

Viriles Puppenspiel – Beziehungen und Projektionen

Virile doll-play – relationships and projections

Anna-Dorothea Ludewig

ABSTRACT (Deutsch)

In der Kulturgeschichte nimmt die (weibliche) Puppe einen besonderen Platz ein, gibt sie doch Auskunft und Aufschluss über (männliche) Phantasien, über eine (auch pathologische) Verschmelzung von Erotik und Macht. Pygmalions mit göttlicher Unterstützung belebte Statue, die ihm sprach- und auch sonst anspruchslos zu Willen war, blieb über Jahrhunderte hinweg eine Inspirationsquelle für fiktionale und reale Nachahmer. Im Mittelpunkt steht dabei die Beziehung zwischen Künstler und Puppe und damit die Puppe als Muse, als vollkommene Projektionsfläche, in der sich der Künstler spiegeln und reflektieren kann. Diesen Überlegungen wird anhand verschiedener Beispiele nachgegangen, dabei werden sowohl biographische Aspekte als auch literarische Präsentationen der ‚Puppen-Liebe‘ miteinbezogen.

Schlüsselwörter: Pygmalion, Projektion, Gefährtin, Körper, Erotik

ABSTRACT (English)

The (female) doll occupies an important position within cultural history – it sheds light on (male) phantasies and as well on a (sometimes pathological) conflation of eroticism and power. Pygmalion's with divine support animated statue – a speechless and submissive beauty – remained a source of inspiration for numerous fictional and real imitators throughout the centuries. The focus is on the relationship between artist and doll and thus, it examines the doll as a muse, as a perfect projection surface that mirrors and reflects the artist and his work. These considerations are followed up on the basis of various examples, including both biographical aspects and literary presentations of 'doll love'.

Keywords: Pygmalion, projection, companion, body, eroticism

Männliche Puppenliebe

Männer und Puppen – diese ‚Paarung‘ steht zunächst im Widerspruch zu einer heteronormativ geprägten Gesellschafts- bzw. Geschlechterordnung, gelten Puppen doch gemeinhin als Mädchenspielzeug, die ihre kleinen Besitzerinnen u.a. auf die zukünftige Mutterrolle vorbereiten soll(t)en. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob also Puppen überhaupt als „Seelenverwandte“ (im Sinne dieses Themenheftes) männlicher Kunstschaffender fungieren konnten oder können? Gleichzeitig nimmt aber die (weibliche) Puppe auch abseits der Kinderzimmer einen besonderen Platz ein, gibt sie doch Auskunft und Aufschluss über (männliche) Phantasien, über eine Verschmelzung von Erotik und Macht, die im Zusammenhang mit sexualisierter Gewalt auch pathologische Züge tragen kann. Tatsächlich waren es „[v]or allem Männer“, die der Puppe „in Literatur, in Kunst und Kunstgewerbe, in pornographischem Zusammenhang Dauer und eine manchmal bedrückende Präsenz verliehen“ haben (Berger 1987, 266). Ist es also eine in erster Linie erotische Faszination, die diese artifizielle Weiblichkeit ausübt? Oder aber sind „Seelenverwandtschaft“ und Begehren in diesem Fall nicht voneinander trennbar, ist die Puppe also die ideale Muse, die vollkommene Projektionsfläche, in der der Künstler sich spiegeln und reflektieren kann? Vor dem Hintergrund dieser Fragen soll nachfolgend der Beziehung zwischen (weiblicher) Puppe und (männlichem) Künstler anhand verschiedener Beispiele nachgegangen werden, dabei werden sowohl biographische Aspekte als auch literarische Präsentationen der ‚Puppen-Liebe‘ miteinbezogen.

Der hier verhandelte Themenkomplex reicht bis in die Antike zurück: Bereits Pygmalion zog die Verbindung mit einer künstlichen Frau vor – die ihn umgebenden Menschenfrauen lehnte der Bildhauer als lasterhaft und unwürdig ab. Stattdessen entbrannte er in Liebe zu einer (von ihm selbst) aus Elfenbein geschaffenen Statue, die Göttin Venus erfüllte ihm seine Bitte um Belebung derselben, und er fand die „eburnea virgo“ (Ovid 2019, 540), die elfenbeinerne Jungfrau, ‚vermenschlicht‘ auf seinem Lager vor. Ovid rückt in seinen *Metamorphosen* (um 8 u.Z.) das erotische Element dieser Beziehung im Vordergrund, die puppenhafte Statue – es kann wohl vermutet werden, dass aus dem kostbaren Material eher kleine, zierliche Figuren gefertigt werden –¹ ist ihrem Geliebten und Schöpfer

im wahrsten Sinne des Wortes zu Willen: „Er bildet nicht nur ihr Bewusstsein, sondern versteht sich auch als sexueller Lehrmeister“ (Berger 1987, 277). Die Pygmalion-Geschichte verweist damit auf ein geschlechterhierarchisches Gefälle, das vielen ‚Puppengeschichten‘ immanent ist: „Wo immer in der Geschichte von Kunst und Literatur das Phantasma restlos formbarer, widerstandsloser und universal verfügbarer Weiblichkeit inszeniert wird, zeigt es sich an das Modell der Puppe gebunden“ (Brittnacher 2013, 458f.).

