

de:do —

1 / 2018

denkste: *puppe*

multidisziplinäre zeitschrift für mensch-puppen-diskurse

puppen in bedrohungsszenarien

de:do —

1 / 2018

just a bit of: *doll*

a multidisciplinary journal for human-doll discourses

dolls/puppets in threat scenarios

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

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

Umschlaggestaltung der vorliegenden Ausgabe unter Verwendung des Bilds von:
Hannah Höch (1889 Å| 1979): Die Puppe Balsamine (1927)
Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf
© VG Bild-Kunst Bonn 2017

Druck:
Uni-Print, Universität Siegen

Siegen 2018: 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 in Bedrohungsszenarien*

Topic Focus: *Dolls and Puppets in Threat Scenarios*

Inhalt / Content

Editorial

Insa Fooker / Jana Mikota

Mensch-Puppen Diskurse als tragfähiger Forschungsgegenstand?

Human-Doll/Puppet Discourses as a Viable Research Topic?

————— 6–11

Fokus: Krieg, Flucht und Verfolgung in politisch unsicheren Zeiten

Focus: War, Flight and Persecution during Politically Unstable Times

Franziska Burger

„Ein Anti-Kriegs-Stück“ – Kriegsdarstellungen in Plastic Heroes (Ariel Doron) und Count to One (Yase Tamam)

„This is an Anti-War Play“ – Artistic Approaches to War in Plastic Heroes (Ariel Doron) and Count to One (Yase Tamam)

————— 14–21

Insa Fooker

Puppen – Übergangsobjekte im Kontext von Umbrüchen, Krieg und Gewalt

Dolls – Transitional Objects in Times of Radical Change, War and Violence

————— 22–31

Magali Nieradka-Steiner

Ursula Fuchs: Emma oder Die unruhige Zeit (1979) – Eine (Puppen-)Liebe in Zeiten des Krieges

Ursula Fuchs: Emma oder Die unruhige Zeit (1979) – A (Doll's) Love in Times of War

————— 32–37

Julia von Dall'Armi

„Traumreisen, die Wirklichkeit werden“ – Zur Erzähl- und Handlungsfunktion der titelgebenden Figur in Gerd Schneiders Jugendroman „Kafkas Puppe“
Fictional Journeys Becoming True – Narrative Functions of the Motivating Figure in Gerd Schneider's Youth Novel "Kafkas Puppe"

————— 38–44

Susanne Blumesberger

Puppen und Teddybären in österreichischen Kinderzeitschriften in unsicheren Zeiten

Dolls and Teddy Bears in Austrian Children's Magazines during Troubled Times

————— 46–53

Fokus: Aversive Kontexte und Zeiten psychischer Irritation
Focus: Aversive Contexts and Times of Mental Irritation

Brooke Shafar

Dolls and Toy Soldiers in E. T. A. Hoffmann's Nussknacker und Mausekönig: the Secret Life Unseen

Puppen und Spielzeugsoldaten in E. T. A. Hoffmanns Nussknacker und Mausekönig: Das unsichtbare geheime Leben

■ 56–63

Nils C. Ritter

Zauberfrau und Marterleib. Das Leben der Puppe in Gottfried Kellers Novelle Romeo und Julia auf dem Dorfe und die Episteme von Ritual- und Bildhandeln im poetischen Realismus

Sorceress and Martyr's Body. The Life of the Doll in Gottfried Keller's Novella Romeo und Julia auf dem Dorfe and the Episteme of Ritual and Pictorial Acting in Poetic Realism

■ 64–72

Jana Scholz

Puppenhüllen. Die aufblasbare Puppe in einem Film von Hirokazu Kore-eda und in Installationen von Clemens Krauss

The Doll's Shell. Inflatable Dolls in a Film by Hirokazu Kore-eda and in Installations by Clemens Krauss

■ 73–83

Anna Friesen

Multiple Puppen-Persönlichkeiten – Projizierte Traumata bei Tony Oursler

Multiple Doll Personalities – Tony Oursler's Projected Traumas

■ 84–91

Natascha Compes

Doing Gender – Doing Human

■ 92–101

Juliane Noack Napoles

Anthropomorphe Figuren in der Identitätskrise und deren ästhetische Gestaltung am Beispiel der Bilderbücher Das kleine Ich bin ich (Mira Lobe/Susi Weigel) und Pezzettino (Leo Lionni)

Anthropomorphic Figures in Identity Crisis and their Aesthetic Design Exemplified by the Picture Books Das kleine Ich bin ich (Mira Lobe / Susi Weigel) and Pezzettino (Leo Lionni)

■ 102–110

Freier Beitrag

Free Contribution

Gudrun Gauda

Puppenspiel als strukturiertes Therapieangebot in der Kinderpsychotherapie – Ein Überblick mit Praxisbeispielen zur Entwicklung und Durchführung des Therapeutischen Puppenspiels

Puppetry as a Structured Therapy Offer in Child Psychotherapy – An Overview with Practical Examples for the Development and Implementation of Puppet Therapy

■ 112–119

Miszellen

Miscellaneous

Lin Cheng

„A film star in his own right“ – Marlene Dietrichs Puppen als Requisiten, Talisman und Fetisch

„A film star in his own right“ – Marlene Dietrich's Dolls as Props, Talisman and Fetish

■ 121–126

Robin Lohmann

Finding Life in a Cold Place – a Reminiscence

Leben entdecken an einem kalten Ort – eine Reminiszenz

■ 127–128

Interview

Gudrun Schulz

Puppen können „längst ‘verschlossene Türen‘ in den Herzen vieler Menschen öffnen“. Sieben Fragen an Shlomit Tulgan zur Gründung des Jüdischen Puppen-theaters Berlin – bubales

Dolls can „open ‘long-locked doors’ in the hearts of many people“. Seven ques-tions to Shlomit Tulgan on founding the Jewish puppet theatre Berlin – bubales

■ 130–134

Diskussionsforum

Discussion Forum

Alexander Wagner

Barbie als Diskursmaschine. Drei Skizzen

Barbie as a Discourse Machine. Three Sketches

■ 136–144

Rezension

Review

Uta Brandes

Die unheimliche Puppen-Gang / The Uncanny Puppet Gang

Rezension / Review Ydessa Hendels: From Her Wooden Sleeps

■ 146–147

Mitteilungen

Information

Hans-Wolfgang Nickel

Bürgerinitiative setzt sich für Puppentheater ein

Citizen's Initiative for Puppet Theater Hans Wurst Nachfahren

■ 149

Deutsche Gesellschaft für Therapeutisches Puppenspiel e.V.

Internationales Symposium Therapeutisches Puppenspiel

International Symposium Puppet Therapy

■ 150

Editorial

Insa Fooken / Jana Mikota

Mensch-Puppen Diskurse als tragfähiger Forschungsgegenstand?

Mensch-Puppen-Diskurse als Gegenstand eines wissenschaftsbasierten Journals – geht das? Puppen in all ihren Erscheinungsformen und vielerlei Materialität, als anthropomorphe Figuren mit Menschenantlitz, als Spielsachen, literarische und mediale Erzeugnisse, Handpuppen, Marionetten, Roboter usw., gefertigt aus Holz, Plüsch, Plastik, Metall, Papier und vor allem: kreiert aus Vorstellungskraft und Fantasie, Puppen waren und sind selten Gegenstand wissenschaftlicher Fragen. Obwohl seit Menschengedenken existent und „dicht ins Gewebe menschlichen Lebens eingebunden“ (Mattenklott 2014, 29), sind Puppen, diese uralten und ubiquitären „Pilger“ (Gross 2009, 187) aus der Welt der Dinge und Artefakte, in eigenartiger Weise pejorativ konnotiert mit einer Aura des Kindlichen und Trivialen. Nicht von ungefähr verweist auch Yoko Tawada (2000, 5) auf eine auffallende „Leerstelle im akademischen Diskurs“.

Eine Ende 2013 an der Universität Siegen durchgeführte interdisziplinäre und internationale Puppen-Tagung mit dem Titel *Puppen – Menschheitsbegleiter in Kinderwelten und Imaginären Räumen* bestätigte diese Annahmen einerseits, relativierte sie andererseits aber gleichzeitig (Fooken u. Mikota 2014). Denn: bezeichnet man das Interesse an diesem Erkenntnisgegenstand nicht explizit als ‚Puppenforschung‘, finden sich in zahlreichen akademischen Disziplinen wie auch in vielfältigen Anwendungsfeldern erstaunlich viele Forschungsarbeiten, künstlerische Erzeugnisse und Praxiserfahrungen. Puppen weisen eine Reihe von Besonderheiten und Herausforderungen auf, wie beispielsweise die mit ihrer Anthropomorphizität gegebene ambig-uneindeutige ‚Existenz‘ zwischen toter Materie und beseelt wirkender Lebendigkeit sowie ihr Changieren zwischen minderwertigem (Spiel-)Zeug und hohem symbolischen Bedeutungsgehalt. Puppen sind mehr als ‚nur Puppen‘ – sie sind Spiegel und Projektionsfläche menschlicher Lebenszusammenhänge (vgl. Fritz 1992). Forscht man über Puppen

bzw. über ‚Mensch-Puppen-Diskurse‘, forscht man in jedem Fall auch über anthropologische Voraussetzungen von Menschsein. Oder noch anders gesagt: Puppenforschung ist Menschenforschung.

Hier setzen Anliegen und Selbstverständnis von „denkste: *puppe*“ (Akronym: de:do) an. Das Journal soll eine Plattform sein für wissenschaftliche Texte, aber auch für Kunstwerke, Bilder, Essays und In-Szene-Setzungen von und über Puppen, Figuren und menschenähnliche Gestalten. Angesprochen sind damit wissenschaftliche Disziplinen wie Literatur-, Kunst-, Kultur-, Theater-, Film-, Medien- und Sozialwissenschaften, Psychologie, Pädagogik, Ethnologie, Anthropologie, Design, Materialkunde, Robotik, einschließlich all ihrer Anwendungs- und Praxisfelder.

Mit dem Fokus auf Puppen als referenzieller Metarahmen lassen sich sowohl Verbindungslinien zwischen voneinander abgegrenzten Wissenschafts- und Forschungsbereichen ziehen sowie disziplinäre Grenzen überschreiten als auch kontraproduktive Theorie-Praxis-Spaltungen überwinden. Die Zusammenschau dieser Stränge verspricht dabei einen innovativen (wissenschaftlichen) Mehrwert, sowohl disziplinenübergreifend als auch für jede Einzeldisziplin. Grundsätzlich gibt es viele Anknüpfungsmöglichkeiten, die sich im ‚Erkenntnisgegenstand Puppe‘ – sei es als dingliches Artefakt, literarisches Narrativ, Denkfigur, Medium und mediale Ausdrucksform – in den verschiedenen, als ‚turns‘ oder Wenden bezeichneten Paradigmenwechseln ergeben. Als Kulturprodukt ist die Beschäftigung mit Puppen ein Bestandteil des ‚cultural turn‘, ihre konkrete Materialität verortet sie im ‚material turn‘, ihre Bildhaftigkeit bzw. ihre Versinnbildlichung in den literarischen Narrativen verweist auf den ‚pictorial‘ bzw. ‚iconic turn‘, ihre Körperhaftigkeit und Performativität ist im ‚bodily turn‘ repräsentiert und in ihrer zwitterhaften Wirkung zwischen Tot- und Lebendig-Sein triggert sie eindeutig Empfindungen, die einem ‚emotional turn‘ zuzuordnen sind.

Vor diesem Hintergrund haben wir uns entschlossen, die Herausgabe eines bilingualen (deutsch-englisch), halbjährlich erscheinenden, wissenschaftsbasierten Journals mit Öffnung für Anwendungs- und Praxisperspektive als Open Access Publikation zu wagen. Das Konzept sieht vor, dass es einen jeweiligen Themenschwerpunkt mit Call for Papers gibt, aber auch die Möglichkeit, freie Beiträge einzureichen. Die im engeren Sinne wissenschaftlichen Beiträge unterliegen einem Peer-Review-Verfahren. Darüber sind weitere Rubriken verfügbar (Miscellen, Interviews, Diskussionsforen, Essays, künstlerische Werke, Rezensionen, Mitteilungen etc.), in denen in Absprache mit dem Redaktionsteam puppenaffine Beiträge aufgenommen werden.

Der **Themenschwerpunkt der ersten Ausgabe** von de:do liegt auf der Bedeutung von ***Puppen in Bedrohungsszenarien***. Ausgangspunkt war die Überlegung, dass Puppen (sowie andere anthropomorphe Artefakte in all ihren Erscheinungsformen) in kritischen Zeiten existenzieller Bedrohung zu bedeutsamen (Übergangs-) Objekten werden können, die sowohl psychische Sicherheit und Bindung als auch (innere) Autonomie und Handlungsfähigkeit ermöglichen können. Dachten wir in diesem Zusammenhang zuerst vor allem an Bedrohungen und Verluste angesichts von Kriegs- und Fluchterfahrungen, überraschten uns die zahlreichen, höchst interdisziplinär ausgerichteten Beitragsvorschläge durch eine deutliche thematische Ausweitung des Begriffs der Bedrohung. So geht es in den Texten sowohl um äußere Bedrohungen als auch um innere und intrapsychische Formen von Beunruhigung und Irritation. Insofern haben wir uns für eine Unterteilung des Themenschwerpunktes entschlossen und haben zudem eine Reihe weiterer Beiträge zu verschiedenen puppenaffinen Themen aus unterschiedlichen Disziplinen und Anwendungsfeldern einbezogen.

