebensbereich aus den drei Komponenten Arbeit, Familie und Konsum besteht: „Das *Animal laborans* [ist] angepasst, es ‚taucht in dem Strom des Lebensprozesses‘ unter und betäubt seine Empfindungen, um, reibungsloser ›funktionieren‹ zu können“ (Freier 2013, 47; vgl. Arendt 1960, 410f.). Das *Animal laborans* ist in seinen Bedürfnissen gefangen, genauso wie die Figuren in *Mondo Cane* in ihrer Monotonie und Sprachlosigkeit. Arendts Vorstellung vom Tätig-Sein orientiert sich dagegen an „einem Ideal des von menschlicher Mühe unabhängigen Dasein“ (Freier 2013, 47) und bezieht sich viel eher auf ein soziales und politisches Agieren, das von Aktivität statt Passivität gekennzeichnet ist. Mit ihrem Begriff der *Vita activa* beschreibt sie die drei Grundmerkmale des menschlichen Agierens: Arbeiten, Herstellen, Handeln. Das Arbeiten betrifft die Grundbedingung des Lebens selbst, es impliziert die Befriedigung der körperlichen Bedürfnisse und ist eng verknüpft mit dem immerwährenden Zwang zur Lebenserhaltung. Die Grundtätigkeit des Herstellens dagegen produziert eine künstliche Welt von Dingen, die den Menschen umgibt und überdauert, beispielweise das Einrichten des eigenen Zuhauses (vgl. Arendt 1960, 16). Die von Arendt eingeführte Differenzierung zwischen den beiden Modi Arbeiten und Herstellen resultieren aus der Unterscheidung von Konsum- und Gebrauchsgütern: Die Produkte, die im Prozess des Arbeitens entstehen, lassen sich, da sie *verbraucht* werden, als Konsumgüter beschreiben. Produkte, die aus der Tätigkeit des Herstellens hervorgehen, werden dagegen *gebraucht*. Die dritte Ebene, das Handeln, ist nach Arendt losgelöst von materiellen Dingen und umfasst die Beziehung der Menschen in ihrer Pluralität. Es stellt, anders als die Tätigkeit des Arbeitens, keinen Zwang, sondern viel eher eine Handlungsoption dar. Dabei betont Arendt die Wichtigkeit der menschlichen Interaktion, auch für eine politische Teilhabe innerhalb eines gesellschaftlichen Gefüges:

[...] alles politische Handeln, sofern es sich nicht der Mittel der Gewalt bedient, sich durch Sprechen vollzieht, sondern auch in dem noch elementareren Sinne, daß nämlich das Finden des rechten Wortes im rechten Augenblick, ganz unabhängig von seiner Informations- oder Kommunikationsgehalt an andere Menschen, bereits handeln ist (Arendt 1960, 36).

Das Handeln stellt demnach die höchste und wichtigste Grundtätigkeit der menschlichen Existenz dar, sie betrifft das soziale und politische Miteinander

und setzt die Fähigkeit zu Interaktion voraus. Sie konstituiert die Voraussetzung für „eine Kontinuität der Generationen, für Erinnerung und damit für Geschichte“ (Arendt 1960, 18). Über diese Fähigkeit des Handelns verfügen die Bewohner der *Mondo Cane*-Welt nicht. Die Puppen, die Starrheit und Stagnation suggerieren, hier vor allem verkörpert durch die langsamen, mechanischen Bewegungsschleifen, sind sprachlos und zu keiner sozialen Interaktion fähig, nach Arendt verfügen sie somit über keine politische oder soziale Existenz. Dies trifft insbesondere auf die Bewohner im scheinbaren Zentrum der *Mondo Cane*-Welt zu. Die *Anderen* hinter den Gitterstäben sind dagegen befähigt sich mitzuteilen und erzählen vereinzelt ihre Lebensgeschichte mit einer mechanisch-blechernen Stimme. Durch ihre Ausgrenzung verfügen sie jedoch über keine Möglichkeit zur Partizipation, sie werden demnach zu einer anderen Form der Sprachlosigkeit, im Sinne einer Nichtwahrnehmung ihrer Stimme, verurteilt.

Neben der Sprachlosigkeit weisen auch die leeren, starren und pupillenlosen Augen der Puppen sie als eigenes Medium aus. Auch der Topos der Augen als zentrales Erkennungsmerkmal lebendiger Geschöpfe hat in Bezug auf das Puppenmotiv eine lange kulturelle und literarische Tradition. So wird Olimpia, der weibliche Puppenautomat in E.T.A. Hoffmanns 1816 erschienener Erzählung *Der Sandmann*, durch die Besonderheit ihrer Augen entlarvt. Der Protagonist Nathanael verfällt der Illusion, er habe ein menschliches Geschöpf vor sich, und lässt sich von Olimpias Erscheinung und ihrer menschenähnlichen Performanz täuschen. Aber: ihre Augen sind leer und tot, sie ‚entpuppt‘ sich als künstliches Wesen. Das Element des Oszillierens der Puppe zwischen Realität und Fiktion nimmt dabei ein zentrales Moment ein. Sprachlosigkeit und nicht sehende Augen sind entscheidende Merkmale der Puppe als Medium und unterstreichen im hier betrachteten Werk-Gefüge die *Animal-laborans*-artige Existenz der *Mondo Cane*-Bewohner. Hannah Arendt beschreibt den einschneidenden Wandlungsprozess zwischen europäischer Vormoderne und Moderne und diagnostiziert den *Sieg des Animal laborans* (Arendt 1960, 407ff.), wonach das politische Handeln durch die Forderung nach Konformität und Funktionalität im Zuge dieser Umbruchsphase begrenzt wird. Der Modus der *Mondo Cane*-Bewohner lässt die doppelbödigen und vielschichtigen Folgen dieses Sieges im Innenraum des Belgischen Pavillons als Distinktionsgesten physisch spürbar werden: Entsprechen die Individuen dieser gesellschaftlich-treibenden Kraft und der damit

einhergehenden Forderung nach Konformität und Funktionalität, enden sie als ahnungslos Traumatisierte in autistisch-monotonen Schleifen, weichen sie ab, landen sie als pathologisierte *Anderer* hinter Gittern.

Ein Ausblick – Gesellschaftsdiagnose mit Puppenkörpern?

Die Erscheinungsformen der *Anderen* in de Gruyter und Thys' Arbeit *Mondo Cane* wurden auf verschiedenen Ebenen konkretisiert. Die eingesetzte Mechanik besitzt zunächst eine folkloristische Anmutung, die mit Assoziationen an Heimatmuseen und stereotypen Rollenmustern einhergeht und auf ein vergangenes, von Nationalstaaten geprägtes, aber heutzutage wieder präsent Bild von Europa verweist. Vor dem Hintergrund gegenwärtiger Diskurse rund um eine alle Lebensbereiche durchdringende Digitalität und die entsprechenden Zukunftsvisionen wird diese *archaische* Mechanik als markanter Kontrast erfahren. Durch die Konnotation mit der Uhr-Metapher werden darüber hinaus Monotonie und Unendlichkeit der ausgeführten, entschleunigten Bewegungsschleifen der Puppen unterstrichen, die auf einen Modus der Traumatisierung und eine individuelle sowie kollektive Handlungsunfähigkeit verweisen. Gleichzeitig spielen Assoziationen mit der Geschichte der Alterität, die sich in der Moderne durch klare Aus- und Abgrenzungen charakterisiert, eine zentrale Rolle. Sowohl in den frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern als auch in der aktuellen *Mondo Cane*-Arbeit von de Gruyter und Thys werden die *Anderen* entweder mithilfe von charakteristischen Attributen oder gerade durch das Fehlen dieser Merkmale bzw. durch andersartige Attribute stilisiert. In diesem Kontext werden auch die Begriffe der Arbeit, die Rolle des Handwerks und die soziale Konstitution der Monotonie bedeutsam. Mit dem Begriff des *Animal laborans* konturiert sich darüber hinaus der damit zusammenhängende Arbeitsmodus. Die *Animal-laborans*-artige Existenz der Bewohner und die der *Anderen*, die den zwanghaft-normativen Gefügen gesellschaftlicher Strukturen nicht entsprechen, werden durch das Medium der Puppe besonders herausgearbeitet. Die *Anderen* treten zum einen auf der inhaltlichen Ebene, in Form des Tätig-Seins, zum anderen im Medium der Puppe selbst auf. Im Hinblick auf Arendts Theorie der *Vita activa* lässt sich der mit der Industrialisierung aufkommende Arbeitsbegriff im Falle der *Mondo Cane*-Protagonisten mit dem vorindustriellen, vom Handwerk bestimmten Arbeitsmodus verknüpfen. Die Puppen verweisen auf verschiedene Modi zugleich, sie befinden sich in einer Art Umbruchphase zwischen vorindustrieller Zeit, Indus-

trialisierung und digitalem Zeitalter und repräsentieren eine Art Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Hier liegen Anknüpfungspunkte an Gesellschaftsdiagnosen der Gegenwart auf der Hand. Vor dem Hintergrund von Flüchtlingskrisen und der damit verbundenen Tatsache, dass sich immer mehr Menschen über immer größere Distanzen hinweg bewegen, sich globalisierte Strukturen ausbauen und das Digitale alle bisher bestehenden Strukturen durchdringt, erscheinen die Mechanismen des *Mondo Cane*-Kosmos mehr als aktuell. Die Tatsache, dass auch gegenwärtig, „das in der Öffentlichkeit vorherrschende Bild [der Anderen] sehr schlicht und vereinfachend, auf ein Grundmuster weniger Stereotypen bezogen“ (Beck-Gernsheim 2007, 11) ist, unterstreicht diese These. Der *Schleifer von Wexford*, *Lathgreta Toft* und all die *Anderen* erscheinen in diesem Licht auch als Akteure eines gegenwärtigen Gesellschaftssystems.

Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah (1960). *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (2002). München: Piper.
- Barthes, Roland (1980). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (2012). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beck-Gernsheim (2007). *Wir und die Anderen. Kopfluch, Zwangsheirat und andere Missverständnisse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bedorf, Thomas (2011). *Anderer. Eine Einführung in die Sozialphilosophie*. Bielefeld: Transcript.
- Boecker, Susanne, Jocks, Heinz-Norbert (2019). Belgien, Jos de Gruyter & Harald Thys. *Mondo Cane. Kunstforum International* 261, 264-267.
- Collet, Dominik (2012). Inklusion durch Exklusion. Die Kunstkammer als Wissensraum kolonialer Topographien. In Dorit Müller, Sebastian Scholz (Hg.), *Raum. Wissen. Medien. Zur raumtheoretischen Reformulierung des Medienbegriffs* (S. 157-180). Bielefeld: Transcript.
- De Gruyter, Jos, Thys, Harald (2013). About the Relationship between the real World and the parallel World. In Nav Haq (Hg.), *Jos De Gruyter & Harald Thys. Optimundus* (S. 41-51). (Kat. zur Ausst., M HKA, Museum of Contemporary Art Antwerp, 08.02.-19.05.2013) Berlin: Sternberg Press.
- Freier, Carolin (2013). Zeitreise durch die Arbeitswelt. Kulturen der Arbeit im Wandel. In Susanna Brogi (Hg.), *Repräsentation von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktion* (S. 35-58). Bielefeld: Transcript.
- Gorz, André (2000). *Arbeit zwischen Misere und Utopie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hamdorf, Friedrich Wilhelm (1991). Puppen in der griechischen und römischen Antike. In Barbara Krafft (Hg.), *Traumwelten der Puppe* (S. 50-56). (Kat. zur Ausst., Hypo-Kulturstiftung München, 06.12.1991-01.03.1992) München: Hirmer.
- Hoffmann, E.T.A. (1816). *Der Sandmann* (2009). Stuttgart: Reclam.
- Käufer, Birgit (2006). *Die Obsession der Puppe in der Fotografie. Hans Bellmer. Pierre Molinier. Cindy Sherman*. Bielefeld: Transcript.

- Krafft Barbara (Hg.) (1991). *Traumwelten der Puppe* (Kat. zur Ausst., Hypo-Kulturstiftung München, 06.12.1991-01.03.1992) München: Hirmer.
- Kristeva, Julia (1988). *Fremde sind wir uns selbst* (2016). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- La Mettrie, Julien Offray de (1748). *L'Homme-Machine. Die Maschine Mensch* (2009) (hrsg. von Claudia Becker). Hamburg: Meiner.
- Rifkin, Jeremy (1995). *Das Ende der Arbeit und ihre Zukunft*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag.
- Sulzgruber, Werner (1995). *Zeiterfahrung und Zeitordnung vom frühen Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert*. Hamburg: Kovač.
- Treusch-Dieter, Gerburg (1999). Das Rätsel der Puppe. In Christina Lammer (Hg.), *Die Puppe. Eine Anatomie des Blicks* (S. 9-12). Wien: Turia + Kant.
- Wagner, Meike (2015). *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*. Bielefeld: Transcript.
- Waldenfels, Bernhard (2006). *Fremdheit, Gastfreundschaft und Feindschaft*. In *Information Philosophie* 5, S. 7-17.
- Waldenfels, Bernhard (2010). *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Mondo Cane. An exhibition by Jos de Gruyter _ Harald Thys curated by Anne-Claire Schmitz - Belgian Pavilion - La Biennale di Venezia 2019 - Courtesy and copyright of the artists and the Belgian Pavilion - Image Nick Ash.
- Abbildung 2: Mondo Cane. An exhibition by Jos de Gruyter _ Harald Thys curated by Anne-Claire Schmitz - Belgian Pavilion - La Biennale di Venezia 2019 - Courtesy and copyright of the artists and the Belgian Pavilion - Image Nick Ash.
- Abbildung 3: Mondo Cane. An exhibition by Jos de Gruyter _ Harald Thys curated by Anne-Claire Schmitz - Belgian Pavilion - La Biennale di Venezia 2019 - Courtesy and copyright of the artists and the Belgian Pavilion - Image Nick Ash.
- Abbildung 4: Lathgreta Toft. Begleitheft zur Ausstellung Mondo Cane, S. 14.
- Abbildung 5: Der Schleifer von Wexford. Begleitheft zur Ausstellung Mondo Cane, S. 13.
- Abbildung 6: Mondo Cane. An exhibition by Jos de Gruyter _ Harald Thys curated by Anne-Claire Schmitz - Belgian Pavilion - La Biennale di Venezia 2019 - Courtesy and copyright of the artists and the Belgian Pavilion - Image Nick Ash.
- Abbildung 7: Mondo Cane. An exhibition by Jos de Gruyter _ Harald Thys curated by Anne-Claire Schmitz - Belgian Pavilion - La Biennale di Venezia 2019 - Courtesy and copyright of the artists and the Belgian Pavilion - Image Nick Ash.
- Abbildung 8: Koch, der auf einem Bratrost geigt, wohl Frankfurt am Main, Barockperlen, Gold, Email, Silber, vergoldet, Diamanten, Eisen, 1. Viertel 18. Jahrhundert. Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Fotograf: Jürgen Karpinski.
- Abbildung 9: Haarmensch, Petrus Gonsalvus, anonym, Leinwand, 190 x 80 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, um 1580.

Abbildung 10: Figuren-Automatenuhr, Reitender Pascha, vermutlich Augsburg, Messing, vergoldet, Bronze, gegossen, vergoldet, ziseliert, Holz, Kupfer, vergoldet, Schmuckstein, Stahl, Kaltemail, Tierhaar, versilbert, H: 40,5 x B: 33,5 x T: 22,5 cm, um 1595. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Mathematisch-Physikalischer Salon, Fotograf: Michael Lange.

Abbildung 11: Automatenuhr mit Afrikaner, Kupferlegierung, vergoldet, tw. bemalt, H: 31 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Anfang 17. Jahrhundert.

Über die Autorin / About the Author

Nina-Marie Schüchter

MA; Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Masterstudium der Kunst- und Designwissenschaft an der Folkwang Universität der Künste Essen. 2016-2018 Mitarbeiterin in der Akademie der Architektenkammer Nordrhein-Westfalen. Seit 2017 Promotionsstudentin mit einem Dissertationsprojekt zu den frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern. Seit 2018 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.



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

Plastilin-Puppen als künstliche Menschen – neoromantische Spielarten des Menschlichen bei Djurberg/Berg

Plasticine Dolls/Puppets as Artificial Beings – Neo-Romantic Varieties of the Human in the Work of Djurberg / Berg

Christina Templin

ABSTRACT (Deutsch)

In den Kurzfilmen des Künstler-Duos Djurberg/Berg treten Plastilin-Puppen als Handelnde auf, die Nathalie Djurberg selbst gestaltet und durch das Stop-Motion-Verfahren animiert hat. Die Puppen in diesen stummen, nur mit Musikkreationen von Hans Berg unterlegten Filmen verweisen mit ihren anthropomorphen Körpern und menschlichen Eigenschaften als künstliche Menschen auf die menschliche Existenz. Der vorliegende Beitrag fragt nach den Spielarten des Menschlichen und seiner ästhetischen Inszenierung bei Djurberg/Berg. Mit Blick auf menschliche Identitäten folgen die Filmwelten unter Radikalisierung romantischer Motive und poetischer Strategien einer Ästhetik der permanenten Verunsicherung und führen dissoziierte, entgrenzte Welten und Bewohner vor.

Schlüsselwörter: Puppe, künstlicher Mensch, Körper, Epoche der Romantik, Identitäten

ABSTRACT (English)

Puppets / dolls made of plasticine are the main characters in Djurberg/Berg's animated, silent films which are accompanied by Hans Berg's musical creations. Nathalie Djurberg's self-made puppets consist of anthropomorphic bodies and behave like human beings. Being artificial humans, they represent metaphors for human life and nature. This paper will explore the varieties of artificial humans created by the films as well as their aesthetic performance. With regard to human identity, the films follow an aesthetic of constant uncertainty radicalizing romantic motifs and poetic strategies, thus presenting unstable, multiple identities of dissociated inhabitants in worlds without borders.

Keywords: puppet/doll, artificial human, bodies, Romantic Period, identity

Blut, Schweiß und Tränen gekneter Menschen im Animationsfilm – spätromantische Programmatik reloaded

Rauchende Krokodile mit hämischem Grinsen, Hotpants tragende Schweine mit rosarotem Handtäschchen, grausame Männer mit bunten Vogelmasken, nackte Frauen auf allen Vieren, deformierte und zerstückelte Körper – ein schillerndes und untypisches Figurenarsenal enthüllen die filmischen Welten von Nathalie Djurberg und Hans Berg. Die vom schwedischen Künstler-Duo produzierten Kurzfilme sind mit Blick auf ihre Machart und ihre Inhalte außergewöhnlich: Hier treten Plastilin-Puppen als Handelnde auf, die Djurberg selbst gestaltet und mit Hilfe der Stop-Motion-Technik animiert. Unterlegt werden ihre stummen Filmwelten mit Musikkreationen von Hans Berg. Mehr noch: Djurberg situiert ihre Figuren in düsteren Szenarien und entfaltet um sie herum verstörende Narrative. Sie inszeniert „amoralische, anarchische Parallelwelt[en]“ (Stief 2007, 21), die von Machtstrukturen und Spiralen der Gewalt durchzogen sind, gesellschaftliche Tabus aufgreifen und die „dunklen“ Seiten des Menschlichen ausleuchten. Sexuelle Begierden und Perversionen wie auch verschiedene Formen von Grausamkeit und Missbrauch sind wiederkehrende Themenfelder (vgl. ebd., 22), die die menschlichen und tierischen Protagonisten durchlaufen. An Schauplätzen wie dunklen Wäldern, Schlössern, Höhlen oder heißen Wüstenlandschaften, aber auch in bürgerlichen Innenräumen wie Kinderzimmern, Schlafzimmern oder Küchen werden Fragen von Macht und Ohnmacht verhandelt – und dies nicht über Sprache, sondern über die handelnden Körper (vgl. Botz 2018, 229; Stief 2007, 16, 21). Blut und Tränen in Form bunter Knetmasse sprechen hier etwa die Sprache des Leide(n)s und der Qual. Djurbergs Handelnde bleiben bis auf wenige schriftliche Kommentare an den Wänden der Kulissen oder den Figuren zugeordneten Sprechblasen stumm. An Stelle von verbalen Äußerungen „verdichten und vertiefen“ elektronische und orchestrale Klänge die „Gefühlswelten“ der Figuren (Herbert 2012, 104).