Die Literatur der Romantik machte den Pygmalionismus sozusagen salonfähig, und mit Olympia schuf E. T. A. Hoffmann eine der bekanntesten (weiblichen) Puppenfiguren des 19. Jahrhunderts – im Zentrum steht die (blinde) Liebe des künstlerisch veranlagten Studenten Nathanael zur Automatenfrau Olympia; in ihr glaubt er die vollkommene Partnerin zu erblicken, wenngleich sie nicht mehr ist als eine „narzisstisch belegte Projektionsfläche seiner erotischen Begierden, da sie keinerlei Tiefe, keine Persönlichkeit, besitzt, sondern nur visuell abtastbare Oberfläche ist“ (Meteling 2017). Über diese ‚Liebe‘ vergisst Nathanael seine Verlobte und verfällt schließlich dem Wahnsinn. Bis heute prägt diese Novelle die Rezeptionsgeschichte an der Schnittstelle von (literarischen) Puppen und Androiden.² Wie angedeutet, verschwimmen oftmals die Grenzlinien zwischen diesen beiden Ausprägungen, faszinieren doch beide durch ihre Menschenähnlichkeit, können als Ersatzkörper fungieren und damit Surrogate sein für ‚echte‘ Nähe. Dennoch soll hier zwischen künstlichen Menschen und Puppen unterschieden werden, denn während erstere (nur) durch eine (sei es magische oder technische) Animation ihre Bestimmung erfüllen, können letztere doch (nur) durch die menschliche Phantasie belebt werden (vgl. Brittnacher 2013, 457).

Alma

Die wohl bekannteste Mann-Puppen-Partnerschaft der jüngeren Kulturgeschichte, die zwischen Oskar Kokoschka und einer von der Puppenmacheerin Hermine Moos in den Jahren 1918/19 gefertigten Nachbildung seiner ehemaligen Geliebten Alma Mahler, scheint diese Funktion der Puppe zu bestätigen, benötigte der Maler doch dringend ein Surrogat, einen Ersatzkörper für seine abhandengekommene Muse. Dabei ging es ihm freilich um

1 Die m. E. überzeugenden Überlegungen zur Größe der Figur stammen von Hans Richard Brittnacher; in der bildenden Kunst wird die zunächst namenlose, im 18. Jahrhundert dann als Galatea bezeichnete Kunstfrau allerdings überwiegend in menschlicher Größe dargestellt (vgl. Brittnacher 2013, 458).

2 E. T. A. Hoffmanns „Nachtstück“ *Der Sandmann* erschien 1816; besondere Bedeutung erlangte die Novelle durch Sigmund Freuds Essay *Das Unheimliche* (1919): Freud analysiert u.a. anhand dieser Novelle die Bedeutung des Unheimlichen.

einen „Traum von Alma“, nicht um „die wirkliche Person“, „nach dem Bild seiner Geliebten [sollte eine] fügsame, absolut treue Gesellschafterin und willfähriges Modell“ entstehen (Meteken 1992, 15). In Zeichnungen (einschließlich „eine[r] lebensgroßen Darstellung meiner Geliebten“³) und Briefen an Hermine Moos übermittelte er präzise Anweisungen zum Bau der Puppe, wobei seine vollkommen übersteigerten, unerfüllbaren Erwartungen deutlich werden, wie u.a. die folgende Briefstelle belegt:

Die Haut endlich pfirsichähnlich im Angreifen, und nirgends Nähte erlauben an Stellen, wo Sie denken, daß es mir weh tut und mich daran erinnert, daß der Fetisch ein elender Fetzenball ist, sondern überall dort, wo ich nicht so hinschauen und wo nicht *die* Kontur oder der natürliche Fluß der Linien und Glieder gestört wird.⁴

Für Kokoschka sollte die Puppe Muse und Kunstwerk in einem sein, entsprechend agiert er in seinen Briefen und Illustrationen nicht nur als Auftraggeber, sondern als Künstler, dessen (männliche) Potenz durch seine Funktion als Schöpfer zusätzlich gesteigert wird bzw. werden soll. Und so konnte die fertige Alma-Puppe für Kokoschka schließlich nur eine große Enttäuschung sein: Als „Eisbärenfell“⁵ bezeichnete er das Endprodukt voller Empörung, was ihn aber nicht davon abhielt, sie – wie auch ursprünglich vorgesehen – als Muse und Modell einzusetzen, von ihr Gebrauch zu machen. Auch in der verunglückten Puppen-Gefährtin fand der Künstler einen „Resonanzboden, auf dem er sich entfalten, von dem er sich nähren kann, ohne durch Lebensregungen gestört zu werden“ (Berger 1987, 274). Entsprechend fasste auch Alma Mahler-Werfel selbst diese Episode auf und kommentierte sie am Rande ihrer Autobiographie (1960) als Kapitulation vor einer menschlichen und selbstbestimmten Weiblichkeit: „Kokoschka sprach tagelang mit der Puppe, wobei er sich sorgfältig einschloß ... und hatte mich endlich da, wo er mich immer haben wollte: ein gefügiges, willenloses Werkzeug in seiner Hand!“ (Mahler-Werfel 1988, 130; vgl. Mann 1992, 46). Die von Alma Mahler-Werfel erwähnten ‚Puppengespräche‘ lassen, so sie denn tatsächlich stattgefunden haben, aber auch eine therapeutische Funktion der Puppe erahnen, die hier als Seelenrösterin im Sinne einer Projektionsfläche