Der erste Themenfokus ***Krieg, Flucht und Verfolgung in politisch unsicheren Zeiten*** wird eingeleitet mit einem theaterwissenschaftlichen Beitrag von *Franziska Burger*, der sich auf zwei Inszenierungen aus dem Bereich des Objekt- und Materialtheaters bezieht: „*Ein Anti-Kriegs-Stück*“ – *Kriegsdarstellungen in Plastic Heroes (Ariel Doron) und Count to One (Yase Tamam)*. Es folgt ein Text von *Insa Fooker* aus psychologischer Perspektive über die Rolle und Funktionen von Puppen als Übergangsobjekte im Kontext von Krieg und Flucht: *Puppen – Übergangsobjekte im Kontext von Umbrüchen, Krieg und Gewalt*. Als Beispiel eines kinderliterarischen Textes, der die Bedeutung einer Puppe in Kriegszeiten thematisiert, stellt *Magali Nieradka-Steiner* das Buch von Ursula Fuchs: *Emma*

oder die unruhige Zeit (1979): Eine (Puppen-)Liebe in Zeiten des Krieges vor. *Julia von Dall'Armi* analysiert den Jugendroman Kafkas Puppe von Gerd Schneider als Beispiel eines mit einer Puppe verbundenen Schicksals der Verfolgung und Vernichtung in der Zeit des nationalsozialistischen Terrors: „*Traumreisen, die Wirklichkeit werden*“ – *Zur Erzähl- und Handlungsfunktion der titelgebenden Figur in Gerd Schneiders Jugendroman „Kafkas Puppe“*. Und schließlich legt *Susanne Blumesberger* eine kurze Bestandsaufnahme der Thematisierung von Puppen und Teddybären in österreichischen Kinder- und Jugendzeitschriften der Zwischenkriegs- und Nachkriegszeit vor: *Puppen und Teddybären in österreichischen Kinderzeitschriften in unsicheren Zeiten*.

Der zweite Themenfokus ***Aversive Kontexte und Zeiten psychischer Irritation*** beginnt mit zwei literaturwissenschaftlichen Beiträgen. *Brooke Shafar* geht den Formen geheimer Beunruhigung bei E. T. A. Hoffmann nach: *Puppen und Spielzeugsoldaten in E. T. A. Hoffmans Erzählung Nussknacker und Mausekönig: das unsichtbare geheime Leben* und *Nils C. Ritter* zeichnet in seinem Beitrag *Zauberfrau und Marterleib. Das Leben der Puppe in Gottfried Kellers Novelle Romeo und Julia auf dem Dorfe und die Episteme von Ritual- und Bildhandeln im poetischen Realismus* das höchst ambivalenz- und symbolträchtige Schicksal einer literarischen Puppe nach. Um Puppen im engen und weiteren Sinn geht es auch in den vier folgenden kunst- bzw. medientheoretisch basierten Beiträgen. *Jana Scholz* fokussiert die Fragilität von Haut und Hülle bei (aufblasbaren) Puppen: *Puppenhüllen: Aufblasbare Puppen in Film und Bildender Kunst*, *Anna Friesen* schaut auf die irritierenden Zusammenhänge zwischen Puppen und Trauma beim Künstler Tony Oursler: *Multiple Puppen-Persönlichkeiten – Projizierte Traumata bei Tony Oursler* und *Natascha Compes* analysiert die Rolle der Gender-Perforanz bei den Puppen-Androiden in der Serie *Real Humans: Doing Gender – Doing Human*. Um eine etwas anders geartete identitätsbezogene Beunruhigung geht es schließlich im Beitrag von *Juliane Noack Napoles: Anthropomorphe Figuren in der Identitätskrise und deren ästhetische Gestaltung am Beispiel der Bilderbücher Das kleine Ich bin ich (Mira Lobe/Susi Weigel) und Pezzettino (Leo Lionni)*.

Der **freie Beitrag** von *Gudrun Gauda* skizziert die Möglichkeiten puppentherapeutischer Zugänge im Bereich der Kinderpsychotherapie unter Bezug auf theoretische Annahmen und praktisch-klinische Fallbeispiele: *Puppenspiel als strukturiertes Therapieangebot in der Kinderpsychotherapie – Ein Überblick mit Praxisbei-*

spielen zur Entwicklung und Durchführung des Therapeutischen Puppenspiels. Zwei in formaler und inhaltlicher Hinsicht unterschiedliche Beiträge sind als **Miszellen** einbezogen worden: Zum einen geht es im Text von *Lin Cheng* um die ungewöhnlich enge Beziehung der Filmschauspielerin Marlene Dietrich zu ihren Puppen: „*A film star in his own right*“ – *Marlene Dietrichs Puppen als Requisiten, Talisman und Fetisch*. Zum anderen hat *Robin Lohmann* eine biographisch gefärbte Reminiszenz zur emotionalen Bedeutung von Objekten im Leben eines emotional vernachlässigten Kindes verfasst: *Leben entdecken an einem kalten Ort – eine Reminiszenz*.

Die Rubrik **Interview** bezieht sich hier auf ein Interview, das *Gudrun Schulz* mit *Shlomit Tulgan*, der Begründerin des Jüdischen Puppentheaters *bubales*, geführt hat (einschließlich der hier zugehörigen Rezension des Buchs *Die schlaue Esther*): *Puppen können „längst ‘verschlossene Türen‘ in den Herzen vieler Menschen öffnen“*. *Sieben Fragen an Shlomit Tulgan zur Gründung des Jüdischen Puppentheaters Berlin – bubales / Einblicke in Shlomit Tulgans Buch „Die schlaue Esther“*.

Das Format **Diskussionsforum** enthält einen bewusst prononciert gefassten Beitrag von *Alexander Wagner*, ein Entwicklungsprojekt, das in besonderer Weise Kommentare herausfordern möchte: *Barbie als Diskursmaschine. Drei Skizzen*.

In der Rubrik **Rezension** stellt *Uta Brandes* eine Besprechung des Buchs von *Ydessa Hendels*: *From Her Wooden Sleep* in Form eines Essays vor: *Die unheimliche Puppen-Gang*.

Die Rubrik **Mitteilungen** informiert über aktuelle puppenbezogene Projekte, Tagungen etc. Hier geht es aktuell um die Situation des Berliner Puppentheaters *Hans Wurst Nachfahren* sowie um eine internationale Tagung zum *Therapeutischen Puppenspiel*.

Dass das Initial-Heft so umfangreich und ‚bunt gemischt‘ ausfallen würde, war zunächst nicht geplant. Da es von Anfang an Zweifel gab, ob der Puppenfokus als Metarahmen substanziell ausreichen würde, um ein Journal auf den Weg zu bringen, haben wir die beeindruckende Resonanz als positive Rückmeldung genommen und uns bewusst dafür entschieden, diese Diversität in der ersten Ausgabe zu dokumentieren. Dabei gehen wir davon aus, dass die nachfolgenden Hefte überschaubarer sein werden. Uns bleibt, vielen Menschen zu danken, die uns bei diesem Projekt unterstützt haben. Das waren zu allererst die Tagungsteilnehmerinnen und -teilnehmer der „Puppentagung“, die ihre Beiträge so zügig aufbereitet haben, dass bereits ein paar Monate später der Tagungsband erscheinen

konnte (Fooker u. Mikota 2014). Aus diesem (erweiterten) Kreis wurde zudem der wissenschaftliche und beratende Beirat zusammengestellt, deren Mitglieder wir für ihre beruhigende und tatkräftige Rückendeckung herzlich danken. So dann möchten wir den vielen interessierten Kolleginnen und Kollegen danken, die auf unseren ersten Call reagiert haben. Sie sind der ‚lebendige intellektuelle Beweis‘, dass Mensch-Puppen-Beziehungen ein tragfähiger Diskurs-Rahmen sind. Auch wenn wir (noch) nicht alle eingereichten Texte berücksichtigt haben, bedanken wir uns bei allen, die Texte eingereicht haben. An der Universität Siegen waren es vor allem Kollegen und Kolleginnen aus der Fakultät I, die uns ermutigend unter die Arme gegriffen haben. Namentlich genannt seien hier *Kai Hilpisch* (Homepage und EDV-Fragen) sowie *Timo Schemer-Reinhard* und *Jürgen Müller-Stephan*, die als Leiter eines Seminars im Medienwissenschaftlichen Studiengang zusammen mit Studierenden das Design der Zeitschrift im Rahmen eines Wettbewerbs entwickelt haben. Der preisgekrönte Entwurf stammt von den vier Studierenden *Luisa Ishorst*, *Philip Lück*, *Merita Tika* und *Julian Zielinski*. Koninuierliche Unterstützung kam und kommt zudem von der Leitung der UB Siegen und dem Uni-Verlag *universi*. Dank geht auch an all die Reviewer für ihre Bereitschaft, sich auf unsere „Puppenzeitschrift“ einzulassen. Darüber hinaus möchten wir zwei Menschen ganz besonders danken, deren Unterstützung für uns von unschätzbarem Wert ist: *Paul Oskedra* hat das Layout geduldig und höchst professionell betreut und *Robin Lohmann* stand und steht uns durchgehend und zuverlässig-prompt bei der englischen Übersetzungsarbeit zur Seite. Lohnen sich Mensch-Puppen-Diskurse? Wir meinen: ‚ja‘ und hoffen, dass viele Menschen zustimmen.

Human-Doll/Puppet Discourses as a Viable Research Topic?

Human-doll/puppet discourses as a subject of a science-based journal – is that possible? Dolls in all their manifestations and diverse materials, as anthropomorphic figures with human features, as toys, literary and medial products, hand puppets, marionettes, robots, etc., made of wood, plush, plastic, metal, paper and above all: created from imagination and fantasy, dolls rarely are and have been the subject of scientific questioning. Although existing as long as can be remembered and being „deeply integrated into the fabric of human life“ (Mattenklott 2014, 29), dolls, these ancient and ubiquitous „pilgrims“ (Gross 2009, 187) from the world of things and artefacts are, in a peculiar way, pejoratively connoted with

an aura of childlike and trivial qualities. It is not without reason that Yoko Tawada (2000, 5) also points to a striking „gap in the academic discourse“.

An interdisciplinary and international Doll/Puppet Conference held at the University of Siegen at the end of 2013, titled *Dolls – Human Companions in the World of Children and Imaginary Realms*, both confirmed and relativized these assumptions (Fooker and Mikota 2014). After all, if the interest in this area of knowledge is not explicitly referred to as ‘research on dolls’, a surprising amount of research, artistic products and practical expertise can be found in numerous academic disciplines as well as in diverse practical domains. Dolls exhibit a number of peculiarities and challenges such as the ambiguity given by their anthropomorphic nature, their ‘existence’ between dead matter and animated liveliness, and their vicissitude between inferior (play) stuff and high symbolic meaning. Dolls are more than ‘just dolls’ – they are mirrors and projection surfaces of human life contexts (see Fritz 1992). Research on dolls/puppets or ‘human-doll discourses’ is simultaneously research on anthropological prerequisites of being human. Or in other words: doll research is research on human beings.

This is the starting point and purpose for the conception of „just a bit of: *doll*“ (acronym: de:do). The journal is designed as an open platform for theoretical and applied research based on texts, images, essays or scene sequences related to dolls, figures and anthropomorphic artefacts addressing scientific disciplines such as literary, artistic, cultural, theatrical, film, media and social sciences, psychology, education, ethnology, anthropology, design, material science and robotics including all possibilities for practical application.

By focusing on dolls as a referential meta-framework, it is possible to connect distinct science and research areas as well as to overcome disciplinary boundaries and counterproductive theory-practice cleavages. Viewing these lines of thoughts together can generate an innovative (scientific) surplus value, both across disciplines as well as for each singular discipline. Regardless of their conceptualization as tangible artefacts, literary narratives and figures, or media, many reference lines can be outlined when it comes to connecting dolls/puppets to the various paradigm shifts called ‘turns’. As a cultural product, dealing with dolls/puppets refers to the ‘cultural turn’, their concrete materiality locates them within the ‘material turn’, their pictoriality or symbolism in the literary narratives situates them in the ‘pictorial’ or ‘iconic turn’, their physicality and performativity is represented in the ‘bodily turn’ and their ambiguity between being dead and alive

clearly triggers sensations that can be assigned to an ‘emotional turn’.

Against this background we have decided to venture the publication of a bilingual (German-English), bi-annual, science-based open access journal open for theoretical, practical and applied perspectives. The concept envisages topic-specific calls for papers along with the possibility to submit free papers. The strictly scientific contributions are subject to a peer review process. In addition, further categories are also offered (miscellaneous, interviews, discussion forums, essays, artistic works, reviews, announcements, etc.) in which doll-affine contributions can be introduced in consultation with the editorial team.

The **main topic of the first issue** of de:do focuses on the importance of *Dolls/Puppets in Threat Scenarios*. The starting point was the idea that dolls (and other anthropomorphic artefacts in all their manifestations) can become significant (transitional) objects in critical times of existential threat, possibly enabling both mental security and attachment as well as (inner) autonomy and agency. Our original intention was to address threats and casualties in relation to experiences of war and flight and we were surprised by the number of highly interdisciplinary contributions that extended the thematic boundaries defining the concept of threat. Thus, the texts deal with external threats as well as with internal and intrapsychic forms of anxiety and irritation. In relation, we decided to present the focus on threat scenarios in two separate parts. Furthermore, we also included a number of different contributions to doll-related topics from various disciplines and fields of application.