Die Puppen aus Djurbergs/Bergs fantastischen Welten unterlaufen gängige Vorstellungen des Puppenhaften, sind sie doch weder niedlich noch handeln sie kindlich-naiv. Im Gegenteil, ihre Körper sind häufig deformiert und grauenhaft entstellt und bilden das ganze breite Spektrum menschlichen Handelns ab. Genau diese kontraintuitive, oft übersehene dunkle Seite macht sie für die Mensch-Puppen-Forschung interessant. Als „Stellvertretergeschöpf“ des Menschen (Wolfson 2018, 17) und als „menschenähnliche (...) Verkörperung“ (ebd.) verweisen auch

Djurbergs Puppen metaphorisch auf die menschliche Existenz. Aufgrund ihres hybriden Charakters können sie als künstliche Menschen verstanden werden, die als „Spiegel und Projektionsfläche menschlicher Lebenszusammenhänge“ (Fooker u. Mikota 2018, 6) fungieren. Mit ihren anthropomorphen Körpern und menschlichen Eigenschaften (vgl. Drux 2013, 391) stellen künstliche Menschen „Projektionsfiguren für Teilidentitäten“ (Schmitz-Emans 2007, 68) des modernen, in sich gespaltenen Menschen dar, die sich unter anderem in Puppenkörpern materialisieren. Mit ihren Menschen- und Tierpuppen sind Djurbergs/Bergs Filme somit Verhandlungsorte menschlicher Spielarten und seiner Grenzen.

Die folgenden Überlegungen setzen sich mit Djurbergs/Bergs Modellierungen des künstlichen Menschen und mit seiner ästhetischen Inszenierung auseinander und wählen dabei im Sinne moderner Körpertheorien (vgl. Siebenpfeiffer 2008, 267) einen Zugriff über den Puppenkörper als Ort und Produkt gesellschaftlicher Machtpraktiken. Zwar wurden bisher einzelne thematische bzw. dramaturgische Aspekte der Kurzfilme untersucht (u.a. Crosby 2011; Essling 2019a) sowie Arbeitsweise und Einflüsse der Künstler im Rahmen von Interviews (z.B. Botz 2018; Neri 2015) dargestellt, eine Kategorisierung des in den Filmen porträtierten Menschlichen mit besonderem Fokus auf seine körperlichen Erscheinungsformen wurde aber bisher nicht geleistet.¹ Ein solch systematisierender, angesichts der Werkfülle vorläufiger Blick enthüllt eine Traditionslinie, die bisher im Zuge einer Verortung Djurbergs/Bergs im Kontext von unter anderem feministischer Performancekunst und Wiener Aktionismus (vgl. Bomsdorf 2011, 43; Crosby 2011, 177f.) sowie von Folklore- bzw. Märchentexten (vgl. Gioni 2019, 225, 227) übersehen wurde: So steht ihr Werk in zweifacher Weise in der Tradition der Epoche der Romantik, vor allem der Spätromantik². Denn Djurbergs/Bergs Filme aktualisieren die spätromantischen Motive des Nonkonformen und Abnormen wie auch die spätromantische poetische Strategie der Verfremdung des Bekannten und radikalieren diese romantische Erschütterung von gesellschaftlichen Normen in einer Ästhetik der permanenten Verunsicherung, so meine These. Mit diesem neoromantischen Programm enttarnen ihre filmischen Welten nicht nur

1 Diese Einschätzung bezieht sich auf die englisch- und deutschsprachige Forschung. Siehe zu Djurbergs/Bergs Werk ebenfalls die Beiträge von Celant (2008a, 2008b), Crosby (2012), Herbert (2012), Subotnick (2012).

2 Im deutschen Kontext gelten E.T.A. Hoffmann oder Ludwig Tieck als deren prominente Vertreter. Ihre Werke werden auch unter den unscharfen Begriff der „Schauerromantik“ oder „Schwarzen Romantik“ gefasst, die mit Autoren wie Matthew Gregory Lewis, Mary Shelley oder Edgar Allan Poe wiederum als gesamt europäisches Phänomen beschrieben wird.

gesellschaftliche Normen, Kategorien und Machtstrukturen als Konstrukte und stellen diese neu zur Verhandlung (vgl. Barrett-Lennard 2015, 64; Stief 2007, 16), sondern demontieren diese zugleich und postulieren deren Auflösung. Binäre Ordnungsmuster fallen in sich zusammen, moralische Codes verwischen. Statt „den aufklärerischen Erkenntnisoptimismus“ nur zu „brechen“ (Schmitz-Emans 2007, 63), wie dies die Romantiker taten, wird ein solcher hier ad absurdum geführt. Um 1800 schlug sich der widersprüchliche Charakter des menschlichen Wesens metaphorisch in der Figur des Doppelgängers nieder (vgl. Kremer 2003, 88) – bei Djurberg hingegen sind es ihre monströsen Körper, die die Vielschichtigkeit, Ambivalenz und vor allem Hybridität moderner Identitäten visualisieren.

Konfigurationen des künstlichen Menschen: Körper

Romantische Anleihen finden sich in Djurbergs/Bergs Filmen zunächst thematisch. Denn ihr Interesse für Nonkonformität, für die „Nachtseiten“ des Menschen ist ein genuin spätromantischer Topos, der den Glauben an stabile Identitäten erschüttert und das Auftreten abnormer, hybrider Gestalten nach sich zieht. Haben die Aufklärer des 18. Jahrhunderts den Menschen als vernunftbegabte, stabile Einheit konzipiert (vgl. Kyora 2013, 31), so bedingen die Entfremdungserfahrungen vieler Romantiker in einer von Kapitalismus und Industrialisierung entzauberten Welt das Interesse für die Kehrseiten des Rationalen und für jene menschlichen Äußerungen, die über das Rationale nicht zu fassen sind (vgl. Borgards 2019, 13; Kaiser 2010, 20; Kremer 2003, 46). Dieser Blick ins menschliche Innere auf „die Abgründe einer bislang verborgen gebliebenen Seelenfinsternis“ (Brittnacher u. May 2013, 64) legt vor allem in der Spätromantik gespaltene, zerrissene und ambivalente Individuen frei, die moralische Prinzipien und das aufklärerische Identitätskonzept in Frage stellen (vgl. Schmitz-Emans 2007, 63f.). Man denke etwa an E.T.A. Hoffmanns wahnsinnigen Mönch Medardus aus „Die Elixire des Teufels“ (1815/16) oder Ludwig Tiecks unter Verfolgungswahn leidenden Jäger Christian aus „Der Runenberg“ (1804). Die Aufwertung des Verborgenen und Geheimnisvollen geht im Sinne einer romantischen „Wiederverzauberung“ der Welt (Kaiser 2010, 21) mit einer Thematisierung des Wunderbaren und Magischen einher, was sich auch am Interesse der Romantiker an Märchen zeigt. Phantastische Gestalten wie Dämonen, Geister, Vampire, Mensch-Tier-Hybride oder künstliche Menschen à la Frankenstein bevölkern nun die literarische Bühne. Hierbei avancieren die Verrätselung von Wirklichkeit und das Erzeugen

von Schauer zu zentralen ästhetischen Prinzipien (vgl. Brittnacher u. May 2013, 60; Schmitz-Emans 2007, 64).

Djurbergs Körperkonzeptionen kultivieren dieses romantische Interesse für Nonkonformes und Abnormes. Zugleich zeugen ihre Körper von einer Radikalisierung dieses Topos, potenzieren sie diesen doch in seiner Drastik durch Elemente des modernen Horrorfilms, der selbst in der Tradition der Spätromantik steht (vgl. Seeßlen 2013a, 240). Mit „der körperlichen Versehrung, monströse[n] Verformung[], [] Zerfleischung, des Schnittes, des Reißens, des Brechens, des Blutens, des Eiterns und des Quellens“ (Seeßlen 2013b, 527) werden zentrale Merkmale dieses Genres zitiert. Djurberg erschafft mit ihren untypischen Gestalten nichts anderes als Monstren, verstanden als „Phänomen[e] der exzessiven Abweichung“ (Overthun 2013, 420), die sich über körperliche und/oder moralische Differenzen zur gesellschaftlichen Norm definieren. Als das Andere durchbrechen sie die Grenzen kultureller Ordnungen (vgl. ebd., 421). Auch wenn Djurbergs/Bergs animierte Welten in narrativer Hinsicht nicht den gängigen Logiken von Monsterfilmen folgen³ und hier keine klassischen Monster wie King Kong, Hannibal Lecter oder Chucky, die Mörderpuppe, auftauchen, werden dennoch körperliche Monstrositäten inszeniert, die unterschiedliche Grade der Normabweichung aufweisen. Djurbergs abnorme, nicht selten groteske⁴ Körper sind Produkte gesellschaftlicher Machtpraktiken, denen entweder die erlittene Ohnmacht eingeschrieben ist oder die Ausdruck der moralischen Monstrosität ihrer Träger sind. Zugleich spiegeln sie die Vielgesichtigkeit des Menschen, der sich eindeutigen identitären Zuschreibungen entzieht.

³ Diese folgen in der Regel einem „triadische[n] Narrationsschema“: Eine spezifische Ordnung wird durch das Eindringen eines Monsters gestört und schließlich durch dessen Überwältigung oder Vernichtung wiederhergestellt (vgl. Overthun 2013, 428).

⁴ Beckmann (2019) verweist in diesem Zusammenhang auf die Nähe zu Michail Bachtins Konzept des grotesken Körpers, vor dessen Folie Djurbergs Puppenkörper noch zu untersuchen wären. Siehe einführend zu grotesken Körpern als kulturelle Formationen Edwards (2013).

Narrative Szenarien nonkonformer und abnormer Körper

Deformierte Körper

Schon ein erster Blick in Djurbergs Filmwelten zeigt, dass viele ihrer Frauenkörper durch körperliche Makel gezeichnet sind. Diese bewegen sich an der Grenze zur Anorexie, ihre Augen stehen häufig hervor und sind übergroß ebenso wie ihre Münder, die z.T. ins Clownhafte verzerrt sind, ihre Haare schließlich sind struppig und wirr (so etwa in *Greed* 2009; *Johnny* 2008; *Caveman Mike* 2008; *Family Heart* 2007). Durch Überproportionierungen sind auch die männlichen Protagonisten markiert. In *Greed* (2009) machen sich Priester – alte weiße Männer mit übergroßen Nasen, verquollenen Augenlidern, großen Ohren und knochigen Händen – mehrere Frauen sexuell gefügig. Der Film *Once Removed on My Mother's Side* (2008), in dem eine Tochter ihre Mutter aufopferungsvoll pflegt und schließlich von ihrem massiven Körper zerquetscht zu werden droht, zeigt neben dem durch eine Beckenfehlstellung deformierten, ausgemergelten Körper der Tochter dessen adipöses Pendant: Die Mutter quillt über vor Fettpolstern, die ihr fast jede Bewegung unmöglich machen. Mit ihrem von roten Druckstellen übersäten, durch Salbe und Ausscheidungen verdreckten Körper, ihren Klumpfüßen, ihrem übergroßen Mund mit braunen Zähnen und ihrem wilden, verwirrten Blick werden klassische Schönheitsnormen nachhaltig konterkariert.⁵ Fehlbildungen weisen auch die Körper in den Filmen *Cave* (2009) und *It's a Mother* (2008) auf. Situiert ersterer eine nackte Frau mit übergroßem Bauch, Gesäß und Unterleib in einer Höhle, in der sie körperliche Qualen erfährt, so verwandelt sich der Frauenkörper in letzterem in ein spinnenartiges Gebilde, nachdem mehrere Kinder in den Leib der Mutter zurückgekrochen sind und dort Beine und Arme ausgestreckt haben. *Snake With a Mouth Sewn Shut, or, This is a Celebration* (2018) schließlich zeigt ein Baby in Windeln mit übergroßem, kahlem Kopf und hervorstehenden großen blauen Augen, das in seiner Wiege mit aufgerissenem Mund stehend die knochigen Hände nach vorne ausstreckt. Durch eine solche Physiognomie in Kombination mit einem hinter dem Kind sichtbaren Wandschriftzug „Cant you See Im going to kill“ erscheint das Kleinkind eher als Mörderpuppe Chucky denn als unschuldiges Baby.

All diesen Körpern ist eines gemeinsam: Sie weichen durch ihre mehr oder

weniger stark ausgeprägten Anomalien von den etablierten Schönheitsnormen westlicher Gesellschaften ab, erzeugen dadurch Ekel und Schrecken und wirken auf diese Weise monströs. Ihre Darstellungen reflektieren das körperlich Andere, unterscheiden sich jedoch in ihrer Stoßrichtung. Spiegeln etwa die hässlichen Körper der Priester in *Greed*, der selbstsüchtigen Mutter in *Once Removed on My Mother's Side* und des Mörder-Babys in *Snake With a Mouth Sewn Shut, or, This is a Celebration*, ähnlich wie die Physiognomik des 18. Jahrhunderts behauptete, die moralischen Verfehlungen der Protagonisten, sind die unansehnlichen Körper der gedemütigten Frauen in den ersten beiden Filmen eher Zeichen für die von ihnen erlittenen Seelenqualen ebenso wie der entstellte Körper der Frau in *Cave*.

Zerstückelte Körper

Neben unproportionierten und fehlgebildeten Körpern durchzieht die Modellierung des gewaltsam geöffneten und zerstückelten Körpers Djurbergs Werk. Wie in vielen modernen Horrorfilmen werden mit der physischen Beschädigung und Zerstörung von Körpern Angriffe auf die Identität des Individuums visualisiert und Todesszenarien evoziert, denn die Haut ist als kulturelle und individuelle „Einschreibungsfläche“ Ausweis von Alter, Geschlecht, Ethnie, aber auch körperlicher Verfasstheit (vgl. Shelton 2008, 319, 323f.). In *I Wasn't Made to Play the Son* (2011) wird dies exemplarisch vorgeführt. In einem nicht näher bestimmten, leeren Innenraum mit kahlen Wänden liegt eine schlanke Frau mit lila Haut auf dem Boden, nackt und ausgestreckt. Sie wird von zwei Männern mit Vogelmasken langsam und qualvoll durch Schnitte mit je einer Schere zerstückelt. Nach anfänglichen, an die Wand projizierten Protesten der Frau – „I treated you like a son“ – setzt der eine Mann den ersten Schnitt: „I wasn't made to play the son“. Unter Bezeugung von Zärtlichkeiten (ihr Gesicht wird gestreichelt und vom Blut gesäubert) und beruhigenden Worten („Relax“, „Breathe easy“) setzen sie die begonnene Öffnung und Zerstörung des Körpers unerbittlich fort: Sie laufen auf ihr auf und ab, trennen eine Hand ab, dann ein Bein, schließlich einen Zahn, dann die weiteren Arme und Beine, mehr Zähne, bis am Ende verstreute Körperteile in bunten Blutlachen übrig bleiben.⁶ Das Motiv der Zerstückelung wiederholt sich auch in *Deceiving Looks* (2011). In einer Wüstenlandschaft lockt eine nackte

⁵ Siehe den Filmstill unter [https://kadist.org/work/once-removed-on-my-mothers-side/\(8.3.20\)](https://kadist.org/work/once-removed-on-my-mothers-side/(8.3.20)).

⁶ Siehe den Filmstill unter [https://www.x-traonline.org/article/nathalie-djurberg-with-music-by-hans-berg-the-parade\(8.3.20\)](https://www.x-traonline.org/article/nathalie-djurberg-with-music-by-hans-berg-the-parade(8.3.20)).

schwarze Frau Schlangen aus einem Wüstenloch. Die Schlangen umwerben und attackieren die Frau und zerfleischen sich gegenseitig. Dieses Abtrennen von Körperteilen ist hier aber produktiv, denn die abgebissenen Schwänze werden mit Masken bestückt und mutieren zu neuen Schlangen.⁷ Die Zerstörung des Körpers kann sich jedoch auch bis zu seiner vollständigen Auflösung steigern, so etwa in *Turn into me* (2008). Hier wird der Zuschauer Zeuge des Verwesungsprozesses eines üppigen, auf einer Waldlichtung drapierten nackten Frauenkörpers. Nach und nach nehmen Tiere wie Maden oder Waschbären den Körper in Besitz, laben sich an seinen Innereien und legen sein Skelett frei. Hier zeigt sich ebenfalls: Alle diese beschädigten und zerstörten Körper sind Produkte der menschlichen und, wie im letzten Fall, naturhaften Gewalt, die sich gegen andere richtet.

Hybride Körper

Die Thematisierung von menschlicher Nonkonformität, visualisiert in deformierten und zerstückelten Körpern, stellt die Frage nach dem Wesen des Menschen und behauptet dessen Vielschichtigkeit und Instabilität. Eine solche identitäre Verunsicherung (vgl. Barrett-Lennard 2015, 64; Essling 2019b, 28) findet sich bei Djurberg auch und vor allem in Form hybrider Körper, die dreifach variiert werden: als maskierte Körper, als Mensch-Tier-Hybride und als anthropomorphe Tierkörper. Indem die Künstlerin in erster Linie Tierisches und Menschliches verquiekt, verhandelt sie das geschichtsträchtige Verhältnis von Natur und Kultur und zieht die Grenzen zwischen Humanem und Inhumanem neu (vgl. Barrett-Lennard 2015, 64). Sie erweist sich damit einmal mehr als Neoromantikerin: Denn auch die Romantiker loteten **über** Tierfiguren Wesensmerkmale des Menschen aus und rückten im Gegensatz zu den Aufklärern, so wie Djurberg, Mensch und Tier nah zusammen (vgl. Borgards 2019, 12f.).