3 Brief von Oskar Kokoschka an Hermine Moos vom 20.8.1918. (Ausstellungs-Katalog des Frankfurter Städel 1992, 93). Eine Abbildung der heute in Privatbesitz befindlichen Ölskizze, die Kokoschka der Puppenmacherin als Vorlage zukommen ließ, findet sich u.a. in dem oben genannten Ausstellungskatalog.

5 Brief von Oskar Kokoschka an Hermine Moos vom 6.4.1919. (Ausstellungs-Katalog des Frankfurter Städel, 108)

fungierte, auf die der verlassene und kriegstraumatisierte Maler seine Verlufterfahrung und seine Ängste übertragen konnte. Daran anknüpfend war die Puppe für Kokoschka aber auch stark erotisch konnotiert; das zeigt sich besonders deutlich an der (verschollenen) Rohrfederzeichnung *Liebespaar* (1918/19) – hier ist die Inbesitznahme der nackten Puppe durch den ebenfalls nackten Maler dargestellt: „Die Figur



Abbildung 1: Oskar Kokoschka, *Liebespaar*, 1918/19 ©VG Bild Kunst Bonn

liegt schräg in den Raum hinein (vgl. Abbildung 1). In ihrer Nacktheit und den gespreizten Beinen ist sie dem ebenfalls nackten Künstler völlig ausgeliefert. Mit der linken Hand weist sie zusätzlich auf ihr Geschlecht“ (Mann 1992, 45). Die Alma-Replik wird hier nicht nur von Verpackungsmaterial befreit, sondern buchstäblich enthüllt und scheint sich durch ihre Gestik sofort als sexueller Gebrauchsgegenstand anzubieten. Die starren Augen sind nach oben gerichtet – bereit alles über sich ergehen zu lassen, ist sie der Inbegriff der willigen und zugleich anspruchslosen Frau. Zugespißt gesagt, ‚heilt‘ sich der (seelisch und körperlich) versehrte Maler durch diese Wiederherstellung der Geschlechterhierarchie – die willenlose Puppe wird stellvertretend für die Geliebte in den Objektstatus versetzt und damit (wieder) auf ihren Platz verwiesen. Vor diesem Hintergrund drängt sich auch die Nähe zu einer kultischen Funktion von Puppen wie bspw. im Voodoo-Glauben auf, wo sie „als menschliches Substitut“ (Peppel 2011, 166) u. a. Verbindung zu den Verstorbenen ermöglichen, aber – neben den bekannten schwarzmagischen Praktiken – auch andere Rollen einnehmen: „Der Bedarf an derlei Substituten wird offensichtlich durch kurz- oder längerfristige Abwesenheit hervorgerufen: sie scheinen in doppeltem Wortsinn Übergangsobjekte [zu sein], die eine Leerstelle zugleich markieren und ausfüllen“ (Peppel 2011, 167f.). In diesem Sinne fungierte auch die Alma-Puppe als „Übergangsobjekt“, und entsprechend profan gestaltete sich das Ende dieser Liaison: Enthauptet und

mit Wein übergossen, wurde sie von ihrem Besitzer entsorgt – ihren Zweck hatte sie erfüllt und Kokoschka die Befreiung aus seiner *amour fou* ermöglicht oder zumindest beschleunigt.

Kokoschkas Puppen-Episode ist wohl einzigartig, insbesondere die Imitation einer realen Frauengestalt sucht ihresgleichen. Aber auch andere Künstler waren von Puppen fasziniert, pflegten sogar eine geradezu obsessive Leidenschaft, die auch Niederschlag in ihren Werken fand. Eine spezifische Puppenbegeisterung wurde durch die Arbeiten von Lotte Pritzel ausgelöst (oder verstärkt); die Künstlerin begann kurz nach der Jahrhundertwende mit der Herstellung von Wachspuppen, die „nicht als Kinderspielzeug [...], sondern eher als Sammelobjekte für die Vitrine“ (Wedel 2006, 140) konzipiert waren. Auch Kokoschka kannte selbstverständlich Pritzel und ihre Arbeiten, so hatte die Künstlerin bzw. ihr Mann, der Arzt Gerhard Pagel, ihm Hermine Moos, die unglückliche Schöpferin der Alma-Puppe,⁶ vermittelt. (vgl. Ausstellungs-Katalog des Frankfurter Städel, 91) Lotte Pritzels Ausstellungen erregten großes Aufsehen, ihre Puppen, „fragile, nicht einmal halbmetergroße, anorektisch und tuberkulös wirkende Gebilde aus Wachs, bekleidet mit ausgefranstem Tüll und Flitter“ (Brittnacher 2013, 460), inspirierten zahlreiche künstlerische und literarische Arbeiten, u.a. Rainer Maria Rilkes Text *Über die Puppen der Lotte Pritzel*, der, 1914 entstanden, 1921 mit Zeichnungen der Puppenmacherin publiziert wurde. Allerdings handelt es sich dabei keineswegs um eine direkte Auseinandersetzung mit Pritzels Werk, dieses bildet vielmehr den Ausgangspunkt einer –enigmatischen – Reflexion des kindlichen und künstlerischen Selbst.