The first thematic focus on *War, Flight and Persecution in Times of Political Uncertainty* will be introduced with a contribution by Franziska Burger in the field of theatre, referring to two product and material theatre productions: „*This is an Anti-War Play*“ – *Artistic Approaches to War in Plastic Heroes (Ariel Doron) and Count to One (Yase Tamam)*. A text by Insa Fooker follows that takes a psychological perspective on the role and functions of dolls as transitional objects in the context of war and flight: *Dolls – Transitional Objects in Times of Radical Change, War and Violence*. As an example of a children’s literary text emphasizing the significance of a doll in times of war, Magali Nieradka-Steiner presents the book by Ursula Fuchs: *Ursula Fuchs: Emma oder die unruhige Zeit (1979): A (Doll’s) Love in Times of War*. Julia von Dall’Armi analyzes the youth novel by Gerd Schneider as an example of a doll-related fate of persecution and annihilation in the era of National Socialist terror: *Fictional Journeys becoming true – Narra-*

tive Functions of the Motivating Figure in Gerd Schneider's Youth Novel "Kafkas Puppe". Finally, Susanne Blumesberger presents a brief overview of dolls and teddy bears as subjects in Austrian children's and youth magazines during the interwar and post war years: *Dolls and Teddy Bears in Austrian Children's Magazines during Troubled Times*.

The second topic focus on **Aversive Contexts and Times of Psychic Irritation** starts with two articles in literary studies. Brooke Shafar investigates forms of secret anxiety in E. T. A. Hoffmann: *Dolls and Toy Soldiers in E. T. A. Hoffmann's Nussknacker und Mausekönig: the Secret Life Unseen*. Nils C. Ritter portrays the highly ambivalent and symbolic fate of a literary doll in his paper *Sorceress and Martyr's Body. The life of the Doll in Gottfried Keller's Novella Romeo und Julia auf dem Dorfe and the Episteme of Ritual and Pictorial Acting in Poetic Realism*. The following four contributions address doll issues in a narrow as well as a broad sense and originate in art and/or media theory. Jana Scholz focuses on the fragility of the skin and shell of (inflatable) dolls: *The Doll's Shell. Inflatable Dolls in Film and Art*, Anna Friesen looks at the irritating connections between dolls and trauma in the works of the artist Tony Oursler: *Multiple Doll Personalities – Tony Oursler's Projected Traumas*

and Natascha Compes analyzes the role of gender performance in puppet-and-roids in the series Real Humans: *Doing Gender – Doing Human*. Finally, Juliane Noack Napoles' contribution deals with a somewhat different kind of disturbed identity: *Anthropomorphic Figures in Identity Crisis and their Aesthetic Design Exemplified by the Picture Books Das kleine Ich bin ich (Mira Lobe / Susi Weigel) and Pezzettino (Leo Lionni)*.

The **free contribution** by Gudrun Gauda outlines the possibilities of doll/puppet therapeutical approaches in the field of child psychotherapy with reference to theoretical assumptions as well as practical-clinical case studies: *Puppetry as a Structured Therapy Offer in Child Psychotherapy – An Overview with Practical Examples for the Development and Implementation of Puppet Therapy*

Two diverse contributions in terms of form and content have been included as **Miscellaneous**. Lin Cheng's text deals with the unusually close relationship between film actress Marlene Dietrich and her dolls: „A film star in his own right“ – *Marlene Dietrich's Dolls as Props, Talisman and Fetish*. Robin Lohmann has written an autobiographical account of the emotional significance of an object in the life of an emotionally neglected child: *Finding Life in a Cold Place – a*

Reminiscence.

The category **Interview** contains an interview that was conducted by Gudrun Schulz with Shlomit Tulgan, the founder of the Jewish puppet theater *bubales* (including a review of 'Die schlaue Esther'): *Dolls can „open 'long-locked doors' in the hearts of many people“*. *Seven questions to Shlomit Tulgan on founding the Jewish puppet theatre Berlin – bubales / Insights into Shlomit Tulgan's Book "The Smart Esther"*

The category **Discussion Forum** introduces a deliberately controversial contribution - a project under development – by Alexander Wagner that seeks to stimulate comments in a particular way: *Barbie as a Discourse Machine. Three Sketches*. In the **Review** section Uta Brandes presents a review of a book by Ydessa Hends: *From Her Wooden Sleep* written as an essay: *The Uncanny Puppet Gang*. The column **Announcements** informs about current doll-related projects, conferences, etc. The current situation of the Berlin puppet theatre *Hans Wurst descendants* is addressed as well as an international conference on *Therapeutic Puppetry*.

It was not planned that the initial issue would be as extensive and as 'colorfully mixed' as it is. As there had been doubts right from the beginning as to whether the meta-framework of a 'doll focus' would be sufficient enough to initiate a journal, we have taken the impressive response as a positive feedback and deliberately decided to document this diversity in the first issue. Yet, we assume that following issues will be more manageable. It remains to thank many people who have supported us in getting this project started. First and foremost are the participants of the „Conference on Dolls“ who prepared their contributions so fast that the proceedings could be published just a few months later (Fooker and Mikota 2014). From this (extended) circle the scientific editorial and advisory board was also put together. We would like to express our sincere thanks to the members of the board for their reassurance and backing. Furthermore we would like to thank the many interested colleagues who responded to our first call. They are the 'living intellectual proof' that human-doll relationships are a viable discourse framework. Even though we have not (yet) considered all the submitted texts, we would like to thank everyone who has handed in texts. At Siegen university, mainly colleagues from the Faculty I offered encouraging support. Notably named here are Kai Hilpisch (homepage and electronic devices) as well as Timo Schemer-Reinhard and Jürgen Müller-Stephan, who opened their

course in the media studies program for us to develop the design of the journal in collaboration with students. In a competition the award-winning design was created by four students: *Luisa Ishorst, Philip Lück, Merita Tika* and *Julian Zielinski*. Continuous support has also been given by the management of the University's Library and the university publisher universi. Thanks also to all the reviewers for their willingness to get involved in our „dolls' journal". In addition, we would like to especially thank two people whose support is invaluable to us: *Paul Oskedra* has patiently and professionally looked after the layout and *Robin Lohmann* stood by and is always on hand to assist us reliably and promptly with the English translation work.

Are human-doll discourses worthwhile? We say 'yes' and hope that many people will agree.

Insa Fooken und Jana Mikota
Siegen, im Januar 2018

Literaturverzeichnis

- Fooken, Insa, Mikota, Jana (Hg.) (2014). *Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Fritz, Jürgen (1992). *Spiele als Spiegel ihrer Zeit: Glücksspiele, Tarot, Puppen, Videospiele*. Mainz: Matthias-Grünewald.
- Gross, Kenneth (2009). The Madness of Puppets. *The Hopkins Review*, 2 (2), 182-205.
- Mattenkloft, Gundel (2014). Heimlich-unheimliche Puppe: Ein Kapitel zur Beseelung der Dinge. In Insa Fooken, Jana Mikota (Hg.), *Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen* (S. 29-42). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Tawada, Yoko (2000). *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie*. Tübingen: Konkursbuch Verlag.

Über die Herausgeberinnen / About the Editors

Insa Fooken, Entwicklungs-Psychologin, und Jana Mikota, Kinder- und Jugendliteraturwissenschaftlerin, haben nach der positiven Resonanz auf eine von ihnen veranstaltete interdisziplinäre und internationale „Puppentagung“ ihre Zusammenarbeit fortgesetzt und sich auf das Wagnis dieser Zeitschrift eingelassen.

Insa Fooken, a developmental psychologist, and Jana Mikota, a child and adolescent literary scholar, continued their collaboration following the positive response to an interdisciplinary and international „Doll Conference“ they have organized and have ventured to tackle this journal.



Fokus:

Krieg, Flucht und Verfolgung in politisch unsicheren Zeiten

Focus:

War, Flight and Persecution during Politically Unstable Times

■
Franziska Burger

„Ein Anti-Kriegs-Stück“ – Kriegsdarstellungen in Plastic Heroes (Ariel Doron) und Count to One (Yase Tamam)

„This is an Anti-War Play“ – Artistic Approaches to War in Plastic Heroes (Ariel Doron) and Count to One (Yase Tamam)

■ 14–21

Insa Fooker

Puppen – Übergangsobjekte im Kontext von Umbrüchen, Krieg und Gewalt

Dolls – Transitional Objects in Times of Radical Change, War and Violence

■ 22–31

Magali Nieradka-Steiner

Ursula Fuchs: Emma oder Die unruhige Zeit (1979) – Eine (Puppen-)Liebe in Zeiten des Krieges

Ursula Fuchs: Emma oder Die unruhige Zeit (1979) – A (Doll's) Love in Times of War

■ 32–37

Julia von Dall'Armi

„Traumreisen, die Wirklichkeit werden“ – Zur Erzähl- und Handlungsfunktion der titelgebenden Figur in Gerd Schneiders Jugendroman „Kafkas Puppe“

Fictional Journeys Becoming True – Narrative Functions of the Motivating Figure in Gerd Schneider's Youth Novel "Kafkas Puppe"

■ 38–44

Susanne Blumesberger

Puppen und Teddybären in österreichischen Kinderzeitschriften in unsicheren Zeiten

Dolls and Teddy Bears in Austrian Children's Magazines during Troubled Times

■ 46–53

„Ein Anti-Kriegs-Stück“¹ – Kriegsdarstellungen in *Plastic Heroes* (Ariel Doron) und *Count to One* (Yase Tamam)

„This is an Anti-War Play“ – Artistic Approaches to War in *Plastic Heroes* (Ariel Doron) and *Count to One* (Yase Tamam)

Franziska Burger

ABSTRACT (Deutsch):

Objekt- und Materialtheater fanden in der theaterwissenschaftlichen Forschung bis anhin kaum Beachtung. In dieser Arbeit soll die Verwendung von aus dem Alltag stammenden Gegenständen und Materialien anhand zweier Inszenierungen – welche beide Krieg als zentrales Thema haben – näher untersucht werden: Ariel Dorons Objekttheaterinszenierung *Plastic Heroes* (in welcher mit Plastiksoldaten Krieg gespielt wird) und Yase Tamams *Count to One* (in welcher aus Lehm Geschichten geformt werden). Die beiden Produktionen werden unter zwei Aspekten genauer analysiert: erstens soll der spezifische Einsatz der Gegenstände/Materialien und die Bedeutung ihrer jeweiligen Materialität für die jeweilige künstlerische Auseinandersetzung mit Krieg als Bedrohungsszenario betrachtet werden; und zweitens der Frage nachgegangen werden, inwiefern die offene Manipulation (i.e. wenn Spieler_innen sichtbar neben/über/hinter/unter den Spielfiguren agieren) hilft, die Auswirkungen von Bedrohungsszenarien sowohl auf menschliche Wesen wie auch nicht-menschliche Entitäten zu erfassen.

Schlüsselwörter: Objekt- und Materialtheater; Krieg; Materialität; Offenes Spiel/Offene Manipulation

ABSTRACT (English):

There is a growing awareness of the relevance of puppet theatre to performance studies, but little attention has been paid to object and material theatre as part of contemporary theatre. In an attempt to open up the field of performance studies to the concept of ‘materiality’, the usage of everyday objects and materials in performances two productions, which both have war as a central topic, shall be studied: Ariel Dorons object theatre production *Plastic Heroes* (playing war with toy soldiers) and Yase Tamams material theatre production *Count To One* (building stories out of clay). The two productions are both analysed from two angles: firstly the specific usage of the objects/material and how their specific materiality adds to the artistic approach to war and similar threat scenarios; secondly the question how visible manipulated object or material theatre (i.e. when the human performer is visible on stage) contributes to possible depictions of human beings as well as non-human entities that are affected by war.

Keywords: Object and Material Theatre; War; Materiality; Visible Manipulation

¹ http://www.fidena.de/fidena-das-festival/programm-archiv/programm-2014/mn_46125?objectid=27ab4e67_9d81_bfc2_27688e23cbcae55b (letzter Zugriff: 10. Januar 2018)

Krieg stellt für den Menschen wie auch dessen Umwelt eine der existenziellsten Bedrohungen dar. Kulturschaffende versuchen in ihren Arbeiten auf die dem Menschen begegnende Hilflosigkeit im Moment der Extreme zu reagieren. In den letzten Jahren fielen in Figuren-, Objekt- und Bildertheater gewidmeten Festivals insbesondere zwei Produktionen auf, die sich explizit mit Krieg auseinandersetzen: Zum einen die Objekttheaterinszenierung *Plastic Heroes* des israelischen Puppenspielers Ariel Doron, zum anderen die Materialtheaterproduktion *Count to One* der iranischen Theatergruppe Yase Tamam².

Beide Inszenierungen zeichnen sich unter anderem durch die Wahl der außergewöhnlichen Darstellungsmittel aus, die in ihrer jeweiligen Materialität nicht unterschiedlicher sein könnten. Weder in der einen noch in der anderen Inszenierung wurde auf traditionelle Techniken wie Handpuppen oder Marionetten zurückgegriffen: Weit und breit kein Kasperl, der sich mit Punch und Consorten die Subversivität teilt und ein zentrales Instrument zur Reaktion auf Krieg ist.

Während nämlich Doron auf minimal bewegliche Plastikspielzeugsoldaten und -panzer zurückgreift, um mit einem aus (Anti-)Kriegsfilmen entlehnten Narrativ Kriegsszenen zu inszenieren und sich auf diese Weise mit einem zunehmenden Militarismus auseinandersetzt, stellt das Ausgangsmaterial *Count to One* der sich durch seine extreme Plastizität auszeichnende Lehm dar, welcher während der Aufführung von als Soldaten verkleideten menschlichen Darstellern vor den Augen der Zuschauenden auf verschiedenen im Raum verteilten Töpferscheiben geformt wird.