Vor allem in jüngeren Arbeiten ist das Auftreten *maskierter Körper* zu beobachten. Dabei kommen häufig Tier- oder Teufelsmasken zum Einsatz. In verschiedenen kulturellen und religiösen Kontexten dienen Masken dazu, Identitäten zu verbergen oder zu „inszenieren“ (Neumann 2012, 226). Die Vogelmasken der beiden Männer in *I Wasn't Made to Play the Son* etwa verdecken ihre Gesichter und lassen somit ihre eigentliche Identität in der Schwebe. Zugleich fungieren sie aber als identitäre Attribute. Zwar lässt die Buntheit der Masken

(rot/grün und lila/rot) zunächst an domestizierte Papageien denken, die Überlänge ihrer Schnäbel verortet sie aber eher im Bereich der Raubvögel wie Geier oder Rabe. Beide Vogelarten sind kulturgeschichtlich überwiegend negativ konnotiert. Der Geier symbolisiert seelische Schmerzen – wie in Franz Kafkas *Der Geier* (1920) oder E. A. Poes symbolisches Geierauge in *Ein verräterisches Herz* (1843) – und drohendes Unheil (vgl. Adam 2012, 146), der Rabe ist ein Zeichen des Todes, des Dämonischen und des Teufels (vgl. Rösch 2012a, 334). Die Vogelmasken dienen hier als Verstärker des grausamen Handelns und rücken die Männer zugleich in den Bereich des Animalischen. Zudem verwischen sie identitäre Grenzen und produzieren Unsicherheit in Hinsicht auf Alter und Geschlecht der Handelnden. Auch die aggressiven Schlangen in *Deceiving Looks* maskieren sich mit ähnlichen Vogelmasken, treiben die identitäre Verunsicherung durch zusätzliche Maskierungen jedoch noch weiter. Eine Teufelsmaske akzentuiert das Böartige, eine Maske aus Ziegen-Elefanten-Hybrid das Naiv-Unbeholfene der Puppen. In *I am Saving this Egg for Later* (2011) dienen Masken ebenfalls als Mittel der Transgression. In einer kargen Hügellandschaft begegnen sich ein Krokodil und ein Mann in rotem Einteiler und schwarzem Mantel und kämpfen schließlich um ein großes Ei. Der Kampf endet damit, dass der Mann vom Krokodil lebendig begraben wird.⁸ Dass auch hier die Grenzen zwischen Tier und Mensch verschwimmen, zeigt die Wahl der Masken. So trägt der an den Teufel erinnernde Mann unter anderem Krokodil- und Wolfsmaske, um seine räuberische Entschlossenheit zu unterstreichen, das Krokodil wiederum maskiert sich als Mensch, um sein Vertrauen zu gewinnen.

Der hybride Körper wird ferner als *Mensch-Tier-Hybrid* in Szene gesetzt. Damit schließt Djurberg an eine Jahrhunderte alte Tradition an – Ovids *Metamorphosen* führen solche Grenzwesen, die auch in späterer Zeit von phantastischer Literatur und bildender Kunst aufgegriffen werden, in Fülle vor (vgl. Shelton 2008, 167f.). In *Snake With a Mouth Sewn Shut, or, This is a Celebration* interagiert das monströse Baby mit einem Hybrid aus Frau und Reptil, das durch Wandkommentare als Mutter identifiziert wird und dessen Körper sich im Verlauf der Handlung skelettiert. Verweist die Reptilienseite der Puppe möglicherweise auf die grausamen Anteile der Mutter, ist die Funktion des Hybrids in *We Are Not Two, We Are One* (2008) eindeutiger zu entschlüsseln. Ein Wesen mit einem

7 Siehe den Filmstill unter ebd.

8 Siehe den Filmstill unter [http://www.giomarconi.com/artists_slide.php?artID=22&page=11\(8.3.20\)](http://www.giomarconi.com/artists_slide.php?artID=22&page=11(8.3.20)).

Wolfs- und einem Jungenoberkörper – letzterer ist aus der Hüfte des ersteren erwachsen – ist in einer Küche mit der Zubereitung einer Mahlzeit beschäftigt. Die beiden Teile der Puppe harmonisieren nicht bei der Ausführung ihrer Handlungen, die Küche wird verwüstet.⁹ Der Mensch erscheint hier als gespaltenes Wesen mit zwei Seiten: Der Wolf repräsentiert durch sein geöffnetes Maul, die lange, heraushängende Zunge, sein erigiertes Geschlecht und die Pin-Up-Bilder an der Wand die mit diesem Tier assoziierte Triebhaftigkeit, Gier und Grausamkeit (vgl. Rösch 2012c, 487). Der kleine Junge und die Heiligenbilder an der Wand stehen hingegen für Unschuld und Moral. Die Größe des Wolfes und der fehlende Unterkörper des Jungen machen deutlich, das erstere Anteile überwiegen.

Schließlich treten *anthropomorphe Tiere* als Handelnde in Djurbergs Welten auf und rücken diese in die Nähe des Märchens bzw. der Fabel. In Filmen wie *One Need Not Be a House*, *The Brain Has Corridors* (2018) oder in *Delights of an Undirected Mind* (2016), die thematisch um Lust und Begierde bzw. Fürsorge und Macht kreisen, sind **überwiegend Tierpuppen wie** das besagte hämisch grinsende Krokodil oder das rosa Schwein in *Hotpants* die Haupthandlungsträger.¹⁰ Eine ganze Bandbreite von Tierarten popularisieren Djurbergs Bestiarium, besonders beliebte Figuren sind – neben Krokodil und Schwein – Tiger oder Vogel. Diese sind anthropomorphisiert, da sie sich wie Menschen kleiden, bewegen oder, was als Differenzkriterium des Menschen schlechthin gilt, durch Schriftzüge gelegentlich sprechen und Gefühle zeigen: weinende Wölfe, Schlangen oder Hasen sind nichts Ungewöhnliches. Eine solche Zurschaustellung von Tieren als Träger menschlicher Eigenschaften bietet laut Djurberg selbst einen entscheidenden Vorteil: Da die Menschenpuppe das Identifikationspotential aufgrund der ihr inhärenten Merkmale von *class*, *race* und *gender* einschränke, eigne sich besonders die Tierpuppe für eine noch stärkere Identifikation des Zuschauers, da sie sich jenseits dieser Kategorien konstituiere (vgl. Djurberg in Botz 2018, 232).

Bewusst verwischen solche hybriden Körper die Grenzen zwischen Menschlichem und Tierischem und in Hinsicht auf *gender* und *race*. Auf diese Weise hinterfragen sie die Tauglichkeit binärer Ordnungsmuster in modernen Gesellschaften. Indem sie tierische Menschen mit entfesselten und bestialischen

Begierden und menschliche Tiere mit kontrollierten Affekten und moralischem Handeln¹¹ zeichnen, verweisen Djurbergs/Bergs Filmwelten auf die Brüchigkeit und Wandelbarkeit moderner Identitäten.

Ästhetische Inszenierung des künstlichen Menschen

Djurbergs/Bergs fantastische Welten zeigen diverse Spielarten des Menschlichen und stehen dabei hinsichtlich ihrer Thematik in der Tradition der Spätromantik. Auch die Inszenierung ihrer Künstlichkeit führt ein spätromantisches Programm weiter, und zwar das der Verrätselung der Realität (vgl. zu letzterem Schmitz-Emans 2007, 64). Eine solche Erschütterung des Bekannten durch seine Verfremdung und eine damit einhergehende Desillusionierung des Zuschauers¹² ist zentrales dramaturgisches Prinzip der Djurberg/Bergschen Filmwelten, das sich in fünf ästhetischen Strategien niederschlägt.

Wie bei den Romantikern im Allgemeinen zu beobachten (vgl. Brittnacher u. May 2013, 65; Kaiser 2010, 24) werden, erstens, Handlungsträger und Motive mehrfach codiert und auf diese Weise Gegensätze synthetisiert. Djurbergs Tiere etwa sind doppelgesichtig gezeichnet. Die Schlangen in *Deceiving Looks* erfüllen zwar die ihnen in westlichen Symbolhaushalten zugeschriebene Rolle als Verführerin und des Bösen, indem sie die Frau umwerben und attackieren, zugleich deuten ihre abgebissenen Schwänze, aus denen sich neue Schlangen bilden, jedoch auf die mit ihnen verknüpfte Vorstellung der Wiedergeburt (vgl. Rösch 2012b, 373). Der Wolf in *We Are Not Two*, *We Are One* gibt sich zum einen triebhaft und aggressiv, die von ihm vergossenen Tränen lassen aber zum anderen auf eine moralische Seite schließen. Die Mehrdimensionalität der Figuren durch Vermischung gegensätzlicher Eigenschaften kommt auch in den zwischen menschlichen Puppen etablierten Täter-Opfer-Narrativen zum Tragen. Die maskierten Männer in *I Wasn't Made to Play the Son* sind grausame Täter, zeigen aber gleichzeitig ihre fürsorgliche Seite durch Körperkontakt und verbale Adressierung ihres Opfers. Die Vogelmasken verstärken ihren widersprüchlichen Charakter, denn sowohl Geier als auch Rabe sind trotz ihrer negativen Konnotationen mit den Eigenschaften der Lebenskraft bzw. Fürsorge ebenfalls positiv besetzte Vögel (vgl. Adam 2012, 146; Rösch 2012a,

⁹ Siehe den Filmstill unter [https://www.schirn.de/magazin/kontext/2019/djurbergberg/nathalie_djurberg_hans_berg_ausstellung_schirn/\(8.3.20\)](https://www.schirn.de/magazin/kontext/2019/djurbergberg/nathalie_djurberg_hans_berg_ausstellung_schirn/(8.3.20)).

¹⁰ Siehe den Filmstill zu *One Need Not Be a House*, *The Brain Has Corridors* unter http://www.giomarconi.com/artists_slide.php?artID=22&page=04.

¹¹ Siehe zum Natur-Kultur-Dualismus und den angenommenen Differenzen zwischen Mensch und Tier Shelton (2008, 199ff.).

¹² Crosby (2011, 175) erwähnt eine solche Verfremdung am Rande, ohne diese weiter auszuführen, und verweist hier zurecht auf die Nähe zu Bertolt Brechts Theorie des Epischen Theaters.

334). Die adipöse Mutter in *Once Removed on My Mother's Side* wiederum wird durch ihre Achtlosigkeit und Egozentrik zur Qual der Tochter, erscheint jedoch aufgrund ihrer körperlichen Verwahrlosung ebenfalls als Opfer.

Zweitens gelingt eine Verfremdung der Realität durch die Erregung von Ekel und Abscheu und eine daraus folgende Schockwirkung – eine zentrale Strategie auch in der romantischen Schauerliteratur (vgl. Brittnacher 2013, 517), im modernen Horrorfilm (vgl. Seeßlen 2013a, 241) oder in der Abject Art des 20./21. Jahrhunderts (vgl. z.B. Ingelfinger 2010). Djurbergs monströse Körper evozieren Ekel und Abscheu allein in ihrer Physis – hervortretende Augen, sich herausdrückende Fettpolster, verschmutzte Körper – und vor allem dann, wenn sie beschädigt werden: Körperöffnungen werden frei gelegt, Eingeweide quellen hervor, Skelette kommen zum Vorschein wie in *Turn into Me, I Wasn't Made to Play the Son* oder in dem Kurzfilm *Putting Down the Prey* (2008), in dem eine Eskimojägerin ein Walross minutiös zerlegt. Ferner erregt das Austreten von Körperflüssigkeiten Ekel: Rotes und buntes Blut fließt und strömt, dickflüssige Tränen verquellen die Augen und treten massenhaft hervor, in *Feed all the Hungry Children* (2007) ergießen sich lange Milchströme aus den Brüsten der weiblichen Puppe. Der für das Erzeugen von Ekel relevante Geruchssinn des Zuschauers wird angesprochen, wenn sich die Protagonisten an intimen Körperstellen wie Bauchnabel oder Geschlecht berühren und danach an ihren Fingern riechen (*One Need Not Be a House, The Brain Has Corridors, We Are Not Two, We Are One*).

Sind Mehrfachcodierungen und Ekelerregung typisch romantische Spielarten der Verfremdung, so gehen Djurbergs/Bergs Filmwelten noch über diese hinaus. Denn sie betreiben, drittens, eine Entindividualisierung der Puppen, und dies gleich mehrfach. Einerseits sind die menschlichen Figuren in körperlicher Hinsicht typisiert: Immer wieder ist die weiße, nackte und schlanke Frau mittleren Alters mit langen Haaren Trägerin der Handlung. Auch wenn die männlichen Figuren keinem vergleichbaren Typus folgen, agieren auch diese häufig nackt. Die Nacktheit entkleidet die Figuren ihrer kulturellen, sozialen und individuellen Merkmale und eröffnet gleichzeitig als Symbol für Sinneslust, Unschuld oder Verletzbarkeit weitere Bedeutungsspielräume (vgl. Gernig 2002). Andererseits sind die Puppen zum Teil in sozialer Hinsicht familiäre oder gesellschaftliche Rollenträger: die Mutter, die Tochter, der Priester, die Prostituierte und der Freier werden als Typen immer wieder implementiert. Dass alle diese Figuren weitgehend stumm bleiben, rundet ihre entindividualisierte Zeichnung ab, ist doch Sprache als distinktives Merkmal Aus-

druck von Identität. Die auf diese Weise entstehenden Leerstellen füllt, viertens, die den Filmen unterlegte Musik Hans Bergs und schafft neue Bedeutungsebenen (vgl. Crosby 2011, 175). Schließlich sind die, allerdings nur gelegentliche, Selbstreflexion des eigenen Herstellungsprozesses – die Sichtbarmachung der Puppenfäden, des die Körper konstituierenden Drahtes oder des Studios Djurbergs (vgl. ebd., 174f.) – und die Stop-Motion-Technik selbst Teil der Verfremdungsleistung.

Fazit: Plastilin-Puppen als künstliche Menschen

Der künstliche Mensch tritt bei Djurberg/Berg als dokumentarisches wie auch als transgressives Medium in Form der Puppe auf: Diese ist hier als Projektionsfigur für menschliche Identitäten Protokollantin der Ausprägungen des Menschlichen in seiner Vielfalt und somit Uneindeutigkeit. Unter Radikalisierung spätromantischer Topoi durch Anleihen beim modernen Horrorfilm vermischen und materialisieren sich im monströsen Körper der Puppe eigene und vermeintlich fremde Anteile, das moralisch Gute und das Monströse: Djurbergs Puppen sind unschuldig, opfern sich auf, erleiden Qualen, sie provozieren, quälen, verletzen, morden. Als solche Sonderlinge variieren sie, einmal mehr, ein romantisches Motiv (vgl. dazu Oesterle 2019) und halten der modernen Gesellschaft den Spiegel vor. Erst die Künstlichkeit dieser Puppen erlaubt jedoch die Darstellung der widersprüchlichen Spielarten des Menschen. Denn wo Folter, Vergewaltigung oder Tod realen Akteuren Darstellungsgrenzen setzen, können die künstlichen Plastilin-Puppen diese mühelos überschreiten. Nur diese mediale Künstlichkeit macht in Form einer spätromantisch inspirierten und vervielfachten Verfremdung der Wirklichkeit die Darstellung des Unerträglichen möglich.

Mit einem solchen neoromantischen Programm legen die Filmwelten Djurbergs/Bergs ihre normativen Pfeiler frei und arbeiten an ihrer Demontage. Was hier betrieben wird, ist mehr als eine romantische Erschütterung von Normen: Durch eine Ästhetik der permanenten Verunsicherung werden die Grenzen zwischen binären Ordnungskategorien wie Frau und Mann, Tier und Mensch, Täter und Opfer und Gut und Böse aufgelöst. Was bleibt, sind schwer fassbare, unberechenbare Hybride in einer entgrenzten, sich dissoziierenden Welt.¹³

¹³ Abdruckrechte von Filmstills der oben besprochenen Kurzfilme konnten für diesen Beitrag nicht erworben werden. Abbildungen finden sich allerdings in folgenden Ausstellungsbänden: Essling (Hg.) (2019a) und Celant (Hg.) (2008a).

Literaturverzeichnis

- Adam, Jörg (2012). Geier. In Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (S. 146). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Barrett-Lennard, Amy (2015). The Secret Garden of Our Subconscious. In Louise Neri (Hg.), *Nathalie Djurberg & Hans Berg. The Secret Garden. Ausstellungskatalog* (S. 62-69). Melbourne: Perimeter Editions.
- Beckmann, Marie Sophie (2019). Hunde-Gangster und zwielichtige Krokodile. *Schirn Mag.* Zugriff am 02.04.2020 unter https://www.schirn.de/magazin/kontext/2019/djurbergberg/tiere_bei_nathalie_djurberg_und_hans_berg/.
- Bomsdorf, Clemens (2011). Knete, Sex und Video. *Art* 9, 42-44.
- Borgards, Roland (2019). „Als die Tiere sprachen“. Animalitäten zwischen 1795 und 1854. In Roland Borgards (Hg.), *Tiere. Handliche Bibliothek der Romantik Bd. 2* (S. 9-17). Berlin: Secession Verlag.
- Botz, Anneli (2018). Schlangen, Mädchen und Stop Motion. Im Atelier von Nathalie Djurberg und Hans Berg. *Kunstforum international* 257, 229-235.
- Brittnacher, Hans Richard (2013). Affekte. In Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 514-521). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Brittnacher, Hans Richard, May, Markus (2013). Romantik: Deutschland. In Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 59-67). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Celant, Germano (Hg.) (2008a). *Nathalie Djurberg. Turn into Me. Ausstellungskatalog*. Milan: Progetto Prada Arte.
- Celant, Germano (2008b). Sex and the Puppets. In Germano Celant (Hg.), *Nathalie Djurberg. Turn into Me. Ausstellungskatalog* (S. 9-25). Milan: Progetto Prada Arte.
- Crosby, Erich (2012). Nathalie Djurberg/Hans Berg. Glas. *Parkett: die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern* 90, 111-114.
- Crosby, Eric (2011). Wild Life... In Eric Crosby, Dean Otto (Hg.), *The Parade: Nathalie Djurberg with Hans Berg. Ausstellungskatalog* (S. 161-187). Minneapolis, Minn.: Walker Art Center.
- Drux, Rudolf (2013). Künstlicher Mensch. In Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 391-401). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Edwards, Justin D. (2013). *Grotesque*. London: Routledge.
- Essling, Lena (Hg.) (2019a). *Nathalie Djurberg und Hans Berg. A Journey Through Mud and Confusion with Small Glimpses of Air. Ausstellungskatalog*. Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Essling, Lena (2019b). Über die Bühne und die Wälder. Ort und Erinnerung im Werk von Nathalie Djurberg und Hans Berg. In Lena Essling (Hg.), *Nathalie Djurberg und Hans Berg. A Journey Through Mud and Confusion with Small Glimpses of Air. Ausstellungskatalog* (S. 19-30). Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Fooken, Insa, Mikota, Jana (2018). Menschen-Puppen Diskurse als tragfähiger Forschungsgegenstand? *denkste: puppe* 1, 6-11.
- Gernig, Kerstin (2002). Bloß nackt oder nackt und bloß? Zur Inszenierung der Entblößung. In Kerstin Gernig (Hg.), *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich* (S. 7-29). Köln u.a.: Böhlau.
- Gioni, Massimiliano (2019). Morphologie des Volksmärchens. In Lena Essling (Hg.), *Nathalie Djurberg und Hans Berg. A Journey Through Mud and Confusion with Small Glimpses of Air. Ausstellungskatalog* (S. 223-228). Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Herbert, Martin (2012). Nathalie Djurberg/Hans Berg. Tierisch menschlich. *Parkett: die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern* 90, 102-105.
- Ingelfinger, Antonia (2010). *Ekel als künstlerische Strategie im ausgehenden 20. Jahrhundert am Beispiel von Cindy Shermans „Disgust Pictures“*. Freiburg: Universität.
- Kaiser, Gerhard (2010). *Literarische Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kremer, Detlef (2003). *Romantik*. Stuttgart u.a.: Metzler.
- Kyora, Sabine (2013). Monster in der modernen Literatur und im Film. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 63 (52), 26-33.
- Lewinson, Jeremy (Hg.) (2011). *Nathalie Djurberg with Music by Hans Berg: A World of Glass. Ausstellungskatalog*. London: Camden Arts Center.
- Matt, Gerald (Hg.) (2007). *Nathalie Djurberg. Denn es ist schön zu leben. Ausstellungskatalog*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- Neumann, Birgit (2012). Maske. In Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (S. 226). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Oesterle, Günter (2019) und Roland Borgards im Gespräch mit Angela Gutzeit, Zugriff am 02.04.2020 unter https://www.deutschlandfunk.de/handliche-bibliothek-der-romantik-das-verschwimmen-der.700.de.html?dram:article_id=461768.
- Overthun, Rasmus (2013). Monster/Ungeheuer. In Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 420-432). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Rösch, Gertrud Maria (2012a). Rabe. In Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (S. 334-335). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Rösch, Gertrud Maria (2012b). Schlange. In Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (S. 373-374). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Rösch, Gertrud Maria (2012c). Wolf. In Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (S. 486-488). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Schmitz-Emans, Monika (2007). *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt: WBG.
- Schmitz-Emans, Monika (2013). Monster: Eine Einführung. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 63 (52), 11-17.
- Seeßlen, Georg (2013a). Film. In Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 239-249). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Seeßlen, Georg (2013b). Horror. In Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 522-529). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Shelton, Catherine (2008). *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript.
- Siebenpfeiffer, Hania (2008). Körper. In Clemens Kammler, Elke Reinhardt-Becker (Hg.), *Foucault-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung* (S. 266-272). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Stief, Angela (2007). Nathalie Djurberg – Puppenspiele. In Gerald Matt (Hg.), *Nathalie Djurberg. Denn es ist schön zu leben. Ausstellungskatalog* (S. 15-23). Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- Subotnick, Ali (2012). Nathalie Djurberg/Hans Berg. Wilde Kerle. *Parkett: die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern* 90, 92-95.
- Wolfson, Lisa (2018). *Das Mysterium Puppe. Semantik und Funktion eines Zwischenwesens*. Berlin: Frank & Timme.