„Mädchen“

Auch der Surrealist Hans Bellmer ließ sich u.a. von diesen Wachsfiguren zu einem eigenen Puppen-Œuvre anregen, das ebenfalls Züge einer künstlerischen Selbsterkundung trägt. Ab den 1930er Jahren konstruierte er zwei weibliche Figuren (von denen die eine mehr oder weniger der menschlichen Anatomie entsprach, während die andere aus vier Beinen nebst Torso bestand) und fertigte

6 Wie aus Kokoschkas Briefen hervorgeht, brachte dieser Auftrag Hermine Moos keine Anerkennung. Beruflich konnte sie in den Folgejahren nicht (mehr) Fuß fassen: Obwohl sie sowohl als Malerin wie auch als Puppenmacherin immer wieder Werke öffentlich ausstellte, blieb ihr jeglicher Erfolg versagt. 1928 nahm sie sich kurz nach ihrem 40. Geburtstag durch eine Überdosis des Barbiturats Veronal das Leben. Über Hermine Moos ist sonst wenig bekannt, die Journalistin Justina Schreiber hat sich in einem Buch (Scheiber 2013) sowie einem kleinen Fernsehbeitrag der Künstlerin angenähert (BR 2015).

Fotoserien der Puppen, Zeichnungen sowie Texte an. 1933/34 entstand das erste „Mädchen“ – Bellmer bezeichnet die Puppen stets als „Mädchen“ nicht als Frauen, in Veröffentlichungen werden sie auch als „mineure“ (Bellmer 1935, 30), also Minderjährige/Jugendliche, betitelt – von dem er zahlreiche Fotografien anfertigte, die dem damals noch in Berlin ansässigen Künstler den Weg in die Pariser Surrealisten-Szene ebneten sollten;⁷ gleichzeitig brachten sie ihm den Ruf eines Sexualgestörten, eines Psychotikers ein, so wird auch in der Forschungsliteratur „[d]ie von vielen Autorinnen und Autoren wahrgenommene sexuelle Gewalt im Bild [...] häufig in Bezug zu psychoanalytisch geprägten, als abnorm begriffenen sexuellen Konzepten wie Nekrophilie, Pädophilie oder infantilem Sadismus gesetzt“ (Scholz 2019, 74). Tatsächlich suggeriert Bellmers Blick auf seine Puppe(n) eine Verschmelzung von Schöpfer und Liebhaber, eine Überlagerung, die auch eine narzisstisch-inzestuöse Ebene aufweist. Dass Bellmer von seinen Objekten jedenfalls besessen war, legen die Fotografien nahe: Die Puppen werden in diesen Arbeiten als erotisch-subversive Objekte inszeniert, an verschiedenen Orten fotografiert und in verstörenden Posen bzw. in ihre Einzelteile zerlegt zur Schau gestellt. Dabei markiert die Puppe einen Raum zwischen Realität und Fiktion, fungiert gleichsam als Verbindungsstück, wenn „sie auf den naheliegenden oder den allerentferntesten Schaukeln der Verwirrung Platz nimmt, die zwischen dem Belebten und dem Unbelebten hin und her schwingen“ (Bellmer 1976, 29). Bellmers theoretische Reflexionen über Puppen bilden gemeinsam mit den Fotografien eine ungewöhnliche Collage aus technischen Überlegungen, (kunst-)philosophischen Reflexionen und intimen Bekenntnissen, auch letztere legen eine zweifelhafte Faszination des Surrealisten für „die jungen Mädchen“ (Bellmer 1976, 12) offen, die mit „sexuelle[n] Frustrationen seiner Jugendzeit [...] Wunschvorstellungen des Halbwüchsigen“ (Werckmeister 2011, 12) in Beziehung gesetzt wird. Die Puppe dient in diesem Zusammenhang erneut als Verbindungsstück, diesmal zwischen männlichem Künstler und dem „Rätsel der Weiblichkeit“ (Freud 1989, 545):

7 Die Bilder der ersten Puppe veröffentlichte Bellmer bereits 1934 gemeinsam mit einem Begleittext in Berlin; im selben Jahr wurden sie unter dem Titel „Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée“ in der in Paris erscheinenden surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* publiziert. Die Bilder der zweiten Puppe, die aus vier Beinen und einem Torso bestand, erschienen erstmals 1936/37 in den französischen Zeitschriften *Minotaure* und *Cahiers d'Art*.