Die ephemeren Figuren verweisen sowohl auf das Entstehen und Vergehen von Leben als auch auf die Transitorik des Theaterspiels. Gerade wegen der Wahl von Dingen, die sich durch ihre äußerst charakteristische Materialität auszeichnen, können die Spielfiguren nicht auf ihre Stellvertreterfunktion reduziert werden:

2 Ariel Dorons Stück *Plastic Heroes* feierte 2014 am International Puppet Theatre Festival Jerusalem, Israel Premiere. Die deutsche Erstaufführung von Yase Tamams Stück *Count to One* fand am 18. Mai 2014 im Rahmen des Fidena-Festivals in Bochum statt, welche von der Autorin besucht wurde. Die Analyse basiert auf den besuchten Aufführungen von *Plastic Heroes* am 16. Juni 2016 im Theater im Kornhaus im Rahmen des Figura Theaterfestival, Baden (CH), und die erwähnte Aufführung von *Count to One* in Bochum, wobei für Letztere zusätzlich auf eine undatierte Aufzeichnung auf youtube zurückgegriffen wurde unter: <https://www.youtube.com/watch?v=BO0-g6qkfgU> (letzter Zugriff: 30. November 2017).

Die auf der Bühne geformten Lehmfiguren als Mittel zur Untergrabung der nationalen Zensurmaßnahmen werden den aus Plastik gegossenen unzerstörbaren Spielzeugfiguren gegenübergestellt, die genauso wie die Kriegswaffen in Serienproduktion hergestellt werden. Ausgangspunkt der folgenden Analyse ist die Untersuchung der jeweiligen Theatermittel in den Inszenierungen *Plastic Heroes* und *Count to One* und dem damit verbundenen spezifischen darstellerischen Umgang. Anhand der Inszenierungen soll der Frage nachgegangen werden, was für Inszenierungsstrategien die Techniken und Ästhetiken des Figuren-, Objekt- und Materialtheaters eröffnen um sich künstlerisch mit Bedrohungsszenarien wie Angst, Tod oder Krieg auseinanderzusetzen.³ Was für eine Bedeutungsebene eröffnet die jeweilige Materialität der Puppen und anthropomorphen Figuren sowie der Prozess der Figuration? Und welche Relevanz haben sie für künstlerische Auseinandersetzungen mit Bedrohungsszenarien wie Krieg?

Soldaten aus Plastik⁴

Im Hintergrund sind das Geräusch von Hubschrauberrotoren und das dumpfe Geballer eines Schusswechsels zu hören. Aus dem Schwarz tauchen plötzlich schwerbewaffnete Soldaten in Kampfmontur und Tarnanzügen auf, die ganz offensichtlich in feindliches Territorium vorgedrungen sind. Ein gezielter Schuss trifft den Gegner, der widerstandslos und ohne jegliche Geräusche zu verursachen zu Boden fällt. Es verstreicht keine Minute, bevor auf dem siegreich annektierten Areal zahlreiche Lastwagen versammelt sind, erste Schranken installiert und Wachtürme errichtet werden, und ein schier unendlicher Strom an weiteren Panzern und Lastwagen vorfährt, vollgeladen mit Material für die Verteidigung des Stützpunktes. Zur Krönung der erfolgreichen Eroberung wird in der Mitte des Platzes unter Trommelwirbeln die Fahne gehisst. Projektionen jenes tapferen Soldaten, dem dieser Etappensieg zu verdanken ist, erscheinen auf einem kleinen Bildschirm vor der ganzen Szenerie.

3 Gemeinsames Merkmal des offen gespielten Figuren-, Objekt- und Materialtheaters ist die Auseinandersetzung des Spielers bzw. der Spielerin mit Spielfigur, Gegenständen oder Materialien, deren Verhältnis(se) spielerisch ausgestellt und thematisiert werden können. Vgl. auch Wagner 2003, 21.

4 Die in der Inszenierung *Plastic Heroes* vorgenommene Verquickung von der (Anti-)Kriegsfilm-Ästhetik und den Techniken des Objekttheaters als Form der Kritik an der zunehmenden Militarisierung wurde von der Autorin in einem unveröffentlichten Vortrag im Rahmen der Konferenz der Gesellschaft für Theaterwissenschaft GTW am 6.11.2017 in Frankfurt a. M. näher untersucht.

Im vorangegangenen Teil der rund 45-minütigen Tisch-Inszenierung des israelischen Regisseurs wie auch Objekt- und Figurenspielers Ariel Doron konnte vom Publikum der Werdegang eines Soldaten hin zum Kriegshelden mitverfolgt werden, wie er sich erst durch die harte Militär-Ausbildung quälte, lange Wachdienste absolvierte und dann erfolgreich in den Kampf zog. Inszeniert wird dies als Objekttheaterproduktion mit offen – das heißt sichtbar – manipulierten Spielsachen: Soldaten, Helikopter und Panzer, allesamt massenproduziert und aus Plastik hergestellt, und auf einem Größenspektrum zwischen einem und hundert Zentimetern liegend.

Doron setzt sich in der Inszenierung mit der Repräsentation von Krieg in Unterhaltungsmedien wie Filmen und Spielzeug auseinander. Dies, indem er mithilfe von Spielzeugsoldaten und -panzern das in (Anti-)Kriegsfilmen wiederholte Narrativ des siegreichen Soldaten, der sich in den Kriegswirren durchschlägt, inszeniert. Ariel Doron bedient sich für die Inszenierung *Plastic Heroes* bei den Techniken und der Ästhetik des Objekttheaters. Diese Theaterform, welche eng verwandt ist mit Puppen- und Figurentheater, (die sich spielerisch mit anthropomorph geformten Gegenständen auseinandersetzen, die performativ zu Rollenträgern werden) entstand in den frühen 1980er Jahren. Insbesondere die Theaterkollektive Vélo Théâtre, Théâtre Manarf und Théâtre de Cuisine setzten sich zuvor in ihren Inszenierungen mit handflächengroßen *objets trouvés* statt mit im Figurentheater dominierenden Figurenformen und Spieltechniken auseinander. Ihre Spielfiguren fanden sie entweder auf ihren Dachböden, auf Flohmärkten oder in Ramschläden. Die meisten der dort akquirierten Gegenstände wurden in Serienproduktion – das heißt ‚Made in China‘ oder ‚Taiwan‘ – hergestellt und sind deshalb ununterscheidbar. Einzig die durch Gebrauch und Abnutzung hinterlassene Patina erzählt von der originären Geschichte eines jeden Gegenstandes. Die Vermischung von Privatheit und Öffentlichkeit und damit auch die Überführung scheinbar banaler Themen und Stoffe in einen künstlerischen Kontext bilden einen Grundstein dieser Theaterform: Da sie äußerst billig und in großer Zahl produziert wurden, fanden diese Warenartikel große, gar globale Verbreitung und sind deshalb tief verwurzelt im Alltagswissen der Konsumentinnen und Konsumenten wie auch Theaterbesucherinnen und -besucher.

Durch ihre theatrale Inszenierung werden die Alltagsgegenstände aus ihrem Gebrauchskontext herausgerissen und innerhalb eines ästhetischen Gefüges neu situiert. Äußerlich werden sie kaum verändert, sondern bestmöglich in ihrem Originalzustand belassen. Dieser Umstand ist besonders wichtig für die Auswahl der passenden *objets trouvés* für eine Inszenierung, da diese aufgrund ihrer äußeren Eigenschaften erfolgt – wie beispielsweise ihre Form oder Materialität – beziehungsweise aufgrund des jeweiligen Referenzsystems, aus dem sie stammen. Letzteres kann nicht nur hinsichtlich der gewünschten Ästhetik von Bedeutung sein, sondern wird im Prozess der Aufführung automatisch mitthematisiert (vgl. Stall 2015, 16). Indem Doron mit Spielzeugsoldaten auf einer Tischplatte Krieg spielt, reproduziert er im theatralen Rahmen Handlungen von Kindern mit genau denselben Spielsachen. Die Spielfiguren stehen im Prozess der Bedeutungs-



Abbildung 1 (Photo by Ariel Doron)

generierung nicht für sich alleine, sondern immer in der Interaktion mit dem menschlichen Manipulateur: Während der Plastiksoldat auf der Tischfläche räumlich versetzt wird, werden die mimischen, gestischen und sprachlichen Zeichen vom Spieler übernommen. So wird beispielsweise der Plastiksoldat über die Bühne bewegt und in den Helikopter gesetzt, die Geste des Salutierens wie auch die Dialoge werden vom menschlichen Spieler Doron getätigt. Durch gezielte Berührungen sowie die Fokussierung des Blickes des Manipulateurs auf die Spielfigur wird die Verbindung zwischen ihm und dem Plastiksoldaten markiert und aufrechterhalten. Die Figur ist dadurch scheinbar vom Körper des Spielers ausgelagert, doch für die Figuration (im Sinne von Rollengestaltung) ist die Präsenz und das Zusammenspiel beider notwendig. Diese Spieltechnik des offen manipulierten Objekttheaters vermag dadurch formal wie auch inhaltlich – im Gegensatz zu anderen Formen der Darstellenden Künste – das Verhältnis von Mensch und Ding besonders deutlich erfahrbar und nicht nur die Interaktion zwischen Mensch und Mensch zum Thema zu machen: Indem Spielzeugsoldaten und -kriegsmaschinerie inszeniert wird, wird auch das Referenzsystem aus welchem sie stammen – namentlich aus der Spielzeug- und Unterhaltungsindustrie –, in den Prozess der Bedeutungsgenerierung mitgetragen. So kann gezeigt werden, dass Kinderspielzeug sexualisiert, gegendert und äußerst aggressiv gestaltet ist, indem beispielsweise den ausschließlich männlichen Soldaten übertrieben geschminkte weiblich konnotierte Puppen mit kurzen Röcken und tiefen Ausschnitten zur Seite gestellt wurden. Diese Zusammenhänge werden durch die subversiv-übertriebene Inszenierung von Doron offengelegt und dadurch in Frage gestellt. (vgl. Abbildung 1)

Es ist diese Möglichkeit der Kritik auch, welche die Objekttheater-Pioniere in den 1980er Jahren bereits angetrieben hat und in dieser Theaterform zu einer ganz eigenen Form der Konsumkritik führte:

Die ersten Objekttheaterinszenierungen waren voll von Objekten. Sie überschwebten den Schauspieler. Es handelte sich um einen Kampf zwischen den Kundschaftern der Konsumgesellschaft und dem Menschen. Einen Kampf, im Augenblick seines Beginns verloren. Es gab nur eine Möglichkeit für den Schauspieler, den Kampferhobenen Hauptes zu überstehen, das war der Spott oder eine sanfte Verrücktheit (Carrignon 2000, 49).

Dies muss vor dem Hintergrund der Umschreibung eines Gebrauchsgegenstandes gelesen werden, wie er von Jean Baudrillard in *Le Système des Objets* (dt. *Das System der Dinge* 1968/1991) analysiert wird. Er stellte die These auf, dass nicht die Funktion einen Gegenstand formt und prägt, sondern das System, in welches dieser eingegliedert ist und so die Verflechtungen von Menschen und ihrer dinglichen Umwelt hervorhebt:

Was also konsumiert wird, ist niemals der Gegenstand, sondern die Relation selbst, die angedeutete und abwesende, die unbegriffene und stillschweigend vorausgesetzte Relation, die Idee der Beziehung, die in der Aufeinanderfolge der Gegenstände sich aufzehrt (Baudrillard 1968/1991, 245).

Dass sich Doron dabei Plastikspielzeug bedient, ist auch in Hinsicht ihrer Materialität von Bedeutung, da Plastik erst die Massenproduktion von Konsumwaren ermöglicht hat und als Alltags-Material schlechthin fungiert. In *Mythologies* (dt. *Mythen des Alltags*, 1957/2003) widmete sich Roland Barthes unter anderem dem Kunststoff als dem magischen Baumaterial der Moderne, dem durch die menschliche Bearbeitung jegliche Form verliehen werden kann und das langsam die Natur und die in ihr herrschende Diversität zu ersetzen beginnt und einzig von der zu erfüllenden Funktion geprägt wird:

Es ist die erste magische Materie, die zur Alltäglichkeit bereit ist. Doch ist sie das, weil diese Alltäglichkeit für sie gerade ein triumphierender Grund zum Existieren ist. Zum ersten Mal hat es das Artifizielle auf das Gewöhnliche und nicht auf das Seltene abgesehen. Gleichzeitig wird die uralte Funktion der Natur modifiziert: sie ist nicht mehr die Idee, die reine Substanz, die wiedergefunden oder imitiert werden muß; ein künstlicher Stoff, ergiebiger als alle Lager der Welt, ersetzt sie, bestimmt sogar die Erfindung der Formen. Ein Luxusgegenstand ist immer mit der Erde verbunden und erinnert stets auf eine besonders kostbare Weise an seinen mineralischen oder animalischen Ursprung, das natürliche Thema, von dem er nur eine Aktualität ist. Das Plastik geht gänzlich in seinem Gebrauch auf; im äußersten Fall würde man Gegenstände erfinden um des Vergnügens willen, Plastik zu verwenden. Die Hierarchie der Substanzen ist zerstört, eine einzige ersetzt sie alle: die ganze Welt kann plastifiziert werden, und sogar das Lebendige selbst, denn, wie es scheint, beginnt man schon Aorten aus Plastik herzustellen (Barthes 1957/2003, 81).