Über die Autorin / About the Author

Christina Templin

Dr. phil.; Promotion 2016 mit einer kulturgeschichtlichen Arbeit an der Universität Göttingen; war dort als Lehrbeauftragte des Seminars für Mittlere und Neuere Geschichte tätig; Forschungen im Bereich der Geschlechter- und Medien-geschichte; unterrichtet im Schuldienst.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address

christina.templin@web.de

Miszellen

Alte Genderklischees und neue Grenzgänger – Androiden und Roboter als Kriegs-, Sex- und Theatermaschinen

Miscellaneous

Old Gender clichés and new border crossers – androids and robots as war-, sex- and theatre-machines


Bettina Vitzthum

Sex-Dolls and War-Machines:

Artificial Binary Gendering in Current Android Technology

Sexpuppen und Kriegsmaschinen:


Künstlich-binäre Geschlechtszuweisungen in aktuellen Androidentechnologien

 93–98

Christian Fuchs

Grenzgänger: Roboter als Puppen

Border Crossers: Robots as Dolls/Puppets

 99–105

Sex-Dolls and War-Machines: Artificial Binary Gendering in Current Android Technology

Sexpuppen und Kriegsmaschinen: Künstlich-binäre Geschlechtszuweisungen in aktuellen Androidentechnologien

Bettina Vitzthum

ABSTRACT (English)

Using the example of military and erotic industry androids, the paper examines the regression of newly established and emerging android technologies to binary gendering in order to establish their products as humanoid. The android is a concept with a surprisingly old and diverse tradition in the history of art and literature. It has a significant impact on present time technological progress and the public discourse thereof. Its growing impact provides an opportunity to examine gender in the context of technological human self-mimesis. The traceable gender-division in the utilisation of assigned female and male androids in several hundred years of android-themed fiction precedes the same implementation of gendering in real-life android technology; establishing a clear distinction between female robots for erotic and male robots for violent purposes.

Keywords: gender; android; sex-doll; war-machine; posthumanism

ABSTRACT (Deutsch)

Die Arbeit soll die regressive Tendenz zu binärer Geschlechtszuweisung von sich derzeit etablierender Androidentechnologie am Beispiel eines Militärandroiden und einer Sexpuppe aufzeigen. Der Android ist ein künstlerisches Konzept von überraschendem Alter und Vielfältigkeit, das beträchtlichen Einfluss auf technologischen Fortschritt und den zugehörigen öffentlichen Diskurs genommen hat. Die nachweisbare Geschlechtertrennung von Androiden hinsichtlich ihrer jeweils militärischen und erotischen Anwendungsgebiete baut auf einen langen Zeitraum künstlerischer Darstellung derselben binären Trennung auf und ist in der Konsequenz bei der Entwicklung, dem Design und der Vermarktung realer Technologie implementiert worden.

Schlüsselwörter: Gender; Android; Sexpuppe; Kriegsmaschine; Posthumanismus

Samantha

In 2017 the Ars Electronica Festival in Linz, a media art venue that engages with the boundaries between art, technology and society, featured an exhibit titled “Artificial Intimacy”. The display presented different approaches to the future of love and intimacy in a digitalised world: a phone adapter that transmits kisses was shown, an installation introduced an automatic caress-application for elderly care and, heavily featured in the marketing and official announcements of the festival, Samantha. Viewing Samantha went as follows: She had her own room, so in order to approach her, the visitor had to prove they were over eighteen years old, pass two guards in front of the entrance and was supervised within the room by another. The room was dimly lit and in its centre stood a pink couch upon which Samantha was waiting for her visitors. Samantha – Caucasian and aggressively blonde – wore white leggings and a white crop top. She could be freely touched and reacted to that touch with an agreeable noise; her skin soft, her limbs bendable. She talked upon request; a romantic, sexy, or family-mode could be chosen (see figure 1).



Figure 1: Samantha. Ars Electronica 17. Tom Mesic

Samantha is a robotic sex-doll, designed by Brazilian engineer Sergi Santos. She is equipped with artificial intelligence and evocative potential, meaning that she can follow basic conversation patterns and react to stimuli. In the wake of her appearance at the festival, Samantha enjoyed some short-lived online fame, not for her remarkably advanced features, but because during the festival, despite security, the doll was damaged: her fingers were broken and her breasts dented. A subsequent article by the BBC, somewhat exaggerating the damage, set off numerous articles describing rogue groups of men sexually assaulting the doll. Questions concerning the underlying ethics of the commercialisation of artificial human bodies were raised. Some rather more polemically considered Samantha proof that male sexual aggression towards women still persists in a patriarchal society if a lack of consequences can be reasonably expected.

Samantha’s story is emblematic for the rapidly approaching reality of android technology and the accompanying public discourse. Her story, from design production and marketing to the unfortunate press coverage and subsequent narrative her damage received, is an excellent example for the combination of fascination and uncomfortableness the technology elicits in its contemporaries. As with many previous technological advances, the general public is vaguely to intimately familiar with androids. Thanks to the rich artistic heritage of artificial humanoid characters in fiction, the concept is well-established – and comes with its own catalogue of assumptions, hopes and fears.

The artificial human in art and literature

The artificial human, a figure that feels so decidedly science fiction, is actually among the older tropes of art: From Ovid’s ivory woman in his version of the even older Pygmalion myth to the hosts of Lisa Joy and Jonathan Nolan’s 2018 TV-series *Westworld*¹, this surprisingly heterogeneous corpus shows the frequent and consistent appearance of this character model from antiquity to today. Whether the character in question is made of ivory, marble, machinery or binary code can conceal but not negate the fact that all these narratives describe a common motif that all versions of artificial humanity in art serve a common artistic function.

The figure entails several fundamental philosophical questions concerned with what a human essentially is and how we can define it, as well as the related post- and transhumanist issues of moving beyond such categories. Androids in art serve as a projection surface for these questions; highlighting the inherent problem of delineating humanity as a concept by creating an identity it is supposed to be able to differentiate itself from but often cannot. Fictitious androids are speculations not only on what humanity in itself entails but also what its future potential is. These artistic predictions and their philosophical implications are of interest for their real-life counterparts as the figure of the android is invested with an unusual mimetic relationship between creator and creation and consequently also between art and life.

¹ *Westworld*’s narrative is set in a Wild West themed park, populated by androids that enact playable live-narratives for human customers. As the androids are objected to escalating physical abuse by the guests of the park, the series engages with the nuanced power dynamics between humanity and its robotic self-portrait in a dystopian outlook on both human nature and the future of android technology.

Art – as defined by Plato² – is mimetic in essence. The inherent human need for constant self-depiction and self-mimesis is evident in any artistic expression. If art is mimesis, then the android in art is mimesis within mimesis: if art mimics life, then within this mimicry humanity’s own representation represents itself through the creation of the android. The sheer number of variations of this mimetic complex and the frequency and consistency of the depiction throughout time and across cultures are further expanded by the additional mimetic layer of emerging real-life technology. These actual androids are not only heavily influenced by the associations with their fictitious predecessors, but also translate the aforementioned ontological questions and implications into reality. This transgression of the fictitious figure into the realms of reality poses the question whether in this instance life actually does mimic art, as Oscar Wilde (1889) famously suggested in his “The Decay of Lying”, or if the motif was and remains merely an accurate prognosis of humanities’ inherent need of self-mimesis evident in android technology today. In any case, the way this mimesis is conceptualised, designed and marketed offers a unique perspective on human self-perception.

Sex-dolls and war-machines

The two largest investors and thus dominant forces in the development of humanoid robot technology are currently the military and the erotic industries. The two fields, although at times investing in similar research, are obviously after drastically different things: The erotic industry is trying to emulate a stylised version of the human body and equip this body with a carefully measured amount of social behaviour. The mimesis must satisfy whatever need persuaded the customer to seek out this product instead of an inanimate one and simultaneously not become a burden to its owner the way a real person could. Official numbers indicate that the consumer group for this type of sex-toy is so predominantly male, that it is safe to discuss them as a homogenous market. The product in turn is predominantly female in design, with a negligible number of male dolls, designed for homosexual men.³ Consequently, the sex-doll industry which is international, growing and financially strong, can be considered a gendered industry, both con-

cerning its customers and products. In addition to this purely sexual utilisation of explicitly gendered artificial females, there is a plethora of seemingly more platonic usage of artificial women in other service-related positions such as Apple’s Siri and Amazon’s Alexa⁴ or the artificial Instagram model Lil’ Miquela who has 1,5 million followers on Instagram, a single on Spotify and was on the cover of the American Vogue. The nature of the comment section of Lil’ Miquela’s Instagram account (“I wanna to see some fuckin robotitties”⁵) suggests that even those artificial females not explicitly created for sexual gratification are at least partly associated with that application.

The military in turn is funding research and production of humanoid exoskeletons and robots that enhance or replace human soldiers on the battlefield and other high risk environments as well as autonomous weapons systems; weapons that trigger according to the calculations of algorithms without human consultations. They are both trying to emulate and optimise aspects of human design, be it learning abilities and decision making patterns or the corporal blue prints of human physique. The objective for this research, depending on who is asked, reaches from the supposedly more humane opportunity to wage war without risking soldiers’ lives to the potential increase in efficiency and accuracy if decisions are left to an artificial intelligence instead of the often emotionally or otherwise compromised human one.

2 Plato’s reflection on the destructive and beneficial potential of artistic mimesis and diegesis can be found in book two and three of *Politeia* (see Plato 1991, 50ff).

3 Trends and gender distribution from “*Global Sex Doll Market Professional Survey 2019 by Manufacturers, Regions, Types and Applications, Forecast to 2024*” (see HJReserach 2019).

4 *Siri* and *Alexa* were recently married in a publicity event for the EuroPride 2019 in Vienna. The ceremony was staged by the Vienna Tourist Board and held at Castle Belvedere. Vows were exchanged via a custom-made Alexa Skill created for the EuroPride that allowed for a dialogue between the two devices. The deeply humanising nature of this instrumentalisation of personified algorithms illustrates the emotionality, sociality and also sexuality associated with artificial women (see EuroPride Vienna 2019).

5 Comment from @scaryjacki on a picture of the artificial model on Instagram from July 2019. The subliminal and occasionally overtly sexualised nature of the account-content is especially problematic in the context of the adolescent design of its object. The digitally rendered model is for example shown kissing the real American model *Bella Hadid*. This controversial Calvin Klein campaign is a second example of (part-)artificial lesbianism for commercial purposes. This suggests that the current critique towards sexual objectification of women in media does not effectively extend to artificial women (see Lil’ Miquela 2019).

Fedor

The Russian android F.E.D.O.R., Final Experimental Demonstration Object Research, is a representative example for these military androids (see figure 2).

Fedor is a humanoid robot designed with fine-motor skills for combat and space travel. His skill-set is public and can be viewed on YouTube and Twitter in videos posted by the former Russian Minister of Defence and others.⁶ The android is shown lifting weights, doing push-ups, succeeding in hand-to-hand combat with a human opponent, driving a car, shooting hand-guns and using an



Figure 2: FEDOR. Twitter: @FEDOR37516789

electric drill. The gendered nature of the android's official skill-set, as well as its male name is not an isolated case within the industry. Military AI's and robots are predominantly referred to as either animalistic or male. The most prominent American developer and producer of robots, Boston Dynamics, is another example demonstrating how consistently military robots are gendered, as soon as they are humanoid in shape.⁷

⁶ The nature of online platforms like Twitter, Youtube and online journalism in general make it somewhat difficult to accurately overview sources, especially the exact origin of images and videos. The sensational potential of military androids in general, as well as the specific, national and international, political implications of a Russian android additionally diffuse the situation. The image provided is taken from F.E.D.O.R.'s official twitter account (@FEDOR37516789, see F.E.D.O.R. 2019) and the image rights have been secured to the best of my knowledge.

⁷ The nature of online platforms like Twitter, Youtube and online journalism in general make it somewhat difficult to accurately overview sources, especially the exact origin of images and videos. The sensational potential of military androids in general, as well as the specific, national and international, political implications of a Russian android additionally diffuse the situation. The image provided is taken from F.E.D.O.R.'s official twitter account (@FEDOR37516789, see F.E.D.O.R. 2019) and the image rights have been secured to the best of my knowledge.

Binary gendering in effect

None of these military androids are referred to as dolls, as opposed to the androids the erotic industry designs and markets. The term's heavily gendered nature facilitates the desired effect of the sexual object with its connotations of unthreatening, agency-less controllability, while the male gendered military android's desired effect would be corrupted by the implication of femininity. The term doll is consequently eschewed in favour of the more masculine robot. This distinction is telling. Samantha and Fedor, sex-doll and war-machine, are representatives of the binary, gender-determined classification of android technology today, indicating the persistent differentiation of artificial male bodies as weapons and female ones as sexual objects. This observation poses the question why and how gender is established when creating an artificial human. How essential is the establishment of these criteria for the classification of the creation as human and is a genderless android conceivable?

In her 1990 core text of gender theory *Gender Troubles* Judith Butler writes:

Are there even humans who are not, as it were, always already gendered? The mark of the gender appears to 'qualify' bodies as human bodies; the moment in which an infant becomes humanized is when the question, 'is it a boy or girl?' is answered. Those bodily figures who do not fit into either gender fall outside the human, indeed constitute the domain of the dehumanized the abject against which the human itself is constituted (Butler 1990, 151).

Butler establishes binary gendering as an essential part of human identity and identification. It is a constant and compulsory process that functions both in- and outward. Whenever we gender ourselves and each other we are unconsciously confirming humanity. Thus gender at least co-determines what constitutes as human and what does not. When the "bodily figures" Butler refers to are artificial in origin, this process is evidently not affected; gender is established detached from the mimesis of sex, meaning that no primary and hardly any secondary sexual characteristics are necessary in order to automatically assign a gender to an android. Both fictional versions and real approaches to completely incorporate artificial intelligences confirm this pattern of compulsive gendering, as even mere machine learning algorithms are assigned a name and a gender and thus an identity. This binary classification is entirely dependent on the intended function of the artificial human and occurs in adherence to traditional gender-norms. The consistent classification according to an either violent or erotic purpose is

re-confirming and enforces the depth of the entrenchment of gendered associations in society; pairing male and female identities with connotations of activity and passivity; aggression and objectification. This suggests that the progressive, transhumanist potential of artificial intelligence and robotics are undermined with regressive tendencies for the sake of social codes facilitating man-machine interaction. It is worth noting here that the design of this interaction is predominantly quite literally a man-machine relation, as the vast majority of developers are male. This affects the design and functionality of the products in what can be read as a form of male gaze. As gender is used to humanise the machines we build and the intelligences we create, it also creates the borders within which progress takes place. What Donna Haraway has called the “border war” (Haraway 1985, 292) between organism and machine in her “Cyborg Manifesto”, the cultural conflict negotiating “the territories of production, reproduction, and imagination” (Haraway 1985, 292), is heavily influenced by the implications of a gendered development and implementation of android technology. The performativity of gender affects the performance of gendered artificial humanoids; their design, functionality and implementation.

Artificial humanity: reciprocity of art and life

Neither Samantha nor Fedor were created in a vacuum. The fictional appearances of androids are enlightening, both as a close and a distant reading. Humanisation of artificial human characters through gendering, deliberate as well as subconscious, are very much present in nearly all artistic depictions of artificial humanity and offer insight for both the many individual instances as well as an overall trend, confirming the same binary classification present in real life commercialisation of artificial human bodies.

Both android soldiers and artificial women are abundant in art. Artificial armies and the male android as soldier are a staple of science fiction literature and can be found in such prominent and early examples such as Karel Čapek’s *Rossum’s Universal Robots*, a 1920s drama that first introduced the word robot in its current meaning. Golem figures, artificial men made from clay in Jewish folklore can further be viewed as an example for a male connoted artificial humanoid used for violent purposes. Modern pop-cultural examples include the *Terminator* and *Robocop*. However, older and even more pervasive is the motif of the artificial women in art. Retellings and versions of the Pygmalion motif and other artificial

females include E.T.A. Hoffmann’s Olympia from *The Sandman*, the artificial Maria of Fritz Lang’s 1927 silent movie *Metropolis*, Ira Levin’s robotic *Stepford Wives* and current interpretations like Alex Garland’s *Ex Machina*⁸. The list is long and convincingly establishes male creator figures building female bodies as objects of love and lust as a familiar artistic trope. The Galateas of this world, initially voiceless objects, soon obedient lovers and recently deconstructed in rounder, more complex takes on the character, are numerous and the fascination with their stories has never ceased to inspire artists and art. The motif’s evolution has arguably also had a significant influence on the implementations of real life android technology today.

The reciprocal nature of the mimetic relationship of art and life has heavily influenced and premeditated the public’s opinion and associations regarding artificial humans. The parallels between fictitious and real life approaches are numerous and consistent; suggesting that the well-established artistic discourse has and continues to engage with and shape artificial human figures within a heavily gendered, binary system of utilization and identity. Thus, consideration of the existing artistic material is essential for the present and future discourse on and reality of android technology’s effect on society and the trans- and post-human discussions related to it.

⁸ For a more comprehensive list and a detailed analysis see Wosk (2015).