Fast ließe sich vermuten: war etwa diese sagenhafte Distanz, ganz wie bei den Puppen, ein nötiger Bestandteil dieses Über-Süßen, das verfiel, wenn die Unerreichbarkeit fiel. War nicht in der Puppe, die nur von dem lebte, was man in sie hineindachte, die trotz ihrer grenzenlosen Gefügigkeit zum Verzweifeln reserviert zu sein wußte, war nicht in der Gestaltung gerade solcher Puppenhaftigkeit das zu finden, was die Einbildung an Lust und Steigerung suchte? (Bellmer 1976, 12).

In Bellmers Text-Bild-Collagen fungieren die Puppen als Projektionsflächen einer idealen Weiblichkeit, wengleich seine Fotoserien auch als eine Dekonstruktion der „Idee der Normkörperlichkeit“ (Scholz 2019, 78) gelesen werden können. Dennoch gerät der bewusst imperfekte Mädchen-Puppenkörper – „Hübsches machen und ein wenig rachsüchtig auch das Salz der Deformationen verteilen.“ (Bellmer 1976, 13) – zum Erkundungsobjekt künstlerischer Neugier, wird zum formbaren, lenkbaren (Kunst-/Lust-)Objekt, dessen Reiz paradoxerweise darin besteht, dass es sich dem Zugriff des Künstlers/Betrachters immer wieder entzieht. Dieses Spannungsfeld von Nähe und Distanz, Realität und Fiktion bildet nicht nur den Nukleus des Bellmer'schen Werks, sondern liegt dem ‚Puppenspiel‘ vieler männlicher Künstler zugrunde.

Caracas und Stella

Daran anschließend wird in zwei Geschichten von Tommaso Landolfi und Charles Bukowski die Puppe zur idealen Gefährtin stilisiert – in beiden Fällen nicht ohne Ironie. Landolfi, profunder Kenner der russischen Literatur und Sprache, trat nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als Übersetzer – u.a. der Werke Nikolai Wassiljewitsch Gogols – in Erscheinung. Seine Kurzgeschichte *La moglie di Gogol* (Gogols Ehefrau) von 1954 macht den russischen Schriftsteller zum Protagonisten und ‚unterstellt‘ diesem eine (eheliche) Beziehung mit einer Frau aus Plastik, einer Art Gummipuppe. Damit nimmt Landolfi die Gerüchte über Gogols schwieriges Verhältnis zu Frauen auf, der nie verheiratet, angeblich nicht einmal verliebt gewesen sein soll. Vor diesem Hintergrund berichtet der Ich-Erzähler, der sich als Freund und Biograph des Dichters vorstellt, von der (mehr oder weniger geheimen) Liebschaft zwischen Gogol und der Puppe namens Caracas. Das absurd-groteske Element dieser Geschichte erfährt eine zusätzliche Steigerung durch die Aufpumpbarkeit der Puppe – mithilfe eines Ventils im Anus kann Luft hinzugefügt und durch eine entsprechende Vorrichtung im Hals Luft abgelassen werden. Das ermöglicht ihrem

Partner bzw. Besitzer, sie in verschiedene Formen und Gestalten zu bringen, die wiederum bestimmten Bedürfnissen Rechnung tragen: „um auf diese Weise etwa den Typ Frau zu bekommen, der ihm an diesem Tag oder in diesem Moment passte.“⁸ Wie eine Odaliske residiert die wandelbare Caracas in einem verborgenen, orientalisch dekorierten Gemach, zu dem nur Gogol und engste Vertraute Zugang haben. Doch in dieser Harems-Situation scheint die Puppenfrau einen eigenen Willen, eine Art Persönlichkeit zu auszubilden, die dem Dichter nicht behagt, zudem infiziert sie ihn unerklärlicherweise mit Syphilis, beginnt schließlich zu altern und entzieht sich zunehmend seinen Wünschen: „Sie wird aus einem Liebesobjekt zum Gegenstand des Hasses“ (Antipow 2019, 27). Gogol gerät infolgedessen in eine schwere psychische Krise, die sich immer weiter verstärkt und ihren Höhepunkt erreicht, als er gemeinsam mit dem Erzähler seine bzw. Caracas' und seine Silberhochzeit feiert. Ersterer wird schließlich Zeuge der Zerstörung der Puppe, die ihr Besitzer mithilfe der in den Anus eingeführten Pumpe zum Platzen bringt: „Caracas schwoll an. Nikolai Wassiljewitsch schwitzte, weinte und pumpte weiter.“⁹ Schließlich werden ihre Überreste im Feuer entsorgt – nebst „[e]twas, das dem Anschein nach schließlich als *Caracas' Sohn* bezeichnet werden konnte.“¹⁰ Aber nicht nur die Puppe (samt Nachwuchs), sondern auch der Dichter selbst fällt schließlich der „tückische[n] Macht der Projektion“ (Brittnacher 2016, 134) zum Opfer und geht damit an seiner eigenen Phantasie zugrunde, die Voraussetzung ist für die Animation einer Puppe. Sein bevorstehender Tod wird vom Erzähler durch Bezüge auf die reale Biographie Gogols angedeutet, der am Ende seines Lebens unter einer Psychose litt und sich im Alter von 42 Jahren religiös motiviert zu Tode hungerte; zuvor hatte er einen Teil seines Werkes verbrannt. Diese Zerstörung seiner Manuskripte erwähnt auch der Ich-Erzähler, nicht ohne eine mögliche Mitschuld der Plastikpuppe, anzudeuten: „ich wage es nicht zu sagen, dass das auf Anstiftung seiner Frau geschah.“¹¹ Diese hierarchische Verkehrung, die eigentlich willenlose Puppe manipuliert und lenkt nun ihren Besitzer,