Auf diese Vorstellung von Plastik spielt der erste Teil im Titel *Plastic Heroes* an: Das in Literatur, Film und Medien oft reproduzierte Bild des tapferen

Kriegshelden, der gleichermaßen auf beiden Seiten des Schützengrabens stehen könnte, wird von Doron mit Spielzeugsoldaten nachgespielt. Diese durch Entindividualisierung erzeugte Austauschbarkeit und Zweckgebundenheit fiktiver wie auch realer Soldaten wird mit Hilfe der serienmäßig produzierten Plastikfiguren suggeriert.

Aus dem Material heraus geboren

Der starren und künstlichen Materialität der plastifizierten Helden steht die Formbarkeit der Lehmfiguren in *Count One* von Yase Tamam gegenüber. Nicht Plastik, nicht Papier, nicht Gips oder andere ‚zeitgenössische‘ Materialien wurden als Inszenierungsmittel eingesetzt, sondern Lehm, dieses Urmaterial, aus welchem nicht nur noch immer Häuser gebaut werden, welches archäologische Funde der Menschheitsgeschichte liefert und in zahlreichen Mythen als der Stoff dient, aus dem der erste Mensch geformt wurde. Auf der schummrig beleuchteten Bühne knien drei Männer vor sich drehenden Töpferscheiben und kneten und transformieren mit ihren Händen weiche Lehmklumpen zu Figuren, welche sie im Verlauf der Inszenierung erneut zu unförmigen Brocken zusammendrücken und in neue Figuren verwandeln oder über die Platten schieben und bewegen. Alle drei sind in Militäruniformen gekleidet, auf dem Kopf tragen sie Stahlhelme. Die Inszenierung kommt ohne Worte aus, einzig die Klänge eines Zupfinstrumentes bilden einen akustischen Kommentar oder eine Begleitung im Hintergrund.

Das von der pazifistischen Lyrik des iranischen Mathematikers, Astronomen, Philosophen und Dichters Omar Khayyam inspirierte Stück (vgl. Fidena 2014) beginnt mit einem Zweikampf zwischen zwei Soldaten, die auf einer Töpferscheibe Schach mit anthropomorphen Lehmfiguren in einem sich steigernden Tempo spielen. Die verlorenen Figuren werden nicht sehr zimperlich zur Seite geworfen und zusammengedrückt. Ist die Scheibe leergeräumt, taucht ein Kampfflieger auf, der sich nach einigen Runden schnell wieder in die Lüfte erhebt, in Richtung einer dichtbesiedelten Stadt fliegt und darüber Raketen abwirft. Doch bevor diese einschlagen, zögert der Spieler mit den beiden Lehmraketen und legt die Hände mit den Raketen mit einem unentschlossenen Gestus in den Schoss. Nach einem längeren Moment des Innehaltens entscheidet er sich, die Raketen den Jet verfolgen zu lassen und diesen mit ihnen zu zerstören. Statt dass es zu einer Explosion kommt, verschmelzen die Raketen und das gegnerische Flugzeug. Die

drei Soldaten schlagen sich einvernehmlich in die Hände und besiegeln damit den Abbruch ihres Militärdienstes. Fortan wird die Inszenierung nicht mehr von Kriegsdarstellungen dominiert, sondern besteht aus kleinen unzusammenhängenden Szenen, durchsetzt mit allegorischen Bildern, durch welche übergeordnete Themen wie Freud, Leid, Harmonie oder Trauer vermittelt werden. Der weiche Lehm dient darin als Masse allen Ursprungs und der ewigen Transformation, des Werdens und Vergehens. Dieses Grundprinzip des Lehms als Arbeitsmaterial wurde in der Inszenierung als dramaturgisches Prinzip aufgenommen: Wo etwas gebaut werden soll, muss stets woanders etwas genommen werden. Und so geht mit dem Wachsen des Kindes das Schwinden des Körpers der Mutter einher, die, nachdem sie alles gegeben hat, stirbt, um dem neuen Lebewesen Platz zu machen. Materialtheater ist eine eher jüngere und äußerst performativ ausgerichtete Theaterform. Im Gegensatz zum Figuren-, Masken- oder Objekttheater wird im Falle des Materialtheaters keine vorgefundene oder vorgefertigte Spielfigur verwendet, sondern diese wird im Prozess der Aufführung erst in der Auseinandersetzung mit dem Material produziert.

Der im Figurentheater grundsätzlich notwendige bildnerische Formungsprozeß wird in dieser Spielform nicht etwa ausgelassen, sondern selber zur szenischen Aktion. Indem die Gestalt sich wandelt, geht die Szene voran; und indem die Szene sich dramaturgisch entfaltet, geht die Notwendigkeit weiterer Formfindungen voran. Auf ganz andere Art, dem Schauspiel nicht mehr vergleichbar, werden hier Gestaltung und Darstellung der Rolle zu ‚ein und derselben‘, zur gleichzeitigen szenischen Arbeit (Knoedgen 1990, 50).

Das besondere Potential dieser Theaterform liegt folglich in der szenischen Entwicklung und Kreation von Figuren und Handlungsträgern, wie auch deren Veränderung und Zerstörung beziehungsweise körperliche Umwandlung von Figuren und Rollenträgern. Es bestehen in Bezug auf die Gestaltung kaum Grenzen. Dadurch, dass die Lehmklumpen auf im Raum verteilten Töpferscheiben liegen, müssen sich die Darsteller bei jeder Szene zu einer anderen Scheibe bewegen. Diese räumliche Ausgangslage führt dazu, dass die Inszenierung einer Nummerndramaturgie folgt. Doch die Übergänge werden spielerisch überwunden: Ein Klumpen, der erst ein weinendes Gesicht darstellte, wird zur nächsten Scheibe getragen und dort zu einer Wolke transformiert, aus welcher Regentropfen auf einen Menschen fallen. Mit zusätzlichem (realem) Wasser wird dieser zu einem

Wasserschlauch geformt, dessen Öffnung mit einigen Kniffen zu einem Fisch wird, der von deren Hals abgetrennt um die Flasche im Wasser schwimmt.

Das Lebenspotential des ungestalteten Materials, das sich in einer Art von bildnerischem ‚Urzustand‘ befindet, öffnet sich der Darstellung, so daß nicht nur das Verhalten von handlungsfähigen Subjekten, sondern zugleich ein ständiger Rollenwechsel und die permanente Transformation der Bildbedeutungen dargestellt werden können (Knoedgen 1990, 50).

Besonders geeignet für dieses prozessuale Arbeiten sind ephemere Materialien wie Papier, Sand oder Lehm. Die Auseinandersetzung der Spielenden mit den Eigenschaften dieser Materialien beeinflusst ihre Inszenierung und hat so reziprok eine beträchtliche Auswirkung auf die Bedeutungsgenerierung und die Dramaturgie. Der Blick rückt weg von den als Soldaten verkleideten Spielern hin zu den Gestalten und Formen, die in deren Hände geknetet werden. Dadurch gerät auch der ‚natürliche‘ Prozess des Entstehens und Vergehens in den Fokus, während von der Darstellung des von Menschen betriebenen Krieges weggerückt wird. Die pazifistische Haltung der Inszenierung wird übertragen in den stummen Dialog zwischen Spieler und dem Lehm. Auch die britische Theaterwissenschaftlerin Eleanor Margolies untersuchte den Transformationsprozess im Materialtheater:

When animating formless materials, such as clay or paper, a performer responds to material qualities such as weight, elasticity, and resonance without any recourse to the social meaning of pre-existing forms. The dialogue between the performer and the material therefore becomes central to the meaning of the performance (Margolies 2013, 327).

Wenn auch Margolies den gestalterischen Verweis auf gesellschaftlich geprägte Bedeutung im Materialtheater ausschließt, ist hier von Interesse, dass sie den Prozess des Animierens der Materialien und Objekte nicht als ‚Belebung‘ durch den menschlichen Spieler versteht, sondern als Dialog zwischen dem Material und dem ‚Bildner‘.

Rather than attempting to create an illusion of life in the lifeless, such performances highlight the process of humans noticing and responding to fundamental material properties, as well as the variety of possible interactions between humans and the material world (Margolies 2013, 322).

In dieser Beschreibungsweise wird das Material nicht auf seine Funktion als Darstellungsinstrument reduziert, sondern es wird ihm eine eigene ‚agency‘ unterstellt, eine eigene Handlungswirksamkeit, die vom menschlichen Spieler anerkannt und spielerisch aufgegriffen wird und in eine wechselseitige Beeinflussung mündet.

Puppen und Krieg – Verknüpfung der Stränge des Objekt- und Material-Theaters

Der Einsatz von Puppen in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Krieg lässt sich weit zurückverfolgen. Puppen sind prädestiniert, wenn es um einen sensiblen Umgang mit Zensurmaßnahmen geht: Es ist schließlich die Puppe, das Ding, das spricht und nicht der Spieler selbst. Genauso ist Lehm nur ein Material, dessen Handhabung viele Leerstellen erzeugt, die von den Zuschauenden mit eigener Fantasie und unter Rekurs auf kulturelle Deutungsmuster gefüllt werden. Zudem wird in beiden Inszenierungen in bemerkenswerter Weise nahezu vollständig auf Verbalsprache als Kommunikationsmittel verzichtet und lediglich auf die Aussagekraft der Dinge und der Handlungen gesetzt. Die Nutzung von Lehm als Darstellungsmittel statt ausschließlich mit menschlichen Darstellerinnen und Darstellern zu arbeiten, hat im Falle von Yase Tamams Produktion zudem auch einen dringlichen politisch-pragmatischen Grund: Im Iran herrschen gegenwärtig starke Restriktionen in der Kunst. Lehm zeichnet sich dadurch aus, dass er in feuchtem Zustand beinahe grenzenlos formbar und ephemer ist, getrocknet hingegen äusserst porös und brüchig. Aufgrund dieser Eigenschaften eignet sich dieses Material in hohem Maße zur allegorischen Darstellung: Es erlaubt den Spielenden, die Grenzen der Zensur auszuloten und innerhalb des künstlerischen Prozesses eine gewisse Handlungsfähigkeit wiederzuerlangen.

In ihrem Aufsatz *Swazzles of subversion: puppets under dictatorship* (2016) untersucht die britische Theaterwissenschaftlerin Cariad Astles den Einsatz von Puppen in Inszenierungen in Diktaturen und verweist dabei auf ein Paradox, das den Spielfiguren inhärent ist: Sie erlauben die totale Kontrolle über das Spiel und eröffnen gleichzeitig den menschlichen Spielenden eine ungewohnte darstellerische Freiheit (vgl. Astles 2016, 103). Astles beschreibt, wie die Puppe zu einem Instrument der Redefreiheit wird und dabei helfen kann, gegen politische Unterdrückung zu opponieren und das Unaussprechliche zu sagen, indem sie zwischen

dem Spielenden und der Aussage als distanzierende Instanz fungiert (vgl. Astles 2016, 108f.). Die nicht-menschlichen Spielfiguren erlauben nicht nur ästhetische Spielereien, sondern erweisen sich insbesondere im Falle von *Count to One* auch als eine wichtige Schutzmaßnahme vor zensorischen Eingriffen.

Diese Funktionen der Spielfiguren lassen sich auch im Umgang mit den Dingen und Materialien in den beiden Inszenierungen *Plastic Heroes* und *Count to One* wiederfinden. Ergänzend zu Astles Thesen erweist sich hier die spezifische Materialität (Plastik, Lehm) und der Bezug auf ein Referenzsystem (Soldaten, Krieg, Leben/gewaltvoller Tod) als eminent wichtig für die Bedeutungsgenerierung im Prozess der offenen Manipulation.

Das offene Spiel im Figuren-, Objekt- und Materialtheater führt „zu einer besonderen Betonung und Bearbeitung des Verhältnisses von Spielfigur und Mensch, von Puppe und Manipulateur oder Akteur“ (Wagner 2003, 21). Offene Manipulation bedeutet die Offenlegung der Spielprozesse als Bedeutungsgenerierung und Figuration im Sinne von Rollengestaltung. Für Figuren-, Material- und Objekttheaterinszenierungen heißt das insbesondere die Offenlegung der Transformation des Materials oder Objekts in eine Figur. Beim offenen Spiel manifestiert sich in besonderer Weise die gegen- und wechselseitige Abhängigkeit von Spieler und Spielfigur, die in der Analyse nicht voneinander gelöst werden können.

Im Fall der beiden besprochenen Inszenierungen sind nicht nur die Dinge selbst, sondern ebenfalls das verwendete Material und dessen Materialität von besonderer Bedeutung für die Analyse: Sowohl Plastik wie auch Lehm sind wichtige Stoffe, die in vielerlei Weise im Alltag verwendet werden. Fischer-Lichte (2004) betont in ihrer Performativitäts-Studie, dass gerade bei solchen Gegenständen, die durch ihre Alltäglichkeit im theatralen Rahmen besonders selbstreferentiell wirken, ihre jeweilige Materialität besonders hervorgehoben wird. „Die theatralen Elemente in ihrer spezifischen Materialität wahrzunehmen heißt also, sie als selbstreferentielle, sie in ihrem phänomenalen Sein wahrzunehmen“ (ebd., 244). Aus dem Alltag herausgerissene Gegenstände können als Trigger eingesetzt werden, die bei den Zuschauenden biographisch geprägte Assoziationen hervorrufen.

[...] aber sind es gerade die isolierten, in ihrer Materialität wahrgenommenen emergenten Phänomene, die im wahrnehmenden Subjekt eine Fülle von Assoziationen, Vorstellungen, Gedanken, Erinnerungen, Gefühlen hervorzurufen vermögen und ihm Möglichkeiten eröffnen, sie zu anderen Phänomenen in Beziehung zu setzen.