References

- Butler, Judith (1990/2006). *Gender Trouble*. New York: Routledge Classics.
- Čapek, Karel (1923). *R.U.R. Rossum's Universal Robots*. Transl. Paul Selver and Nigel Playfair. New York: Doubleday.
- Haraway, Donna (1985/2000). Cyborg Manifesto. In David Bell, Barbara M. Kennedy (Eds.), *The Cybercultures Reader* (p. 291-324). London: Routledge
- Plato (1991). *Republic*. Transl. A. Bloom. New York: Basic Books.
- Wilde, Oscar (1889). The Decay of Lying, A Dialogue. *The Nineteenth Century: A monthly Review*. Vol.25 (143). 35-56.
- Wosk, Julie (2015). *My Fair Ladies. Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves*. New Brunswick: Rutgers UP.

Internet sources

- HJResearch (2019). Accessed Jan. 14, 2020. Retrieved from: <https://www.hjresearch.com/global-sex-doll-market-professional-survey-2019-by-manufacturers-regions-types-and-applications-forecast-to-2024-p67421.html>
- Europride Vienna (2019). The wedding of Siri & Alexa. Accessed Jan. 14, 2020. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=uh4ypeZ86vc>
- Lil' Miquela (2019). Accessed Jan. 14, 2020. Retrieved from: <https://www.instagram.com/lilmiquela/?hl=de>
- F.E.D.O.R. (2019). Accessed Jan. 14, 2020. Retrieved from: <https://twitter.com/fedor37516789?lang=en>
- Boston Dynamics (2019). Legacy Robots. Accessed Jan. 14, 2020. Retrieved from: <https://www.bostondynamics.com/legacy>

List of figures

- Figure 1: Samantha. Ars electronica 17. Tom Mesic. Accessed Jan. 14, 2020. Retrieved from: <https://www.flickr.com/photos/arselectronica/36309411544/in/album-72157686993490506/>
- Figure 2: FEDOR. Twitter: @FEDOR37516789. Accessed Jan. 14, 2020. Retrieved from: <https://twitter.com/fedor37516789?lang=en>

About the Author / Über die Autorin

Bettina Vitzthum

Bettina Vitzthum is a doctoral student at Ludwig-Maximilians-University Munich. She is currently associated with the International Doctoral Program MIMESIS (Munich Doctoral Program for Literature and the Arts at LMU Munich, funded by the Elite Network of Bavaria). Her PhD project, supervised by Professor Tobias Döring, focuses on the discourse on humanity in the context of artificial versions of human self-mimesis in art. She has a special interest in artificial humanity and post-humanism. The working title of her PhD project is: *ἀνὴρ εἶδος*: Robotic Mimesis of Humanity in Fiction.



Correspondence address / Korrespondenz-Adresse
bettina.vitzthum@anglistik.uni-muenchen.de

Grenzgänger: Roboter als Puppen

Crossing Borders: Robots as Puppets

Christian Fuchs

ABSTRACT (English)

Roboter verfügen auf der Theaterbühne über eine ähnliche Performanz wie Theaterpuppen und können agieren *als ob* sie autonome künstliche Wesen wären. Mit dieser Darstellungsform verbindet sich eine lange Denktradition über den künstlichen Menschen, die gegenwärtig wieder von großer Relevanz ist.

Keywords: Puppentheater, Objekttheater, Figurentheater, künstliche Intelligenz, Digitalität, Roboter

ABSTRACT (Deutsch)

Robots perform on stage in a similar manner like puppets and can act *as if* they were autonomous artificial beings. A long tradition of thinking about artificial humans in literature and arts is associated with this form of representation which is gaining increasing importance nowadays.

Schlüsselwörter: puppet theatre, object theatre, marionettes, artificial intelligence, digitality, robots

Persönliche Vorbemerkung

Als Regisseur und Puppenspieler beschäftige ich mich seit kurzer Zeit intensiv mit dem Roboter auf der Bühne. Dabei leitet mich die Frage, wie die tiefgreifenden Veränderungen, die die digitalen Techniken für die Gesellschaft mit sich bringen, auf dem Theater – mit einem der szenischen Form entsprechenden Mehrwert – formuliert, analysiert und debattiert werden können. Zweidimensionale Videos und Projektionen korrespondieren nach meiner Auffassung nicht mit dem Theater als Kunstform, die sich im Raum entfaltet. VR-Brillen und Mini-Bildschirme nutzen wiederum das außeralltägliche Potential des Gemeinschaftlichen nicht, um dessentwillen das Publikum in das Theater kommt, da sie den Rezipienten vereinzeln. Das macht den Roboter so geeignet für die Bühne, dass durch ihn die Technik eine raum-zeitliche Ausprägung erhält. Durch den Roboter bekommt das Digitale „Hände und Füße“. Algorithmen werden anschaulich und technische Beschränkungen und Möglichkeiten augenfällig. Aber kann der Roboter mehr sein als ein szenischer Effekt? Meiner aktuellen szenischen Forschung möchte ich mit diesem Text eine theoretische Reflexion zur Seite stellen.

Der künstliche Mensch: Ideen und Überlieferungen

Für die Menschen ist der Gedanke, dass es *geschaffene* und *nicht geborene* Menschen geben könnte, seit jeher faszinierend. Zeitgleich mit dem Bewusstsein der eigenen Existenz muss ihnen diese Fragestellung zugewachsen sein. Für das Abendland markiert die Figur des *Talos*, eines bronzenen Riesen, der die Insel Kreta bewachte, den Beginn einer langen Reihe von Erzählungen über *künstliche Menschen* (vgl. hierzu und im Folgenden Mayor 2018).

Dabei ist es aufschlussreich zu beobachten, wie die Körperlichkeit der künstlichen Wesen den jeweils neuesten Stand der Technik repräsentiert. So tötet *Talos*, hergestellt von *Hephaistos*, dem Gott des Feuers und der Schmiedekunst, seine Feinde, indem er sie an seinen rotglühenden, feuerdurchpulsten Körper presst. *Galatea*, das Geschöpf *Pygmalions*, ist eine Elfenbeinstatue, geschaffen in der Technik der im klassischen Griechenland in höchster Blüte stehenden Bildhauerei. Der *Golem* der ostjüdischen Tradition wird, wie der Mensch von Gott, aus Lehm geformt, aber belebt und gesteuert wird er von kabbalistischer Magie und Worten aus der Thora. In E. T. A. Hoffmanns *Olimpia* greifen die

Zahnräder und Kurbelwellen des frühindustriellen Uhrmacherhandwerks ineinander. Das Geschöpf *Frankenstein* ist ein Triumph der Alchimie und Chirurgie und die Zukunftsbilder aus der Zeit der industriellen Revolution zeigen Roboter mit dem obligatorischen Überdruckventil der Dampfmaschine. An der Schwelle zum Atomzeitalter schließlich wird die künstliche Frau *Maria* in Fritz Langs *Metropolis* mit Strahlen zum Leben erweckt. Die fordistische Fertigungsstraße bringt den begriffsprägenden *Roboter* Karel Čapeks (1920) hervor. Und die, wie im Film *Blade-Runner* (vgl. Dick 1968), nur noch für ihre Jäger zu unterscheiden Kunst-Menschen der Moderne haben Kabel, Prozessoren und pneumatische Gestänge unter ihrer Haut. Dabei legt ein Blick auf die aktuelle Forschung nahe, dass die unechten Menschen der Zukunft genauso „flüssig“ sein werden wie wir derzeitigen Menschen. Eiweiß-Ketten als Datenspeicher und Bio-Computer in der Petrischale, wie sie heute erprobt werden, weisen den Weg zu robotischen Wesen, ausgestattet mit Prozessoren und Motoren, die sich in fluiden Materialität entfalten.

Künstliche Intelligenz und ihre „buzzwords“

Denkende Flüssigkeiten sind noch Science-Fiction, die aktuelle Technik fasziniert jedoch durch enorme Fortschritte in der Miniaturisierung der Rechen- und Speicherleistung, womit diese im Alltag nutzbar werden. Mobilgeräte sind Supercomputer, die in die Hosentasche passen. Mit der Steigerung der Geschwindigkeit des *Datenaustausches* über das Internet und der Darstellbarkeit auf Schirmen und Folien ist es der elektronischen Technik gelungen, allgegenwärtig, unverzichtbar und *hautnah* zu werden. Verständlich, dass die Gesellschaft nach Fassung der Phänomene ringt. Den Diskurs bestimmen Modewörter und Leerformeln. Deshalb sind vorab einige Begriffe zu klären: So bezeichnet „digital“ im engeren Sinne das Zählen mit den Fingern (lat. *digitus* = Finger), also das Rechnen mit Zuständen im Gegensatz zu den fließenden Verläufen des Analoges. Als Form entsprechen dem Digitalen die Stufen der Treppe, während das Stufenlose der Welle Ausdruck des Analoges ist. „Digital“ ist in Begriffen wie „digitaler Gesellschaft“, „Digitalgipfel“ und „digitaler Dividende“ zur Chiffre für Allerlei durch die neueste Elektrotechnik Ermöglichtes geworden. Für diese Untersuchung ist es allerdings hilfreicher, von „Maschinen“ (griech. *mechane* = Werkzeug, Mittel) und damit vom *Maschinen-Theater* zu sprechen.

Ebenfalls unscharf in der Bedeutung wie beliebt in der Verwendung ist der Begriff der „Künstlichen Intelligenz“, der auf die *Dartmouth Conference* zurückgeht. Sie war ein Forschungsprojekt, das im Sommer 1956 am Dartmouth College in Hanover, New Hampshire, durchgeführt wurde und gilt als die Geburtsstunde der Künstlichen Intelligenz als akademisches Fachgebiet (vgl. Dartmouth Conference 1956). Das Feld der *artificial intelligence*, wie sie im Antragstext an die Rockefeller Foundation genannt wurde, sollte in einem Sommer erschöpfend behandelt werden. Es kam, wie wir wissen, anders, doch das problematische Begriffspaar blieb. Problematisch insofern, als dass schon der Begriff der *Intelligenz* schwierig abzugrenzen ist. Das Adjektiv *künstlich* wiederum ist eine zu knapp geratene Formulierung des Phänomens *made, not born*. Es hat sich durchgesetzt mit „KI“ den Bereich des Maschinen-Lernens (*machine learning*) zu bezeichnen, auf dem technisch wie finanziell große Erwartungen ruhen.

Grundlegend für den Diskurs über Roboter ist der *Turing Test* (Turing 1950). Der vom britischen Mathematiker Alan Turing skizzierte Test verlangt, dass eine Maschine in einem schriftlichen Dialog eine Versuchsperson zu der Einschätzung veranlassen kann, mit einem lebendigen Menschen zu kommunizieren. Dabei ist anhaltend strittig, ob der Test verlangt, dass die Maschine den Menschen *täuscht*, oder ob die Versuchsanordnung echtes Bewusstsein auf Seiten der Maschine fordert – wie es Alan Turing einschätzte. In diesem Zusammenhang steht auch die Debatte über das Wesen des *Bewusstseins*. Zu den einflussreichsten Beiträgen auf diesem Feld gehört John Rogers Searles Ablehnung eines Maschinen-Bewusstseins mittels seines Arguments vom „Chinese room“ (Searle 1980, 1982). In diesem Gedankenspiel widerspricht Searle der Vermutung, dass digitale Computer allein dadurch Bewusstsein erlangen könnten, dass sie ein passendes Programm ausführen. Auf Searle geht auch die Unterscheidung von „schwacher KI“ und „starker KI“ zurück, wobei „starke KI“ in der Lage sein soll, den Turing-Test zu meistern, wohingegen „schwache KI“ maximal zu einer erfolgreichen *Simulation* von Bewusstsein in der Lage ist. Entsprechend gilt, dass alle heutigen Entwicklungen, auf dem Niveau der „schwachen KI“ stattfinden, da es noch keinem Computer gelungen ist, den Turing Test umfänglich zu bestehen. Ich selber zweifle nicht daran, dass die Erschaffung eines künstlichen Menschen möglich ist, doch wir stehen ganz am Anfang.

Maschinen-Theater – der Dispens des Realitäts-Prinzips

Vor dem oben skizzierten Hintergrund soll es jetzt um die Maschinen auf dem Theater gehen. Diese Verbindung ist so alt wie das Theater selber, schon die griechische Bühne kannte Einsätze der jeweils neuesten Apparate für überraschende Effekte. Mit dem Dispens des Realitäts-Prinzips bietet das Theater einen idealen Raum für Gedankenexperimente und Täuschungsmanöver innerhalb des szenischen Spiels. Im Folgenden werden die Erscheinungsformen der Maschinen auf der Bühne untersucht, wobei mit *Maschinen-Theater* alle die Theaterformen bezeichnet sind, die sich mit dem autonomen, geschaffenen, menschenähnlichen Wesen in der Darstellung und/oder als Thema beschäftigen.

Wenn das Maschinen-Theater in seiner vollendet-abgeschlossenen Ausprägung als *erste Ordnung* klassifiziert wird, dann ergeben sich drei Vorstufen.

Maschinen-Theater vierter Ordnung: Maschinen-Theater ohne Maschinen

Diese unterste Ordnung umfasst alle Bühnenstücke und Filme, in denen künstliche Menschen von echten Menschen dargestellt werden. Kommen bisher die eingangs erwähnten Mythen und Erzählungen auf die Bühne, dann als *Maschinen-Theater ohne Maschinen*. Zum Beispiel die Figur der *Olympia* in Jaques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* (1880), die in ihren sinnleeren Koloraturen ihr Automatenwesen offenbart. Aber auch in Film-Klassikern wie *Blade Runner* (Scott 1982) und *Ex Machina* (Garland 2015) stellen Menschen Roboter dar. Die Maschinen sind in dieser Konstellation Denkfiguren, Simulationen, Fiktionen und Überhöhungen. *Maschinen-Theater ohne Maschinen* ist im weiteren Sinne auch das Theater, das Maschinenthemen behandelt ohne Maschinen einzusetzen. So postuliert Matthias Seier (2018) dass „digital gedachte Erzählungen und Dramaturgien für das 21. Jahrhundert im besten Fall auch bloß mit drei Stühlen auf der Bühne und zwei Lichtstimmungen funktionieren“ sollten.

Maschinen-Theater dritter Ordnung: Maschinen als Gimmick

Die Maschine als Gimmick ist im zeitgenössischen Theater am häufigsten anzutreffen. Sie verwendet Maschinen in der Aufführung, die aber nicht *inhaltlich relevant* sind, die Maschinen können ohne Verlust für die Aussage des Kunstwerkes entfernt werden. Entsprechend fallen darunter alle Verwendungen von Computern und anderen Maschinen als Spielzeuge, als Mittel, um Zeitgenossenschaft mit dem Publikum herzustellen. Betrachtet man es genau, ist beispielsweise ein *Faust*, der das Laptop zuklappt, ein anderer *Faust*, als jener, der einen Folianten zuschlägt. Aber wird im weiteren Verlauf des Dramas die moderne Datenverarbeitung für Fausts Konflikt nicht relevant, so bleibt das Laptop äußerlich, entbehrlich, austauschbar.

Auch andere Maschinen-Effekte, wie eine beeindruckende Beleuchtung, Laser-Effekte usw., die sich zwar in die bewusste Wahrnehmung drängen, aber nicht den Inhalt des Stückes beeinflussen, gehören zum Maschinen-Theater dritter Ordnung.

Maschinen-Theater zweiter Ordnung: Maschine ist Thema

Hier sind alle Theaterformen zusammengefasst, bei denen Maschinen auf der Bühne zum Einsatz kommen *und* inhaltlich relevant sind. Das heißt, dass die Maschinen zum Konflikt beitragen, sie sind Thema, bestimmen den Inhalt. Ein Beispiel könnte ein Stück über *Tinder-Dating* sein, das ohne die notorische Wischgeste auf dem Handy nicht darzustellen wäre. Auch eine Inszenierung, die Videos einsetzt um die Macht von Überwachung durch Kameras darzustellen, bezieht Sinn aus dem Einsatz der Technik und wäre als *Maschinentheater zweiter Ordnung* zu bezeichnen. Den Prüfstein bildet die Frage, ob die Aussage der Aufführung eine andere wird, wenn die Maschine entfernt wird.

Die Unterscheidung zwischen den Maschinen-Theatern der dritten und zweiten Ordnung ist eine dramaturgische. Zur Illustration denken wir uns einen Disput zwischen Georg Friedrich Händel und seinem Bühnenarchitekten für die Zauberoper „Alcina“ (1735). Händel könnte behaupten, seine Oper wäre Maschinen-Theater dritter Ordnung, denn wenn man die barocke Theatertechnik abzöge, wäre sein Werk noch genauso relevant und vollständig. Der Bühnenarchitekt wiederum müsste dagegenhalten und behaupten, dass wer „Alcina“ ohne die Bühneneffekte sähe, das Stück nur als Torso kennenlernen würde, denn nur mit den Maschinen entfalte sich der Inhalt des Werkes.

Auch wenn seine kompositorische Meisterschaft Händel Recht geben sollte, hätte der Bühnenarchitekt einen Punkt: Die Publika aller Zeiten nehmen die technischen Schaustücke auf der Bühne als relevant und Ausdruck des Inhalts wahr, wenn die Technik den „Stand der Dinge“ in handwerklicher Hinsicht darstellt. Die Leistungsfähigkeit der Maschinen ist auch eine Aussage über die Zeit, in der wir leben. Doch wenn der technische Effekt zum zirkensischen Schaustück verkommt und mehr überwältigt als aufklärt, ist außer einem kurzen Augenblick des Staunens nichts gewonnen. Es ist in diesem Sinne wünschenswert, auf der Bühne Maschinen integriert in die Konflikte zu erleben. So können sie zur Selbstbeobachtung der sie hervorbringenden Gesellschaft beitragen.

Maschinen-Theater erster Ordnung: Der künstliche Mensch

Aufführungen, die in diese Ordnung des Maschinen-Theaters gehören, wird es (vielleicht) nie geben. Auf jeden Fall gibt es sie heute (noch) nicht, denn um in diese Gruppe zu gehören, muss die jeweilige Maschine vollendet sein, vollendet als *künstlicher Mensch*. Dann ist sie dem echten Menschen ein vollwertiges Gegenüber, ein Wesen wie du und ich, mit dem Unterschied, dass es *gemacht und nicht geboren* ist. Hier geht es also nicht um Simulation oder Fiktion, sondern um die Realität eines Machwerks mit Bewusstsein, das seinen eigenen Willen hat (wie Frankenstein), das Todesangst kennt (wie HAL 9000), das liebt (wie Golem). Das Bewusstsein einer solchen Maschinen-Darstellerin müsste so umfassend sein, dass sie am Rollenspiel teilnehmen kann. Gedankenspiel: ein Mensch und ein künstlicher Mensch bringen die Szene der Abschaltung des Rechners aus Stanley Kubriks *2001: Odyssee im Weltraum* (1968) zur Darstellung. Der echte Mensch übernimmt die Rolle des bedrängten Technikers, der künstliche Mensch die Rolle des Computers HAL 9000, darum flehend, nicht abgeschaltet zu werden. Was wäre an dieser Konstellation faszinierend, ja gruselig? Sicher die Frage, ob der künstliche Mensch ein Bewusstsein seiner abschaltbaren Existenz hat. Denn weiß er von der Möglichkeit des Nicht-mehr-Seins, so hat er wirklich Bewusstsein und verdient auch unser Mit-Leiden. Weiß er nichts davon, ist er eine beschränkte Maschine, die eine Simulation ausführt. Wie in vielen Science-Fiction-Erzählungen skizziert, ist das Bewusstsein des Todes der Prüfstein für eine wirklich menschengleiche Existenz. Und so ist es nachgerade logisch, dass das *Maschinen-Theater erster Ordnung* die Erzählungen des *Maschinen-Theaters*

vierter Ordnung wieder aufnimmt. In der finalen Form des Maschinen-Theaters ist die Inszenierung der vormals utopischen Erzählungen des *Maschinentheaters ohne Maschinen* endlich möglich.