8 “[d]i modo da ottenere press'a poco il tipo di donna che gli si confaceva in quel giorno o in quel momento.” (Landolfi 1994, 21) Die Übersetzungen aus dem Italienischen ins Deutsche wurden von der Autorin vorgenommen, ein Dank geht an Chiara Conterno für ihre kritische Lektüre derselben.

9 “Caracas si gonfiava. Nikolaj Vasil'evič sudava, piangeva e seguiva a pompare” (Landolfi 1994, 29).

10 “Alcunché, infine, che all'apparenza si sarebbe detto *il figlio di Caracas*” (Landolfi 1994, 31, Hervorhebung im Original).

11 “[...] non oso dire per istigazione della moglie” (Landolfi 1994, 28).

verweist auf eine außer Kontrolle geratene Selbstsuggestion. Ähnlich wie in E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* geht der Mensch, der Mann, an seinen eigenen Wunschvorstellungen zugrunde, die Projektion gerät zum bedrohlichen Zerrbild. Zudem verdichtet Landolfi in der aufblasbaren Plastikpuppe Caracas die Vorstellung der Frau, der Eva als Ur-Sünderin, die den Mann beherrscht, verführt und infiziert. Mit ihrer animalischen Sexualität, verdeutlicht durch die beiden funktionalen Körperöffnungen, und ihre Wandelbarkeit, mit der sie sich stets den Bedürfnissen ihres Besitzers anzupassen scheint, entspricht sie einerseits der männlichen Wunschvorstellung der Frau als Komplementärwesen, andererseits aber dem im 19. Jahrhundert aufkommenden Bild einer pathologischen Weiblichkeit. Mit dieser übersteigerten, im wörtlichen Sinne aufgeblähten Darstellung ‚der Frau‘ schlechthin persifliert Landolfi männliche Ängste und Sehnsüchte und bringt sie – wiederum im Wortsinn – zum Platzen.

Auch Charles Bukowski lässt seinen Protagonisten Robert in der Kurzgeschichte *Love for \$17.50* (1973) von Puppen bzw. Sex mit Puppen träumen, ein Wunsch, den er sich mit Stella, einer Schaufensterpuppe, erfüllt. Er entdeckt sie in einem Kramladen, eine Szene, die – gleich einer Filmsequenz – als Liebe auf den ersten Blick geschildert wird: „He saw her standing there in a long red dress. She wore rimeless glasses, was well-shaped; dignified and sexy the way they used to be. A real class broad“ (Bukowski 2003, 37). Robert braucht drei Anläufe, um die Puppe schließlich zu erwerben, wobei der Inhaber des Geschäfts ihm versichert, dass er sie vermissen werde: „sometimes it seems almost real“ (Bukowski 2003, 38). Diesen Eindruck hat auch der Protagonist, der – nachdem das Begehren zunächst deutlich im Vordergrund steht – Gefühle für Stella entwickelt: „The affair was sexual to begin with but gradually he was falling in love with her, he could feel it happen“ (Bukowski 2003, 40). Ähnlich wie in Hoffmanns *Sandmann* verdrängt die Puppe schließlich die menschliche Freundin des Protagonisten, und sie ist es auch, die Stella in einem Wutanfall zerstört – „You love that thing more than me?“ (Bukowski 2003, 42) – und einen in Tränen und Verzweiflung aufgelösten Robert zurücklässt:

He stood in the hallway and could see the head under the chair. He began to sob. It was terrible. He didn't know what to do. He remembered how he had buried his mother and father. But this was different. This was different. He just stood in the hallway, sobbing and waiting. Both of Stella's eyes were open and cool and beautiful. They stared at him (Bukowski 2003, 42).

Bukowski verknüpft in diesem Text verschiedene Ebenen: Zunächst befriedigt Robert mithilfe der Puppe seine sexuellen Phantasien, in denen ihre Willenlosigkeit und Verfügbarkeit, also der Objektstatus, eine große Rolle spielen, so schlägt, beschimpft und erniedrigt er sie: „Ihre [die der Puppe] Materialität, ihr Ding- und Warencharakter senkt die Hemmschwelle für manipulative Akte, die in der Theorie an Menschen nicht straflos vollzogen werden dürften“ (Berger 1987, 288). Stella wird aber durch ihren Namen, später auch durch Kleidung, Schmuck etc. immer mehr Subjektstatus zugeschrieben. Auch sie scheint eine Art Persönlichkeit auszubilden, bestärkt bzw. bestätigt den Protagonisten aber – im Gegensatz zu Gogols Plastikfrau – in seiner Männlichkeit und entlastet ihn von dem Erwartungsdruck, den eine menschliche Beziehung für ihn zu bedeuten scheint; wichtig ist dabei nicht zuletzt ihr Schweigen: „die Puppe [besiegelt] ein von manchen Männern ersehntes Verstummen des anderen Geschlechts“ (Berger 1987, 290).