Sie werden offensichtlich als Signifikanten wahrgenommen, die sich auf die unterschiedlichsten Phänomene beziehen, in unterschiedlichste Kontexte versetzen und mit den unterschiedlichsten Signifikanten verbinden lassen, was eine ungeheure Pluralisierung von Bedeutungsmöglichkeiten zur Folge hat (ebd., 243f.).

Obgleich Fischer-Lichte argumentiert, dass die Assoziationen ohne künstlerische Intention hervorgerufen werden (ebd., 248), kann bei der Inszenierung *Plastic Heroes* davon ausgegangen werden, dass dieser Assoziationsraum für die Wahl der Spielzeugsoldaten als Spielfiguren für Doron ausschlaggebend war, um die „ungeheure Pluralisierung von Bedeutungsmöglichkeiten“ (ebd.) zu realisieren. Die Plastiksachen, mit denen auf einem Küchentisch Krieg gespielt wird, ermöglichen Doron, auf den industriellen Charakter von Krieg und Alltagsgegenständen wie auch auf den mit Kinderspielzeug und Unterhaltungsmedien transportierten Militarismus anzuspielen.

Die Arbeit mit Plastikfiguren oder Lehmklumpen eröffnet durch ihre szenische Hervorhebung wie auch durch ihre Materialität eine weitere Bedeutungsebene. Ihr Einsatz als Rollen- und Handlungsträger hilft, den Fokus weg von zwischenmenschlichen Problemen hin zur nicht-menschlichen Umwelt zu richten. Margolies hebt in ihrer Untersuchung hervor, dass gerade durch die Einbindung von organischen Materialien wie Lehm, Papier aber auch Gemüse oder Kompost auf größere ökologische Zusammenhänge hingewiesen werden kann – außerhalb des menschlichen Horizonts: „Performing with abundant, renewable materials spotlights interactions between human and nonhuman matter in the context of larger social and ecological formations“ (Margolies 2016, 333). In dieser Argumentation sind nicht-organische Dinge, wie die in diesem Text untersuchten Plastikspielsachen, mit eingeschlossen, die ebenfalls auf ein Netzwerk verweisen, in dem Menschen nicht die einzigen Betroffenen sind: Das Kriegsspielzeug erlaubt nicht nur, auf die Problematiken der Massenproduktion von Kriegsgeräten und die Vermittlung von Militarismus hinzuweisen, sondern auch darauf, Krieg als etwas zu verhandeln, das über Menschliches hinausgeht und auch nicht-menschliche Akteure betrifft.

Die Plastiksoldaten in *Plastic Heroes* und der Lehm bzw. die Lehmfiguren in *Count to One* bringen durch ihre spezifische Materialität und Verwurzelung im Alltag Bedeutungsebenen in die Inszenierungen ein, die der menschliche Körper alleine nicht zum Tragen bringen könnte: Die künstlerische Auseinandersetzung mit Krieg lässt sich so von der Darstellung der akuten Bedrohung des

individuellen (menschlichen) Lebens loslösen und verweist darüber hinaus auf betroffene nicht-menschliche Netzwerke und Entitäten. Durch die spielerische Auseinandersetzung zwischen Mensch und Ding im Objekt- und Materialtheater lassen sich folglich mit ‚simplen‘ alltäglichen Mitteln größere politische, soziale und ökologische Zusammenhänge aufzeigen.

Literaturverzeichnis

- Astles, Cariad (2016). Swazzles of Subversion. Puppets under Dictatorship. In Patrick Duggan, Lisa Peschel (Ed.), *Performing (for) Survival. Theatre, Crisis, Extremity* (p. 103-120). Basingstoke Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Barthes, Roland (1957/2003). *Mythen des Alltags* (Aus dem Französischen von Helmut Scheffel). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Baudrillard, Jean (1968/1991). *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen* (Aus dem Französischen von Joseph Garzuly. Mit einem Nachwort von Florian Rötzer). Frankfurt a. M.: Campus-Verlag.
- Carrignon, Christian (2000). Chapitre XIV. Eine kleine Geschichte des Objekttheaters. In Silvis Brendenal (Hg.), *Animation Fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater* (S. 49-53). Berlin: Theater der Zeit. Arbeitsbuch.
- Fischer-Lichte, Erika (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Knoedgen, Werner (1990). *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart: Urachhaus.
- Margolies, Eleanor (2013). Return to the Mound. Animating Infinite Potential in Clay, Food and Compost. In Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell (Ed.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* (p. 322-335). London / New York: Routledge.
- Schouten, Sabine (2005). Materialität. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, Matthias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie* (S. 194-196). Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Stall, Dinaig (2015). Résister aux objets par l'objet. *ArtPress2*, 38 (3), 15-18.
- Wagner, Meike (2003). *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*. Bielefeld: transcript Verlag.

Internetquellen

- Fidena (2014). Yase Tamam (IR) „Count to One“. Zugriff am 30.11.2017 unter:
http://www.fidena.de/fidena-das-festival/programm-archiv/programm-2014/mn_46125?objectid=27ab4e67_9d81_bfc2_27688c23cbcae55b
- Count to One (2015). *Count to One*. Zugriff am 30.11.2017 unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=BO0-g6qkfgU>

Inszenierungen

- Plastic Heroes: Regie: Ariel Doron. 16. Juni 2016 Theater im Kornhaus (Figura Theatefestival), Baden, Schweiz.
- Count to One. Regie: Zahra Sabri (Yase Tamam). 18. Mai 2014 Prinz-Regent Theater (Fidena-Festival), Bochum, Deutschland. Zugriff am 30. November 2017 unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=BO0-g6qkfgU>

Über die Autorin / About the Author

Franziska Burger

Franziska Burger studierte Theaterwissenschaft und Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Bern und der Universität Leipzig. Am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern arbeitet sie an ihrer vom SNF mit einem Doc.CH-Stipendium geförderten Dissertation über das Verhältnis zwischen menschlichen Spieler/innen und der künstlichen Spielfigur im gegenwärtigen Figuren- und Objekttheater.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
franziska.burger@itw.unibe.ch

Puppen – Übergangsobjekte im Kontext von Umbrüchen, Krieg und Gewalt

Dolls – Transitional Objects in Times of Radical Change, War and Violence

Insa Fookan

ABSTRACT (Deutsch)

Als anthropomorphe Artefakte sind Puppen ambivalenzträchtig und wirken multifunktional. In bedrohlichen Übergangs- und Umbruchzeiten wie Krieg, Flucht und Gewalt können Puppen auf der individuellen Ebene hilfreich sein, um das Gefühl psychischer Sicherheit herzustellen. Wird in solchen Übergangskontexten mit Hilfe der Puppe die innere psychische Verfassung mit Anforderungen der äußeren Realität verknüpft, funktioniert sie als Übergangsobjekt. Diese Überlegungen zur Bedeutung von Puppen als Übergangsobjekte werden mit Beispielen aus Forschung und Dokumentationen über Kriegskinder, vor allem des Zweiten Weltkriegs, veranschaulicht. Das Fazit lautet: Puppen sind kein Allheilmittel in Bedrohungszeiten, können sich aber als erstaunlich heilsam erweisen.

Schlüsselwörter: Puppen als Übergangsobjekte; Kriegskinder; Ambivalenzen

ABSTRACT (English)

As anthropomorphic artifacts dolls are multifunctional and prone to ambivalence. In times of radical change and threatening transitions such as war, flight and violence, dolls can be highly significant for children and individuals as to attain psychic security. Whenever dolls are used in transitional contexts to link inner psychic processes with challenges from the outside reality the doll functions as transitional object. As far as the idea of the doll's significance as transitional object is concerned these assumptions are illustrated by examples from research and documentary of children of war, mainly from World War II. To conclude: dolls are no 'magic bullets' in times of existential threat but might turn out as amazingly beneficial.

Keywords: dolls as transitional objects; children of war; ambivalences

Einleitung: Puppen als multifunktionelle Artefakte in unruhigen Zeiten

Puppen werden auf einer ersten Rezeptionsebene oft als triviale ‚Dinge‘ mit pejorativer Konnotation wahrgenommen – Kinderkram. Dabei kommt ihnen sowohl als Kinderspielzeug als auch als literarische und dramatische Erzeugnisse sowie nicht zuletzt als anthropomorphe kulturelle Artefakte eine weitaus vielschichtiger Bedeutung zu, als es auf den ersten Blick scheinen mag. In Puppen, Figuren und Masken haben viele Kulturen von jeher ihre Menschenbilder zum Ausdruck gebracht, ihre Narrative und Vorstellungen von sich selbst, von ‚anderen‘ und von den Welten, in denen sie leben. Mit Bezug auf die japanische Puppen-Kultur und ihre shintoistische Tradition, in der Puppen nicht als ‚tote Gegenstände‘, sondern als ‚beseelt‘ gelten, verweist Yoko Tawada (2000) in ihrer ‚ethnologischen Poetologie‘ auf das Paradigma einer ‚Puppensprache‘ oder ‚Puppenschrift‘. Dem entsprechend sei es möglich, dass Puppen eine Schrift bilden und man folglich mit „denselben Puppen verschiedene Texte schreibt“ (ebd., 104): Kinder könnten damit spielen und Erwachsene könnten sie gleichzeitig als göttliche Symbole verehren. Denkbar wäre aber auch, dass mit unterschiedlichen Puppen gleiche Texte geschrieben bzw. ähnliche Narrative erzählt werden. So könnte eine Barbiepuppe ein Bestandteil von hegemonialen

Diskursen und Marktinteressen der Spielzeugindustrie sein, die kindliche Vorstellungen über unerreichbare weibliche Körperideale ‚produzieren‘ und manipulieren, sie könnte aber auch die Geschichte einer kindlichen Sehnsucht und Wunscherfüllung ‚erzählen‘, die ein Abtauchen in selbst gestaltete, ‚wilde‘ und magische Fantasiewelten ermöglicht, sie könnte kritische Auseinandersetzungen mit stereotypen weiblichen Rollenbildern anstoßen oder sie könnte für erwachsene Frauen ein geliebtes Erinnerungsobjekt an die Zeit kindlicher Unbeschwertheit sein. Daneben gibt es gleiche Funktionen und narrative Besetzungen bei durchaus unterschiedlichen Puppen. So können sowohl eine heiß ersehnte Barbiepuppe, ein inniglich puppifiziertes¹ Stück Holz, Plastik oder Stoff, ein zerfleddertes Frotteepuppenbaby oder eine gnomige Kohlkopfpuppe als verlässliche Seelentrösterin und kongeniale Begleiterin in Zeiten von Verlust und existenzieller Bedrohung fungieren. Unbedingte Akzeptanz und Zuneigung hängen nicht unbedingt von objektiven Puppen-Kategorien ab, sondern von der subjektiv vollzogenen symbolischen Aufladung der Puppe durch das jeweilige Kind.

¹ Der Begriff ‚puppifizieren‘ ist eine Übersetzung der von Ellis und Hall (1887, 46) verwendeten Bezeichnung „dollify“ (vgl. Fooker, 2012, 93).

Trotz der ‚Aura‘, die Puppen zu eigen ist, wirken sie nie nur ‚an sich‘, sondern sind immer in spezifische individuell-biographische, interpersonelle, kulturelle und zeithistorische Kontexte eingebettet. So sind sie auf einer kollektiven Ebene gerade in Zeiten von politischen Umbrüchen, Verfolgung und Unterdrückung medial unterschiedlich instrumentell einsetzbar, sowohl als Teil von Terror, Abwertung und Hetze als auch als subversive ‚Agenten‘ von (heimlichem) Widerstand gegen Machthaber und Unterdrückungsstrukturen. Am Beispiel des (künstlerischen) Puppen- bzw. Figurentheaters in der Zeit von nationalsozialistischem Terror, Krieg, Vernichtungslagern, Kriegsgefangenschaft etc. wird deutlich, dass ein- und dieselbe Puppenfigur, zum Beispiel der ‚Kasper‘, sowohl in menschenverachtender Weise für antisemitische Propaganda eingesetzt werden konnte als auch in Konzentrations- und Vernichtungslagern eine Möglichkeit des Aufbegehrens und des Widerstands gegen die Situation des Ausgeliefertseins und der eigenen Ohnmacht war (Kolland u. Puppentheater-Museum Berlin 1997). Dabei haftet gerade dem Puppentheater als der ältesten Form dramatischer Darstellungen immer noch etwas zutiefst Archaisches an, das in existenziell bedrohlichen Zeiten sowohl auf der individuellen als auch gesellschaftlichen Ebene in besonderer Weise zum Tragen kommen kann. Einmal mehr kann man hier konstatieren, dass diese Uneindeutigkeit der Puppe und Puppenfiguren wechselseitig verknüpft ist mit ihrer vielseitigen und damit oft ‚ambiguen Verwendbarkeit‘ (vgl. Ariès 2003, 135).

Auch auf der individuellen Ebene sind Puppen Bedeutungsträger für vielerlei Bedürfnisse in intra- und interpersonellen Übergangskontexten, wie es beispielsweise bei Verlusten und Abschieden der Fall sein kann. Vieles lässt sich hier auf die Puppe projizieren und genauso viel kann sie zurückspiegeln: Trost, Sicherheit, Entlastung, Unabhängigkeit, Fürsorge, Neugier, Trotz, Stolz, Widerstand, Ärger, Aggression, Empörung, Rache, Abgrenzung etc. Diese Polyvalenz und Mehrdeutigkeit prädestinieren Puppen geradezu für Übergangs- und Zwischenräume, für Sphären des ‚betwixt and beyond‘ (vgl. Fooker, Depner u. Pietsch-Lindt 2016), bestimmt von hoher Ambivalenzträchtigkeit (vgl. Lüscher 2016).