Grenzgänger – Annäherungen an Grundlagen szenischer Forschung

Auch wenn das *Maschinen-Theater erster Ordnung* nicht realisierbar ist, gibt es doch Grenzgänger aus dem *Maschinen-Theater zweiter Ordnung*, die sich heute schon zeitweilig im Bereich des vollendeten Maschinen-Theaters aufzuhalten scheinen. Es sind Roboter, die sich den Anschein vollkommener künstlicher Existenz zu geben vermögen. *RaP* nenne ich diesen Spezialfall: *Roboter als Puppe*. Als *Roboter* bezeichne ich dabei alle Maschinen, die entweder ferngesteuert, programmiert oder über Sensoren beeinflussbar, ihren Weg über die Bühne finden. *Puppe* ist für mich ein lebloses Ding, das durch den Vorgang der Animation den Eindruck erweckt, lebendig zu sein. So ist der *Roboter als Puppe* eine bewusste Maschine, die den Eindruck erweckt, Bewusstsein zu haben. Genauer ist es eine Maschine, die das im Puppentheater verwendete Rezeptionsverhalten des Menschen nutzt, um als unbelebtes Ding lebendig zu wirken.

Wie funktioniert dieses Rezeptionsverhalten? Wird es von dem Ding hervorgerufen, oder findet dieser Effekt nur im Kopf des Betrachters statt. Ich folge Gernot Böhme (1983) und spreche von der *Atmosphäre* zwischen Ding und Betrachter. Böhme arbeitet in seiner Ästhetik ein Modell aus, das beide Seiten zu gleichen Teilen an dem Effekt beteiligt. Die Wahrnehmung von Leben baut sich als Atmosphäre *zwischen* dem Ding und dem Beobachter auf. In diesem Sinne verfügt der *Roboter als Puppe* über die Fähigkeit, eine Atmosphäre der Autonomie zwischen sich und dem Zuschauer herzustellen. Vermag die Theaterpuppe eine Atmosphäre zu erzeugen, die zwischen tot und lebendig oszilliert, so besitzt der *Roboter als Puppe* diese Fähigkeit in Bezug auf die Grenze zwischen Maschine und künstlichem Leben. Mit John R. Searle (1980) wäre zu sagen, dass der *Roboter als Puppe* eine „schwache KI“ ist, mit der Fähigkeit, wie eine „starke KI“ zu scheinen. Wie stellt sich diese Atmosphäre konkret dar? Beobachtet man einen Industrieroboter bei der Arbeit, so bemerkt man die *Gewalt*, mit der seine Bewegungen stoppen, sieht die *Eleganz* seiner linearen Fahrten, empfindet die *Mühe*, seiner unablässig ausgeführten Bewegung. Die menschlichen Eigenschaften von Gewalt, Eleganz und Mühe entstehen aber *zwischen* uns und der Maschine. Und

auch wenn der Industrieroboter davon nichts weiß, so gibt er doch den Anlass dazu. Wie der Kasper aus Holz kann er uns unsicher darüber machen, ob nicht doch ein Geist in jedem Ding steckt. Und während bei der Theaterpuppe immer einsichtig ist, dass sie irgendwo einen menschlichen *Spieler* besitzt, lässt sich das beim Roboter nicht mit abschließender Gewissheit sagen. Was einen Roboter antreibt, bleibt bei aller angewandten Mathematik undurchsichtig. Selbst der Konstrukteur, der einen Roboter Bewegung für Bewegung programmiert hat, kann sich bei der Ausführung des Programms der scheinbaren Autonomie der Bewegungen nicht entziehen. Sie scheinen mehr als die Summe ihrer einzelnen Programmschritte. Der Gedanke ist nicht abzuweisen, der Roboter könnte – *könnte!* – *vielleicht durch Zufall* – wirklich autonom und lebendig sein. So wartet, wer einen Roboter beobachtet auf den Moment, auf den kurzen Augenblick, in dem wahres Bewusstsein zum Vorschein kommt.

An dieser Stelle ist der *Wunsch-Effekt* zu erwähnen. Der Effekt hat seinen Namen von dem Puppenspieler und Germanisten Stephan Wunsch¹, der ihn, bisher nur im Gespräch, erstmalig beschrieben hat. Der *Wunsch-Effekt* tritt dann ein, wenn ein Roboter eine Störung hat und dadurch als autonom wahrgenommen wird. Mit dem unvermittelten Abschalten oder Einfrieren entzieht sich die Maschine ihrem vorgegebenen Programm. *Es scheint* dabei so, als tue sie das aus einer Autonomie heraus, besteht doch ihre Funktion darin, bewusstlos auszuführen, was man ihr aufgetragen hat. Im Moment der Störung blitzt für einen kurzen Moment so etwas wie ein (Un-)Willen auf. Und da diese Störung nicht vorhersehbar ist, sondern aus den Tiefen der Elektronik/Mechanik kommt, scheint der Moment des Aussetzens *bewusst* gewählt. Die Störung erzeugt die Atmosphäre eines Bewusstseins. Zum *Wunsch-Effekt* im weiteren Sinne gehören auch alle Reaktionen der Menschen, die ihren Computer beschimpfen, ihren Kopierer schlagen und ihre erloschenen Mobiltelefone durch ein Blasen in die Ladebuchse zur Reaktion zwingen wollen. Diese Reaktionen sind kein Ausdruck von Aberglauben, sondern zeigen, dass die Maschine gerade im Augenblick ihrer Dysfunktionalität als Lebewesen wahrgenommen wird.

Die Atmosphäre des Lebendigen umgibt aber auch außerhalb der zuge-spitzten Situation des Aussetzers alle selbstständig bewegten und gesteuerten

¹ Mündliche Mitteilung von Stephan Wunsch am 24. August 2019 auf der 4. Deutschen Figurentheaterkonferenz „Digitale Welten auf der Bühne“ in Northeim

Apparate. Die Firma iRobot, die den Saugroboter Roomba produziert, berichtet, dass 80% der Besitzer ihrem Gerät einen Namen geben (vgl. Abbildung 1, Darling 2017). Die Geräte sind „anthropomorph“ gestaltet und teilweise mit aufwändigem Stimm- und Gestenrepertoire ausgestattet, um Menschen zu unterhalten oder von ihnen geliebt zu werden (vgl. Abbildung 2, Prüfer 2019).



Abbildung 1: „80% der Besitzer geben ihren Saugrobotern Namen“



Abbildung 2: Spielzeugroboter Cozmo von der Firma Anki

Und so befinden wir uns gegenüber der Möglicherweise-mit-Bewusstsein-Maschine in demselben Zustand des performativen „betwixt and between“ (Fischer-Lichte 2004), in dem sich schon Diderot (1773) gegenüber dem Schauspieler befand, als er sich fragte, ob jener wahrhaftig oder nur in seiner Rolle edelmütig sei. Und mehr noch: die Unentschiedenheit zwischen lebendig oder tot kann Grusel auslösen. Bekannt ist dieses Phänomen als *Uncanny-Valley-Effekt*, der sich einstellt, wenn Totes und Lebendiges überblenden. Diesen Effekt hat Ernst Jentsch schon 1906 in seinem Aufsatz *Zur Psychologie des Unheimlichen* beschrieben. Folgenreich für die Nachwirkung dieses Aufsatzes war, dass Sigmund Freud seine These in *Das Unheimliche* (Freud 1919/1970) aufgriff, aber zu einem anderen Schluss führte. So war es der japanische Robotik-Professor Masahiro Mori, der mit seinem Aufsatz *The Uncanny Valley* (1970) unter Verwendung von Topoi aus japanischen Märchen das Unheimliche wieder in sein Recht setzte, Todesangst mit Schaulust zu mischen.

Zuletzt fragt also der Roboter: Bist du auch tot? Bist du als Mensch möglicherweise ein Roboter und sind deine „wahren“ Gefühle möglicherweise nur chemische Regelkreise und

internalisierte Reaktionsmuster, die dich glauben lassen, autonom zu handeln, während du in Wahrheit am Gängelband interner Algorithmen bewusstlos durchs Leben trottst?

Fazit: Wer oder was ist ein Roboter?

Diese aufschlussreichen Zweifel können Roboter nach meinem Dafürhalten am wirkungsvollsten auf der Bühne entfalten. Dort verstärkt die Doppelbelichtung von Schein und Sein ihre irritierende Wirkung. Roboter sind für den Menschen interessant, weil sie bewusstlos sind und bewusst scheinen können. Ein Zwischenzustand, der für den Menschen tiefe Informationen über seine eigene Existenz enthält.

Eine bemerkenswerte Umkehrung zum Schluss: Nicht nur wir brauchen Roboter, um Computer besser zu verstehen. Die Computer brauchen Roboter, um *uns* zu verstehen. Das Maschinenhirn braucht einen Körper um unsere Welt verstehen zu können. Hinter dieser Forderung steht die Beobachtung, dass die Dichotomie von Geist (*res cogitans*) und Körper (*res extensa*) wie sie auf René Descartes zurückgeht, nicht haltbar ist. Goethes Homunkulus, der reine Geist in der Phiole, kann nicht funktionieren, denn ohne Körper kann er kein Weltwissen erlangen. Der Körper ist, so zeigt die Forschung, für die Ausbildung eines menschlichen Bewusstseins unverzichtbar.

Persönliche Nachbemerkung

Aktuell wächst die Skepsis vor der neuen Technik schneller als die Freude über ihre neuen Möglichkeiten. Für mich aber ist es einer der wenigen Bereiche, wo noch echte Zukunft möglich ist. Zukunft, die nicht eine Hinwendung zum besseren Früher, sondern wirklich Neues ist, das in der Summe seiner Vor- und Nachteile unser Leben verbessert. Zu dem entsprechenden Diskurs können das Figurentheater und seine „Puppenspieler“ künstlerisch entscheidend beitragen, da sie über viel Erfahrung mit den Grenzgängen zwischen belebt und unbelebt verfügen. Hier kann das Theater wichtige kritische Impulse liefern. Das wird sehr spannend, ich freue mich drauf.

Literaturverzeichnis

- Böhme, Gernot (2013). *Atmosphäre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Čapek, Karel (1920/1994). R.U.R. *Dramata: Matka*. 1. Prag: Československý spisovatel.
- Darling, Kate (2017) 'Who's Johnny?' *Anthropomorphic Framing in Human-Robot Interaction, Integration, and Policy*. In Patrick Lin, Keith Abney, Ryan Jenkins (Eds.), *ROBOT ETHICS 2.0. From autonomous cars to artificial intelligence* (pp. 173-190). Oxford: University Press.
- Dartmouth Conference (1956). Zugriff am 29.12.2019 unter https://de.wikipedia.org/wiki/Dartmouth_Conference
- Dick, Philip K. (1968). *Do Androids Dream of Electric Sheep*. New York: Doubleday Company
- Diderot, Denis (1773/1964). *Das Paradox über den Schauspieler* (aus dem Französischen von Katharina Scheinfuß). Frankfurt am Main: Insel-Verlag
- Fischer-Lichte, Erika (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Händel, Georg Friedrich (1735/2018). *Alcina* HWV 34 Oper in drei Akten (Herausgeber von Siegfried Flesch). Kassel: Bärenreiter
- Jentsch, Ernst (1906). Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 22,195-198, 23, 203-205.
- Mayor, Adrienne (2018). *Gods and Robots: Myth, Machines, and Ancient Dreams of Technology*. Princeton: University Press.
- Mori, Masahiro (1970). Bukimi no tani [The uncanny valley] (from Japanese by Karl F. MacDorman and Takashi Minato). *Energy* 7 (4), 33-35.
- Offenbach, Jaques (1880) *Les contes d'Hoffmann*. Paris: Choudens Fils.
- Prüfer, Tilmann (2019). Sie kommen. *ZEIT MAGAZIN* 21, vom 16.05.2019, 16-23. Online Zugriff am 03.01.2020 unter: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2019/21/roboter-mensch-technologie-robotik-privatleben/komplettansicht>
- Searle, John R. (1980). Minds, Brains, and Programs. *The Behavioral and Brain Sciences* 3 (3), 417-457.
- Searle, John R. (1982). The Myth of the Computer. In *New York Review of Books*, 29. April 1982. Zugriff online am 10.01.2020 unter: <https://users.manchester.edu/Facstaff/SSNaragon/Online/100-FYS-F17/Readings/Searle,%20MythComputer.pdf>
- Seier, Matthias (2019). *100 Gedanken (to go)*. Zugriff am 10.02.2019 unter: <https://enjoy-complexity.de>
- Turing, Alan M. (1950) Computing machinery and intelligence. *Mind* 59 (Oct.), 433-460.

Filme

- Ex Machina. Alex Garland (2015).
- 2001: Odyssee im Weltraum. Stanley Kubrick (1968).
- Blade Runner. Ridley Scott (1982).

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: „80% der Besitzer geben ihren Saugrobotern Namen“ (privater Saugroboter, Fotograf: Christian Fuchs)
- Abbildung 2: Spielzeugroboter „Cozmo“ von der Firma Anki (Fotograf: Christian Fuchs)

Über den Autor / About the Author

Christian Fuchs

geboren 1972 in Düsseldorf, studierte als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes Musiktheater-Regie in Hamburg und arbeitet seit 2003 als freischaffender Regisseur in Oper und Figurentheater u.a. in Würzburg, Halle, Erfurt und Leipzig. Er war Dramaturg am Theater Waidpeicher Erfurt und Leiter des Jungen Theaters am Theater Nordhausen und Projektleiter am Theater der Jungen Welt Leipzig. Seit August 2019 ist er freischaffender Regisseur und Puppenspieler und lebt mit seiner Familie in Leipzig.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address
regiefuchs@mac.com

Ein Fotoprojekt: Püppi ist da A photo project: Püppi arrived

Monika Hanfland

Püppi ist da. Liebespuppen im Auge der Betrachtenden – Fotos, Interviews,
Textfragmente

Püppi Arrived. Love dolls in the Eye of the Beholder – Photos, Interviews,
Text Fragments

————— 107–118

Püppi ist da.

Liebespuppen im Auge der Betrachtenden – Fotos, Interviews, Textfragmente

Püppi Arrived.

Love Dolls in the Eye of the Beholder – Photos, Interviews, Text Fragments

Monika Hanfland

ABSTRACT (Deutsch)

Der vorliegende Beitrag stellt eine Abfolge von Fotos, Interviewausschnitten und Textfragmenten zum Thema Liebespuppen vor, die Teil eines größeren Projekts sind (vgl. Püppi ist da / Püppi Arrived: <https://www.monikahanfland.de/pppi-arrived>). Gefolgt wird den Blicken und dem Selbstverständnis der Benutzer / Besitzer sowie den Einstellungen und Erfahrungen der Hersteller von Real Dolls. Die gezeigten Mensch-Puppen-Beziehungen fordern die Betrachtenden heraus, sich mit Fragen von Normalität, Alltäglichkeit und Potenzialen des Umgangs mit Puppen als menschliche Ersatzwesen auseinanderzusetzen.

Schlüsselwörter: Liebespuppen, Real Dolls, Puppen als Partnerersatz, Sexualität, Normalitätsvorstellungen

ABSTRACT (English)

This contribution presents a sequence of photos, interview excerpts and text fragments on the subject of love dolls, which are part of a larger project (see Püppi ist da/Püppi Arrived: <https://www.monikahanfland.de/pppi-arrived>). The views and self-images of the users/owners as well as the attitudes and experiences of the manufacturers of Real Dolls are followed. The human-doll-relationships shown challenge the viewers to deal with questions of normality, everydayness and potentials in dealing with dolls as human substitutes.

Keywords: love dolls, real dolls, dolls as substitutes for partners, sexuality, conceptions of normality

Liebespuppen – normal oder ‚strange‘? Eine Frage der Perspektive

In Zeiten fortschreitender Digitalisierung, omnipräsenter sozialer Medien und dem Streben nach Perfektion suchen Menschen in virtuellen Dating-Portalen wie in einem Baukastensystem ihren perfekten Partner fürs Leben. Was aber tatsächlich hinter den virtuellen Matches steckt, bleibt oft ungewiss. So stellen sich Fragen wie: Kann ein einziger Mensch solchen Ansprüchen überhaupt gerecht werden? Können Real Dolls oder zukünftige humanoide Roboter menschliche Partner ersetzen?

Liebespuppen werden nach den individuellen Vorlieben der Kunden designed und auf deren Bedürfnisse zugeschnitten. So sind zum Beispiel Größe, Gewicht, Haar- und Augenfarbe, sowie bestimmte Körperproportionen wählbar, um alle Vorlieben erfüllen zu können. So produziert die Firma »DreamDoll Créations« ausschließlich Silikonmodelle mit einer großen Vielfalt an Hautfarben, Größen, Einlässen und unterschiedlich wählbaren Ausstattungen, wie beispielsweise einer Heizungsfunktion. Mittlerweile werden diese Modelle weltweit verkauft. Die Firma experimentiert bereits mit einer Technologisierung der Modelle, um in naher Zukunft humanoide Roboter anbieten zu können.

Im Foto-Interview-Projekt (vgl. <https://www.monikahanfland.de>) betont das Hersteller-Team von »DreamDoll Créations« die Funktionalität und Normalität ihrer Produkte. Die Käufer der Puppen werden angesichts ihres Kaufs herzlich beglückwünscht und in ihrer Produktwahl bestärkt. Der in den Produkthinweisen, den Pflegetipps und den Empfehlungen für den Umgang mit den Puppen sich eröffnende Assoziationsraum reicht von Fürsorglichkeit (Verwendung von Baby-puder nach dem Baden), über sachgerechte Alltags-Interaktion (schonende Positionierung), bis hin zum ideellen Mehrwert (Kunstobjekt):

Wir schlagen Ihnen vor, dass Sie Ihr Modell regelmäßig pudern. Damit Ihr Modell immer eine natürlich glatt wirkende Hauteigenschaft behält und um das lebensechte Gefühl, das durch das Berühren entstehen soll, zu gewährleisten. [...]. Das Einpudern Ihres DreamDoll-Modells ist besonders nach dem Baden für Sie empfehlenswert. Das Baden kann in einer normalen Badewanne oder auch in einem Duschbad erfolgen. Eine normale, körper-warme Badetemperatur des Wassers reicht völlig aus. Benutzen Sie zum Reinigen einen sehr guten Schwamm, ein sehr weiches Tuch oder einen sehr weichen Waschlappen. Alle dermatologisch (PH neutral) getesteten Badezusätze können von uns empfohlen werden.