Wie Landolfis Gogol wird auch Robert schließlich zum Opfer seiner eigenen Projektion, seiner Phantasie, und es ist weniger der Sex als eine (vermeintliche) Seelenverwandtschaft, die ihn mit der Puppe gemeinsam zugrunde gehen lässt. Das Umschlagen des Vertrauten ins „Unheimliche“, das Bukowski in der letzten Szene (siehe Zitat oben) inszeniert, stellt erneut einen Bezug zum *Sandmann* her: Auch hier sind es die Augen der Puppe, die – animiert durch die Phantasie und/oder als narzisstische Spiegelung – zunächst Vertrautes, „Heimliches“ suggerieren und sich durch einen Perspektivwechsel schließlich zum Toten und Unheimlichen zu wandeln scheinen, wurde doch „die Ähnlichkeit des Leblosen mit dem Lebenden zu weit [getrieben]“ (Freud 1919, 308), die Grenze zwischen Realität und Phantasie aufgeweicht.

Die „Macht der Projektion“

In diesem kursorischen Streifzug durch die Geschichte männlicher Puppenliebe bleibt der Pygmalionismus ein bestimmender Faktor. Es offenbart sich einerseits eine – im Kleist'schen Sinne – Bevorzugung des Künstlichen vor dem ‚Echten‘, dem „Künstlichen als Träger der Anmut“ (Brittnacher 2013, 459), das die dialogischen, diskursiven Elemente zwischenmenschlicher Beziehungen zugunsten einer narzisstischen Projektion zurückgedrängt. Die Animation der Puppe durch die Phantasie ihres Schöpfers lässt eine Echokammer entstehen, in der das Leben mit der Puppengefährtin stattfindet, fixiert auf eine kompromisslose Erotik, die

den sexuellen Akt zur reinen Selbst-Befriedigung degradiert: „Die Puppe verweist auf leere Stellen im Bewusstsein ihres Schöpfers“ (Berger 1987, 289).

Andererseits entfaltet die mit den Puppen verbundene „Macht der Projektion“ nicht nur eine destruktive Wirkung, sondern kann sowohl therapeutisch wirken als auch eine (im künstlerischen Sinne) fruchtbare Beziehung initiieren, der allerdings oftmals eine irritierende Misogynie eingeschrieben ist. Die Puppen-Werke von Kokoschka und Bellmer legen davon Zeugnis ab. Die Puppen-Texte Landolfis und eingeschränkt auch Bukowskis können hingegen als subtile literarische Dekonstruktionen eines biologistisch determinierten Frauenbildes gelesen werden – die narzisstische Spiegelung gerät zum Zerrbild, das Machtgefüge verkehrt sich, der Herrscher wird zum Beherrschten.

In allen untersuchten Konstellationen der virilen Puppenliebe sind Erotik und „Seelenverwandtschaft“ untrennbar miteinander verbunden – ein Amalgam, das schöpferische Prozesse anregt, indem es die Grenze zwischen Realität und Fiktion aufweicht, aber mitunter auch zur gefährlichen Gratwanderung wird. In diesem Sinne bleibt das ambigue Spiel mit der Puppe dem ‚Dazwischen‘ verpflichtet: Zwischen Nähe und Distanz, zwischen Liebe und Hass und schließlich auch zwischen Leben und Tod. In dieser „schillernde[n] Unschärfe“ (Fooken/Mikota 2016, 35) liegt die Faszination der literarisch-künstlerischen Puppen-Narrative.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bellmer, Hans (1935). Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée. *Minotaure* 2 (6), S. 30–31.
- Bellmer, Hans (1962/1976). *Die Puppe*. Frankfurt/M.: Ullstein.
- Bukowski, Charles (1973/2003). *Love for \$17.50*. In Charles Bukowski, *South Of No North. Stories of the Buried Life* (S. 37–42). New York: Ecco.
- Freud, Sigmund (1919). Das Unheimliche. *Imago. Zeitschrift für die Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, V, 297–324.
- Freud, Sigmund (1989/1933). *Die Weiblichkeit*. In Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*. Studienausgabe, Band I (S. 544–565). Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt/M.: Fischer.
- Kokoschka, Oscar (1918/19/1992). *Briefe an Hermine Moos*. In Klaus Gallwitz (Hg.), *Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe – Epilog einer Passion. Ausstellungs-Katalog* (S. 91–108). Frankfurt/M.: Städtische Galerie im Städel.
- Landolfi, Tommaso (1954/1994). *La Moglie di Gogol*. In Tommaso Landolfi, *Ombre* (S. 19–32). Milano: Adelphi.
- Mahler-Werfel, Alma (1960/1988). *Mein Leben*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Ovidius Naso, Publius (um 8 u.Z./2019). *Metamorphosen*. Stuttgart: Reclam.
- Rilke, Rainer Maria, Pritzel, Lotte (1921). *Puppen*. München: Hyperionverlag.