Wird in solchen Übergangsräumen eine Puppe oder ein puppenaffines Ding als *Übergangsobjekt* gemäß den theoretischen Annahmen von Donald W. Winnicott (1953, 1973) gewählt, geht es dabei oft um das Finden einer Balance zwischen den Prozessen von sowohl Trennung als auch Verbundenheit, um ein Austarieren der Impulse zwischen (Ab-)Lösung und Bewahrung, um die Verbindung zur

inneren psychischen Realität und um die gleichzeitige Auseinandersetzung mit der äußeren Realität und ihren Anforderungen. Puppen, puppifizierte Dinge oder auch Kuscheltiere symbolisieren in diesem Prozess zumeist die geliebten Objekte (Mutter, Vater, Vertrautes), sie validieren die Verbundenheit mit ihnen und ermöglichen genau dadurch, sich auf (partielle) Trennungen vom Vertrauten und damit auf Schritte in neues, unbekanntes Terrain einzulassen. Das ist ein ambivalenzträchtiger Übergangsraum, in dem Kinder sich mit und über das Übergangsobjekt als Subjekt konstituieren und dabei unterscheiden lernen zwischen ‚Ich‘ und ‚Nicht-Ich‘, zwischen Ich und Du, zwischen Identität und Alterität, zwischen Realität und Fantasie.

Kommt Puppen, die in Zeiten von Tod, Verlust, Gefahr, Krieg, Flucht und existenzieller Bedrohung als Übergangsobjekte gewählt werden, eine besondere Bedeutung zu? Gundel Mattenklott (2014) geht davon aus, dass die existenzielle Erfahrung des Getrenntheitseins bzw. die Verlusterfahrung einer zuvor empfundenen Einheit oder Symbiose als entscheidendes Motiv für die Belebung der Puppe fungiert. Mit einer solchen Belebung der Puppe kann, wenngleich häufig nur kurzfristig, etwas Verlorenes wiederhergestellt werden oder eine Kompensation für Verlorengegangenes erreicht und eine neue Situation, ein neuer Übergangsraum, eine neue Entwicklungsmöglichkeit geschaffen werden, denn im Spiel gelingt, ähnlich wie in der Kunst, eine Veränderung der Realitätsebene (vgl. Oerter 1999, 2003). Es kann sein, dass hier an etwas zuvor Verlorenem angeknüpft wird und dass Heilung, Wiedergutmachung, Trost, Trauer oder Abschiednehmen passiert. Es kann sein, dass in eine neue Gefühls- und Gedankenwelt eingetaucht wird, die erst einmal nichts mit der Not, dem Kummer, der Gefahr und dem Verlust zu tun hat, sondern ein partielles Vergessen ermöglicht. Es kann sein, dass das Thema des Verlustes damit bearbeitet wird und seine Virulenz verliert. Es kann aber auch sein, dass in diesem Raum selber Themen wie Tod, Destruktion und Verlust (der Puppen) aktiv inszeniert werden als ein Versuch, sich in einer anderen Form mit den eigenen Traumata und schwer erträglichen Erfahrungen auseinanderzusetzen, sie durcharbeiten oder zu kompensieren.

Puppen als kindliche Übergangsobjekte in Kriegs- und Fluchtkontexten

In der unmittelbaren Nachkriegszeit ist die Situation der Kinder, die das Umfeld des Zweiten Weltkriegs erlebt haben, sowohl bildlich als auch im Rahmen erster

Bestandsaufnahmen recht gut dokumentiert worden. Mit Beginn der 1950er Jahre, in der Zeit des Wiederaufbaus und ‚Wirtschaftswunders‘, folgte dann aber eine lange Phase des Beschweigens dieser Erfahrungen und ihrer möglichen Folgen im weiteren Lebensverlauf (vgl. Fooker 2006). Erst im Zuge ihres Älterwerdens begannen viele der Betroffenen, ihre Erlebnisse zum ersten Mal in Worte zu fassen (vgl. Radebold, Heuft u. Fooker 2006). Puppen und Kuscheltiere werden dabei nicht durchgängig erwähnt. Wird aber von ihnen berichtet, kommt ihnen fast immer ein besonderer Stellenwert zu. Im Folgenden geht es um einige solcher Erfahrungsberichte und Bilder, in denen die Bedeutung und Funktion von Puppen als Übergangsobjekte deutlich werden.

Puppen als Zeugen von Kindern in Todeslagern

In diesen Zusammenhang gehören die Bilder von aufgehäuften Puppen neben den Krematorien, die nach der Befreiung der Vernichtungslager aufgenommen wurden (vgl. Aroneanu 1947) und eines der verstörendsten Zeugnisse aus der Zeit des nationalsozialistischen Terrors darstellen. Dieser achtlos entsorgte Puppenhaufen erzeugt eine schwer erträgliche Aura der Präsenz der ermordeten Kinder, denen die Puppen gehörten, und wirkt gleichzeitig, angesichts des ‚Überlebens‘ der Puppen und der Auslöschung der Kinder, wie eine doppelt makabre Verhöhnung der Vernichtung kindlichen Lebens. Sie erzählen dabei aber auch Geschichten von der Hoffnung jüdischer Kinder, die ihre Puppen als Gefährten bei der Deportation in die Todeslager mitnahmen – möglicherweise als Versuch, mit der Puppe als Übergangsobjekt die Verbindung zur vormals intakten und vertrauten Welt zu bewahren oder sich von der Unerträglichkeit der Situation abzulenken oder sich zu beruhigen, zu trösten und die Puppe – und damit sich selbst – zu schützen. So stellt Anne D. Peiter in einer einfühlsamen, sich den möglichen Empfindungen der deportierten Kinder annähernden Rekonstruktion fest, dass Kinder die Gefahren ihrer zusammenbrechenden Welt oft besser antizipierten als die Erwachsenen. Aber: „Auch die Kinder brauchten einen verlässlichen Orientierungsrahmen, und wenn es diesen nicht mehr gab, dann suchten sie nach etwas, an dem sie sich festhalten konnten: eine Puppe zum Beispiel“ (Peiter 2014, 239). Die Realisierung sowohl des Verlustes ihrer vormals vertrauten Normalität als auch der Unfähigkeit ihrer Bezugspersonen, damit umzugehen, ermöglichte es manchen Kindern mit der Wahl einer Puppe als Übergangsobjekt, kurzfristig psychische Sicherheit und

partielle Handlungsfähigkeit herzustellen – auch wenn das letztlich nur einen kurzen Aufschub der eigenen Vernichtung bedeutete.

Puppen als geopfert und preisgegebene Übergangsobjekte

Ruth Barnett, 1935 in Berlin als Kind eines jüdischen Vaters und einer nicht-jüdischen Mutter geboren, wurde 1939 zusammen mit ihrem drei Jahre älteren Bruder Martin nach England evakuiert – eine Reise, auf der ihre Mutter sie zunächst begleitete und auch die Puppe Christine mitgenommen wurde (vgl. Abbildung 1)².



Abbildung 1: Ruth Barnett mit Puppe Christine in Berlin (ca. 1938). Copyright: Ruth Barnett. —

Der Puppe war auf dem Transport – ohne Wissen der kleinen Ruth – von der Mutter eine bestimmte Rolle zugeordnet (Barnett 2010). Ruth Barnetts Autobiographie entpuppt sich als eine Geschichte von Trennung, Verlust und allmählicher Heilung, von einer mühsamen und sperrigen Suche nach der eigenen Identität. In drei Episoden kommen Puppen eine besondere Bedeutung zu im Sinne eines Übergangsobjekts der besonderen Art. Ohne zu realisieren, was es mit der Abreise aus Berlin mit dem Zug und der sich anschließenden, in Folge heftiger Seekrankheit als qualvoll erlebten Schiffspassage wirklich auf sich hat, spürt das Kind Ruth die hochgradige Verunsicherung und unausgesprochenen Trauer der Mutter. Psychische Sicherheit vermitteln in dieser Situation allenfalls die Anwesenheit des Bruders und die vertraute Puppe Christine.

Erst als Erwachsene, in der Retrospektive auf das damalige Geschehen bei der Einreise nach England, erkennt Ruth Barnett,

dass ihre Mutter die Liebe der Tochter zur Puppe einkalkuliert hatte, um den Zoll zu überlisten und Schmuckstücke nach England zu schmuggeln. Die Puppe, für die Tochter ein Übergangsobjekt, das vor allem die Mutter nach der endgültigen späteren Trennung zunächst repräsentieren wird, ist in ‚verdächtig‘ viele Kleiderschichten eingepackt worden und wird – so erfährt es Ruth Barnett viel später nach dem Krieg – von der Mutter gezielt eingesetzt, um den Zoll auf eine falsche Fährte zu locken. Trotz großen Protestgeschreis der kleinen Ruth muss die Puppe zunächst völlig entkleidet und nach ihrer offenkundigen ‚Unschuld‘ wieder vollständig angezogen werden. Das zeitraubende Manöver erfüllt seinen Zweck und der Zöllner winkt die kleine Familie und ihre beiden Koffer entnervt und ohne weitere gründliche Kontrollen durch. Die Puppe hat damit wahrscheinlich auch dem Vater das Leben gerettet, denn Ruth Barnett geht davon aus, dass der geschmuggelte Schmuck dessen lebensrettende Ausreise nach China finanziert hat. Aber, fast so als ob die Puppe Christine durch diese Zweckentfremdung, ‚beschädigt‘ wurde, überlebt sie ihre Ankunft in England nur kurze Zeit. Als der Bruder Martin mit ihr spielt, fällt der Kopf ab und die englische Pflegemutter wirft sie in den Müll. Ruth ist in heller Aufregung, möchte sie zur Wiederherstellung in die Puppen-Klinik bringen, kann aber nicht genug Englisch, um sich zu artikulieren, und Deutsch zu sprechen ist verboten. In der Retrospektive, nach der Tätigkeit als Lehrerin und Psychotherapeutin, deutet Ruth Barnett ihre damalige Untröstlichkeit als Ausdruck der Tatsache, dass damit die letzte Verbindung zur Mutter wie Abfall entsorgt wurde und ihr das Gefühl gab, selber wertloser Abfall zu sein.

Während der weiteren Odyssee der Kronitzer-Kinder durch englische Pflegefamilien und Heime spielt vier Jahre später noch einmal der Verlust bzw. die ‚Opferung‘ einer (Lumpen-)Puppe, eine wichtige Rolle, diesmal für das Überleben des Bruders. Untergebracht in einem verwahrlosten Kinderheim für heimatlose Kinder, weitgehend ohne Aufsicht von Erwachsenen und sich selbst überlassen, erkrankt Martin an Hepatitis, ohne dass ärztliche Hilfe verfügbar ist. Im Fieberzustand erzählt er Ruth, dass er – gemäß dem englischen Spruch „an apple a day keeps the doctor away“ – jeden Tag einen Apfel essen müsse. Ruth, die sich bislang immer am starken älteren Bruder orientiert hat, irrt verzweifelt auf der Straße umher, spürt aber, dass es nun an ihr ist, den Bruder zu retten. So verkauft sie schließlich ihre Puppe an eine Frau mit Kinderwagen. Von den wenigen Pennies kauft sie einen Sack Äpfel und Martin kann nun täglich einen Apfel

² Die Lebensgeschichte von Ruth Kronitzer, später Barnett, sowie die Geschichte ihrer Familie liegt dem Roman „Landgericht“ von Ursula Krechel (2012) zu Grunde. Ruth Barnett ist im Roman die Tochter „Selma“. Während zwei der im Folgenden geschilderten ‚Puppenepisoden‘ dem autobiographischen Buch von Ruth Barnett entnommen wurden, stammen die Informationen zum ‚Schicksal‘ der Puppe Christine sowie einige Angaben zur zweiten Puppe aus persönlichen Mitteilungen im Rahmen einer Email-Korrespondenz zwischen Ruth Barnett und mir (I.F.) zwischen 19.-22. Juli 2017.



Abbildung 2: David Seymour: Children Playing with a Broken Doll, Naples, Italy, 1948; copyright: David Seymour / Magnum Photos / Agentur Focus. —

essen. Ruth Barnett kommentiert in ihrer Autobiographie, dass es wohl weniger die Äpfel waren als sein Glaube an deren Heilkraft, der die allmähliche Genesung ermöglicht hat.

Dennoch entwickelt sich ein zweites Mal im Kontext von Puppen ein Narrativ, in dem es wiederum um die Preisgabe einer Puppe geht, um ihren Verlust und die Trennung von ihr als Voraussetzung für das Überleben der beiden Kronitzer-Kinder. So scheinen die Puppenschicksale zwischen Identifikation und Loslösung in gewisser Weise auch den Prozess der Selbstfindung von Ruth Barnett zu symbolisieren. Als sie nach dem Krieg von den überlebenden Eltern in England wiedergefunden wird, versucht sie, sich einer Rückkehr nach Deutschland und zu ihrer Familie zu widersetzen. Sie wird zunächst von den Eltern gezwungen, England zu verlassen, fühlt sich in Deutschland aber völlig heimat- und orientierungslos. Sie hat das Gefühl, sie muss die Eltern preisgeben und sich von ihnen trennen, um psychisch überleben zu können. Schließlich lassen die Eltern sie ‚frei‘. Sie kann nach England, in die von ihr gewählte Heimat, zurückgehen und ihre Suche nach Identität und Zugehörigkeit fortsetzen. Am Ende, im Alter, hat sie sich mit den Eltern, vor allem mit der Mutter, innerlich versöhnt.