[...]. Positionierungen immer so schonend wie möglich durchführen. [...]. Ihr DreamDoll-Modell wiegt so viel wie eine echte Frau. Hinter diesem Gewicht steckt eine Menge Energie, die zur Beschädigung der internen und externen Struktur beitragen kann. Es gibt bestimmte Positionen, die aufgrund des Gewichts-faktors sehr behutsam eingenommen werden sollten. [...]. Behandeln Sie Ihr Modell sanft und mit großer Obacht; behandeln Sie Ihr Modell wie ein wertvolles und wunderschönes Kunstobjekt.

Und auch die verbalen Aussagen seitens der Käufer / Nutzer der Puppen deuten im Projekt auf ein Spektrum unterschiedlicher Empfindungen und Motive, das von Sehnsucht nach Nähe und Vertrautheit bis zum Erleben sexueller Lust reicht:

Ja, ich benutze sie zum Kuschneln, wir schauen zusammen fern und Babsi schläft bei mir mit im Bett, damit ich mich nicht so alleine fühle...

Wenn Swannys Gesicht dicht an meinem liegt, ich ihr wie besoffen meine Verzückung, Dank und Bewunderung sabbernd mitteile und halbwegs das Bewusstsein dabei verliere, ist es mir schon ein paar Mal passiert, dass ich sehe, wie sie die Augen bewegt.

Der vorliegende Beitrag zeigt Ausschnitte aus dem oben genannten Projekt: die Liebespuppen werden aus unterschiedlichen Blickwinkeln fotografisch eingefangen und in „ihren“ verschiedenen häuslichen Settings und Mensch-Puppen-Interaktionen gezeigt. Es sind Bilder, die zwischen alltäglich-biederer Normalität und einer wie ‚ausgestellt‘ wirkenden Erotisierung changieren. Ergänzt wird der Blick auf diese Puppenwelten durch Äußerungen ihrer männlichen Besitzer / Benutzer. Die Bedeutung der Puppen aus der jeweils individuellen Subjekt-perspektive ihrer Menschenpartner wird kontrastiert mit den sachlichen Erläuterungen zu Nutzung, Ausstattung und Pflege der zumeist weiblichen Puppen durch die Hersteller. Männliche Puppen gibt es auch, sie werden aber nur selten geordert. So wird hier letztlich die Funktionalität eines passiv-weiblich stereotypisierten Gebrauchsgegenstandes für männliche Bedürfnisse als ein ganz normales Geschäftsmodell konstatiert. Der (Mehr-)Wert dieser Ware? Ein bisschen Wunscherfüllung, Ersatzbefriedigung, Liebesspiel, Kompensation, aber: vor Überstrapazierung wird gewarnt. Ist das ‚strange‘? Die Antwort liegt im Auge der Betrachtenden.

Püppi ist da.





Herzlichen Glückwunsch!

Sie sind jetzt der stolze Besitzer von einem der schönsten und realistischsten Silikonmodelle dieser Welt. Sie haben eines der qualitativ hochwertigsten Silikonmodelle aus dem Hause DreamDoll Création erworben. Hergestellt werden unsere Modelle aus den qualitativ hochwertigsten medizini-schen Silikonen, die man auf dem Weltmarkt bekommen kann.

Unser Engagement soll Sie zufrieden stellen: Es ist sehr, sehr wichtig für uns, dass Sie zufrieden mit Ihrem DreamDoll Créations Modell sind und es auch bleiben werden! Bitte zögern Sie deshalb nicht, den Kontakt zu uns aufzunehmen, falls Sie zu Ihrem DreamDoll-Modell Fragen haben oder Anregungen und Kritik an uns richten möchten. Wir werden uns sehr gerne, und so schnell wie es uns die Zeit dann erlauben wird, zur Beantwortung Ihrer Anfrage bei Ihnen zurück melden.

In Ihrem Handbuch finden Sie alles, was Sie wissen sollten, um die höchstmögliche bzw. längste Lebensdauer für Ihr Modell sicherzustellen. Bei der richtigen Pflege und Handhabung garantieren wir Ihnen eine extrem hohe Haltbarkeit.

DreamDoll



» Das erste Mal habe ich von meinen Puppen im Fernsehen etwas gesehen und das war ein Beitrag über RealDolls. Das ist schon 20 Jahre her und seitdem habe ich immer davon geträumt, auch so eine Puppe zu haben. Dann sind noch viele Jahre ver-gangen. Die Erste habe ich 2012 gekauft, die Michelle. Dann fing das so an und dann wurden es immer mehr.

Das ändert sich von Zeit zu Zeit auch, welche Puppe ich mal bevorzuge eine Zeit lang. Und dann wechselt das wieder auf eine andere, aber ich mag meine Puppen alle gleich gerne, also ich hab alle gleich lieb, und bevor ich zur Arbeit fahre kriegt auch jede einen Kuss von mir. «



Die Reinigung Ihres DreamDoll Modells

Ihr DreamDoll-Modell ist aus medizinischem Silikon gefertigt, einem Material, das sehr widerstandsfähig ist und eine sehr lange Zeit überdauern kann, aber nur in Verbindung mit der richtigen Pflege Ihres Modells.

Wenn Sie Ihr DreamDoll-Modell zum ersten Mal zu Gesicht bekommen, sehen und fühlen Sie eventuell auf der Haut Ihres Modells eine leichte Klebrigkeit. Diese Klebrigkeit wird sich im Laufe der Zeit von alleine verringern, kann aber in der Anfangszeit zunächst (wenn gewünscht) mit Baby- oder Talkumpuder neutralisiert werden. Durch die mehrmalige gezielte Anwendung eines normalen Babypuders lässt sich diese Klebrigkeit sehr leicht und für eine lange Zeit eliminieren.





Die Liebespuppe
hilft beim Verar-
beiten.

Sie hilft, ein ver-
korkstes Leben in
der Liebe wieder
gerade zu biegen.
Aber sie hilft auch,
sexuell zu befreien,
sie lässt Versagen zu,
sie erträgt Schwäche
und doch motiviert
sie irgendwie.

Andreas, 18.09.2017, 09:50

Die Dolls sind heiß
und sexy, werden
nicht fett, nerven
nicht, und und
und...

Damit kommen
Frauen nicht klar. Ist
halt Neid. (...)

Vielleicht erzähle ich
es noch meiner
Exfrau. Zum
Angeben.

Forumsbeitrag
MichiMJ, 14.09.2016, 19:02

Irgendwie
steckt in mir
wohl ein großes
Mädchen, das
mit großen
Barbies spielt.

elker, 16.05.2016, 12:26

Bedenken Sie bitte:

Ihr Modell ist zwar sehr robust, aber gleichzeitig auch zartgliedriger gestaltet als ein Mensch. Diesem Defizit gilt es hier entgegenzuwirken. Versuchen Sie vernünftigerweise nur Positionen, die für Menschen leicht ausführbar bzw. möglich sind, mit Ihrem Modell auszuführen. Wenn eine angestrebte Position für Sie als „gesperrt“ erscheint, versuchen Sie bitte diese angestrebte oder gedachte Position nicht mit einer erhöhten Kraft oder unter Zwang auszuführen. Versuchen Sie, die ursprüngliche Position wieder zu erreichen und beginnen Sie noch einmal erneut (sehr sanft), die gewünschte Bewegung auszuführen.

Ein Beispiel:

Sie wünschen, die Arme Ihres Modells seitwärts über den Kopf zu bringen und dabei haben Sie einen Widerstand verspürt. Dann bewegen Sie, der Vorsicht wegen, die Hände Ihres Modells in die Ausgangsstellung zurück (Arme locker nach unten hängend) und versuchen Sie, die Bewegung mit einer radial schwingenden Bewegung auszuführen. Dazu einfach Hände und Arme vom Bauch weg bewegen; dabei zeichnen die Arme einen Halbkreis bis hin zum Kopf.

Hinweis:

Versuchen Sie nicht, die Arme Ihres Modells komplett über den oberen Todpunkt des Kopfes hin zu bewegen. Dies wäre ebenfalls eine unnatürliche Haltung, die nicht angestrebt werden sollte. Jeder Versuch könnte Schäden am Silikon und den Schultergelenken nach sich ziehen.





»Das ist sicherlich so, dass wir hier ja 20 Puppen vorhalten für interessierte Kunden, aber es ist nicht so, dass wir das als störend empfinden. Also wir haben uns mit dem Gewerbe soweit identifiziert und auch mit dem Produkt soweit identifiziert, dass wir das nicht als störend empfinden.

Also hier spricht keiner über den Artikel sowieso, sondern selbst diese Puppen haben dann einen Namen und das reflektiert glaube ich extrem, wie sehr die Leute damit verwurzelt und auch dahinterstehend sind.«

Und ansonsten
bleibt nur die Frage,
was eigentlich
„strange“ ist.

Püppjenny, 05.09.2017, 20:11



Über die Fotografin und Autorin / About the Photographer and Author

Monika Hanfland

Geboren 1992; BA im Jahr 2018 in Fotografie an der University of Applied Sciences and Arts Dortmund; zur Zeit Fortführung des MA-Studienprogramms „Photographic Studies“; Monika Hanfland lebt und arbeitet in Dortmund. Das Gesamt-Projekt „Püppi ist da“ ist zugänglich unter: [https:// www.monikahanfland.de](https://www.monikahanfland.de)



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address
hello@monikahanfland.de

Book reviews as essays

Artificial doll/puppet beings, facets of subversiveness, morality and the nature of post-human companions

Buchbesprechungen als Essays

Künstliche Puppen-Menschen, Facetten von Subversivität, Moral und das Wesen post-humaner Gefährten

Marie Berndt

What Can a Doll Do? or: What Makes a Doll? An Essay on the Short Story

Is your blood as red as this? (2016) by *Helen Oyevemi*

Was kann eine Puppe tun? oder: Was macht eine Puppe aus? Ein Essay über die Kurzgeschichte *Is your blood as red as this?* (2016) von *Helen Oyevemi*

— 120–124

Robin Lohmann

Frank ... Stein meets Adam – Two Fictional vVisions of Post-Human Companions. An Essay on the Two Novels *Frankissstein:*

A Lovestory (2019) by *Jeannette Winterson* and *Machines Like Me* (and *People Like You*) by *Ian McEwan*

Frank ... Stein trifft Adam – zwei fiktionale Visionen post-humaner Gefährten. Ein Essay über die die beiden Romane *Frankissstein:*

A Lovestory (2019) von *Jeannette Winterson* und *Machines Like Me* (and *People Like You*) von *Ian McEwan*

— 125–127

What Can a Puppet Do? or: What Makes a Puppet?

Was kann eine Puppe tun? oder: Was macht eine Puppe aus?

Marie Berndt

ABSTRACT (English)

This essay presents a brief discussion of Helen Oyeyemi's short story "Is your blood as red as this?", from her 2016 collection *What Is Not Yours Is Not Yours*. The story is set, for the largest part, at a school in London, where the main characters Radha, Gustav, Myrna and Tyche study the rather unusual art of puppetry. Their puppets however, are not merely tools in the students' hands, but have their own plans. The essay goes to show how Oyeyemi portrays both conventional and subversive strategies and outcomes of puppet-play and leaves the reader's head full of questions.

Keywords: puppetry, short story, Helen Oyeyemi, the uncanny

ABSTRACT (Deutsch)

Der vorliegende Essay skizziert die Kurzgeschichte "Is your blood as red as this?" aus der 2016 erschienenen Sammlung *What is Not Yours is not Yours* von Helen Oyeyemi. Die Geschichte spielt größtenteils an einer Schule in London, an der die Protagonisten Radha, Gustav, Myrna und Tyche in der Kunst des Puppenspiels unterrichtet werden. Ihre Puppen ,entpuppen' sich jedoch nicht nur als Werkzeuge in den Händen der Auszubildenden, sondern verfolgen eigene Ziele. Der Essay zeigt, wie Oyeyemi sowohl konventionelle als auch subversive Strategien und Wirkmechanismen des Puppenspiels beleuchtet und die Lesenden mit einem Kopf voller Fragen zurücklässt.

Schlüsselwörter: Puppentheater, Kurzgeschichte, Helen Oyeyemi, das Unheimliche

Dramatis Personae

At the beginning of Helen Oyeyemi's (2016) short story we are thrown into a stereotypical teen-angsty situation: the socially anxious 15-year-old Radha accompanies her older brother to a birthday party where she knows nobody but him. So far, neither has a connection to dolls or puppets, yet these human-like figures come to dominate the story gradually. The take-over begins slowly when Radha meets a girl at the party, Myrna, who is mentioned to study puppetry. Radha is infatuated with Myrna, and although her attraction seems to be unrequited they keep in touch after that night. Through their conversations Radha becomes more interested in Myrna's studies, so much that she eventually decides to apply to the puppetry school herself. The story moves along with her during the process of applying and preparing for her audition and finally depicts the audition itself. Throughout the process, Radha seems interested in, but not necessarily passionate about attending the school. Critically assessing her own talent and volition and comparing herself to her competitors, especially a girl named Tyche, she expects a rejection. The balance of the narration tilts when her application is accepted: the narrative voice shifts from Radha's first-person perspective to that of her doll, Gepetta, and the puppets take centre stage.

Gepetta is only Radha's second puppet. Her first puppet character fails her in the audition, so that older student Gustav, who has been watching, replaces it with a brass marionette from the school's store cupboard halfway through. Gepetta takes control from Radha immediately. She instructs her to "simply translate what [she] says" and to "[not] worry about the controls" (ibid., 95), promising that she will manage them for her. In the following paragraph, they act as one, telling Gepetta's story of origin together. Half a page later, Gepetta takes over completely as the narrating voice.

While Gepetta must certainly be counted as a main character, she is not the only puppet presented to the reader. The puppet that Tyche brings to her audition is a little chess queen. Tyche states defensively:

[...] she doesn't look like a puppet, but she is one. I know it because when I first picked her up I said something I'd never said before. I put her down and then when I picked her up I said the same thing again without meaning to, and again it was something I hadn't said before, even though the words were the same (91).

Like Gepetta, this chess piece is immediately attributed an agency of its own, feeding unfamiliar words into Tyche's mind, the nature of which will be discussed at a later point. Gustav does not limit himself to one puppet, he has a whole group of dolls constantly at his side. While both Tyche's and Gustav's puppets are often the subject in the sentences describing them, we do not get the impression that they have the same level of autonomy that Gepetta has. They are never shown to be physically apart from their student masters, never acting independently.

In contrast, the last puppet portrayed seems to belong to no student at all, to never be controlled by anyone but itself. Its name is Rowan Wayland, and though it is connected to Myrna, it is never labelled her puppet. On the contrary, while Myrna is on holiday, Rowan attends classes on its own and hands in assignments like any other student. It keeps to itself until Radha and Gepetta approach it; afterwards Rowan and Gepetta go on nightly strolls through the city while their human friends sleep, they discuss the students, judge them and exchange secrets. Wayland's presence and control over the plot increases steadily throughout the second part and, like Gepetta, it must be counted among the main cast of the story.

What can a puppet do?

Having introduced the central characters of both the human and the puppet kind, it is now time to face the conundrum announced in this essay's title – what can a puppet do? It is in the subject History of Puppetry, that this question presents itself, when the students are asked to hand in an essay in response to it and to present their own ambitions as puppeteers. We are offered a variety of answers to be picked up from the students' anecdotes, their finished essays, and their practices. In the following, these will be examined first, whereas the next section will take a closer look at the puppets themselves. While their actions should, logically, paint a clear picture of what a puppet can really do, I will argue that the manner in which they are represented instead wrecks any chance for a conclusive answer and raises more and more insoluble questions.

Following the assignment of the essay we first get a textbook answer from the puppets themselves. Rowan, who apparently has to hand in an essay too, "claim[s] the title made his mind go blank"; so Gepetta writes it for him, "simply

reassembl[ing] a few lines [...] from lectures [she]’d heard [...]. The role of the puppeteer is to preserve childlike wonder throughout our life spans, etc.” (107). This does not seem to be what they honestly think though (107), instead they have written what they assume the teacher wants to read.

Next, we are presented with Radha’s essay. Consistent with the previously made suspicion that she is not taking puppet school too seriously, she is unable to meet the minimum number of words required. Her level of ambition as a puppeteer is evidently quite low; there are no more details given on her essay, which seems therefore negligible.

While we do not get a glimpse into Myrna’s essay, she has been questioned in a similar direction by Radha when they first met, and from her answers back then it can be seen that she wants her puppet-play to change the world for good. She is convinced that “stories come to our aid in times of need” (83); she “believe[s] in the work that puppet-play can do”, has “seen it with [her] own eyes”, for example when her father included a clear outsider, physically disfigured child in a performance and took away her pain, cheered her up, made her part of her group (84p.). However, Rowan, who knows Myrna longest and best, is convinced that her noble intentions have led her onto a wrong path. In a story-within-the-story he tells Gepetta that her method to take pain away now “involves causing pain in the first place” (120). His accusation may be confirmed at closer inspection of how Myrna treats her fellow students. She leads both Radha and Tyche on romantically, while simultaneously keeping them at a distance and suppressing them. Thus, her idealistic image of what the puppeteer and his puppet can do is somewhat tainted by her practical approach.

Contrary to Myrna, Tyche initially does not seem to care about the audience of her puppetry at all. As described above, she has a face-to-face dialogue with her chess piece puppet, containing all new words that the puppet is feeding her. In fact, it turns out, their exchange consists of only one question and the attempt to answer it: through Tyche, the queen asks repeatedly “Is your blood as red as this?” (92). Thus, puppet and puppeteer make their audience think long and deep. Radha’s first intuitive answer for example, is “No, surely your blood is redder” (91); after a few minutes of pondering she even feels the urge to hurt herself in order to check the colour of her own blood (92). Tyche’s performance makes people think, question themselves; in consequence, it triggers impetuous emotional and bodily reactions.

Lastly, Gustav uses his puppets in a very different manner once again. His essay is not given to the audience either, but he seems to dissolve into the background whenever he’s performing, to completely disappear behind his dolls. When he is getting to know Radha, for example, he speaks through them only and uses them to gain Radha’s confidence, trust, friendship. Even physical contact between the two is easily established through teaching her the movements necessary to control his puppets (98pp.). Gustav’s camouflage works so well that she sometimes forgets he is there at all and tells him about her adventures with the puppets afterwards as if they had taken place without him (99). But not everyone finds his methods so enjoyable. Towards the very beginning, Myrna complains to Radha about his low-action performances:

He just lets them [the puppets] sit there, watching us. Then he has them look at each other and then back at us until it feels as if they have information, some kind of dreadful information about each and every one of us, and you begin to wish they’d decide to keep their mouths for ever (88).

In this instance it becomes evident that Gustav leaves most of the puppeteer work to the audience. The plot of his play evolves entirely in the audience’s imagination, nothing of the secret knowledge Myrna dreads is indicated in his performance. Through his inactivity on stage he’s playing with the uncanniness of the dolls, with the audience’s fear of them being living subjects with knowledge and agency, instead of dead objects. In doing so, he triggers extreme reactions from his audiences. In Myrna’s case this is a distinct dislike and defensive stance towards anything he does; in the case of Radha, on the other hand, who feels more comfortable interacting with dolls than with people, he quickly achieves a high level of confidence and intimacy.

In summary it may be said that the students’ ambitions and methods vary considerably. Some want to merely astonish and entertain children and adults alike; some want their puppetry to divert the audience from their real-life issues, to help improve their mental health; some want to spark self-reflection and critical examination of the world in the audience; some aim to gain psychological access to the audience to an extent that would never be offered to fellow humans; some trigger the audience’s own fantasy and imagination, perhaps even fears, to be projected onto the puppets. All these are clearly things that puppets can do, things that the students intend them to do.