Sekundärliteratur

- Antipow, Lilia (2019). *Das Begehren nach Leere: Tommaso Landolfi und Nikolaj Gogol*. In Elisabeth von Erdmann (Hg.), *Spiel der Blicke. Grenzübertritte slavischer Literaturen* (S. 15–47). Berlin: LIT.
- Berger, Renate (1987). *Metamorphose und Mortifikation. Die Puppe*. In Renate Berger, Inge Stephan (Hg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur* (S. 265–290). Köln, Wien: Böhlau.
- Brittnacher, Hans Richard (2013). „Puppe“. In *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 457–465). Stuttgart: Metzler.
- Brittnacher, Hans Richard (2016). Schreckliche Puppen – ein Kapitel aus der Literaturgeschichte der Angst. *Flandziu* 8 (1), 125–151.
- Fooken, Insa, Mikota, Jana (Hg.) (2016). *Sollen wir Menschsein spielen? Eine kommentierte Anthologie deutschsprachiger Puppentexte*. Siegen: Universitätsverlag.
- Mann, Stephan (1992). „Es war eine gespenstische Atmosphäre ...“ In Klaus Gallwitz (Hg.), *Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe – Epilog einer Passion. Ausstellungs-Katalog* (S. 43–50). Frankfurt/M.: Städtische Galerie im Städel.
- Metken, Sigrid (1992). *Tristan und Isolde. Alma Mahlers Doppelrolle als Geliebte und Puppe*. In Klaus Gallwitz (Hg.), *Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe – Epilog einer Passion. Ausstellungs-Katalog* (S. 11–20). Frankfurt/M.: Städtische Galerie im Städel.
- Meteling, Arno (2017). *E. T. A. Hoffmann und die Automaten*. In *E. T. A. Hoffmann Portal der Staatsbibliothek zu Berlin*. Zugriff am 5.3.2021 unter: <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/charakteristisches/automaten/>

- Peppel, Claudia (2011). *Der Körper der Puppe*. In Martin Doll, Rupert Gaderer, Fabio Camilletti, Jan-Niklas Howe (Hg.), *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen* (S. 157–171). Wien, Berlin: Turia + Kant.
- Scholz, Jana (2019). *Die Präsenz der Dinge: Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur*. Bielefeld: transcript.
- Schreiber, Justina (2013). Hermine Moos, Malerin. Anlässlich eines bisher unbekanntes Fotos von Kokoschkas Alma-Puppe. In Bernadette Reinhold, Patrick Werkner (Hg.), *Oskar Kokoschka – ein Künstlerleben in Lichtbildern* (S. 86–90). Wien: Ambra.
- Wedel, Gudrun (2006). *Kunst – Gefühl – Kommerz: Puppen in der Autobiographie von Käthe Kruse (1883–1968)*. In Eva Kormann, Anke Gilleir, Angelika Schlimmer (Hg.), *Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden* (S. 133–144/P4). Amsterdam: Rodopi.
- Werckmeister, Otto Karl (2011). *Die Demontage von Hans Bellmers Puppe*. München: Deutscher Kunstverlag.

Fernsehbeitrag

- BR Fernsehen (2015). Kokoschkas Puppenmacherin: Das Leben der Hermine Moos. Ein Film mit Justina Schreiber. Zugriff am 5.3.2021 unter: <https://www.br.de/br-fernsehen/sendungen/zwischen-spesart-und-karwendel/puppenmacherin-moos-100.html>

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Oskar Kokoschka, *Liebespaar*, 1918/19, Rohrfederzeichnung, Verbleib unbekannt. In Klaus Gallwitz (Hg.), *Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe – Epilog einer Passion. Ausstellungskatalog* (S. 44). Frankfurt/M.: Städtische Galerie im Städel.

Über die Autorin /About the Author

Anna-Dorothea Ludewig

PD Dr. phil., ist Literaturwissenschaftlerin am Moses Mendelssohn Zentrum für europäisch-jüdische Studien in Potsdam (seit 2007); von 2017 bis 2019 war sie Postdoc an der Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropaforschung an der Universität Regensburg; 2019/20 Miller Visiting Fellow am Research Centre for German & Austrian Exile Studies (IMLR/University of London) und 2016 Visiting Scholar am Dartmouth College (New Hampshire/USA). Sie ist Lehrbeauftragte an der Universität der Bundeswehr München und Redaktionsmitglied der Online-Zeitschrift *MEDAON – Magazin für Jüdisches Leben in Forschung Bildung*. Forschungsschwerpunkte: europäisch-jüdische Literatur- und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts; Geschlechtergeschichte; Prager deutsche Literaturen; populäre Literaturen



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
aludewig@uni-potsdam.de