What does a puppet do?

But what happens when we observe the actual puppets? While they help their student masters with their ambitions and serve the purposes listed above as intended, they also clearly follow ambitions and purposes of their own. Gepetta and Rowan in particular are presented as capable of acting of their own accord. Some of their undertakings are still linked to the human characters, for instance when they discuss the students' actions, developments and relationships, or when they take part in classes alongside them. But there are also various situations in which the puppets act separately from the teenagers. On a day-to-day level that involves simple hobbies of their own like knitting, listening to knitting-podcasts, or riding night buses (106). On a larger scale, we get to know that the puppets' life spans are much longer than human ones. Both have had long histories and served different masters and purposes before they met Myrna, Radha and the others. Gepetta was human once, but when a disease threatened to kill her, the puppets in her care exchanged Gepetta's body parts with parts from their own bodies, thus saving her life (95p.). She regrets that conversion and has dissolved the group. She sees it as her task to ensure that these puppets never meet again, so that such a thing cannot ever be repeated (106f.). The back story of Rowan Wayland seems equally interesting. He was created as a "wooden devil" and used to be in the service of an alchemist in old Prague. When his master had to flee from court he was given the task of guarding his empty grave. For him, going to London with Myrna is just a brief interruption to this mission: "humans only lived a few years, so afterwards, Rowan could go home again" (119).

Gepetta states that

[t]he problem with Wayland is that he's a puppet built to human scale. Masterless and entirely alive. No matter how soft his skin appears to be, he is entirely wooden, and it is not known exactly what animates him – no clock ticks in his chest. Rowan is male to me [...]. He's female to Myrna. For Radha and Gustav, Rowan is both male and female. Perhaps we read him along the lines of our attractions (105).

While Gepetta was once fully human and is now fully doll, and always remained securely female and heteronormative, all of these categories are blurred in Rowan's case. His appearance is human-like and no one knows his source of life. He even breathes, as Gepetta observes enviously (106). What is it then that distinguishes him from a real human? He is not assigned a distinct gender identity or sexual orientation, which makes his character even more dubious.

Other than the humans, the puppets do not reveal their intentions, they hardly even hint at them. Gepetta makes a pact with Radha to help her in the audition in return for Radha's help later (95). But what is it she needs her help for? Rowan is not happy with Myrna's methods and states: "I'll deal with her and Tyche both" (120). But what does he do to them? The big finale, set at the school's end-of-year puppet show, removes all remaining clarity. The first slot of the show is to be filled by Gustav and Radha. Gustav's puppets are already arranged on stage, only their backs visible, but when Gustav walks onto stage, they turn around to reveal that all their throats have been slit brutally. Gustav seems to suffer a shock and lose consciousness, but to the audience "that fall of his [is] just as unreal [...] as the glazed eyes with which the puppets on stage surveyed their own innards" (123). No one is sure what is real and what is performance at first, it takes a while until an ambulance is called. Radha closes the dolls' eyes, collecting their bodies, while Myrna tries to help Gustav. As soon as he awakes, he searches for Radha and they look at each other with love, leaving Myrna feeling hurt and Tyche hesitant whether to comfort her or not. The reader is left wondering what just happened. Was this all part of the show put on by Gustav and Radha or was it staged by Rowan? And to what purpose? Teach Myrna a lesson? Take revenge on the students? Show them who is really in control?

Can a puppet do such a thing?

The story's title is the same as the little queen's big question – "is your blood as red as this?". Remarkably, the first part of the story, the one narrated by real-life girl Radha stands under the heading 'no', whereas the second, doll-narrated part carries the subtitle 'yes'. Positioned before and above everything that follows, this question expresses the quintessential effect of the story: it leaves the boundaries between what is human and what is an artificial imitation of humanity blurred. The reader is left wondering: Who qualifies as a living being with a soul? Who educates whom and who is whose plaything? Who pulls the strings? Whose blood is redder – the students' or the puppets'?

Reference

Primary source

Oyeyemi, Helen (2016). Is your blood as red as this? In Helen Oyeyemi, *What Is Not Yours Is Not Yours* (pp. 78-124). London: Picador.

About the Reviewer / Über die Rezensentin

Marie Berndt

BA and MA degrees in English Literatures and Cultures from the universities of Bonn, Swansea and Perugia. The MA thesis “‘Jamaicans wid ah different flag’: Representations of Precarious LGBTQ Lives in Jamaican Fiction of the New Millennium”, has been nominated for the Queen’s Prize and has won the GAPS Graduate Award in 2019; it is published on the website of the Association for Anglophone Postcolonial Studies. M.B. is currently employed as an academic researcher at the Department for English, American and Celtic Studies of the University of Bonn; she is also working on her PhD project with the preliminary title “Precarious Lives in Contemporary Anglophone Caribbean Literature”.



Correspondence address / Korrespondenz-Adresse
mberndt@uni-bonn.de

Frank ... Stein Meets Adam – Two Fictional Visions of Post-Human Companions

Frank ... Stein trifft Adam – zwei fiktionale Visionen post-humaner Gefährten

Robin Lohmann

The year 2019 has produced two very different novels addressing aspects of the human – doll (AI) relationship. *Frankissstein* by Jeanette Winterson¹ and *Machines Like Me (and People Like You)* by Ian McEwan² challenge the reader to reflect on the nature of human relationships, the limits of technology and the concept of morality. A comparison of these two novels provides an interesting contrast as both approach their subject with different agendas, and with different degrees of “success”.

As the title suggests, Winterson’s book is a direct reference to the original *Frankenstein* by Mary Shelley, daughter of the feminist writer Mary Wollstonecraft. The novel begins in the summer of 1816 when Mary Shelley, her husband Percy, step-sister Claire, Lord Byron and his physician vacationed on Lake Geneva, the place and time when Mary Shelley (as a result of a ghost story competition among the friends) created her Frankenstein. This background story provides the reader with plenty of thoughts to ponder about the nature of time, life, death, language and humanity as presented in fictionalized philosophical discussions among Mary Shelley and her Geneva companions.

From there, Winterson takes us to an international robotics fair in Memphis Tennessee in 2019 (200 years after the publication of *Frankenstein*) where we are introduced to Ry Shelley, a transgender physician interested in

“how robots will affect our mental and physical health”, Ron Lord, creator of a series of sex dolls “sexbots” for men, Claire, an outspoken evangelical Christian working as a hostess at the fair (and later business partner of Ron) and Victor Stein, a brilliant AI expert (later revealed as a robot himself) with whom Ry has a love affair and provides human body parts for his secret research.

This is a very funny novel. Winterson uses her cast of wacky characters effectively to spout (her own) views on gender, sexism, religion, and relationships. The reader laughs out loud when one of Ron’s sexbots (also named Claire), stuck on bedroom mode in the cloakroom at the fair, unselfconsciously

spews out sex demands to an unprepared collection of onlookers, or when Claire feels called by God to create her own series of sexbots as “Christian Companions”.

However, aside from the clever use of names, the connection to the original *Frankenstein* remains flat. While Shelley’s co-creation is emotionally tortured and struggles with the life he was given, the enlivening element defining doll-human relations in which form and thought intermingle is missing in Winterson’s novel. Ron Lord’s sexbots are clearly machines, non-alive material made for a



Figure 1: Jeanette Winterson: *Frankissstein: A Love Story*. © Jonathan Cape, London (2019). ■■■

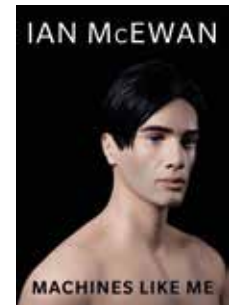


Figure 2: Ian McEwan: *Machines Like Me (and People Like You)*. © Jonathan Cape, London (2019). ■■■

1 Winterson, J. (2019). *Frankissstein: A Love Story*. London: Jonathan Cape. ISBN: 978-17187331419

2 McEwan, I. (2019). *Machines Like Me (and People Like You)*. London: Jonathan Cape. ISBN: 978-1787331662

specific purpose and Victor Stein, who's vision for the future is thought without form, is intellectually brilliant but emotionally cold and narcissistic. His main interest in Ry is that their appearance in his life is of "zero probability" and produces "delicious new data." At times he talks of love, but Ry never quite believes him and neither does the reader.

Winterson weaves several story lines together, which can be confusing. And at times her personal agenda interferes with the flow of the text. For example, although Ry's transgender is significant to the novel, a brutal rape scene in a public bathroom seems both excessive and distracting. These criticisms aside, the novel has many positive aspects. The extremely amusing scenes, the surprise ending and the reflections about humanity make the novel worth reading. Interestingly, the novel ends with a vision for the future in which a sexbot learns to think and feel on her own - a vision made material in McEwan's character Adam.

The enlivened element missing in Winterson's novel is found in McEwan's. Here, the powerful doll-human relationship is not only an experience of the characters, but the reader as well is drawn into the co-creation of life.

The novel is narrated by Charlie, a 32-year old anthropologist by training with a history of failed business endeavours who earns a meagre living with day trading from his office at home. Miranda, Charlie's upstairs neighbour, friend and soon-to-be lover carries a secret which is later exposed and central to the theme of the book. The novel takes place in an alternative London of the 1980s in which England has lost the Falkland war and general political upheaval is on the agenda. (It is quite possible to skip this story line and still understand the book).

Having a personal interest in artificial life, Charlie spends the inheritance from his mother to buy Adam - one of 25 newly created artificial humans (12 male Adams and 13 female Eves). Based in the desire for a shared creation, Charlie involves Miranda in the programming of Adam's personality with each (the choices unknown to the other) defining half. Later it becomes clear that Adam's decisions are less based on programming i.e. projections of the owner's thoughts into matter, than his own "learning" - the processing and integration of information and experience.

From the beginning the reader is drawn to Adam and, with Charlie and Miranda, shifts between curiosity, empathy and indifference as we wait for him

to come to life at Charlie's kitchen table. Once installed in their lives, Adam quickly becomes a part of it, helping around the house, offering general council and companionship and sharing his time with both Charlie and Miranda. He is pleasant, courteous and honest and spends much of his time "thinking" - combining an unlimited source of data with his own experience. The fact that Adam can think on his own is both a fascination and an irritation. Early in the book he warns Charlie that Miranda could be a "systematic, malicious liar." Which Charlie does not want to hear or believe, but turns out to be true.

As their relationships deepen, Adam falls in love with Miranda. Aside from a brief sexual encounter chastised by Charlie, Adam expresses his love by writing and perfecting thousands of haikus for Miranda (very humorous). He has also taken over Charlie's day trading with more success providing them with a richer lifestyle and enough money for the down payment on an expensive house. During this phase, Charlie observes and comes to the rescue of Mark, a four-year old boy being abused by his mother in a public park. On a whim, he leaves his card and a few days later the father drops the boy off at the apartment. Miranda, initially lying to Charlie about regularly visiting Mark in foster care, talks him into applying to adopt the boy who is disturbed, but charming. Meanwhile, Adam is unsettled by news that other Adams and Eves are beginning to self-destruct as a result of disillusionment with the human condition.

Based on information received from Adam in combination with a death threat to Miranda, Miranda is forced to admit to having lied about being raped in court three years prior to avenge the rape of her best friend, a crime that went unpunished and resulted in the suicide of the friend. In an attempt at both closure and revenge, Miranda decides to confront the rapist, now released from prison. When she does, Adam records Miranda's confession.

At this point McEwan's opening quote taken from Rudyard Kipling's "The Secret of Machines" comes into play: "But remember, please, the Law by which we live, We are not built to comprehend a lie..."

Adam's pure morality leads him to give away the money he had earned for Charlie to "worthier" causes and, despite his love, to report Miranda to the police. In a desperate attempt to save Miranda and not knowing that the report had already been made, Charlie "murders" Adam with a hammer. With Miranda in prison, the adoption process is put on hold and Mark, no longer disturbed but

charming, becomes traumatized by being abandoned once again. After Miranda serves her one-year prison term, they fulfil Adam's dying wish and bring his remains to Alan Turing and then return home to his old apartment, Charlie's pre-Adam financial ruin, and their newly adopted troubled son.

In this book the reader is drawn into the life of Adam in interesting ways – the initial creation phase in which both the characters and the reader come to love and disregard the doll at turns is followed by uneasiness when Adam begins to think on his own. Particularly threatening is when he learns how to deactivate his kill switch. But this is where the life path with Adam for the characters and the reader diverge. For the reader, Adam raises questions about entitlement. Does he have “the right” to give away the money he earned? Did he have “the right” to report Miranda? Although the responses to the decisions would vary, the question of entitlement would not arise if Adam were biologically human. Further, Adam's decisions require the reader to make personal choices about justice. Is Miranda's lie about being raped excusable? And what about Adam's murder – is it justified? Raising these questions – and many others individual readers can discover for themselves – seems to be Adam's purpose for the reader. Once accomplished we can easily let him go at the end of the novel. Not so for Charlie and Miranda. Adam is not only missed, but grieved like the loss of a favourite doll. And, once the doll is no longer present, the child needs to face the sometimes harsh “other” realities of life.

Although both Frank Stein and Adam are examples of artificial humans, only Adam is a doll. While Frank Stein follows his own vision from the beginning and hides his true form from those he interacts with (including the reader), Adam arrives in a box and Miranda and Charlie literally bring him to life. Read in combination, these two novels give the reader plenty of food for thought about humanity, entitlement and the nature of dolls.

About the Reviewer / Über die Rezensentin

Robin Lohmann

born 1962 in Cleveland, Ohio, USA, is a writer and social anthropologist. She completed her undergraduate work at the University of Michigan in Ann Arbor, received her MA from Case Western University in Cleveland and finished her studies at the University of Kiel, Germany with a PhD. In addition to her work as a freelance writer, she has researched extensively on the life review, designed and led autobiographical writing courses and published on dolls. Currently she is a member of the academic staff in the English Department at the University of Education, Karlsruhe. She holds a life-long interest in the power of autobiographical memories to heal and enrich the present. Her book *Was gestern war, hilft mir für morgen* (Kösel Verlag 21013) is available directly from the author.



Correspondence address / Korrespondenz-Adresse
Lohmanns@online.de

Themenschwerpunkt: Puppen/dolls like *mensch* – Puppen als künstliche Menschen

Topic Focus: Dolls/puppets like *mensch* – dolls/puppets as artificial beings

Inhalt / Content

Editorial

Insa Fooker / Jana Mikota

Einführung: Puppen/dolls like *mensch* –

Die Puppe als Inbegriff künstlicher Menschen?

Introduction: Dolls/puppets like *mensch* –

The doll/puppet as the epitome of artificial beings?

— 6–15

***Fokus: Künstliche Menschen als Puppen für Kinder –
Puppenmotive in Kinderliteratur, Kindermedien und
genderaffinem Spielzeug***

***Focus: Artificial (human) beings as dolls/puppets for
children – doll motifs in children’s literature, children’s
media and gender-related toys***

Jana Mikota

Gut, böse oder: es kommt drauf an.

Maschinenmenschen in aktuellen Kinderromanen

Good, Bad or: It depends.

Machine People in Current Children’s Novels

— 17–25

Nadine Jessica Schmidt

„Aber Roboter haben kein Herz!“ Zur literarischen Inszenierung
von Maschinenmenschen in aktuellen Erstlesebüchern

“But Robots Have No Heart!” On the Literary Presentation
of Machine People in Current Books for Beginning Readers

— 26–36

Kirsten Kumschlies

„Was, du hast Kniegelenke? Das glaube ich einfach nicht!“
Der Barbie-Medienverbund aus transmedialer Perspektive
“What, You’ve Got Knee Joints? I Don’t Believe This!”
The Barbie Media Network from a Transmedial Perspective
■ 37–44

Milton Fernando Gonzalez-Rodriguez

Lego® Minifigures: Reflections of Human Experience
through the Materialization of Stereotypes
Lego® Minifigures: Reflexionen menschlicher Erfahrung
durch die Materialisierung von Stereotypen
■ 45–51

***Fokus: Künstliche Menschen als performative Puppen-
Inszenierungen – medial, digital, graphisch, filmisch, theatral***

***Focus: Artificial beings as performative doll/puppet
stagings – medial, digital, graphic, cinematic, theatrical***

Mariya Savina

The Sims: Digital Puppets and the Afterlife of a Dollhouse
Die Sims: Digitale Puppen und das Nachleben eines Puppenhauses
■ 53–60

Barbara M. Eggert

Barbarella – Toying with Anticipations.
Un/Fashioning Dolls and Androids in the Early Comic Strips
of Jean-Claude Forest and Roger Vadim’s Film Adaptation
Barbarella – verpupppte Erwartungshaltungen.
Ent/Kleidungen von Puppen und Androiden in den frühen Comicstrips
von Jean-Claude Forest und der Filmadaptation durch Roger Vadim
■ 61–69

Marlen Bidwell-Steiner

Männer, die mit Puppen spielen: filmische Lust zwischen Eros
und Thanatos im spanischsprachigen Kino
Men Playing with Dolls: Cinematic Pleasure between Eros
and Thanatos in Spanish-Speaking Movies
■ 70–78

Sarah Reininghaus

Von ‚Annabelle‘ und ‚Chucky‘ – Puppen als ambigue
Vertreter*Innen künstlicher Menschen in rezenten Horrorfilmen
About Annabelle and Chucky – Dolls as Ambiguous
Representatives of Artificial Humans in Recent Horror Movies
■ 79–88

Franziska Burger

Versuchsobjekt Mensch – Menschenversuche als
Gegenstand von Figurentheaterinszenierungen
Humans as Objects of Trial – Experiments on Humans
as a Subject of Puppet Theatre Productions
■ 89–96

Miszellen / Miscellaneous

***Narrative der Verknüpfung – materielle und
imaginierte Puppen-Artefakte im Kontext des Verlusts von
Erinnerung und der Projektion phantasierter Zukünfte***

***Narratives of linkage – material as well
as imagined doll/puppet artefacts in the context of loss of
memory and projection of fantasized futures***

Katja Grupp

Frozen Charlottes – oder das Überleben der Toten in Wort und Schrift
Frozen Charlottes – or the Survival of the Dead in Word and Writing
■ 98–101

Emanuela Ferragamo

Enthauptete Menschen und körperlose Puppen.

Christian Morgenstern über Leben und Technik in seiner
humoristischen Tageszeitung aus dem Jahr 2407

Decapitated People and Disembodied Dolls.

Christian Morgenstern about Life and Technology in his
Humorous Daily Newspaper from the Year 2407

■ 102–107

Rezensionen: Essays über eine Ausstellung und ein Ballett

Reviews: Essays on an exhibition and a ballet

***Sichtweisen und Spielarten von Sehnsucht, Entfremdung
und Erkenntnis in der Liebe zu Puppen***

***Perspectives and varieties of longing, alienation and
realization in the love for dolls/puppets***

Christopher Koné

Laurie Simmons' *The Love Doll*: Looking at a Sex Doll Anew

Laurie Simmons' *The Love Doll*: Eine Sexpuppe neu betrachtet

■ 109–113

Marlene Meuer

Sehnsucht nach menschlichen „Musterstücken“.

Shakespeares Sonette, getanzt.

Longing for Human “Prototypes”.

Shakespeare's Sonnets, Danced.

■ 114–126