Puppen als Objekte der Fürsorge in Zeiten existenzieller Not und Bedrohung

Der soziale Verlust von Bezugspersonen und der vertrauten Umgebung, die Erfahrung von Flucht, lebensbedrohlichen Bombardierungen, Zerstörung, Gewalt – all diese kriegsbezogenen Ereignisse des Zweiten Weltkriegs belasteten und traumatisierten unendlich viele Kinder in Europa. Kriegsfotografen wie Robert Capa und David Seymour („Chim“) haben die Not und Verlorenheit der vielen, oft elternlosen Kinder in dieser Zeit eingefangen. So reiste Seymour für die UNESCO nach dem Krieg in zahlreiche Länder, um die Notsituation von Kindern zu dokumentieren (Seymour 1949). Unter den Kinder-Portraits finden sich eine Reihe von Bildern, auf denen die Kinder nichts mehr als nur eine Puppe halten (vgl. Abbildung 2).

Die beiden dicht aneinander sitzenden Waisenmädchen aus dem griechischen Bürgerkrieg, von denen eines einen Puppentorso ohne Kopf versunken-zärtlich an sich drückt, wurden von Seymour 1948 in Neapel fotografiert. In seinem Kommentar zu dem Buch für die UNESCO schreibt er:

I would like to speak a little about myself, but mainly about the 13,000,000 abandoned children in Europe who had their first experiences of life in an atmo

sphere of death and destruction, and who passed their first years in underground shelters, bombed streets, ghettos set on fire, refugee trains and concentration camps. The survivors have grown up in a world of fear – not the healthy fear which a young savage has of the river he must cross, or of the wild animal he must kill – but the fear instilled by men who kill. [...] Those who were born during the war never knew what had existed before. For them the only escape from misery was to dream of a kind princess, who, with a wave of her wand, could give them good food, beds to sleep in, allow them to play and shout and give them a mother and a father (Seymour 1949, 5f).



Abbildung 3: Frau H. W., Zeitzeugin des „Hamburger Feuersturms“ aus dem Film „Brandwunden“ von Andreas Fischer (2009), screen shot / Materialien NDR, ausgestrahlt am 14. Juli 2009. —

Symbolisiert die zerstörte Puppe zum einen die zerstörte, aufgelöste, „kopfloste“ Lebenswelt der Kinder und den Verlust jeglicher intakten Normalität, so berührend wirkt andererseits die innigliche Geste der Fürsorge und des Trostes, die das Mädchen der Puppe gegenüber ausdrückt. Psychische Sicherheit, die die Kinder verloren oder möglicherweise nie erfahren haben, scheinen sie für die beschädigte Puppe nun selber zu schaffen – diese anrührende Geste verweist auf eine erstaunliche psychische Kraft in all dem Elend um sie herum. So wie es im Spiel möglich ist, gelingt ihnen hier eine Transformation der bedrückenden

Realitätsebene in eine andere Sphäre, in der Zuwendung und Anteilnahme gezeigt werden können. Es scheint so, als ob die Sorge der beiden Kinder um die Puppe ihnen ein wenig von dem Trost, den sie spenden, an sie selber zurück gibt. So sind sie nicht nur Opfer, sondern geben Hilfe und Unterstützung für ‚jemanden‘, dem es noch schlechter geht. Auch diese Puppe ist in gewisser Weise ein gewähltes Übergangsobjekt. Nur ist es eins, das keine verloren gegangene heile Welt repräsentiert, sondern ein Objekt, das eine Verbindung zu einer wie auch immer gearteten Zukunft herstellt. Gerade weil Menschen und Puppen auf einer tiefen und archaischen kollektiv-kulturellen Ebene seit Menschengedenken so eng miteinander verbunden sind, gelingt es durch diese Form des Kinderspiels, ähnlich wie es auch innerhalb der Kunst möglich ist, ein

Narrativ der Hoffnung zu entwickeln, das der allgegenwärtigen Destruktion ein Stück Humanität und menschliches Potenzial entgegensetzt.

Die Bedeutung von Puppen als einem Objekt, das Aufmerksamkeit und Zuwendung bindet und es damit ermöglicht, den Zusammenbruch vertrauter sozialer und physisch-materieller Strukturen auszublenden, wird auch in anderen Zeugnissen von kindlichen Kriegserfahrungen thematisiert. In einer ARD-Produktion über Kriegskinder berichtet eine Zeitzeugin, Jahrgang 1934, dass sie beim Bombenalarm auf ihre Heimatstadt nicht zuerst nach ihren jüngeren Geschwistern griff, die sie „doch wirklich lieb hatte“, sondern instinktiv nach ihrer Lieblingspuppe (ARD 2009). Zumeist sind es Frauen, die aus der Retrospektive des Alters die Worte finden, die ihnen als Kinder gefehlt haben oder nicht zugestanden wurden, um ihrer Not Ausdruck zu verleihen und ihre Erfahrungen mit Puppen in verbale Narrative einzubinden. So finden sich bei ihnen im Alter oft Puppen in Vitrinen, auf Sesseln und Sofas, stumme und dennoch beredete Zeugen kindlicher Not, Sehnsüchte und Hoffnungen. In verschiedenen Studien und Dokumentationen über die Kriegskinder des Zweiten Weltkriegs wurde zwar fast nie nach Puppen oder Trostobjekten gefragt, aber oft von ihnen berichtet, wenn man den narrativen Bedürfnissen der Befragten Zeit und Raum gab. In der Filmdokumentation „Brandwunden“ über die fatale Bombardierung Hamburgs im Juli 1943 („Hamburger Feuersturm“) hat der Filmemacher Andreas Fischer (2009) Zeitzeugen befragt, die als Kinder dieses Inferno überlebt haben. Fast alle der befragten Frauen berichten darin über ihre Verantwortung, die sie damals für ihre Puppe(n) empfunden haben. Vor allem für eine der Befragten war der Schutz der Puppe ganz zentral mit dem Gefühl verbunden, nur zusammen mit ihr überleben zu können. Während sie in der Dokumentation davon berichtet, sitzt die Puppe auf ihrem Schoß – ein Bild untrennbarer Verbundenheit (vgl. Abbildung 3):

Meine Puppen, die habe ich immer als erstes gegriffen, wenn es in den Keller ging. [...] Meine Puppen, das war ja meine Kinder, in meinem Koffer war nur Puppenzeug, das war für mich ja das Wichtigste [...]. Und als wir da rauskamen [aus dem brennenden Keller, I.F.], meine Mutter hatte in der einen Hand den Koffer, an der anderen mich, ich hatte meine Puppe im Arm und schrie nur noch ‚ich will nicht‘ [...]. (H. W., Jahrgang 1937, in Fischer 2009).

Die Existenz der Puppe ‚bezeugt‘ ihrer beider ‚Biographien‘. Mit ihr hat sie eine der wichtigsten Erfahrungen ihres Lebens geteilt – das gemeinsame Überleben aus einer scheinbar ausweglosen Katastrophe. In ihrer Funktion als Übergangsobjekt wird diese Puppe Zeit ihres Puppenlebens davon das Narrativ des geteilten Leids und der Verbundenheit auf ‚Gedeih und Verderb‘ erzählen. Die Sorge um die Puppe half der ‚Puppenmutter‘ als Kind, über sich hinauszuwachsen und Verantwortung zu übernehmen. Umgekehrt war und ist die Puppe Trostspenderin. So ist sie auch nie ‚entsorgt‘ worden, sondern Teil dieser Mensch-Puppen-Symbiose geblieben – im Lebensverlauf und auch im Alter.

Puppen als Kompensation von Verlusterfahrungen

In einem anderen Projekt zu Kriegskindern, in dem es um kriegsbedingt vaterlose Töchter ging, spielten Puppen vor allem im Zusammenhang mit Fluchterfahrungen und der Sehnsucht nach dem verlorenen Vater bei manchen der Frauen eine eminent wichtige Rolle (Fooken 2013). Die Puppe als Übergangsobjekt bewahrt dabei die Verbindung zum – idealisierten – verlorenen Vater. Sie ist es, die oft das letzte Bild an den geliebten Vater ‚validiert‘, der zumeist als ungewöhnlich liebevoll zugewandter Mann erinnert wird. So beschreibt eine damals 70-jährige Teilnehmerin des Projekts (Frau A. S.) zu kriegsbedingter Vaterlosigkeit die Situation:

[...] Mein Vater sagte mir, dass wir eine ganz weite Reise machen müssen und nicht wiederkommen können. Ich könnte deshalb auch nur eine Puppe mitnehmen, die ich selber tragen müsse. Mein Vater hatte die ‚Nanni‘, eine sperrige Celluloid-Puppe (Schildkröt) in der Hand und eine weiche Babypuppe in der anderen Hand. Ich wusste so schnell nicht, welche ich wählen sollte. Ich schaute meinen Vater an [...]. Er sagte nichts, aber ich sah, dass seine Augen unendlich traurig waren. Ich wollte lieb zu ihm sein und dachte blitzschnell, dass die etwas sperrige Puppe ein Geschenk von ihm für mich [...] war. Schnell wählte ich die ‚Nanni‘ zum Mitnehmen, weil ich glaubte, dass ich ihm damit eine Freude machen könnte (vgl. Stambolis u. Fooken 2011).

Auch eine andere Teilnehmerin (Frau K. H.), Jahrgang 1938, fügte ihren Unterlagen ein Bild von sich im Alter von drei Jahren bei, auf dem sie mit ihrer Puppe beim Vater auf dem Schoß sitzt. Sie hat den Vater danach nicht mehr wiedergesehen und keine bewussten Erinnerungen an ihn. Bis 1963, als die Umstände seines

Todes im Jahr 1945 geklärt wurden, galt er als vermisst³.

Die Puppe habe ich, soviel ich weiß, zu meinem dritten Geburtstag bekommen, und von Stund’ an waren meine Sabine und ich unzertrennlich. Meine Mutter hatte ihr ein lachsfarbenes Kleid gehäkelt, eine genaue Nachbildung des Kleides, das sie mir zu meinem ersten Geburtstag angefertigt hatte. Irgendwie hat mich diese Gemeinsamkeit damals ganz besonders berührt. [...] Diese Sabine durfte ich auf die Flucht mitnehmen (da war ich gerade sechs geworden), was ein großer Trost für mich war. Ich glaube wirklich, dass ich mit ihrer Hilfe das alles so gut verkraftet habe. Gespielt habe ich mit ihr meine ganze Kindheit hindurch, habe ihr alle meine Kümernisse erzählt und habe sie sogar bei meiner Zugfahrt von der ländlichen Gegend in Norddeutschland, wo ich aufgewachsen bin, nach A. in Süddeutschland, wo wir 1952 hinzogen, auf dem Arm mitgenommen. Seltsamerweise war mir das kein bisschen peinlich - und immerhin war ich fast 14!

Die Puppe zog nach der Eheschließung noch in den „gemeinsamen Haushalt“, aber nachdem das Schicksal des Vaters geklärt war und die eigenen Kinder geboren wurden, verliert sich ihre Spur: „Sabine, die Arme, hatte damit ausgedient“. Erst später spielen Puppen emotional wieder eine wichtige Rolle. Einige sind mit in die Senioreneinrichtung umgezogen „und sitzen nun brav im Regal in meinem Schlafzimmer“. Der zweite Ehemann hat „ein Puppenhaus mit sechs Zimmern gebaut, ‚weil du doch als Kind so etwas nicht hattest‘ [...]. Und dieses von mir sehr geliebte Teil kam auch mit und steht nun ganz zentral in meinem Wohnzimmer“. Die Puppen sind in diesem Fall wiederum gewählte Übergangsobjekte, die im Alter eine nachträgliche Heilung schaffen. Sie stellen eine Verbindung zu dem damals zutiefst einsamen Kind her und ermöglichen ein Stück der Trauerarbeit, die dem kleinen Mädchen damals von Mutter und sozialer Umwelt nicht zugestanden wurde.

Fazit: Nicht jede, aber manche Puppe wirkt als hilfreiches Übergangsobjekt in Bedrohungskontexten

Übergangsobjekte gibt es nicht ‚an sich‘, sondern sie werden in ihrer spezifischen Übergangsfunktion, zum Beispiel in Übergangssituationen wie Trennungen oder bei existenziell bedrohlichen Verlusten, ‚entdeckt‘ bzw. gewählt und mit

³ Die folgenden Informationen stammen aus einer persönlichen Korrespondenz mit Frau K. H. über das ‚Puppenthema‘, die nach Abschluss des Projekts im November 2013 geführt wurde.



Abbildung 4: Anja Niedringhaus (Fotografin, Pulitzer Prize Winner): Amerikanischer Marineinfanterist der 1. Division mit GI Joe Puppe, Falludscha, Irak 2004. Copyright: Picture alliance / AP.

spezifischen innerseelischen Erfahrungen verknüpft. Es gibt in diesem Sinne keine a priori ‚richtige‘ oder ‚gute‘ Puppe als Übergangsobjekt. Wird eine Puppe als solches gewählt, entsteht eine innere Beziehung zu ihr oder besser noch: mit ihr. Erst damit erweist sie sich als ‚gut‘ oder ‚richtig‘. Alle Puppentypen können diese Funktion übernehmen: Baybpuppen, Monsterpuppen, Barbiepuppen etc. Voraussetzung für eine solche Wahl ist die Fähigkeit zur Symbolbildung. Kinder (und auch Menschen jenseits des Kindesalters) müssen dabei in der Lage sein, zwischen „Phantasie und Fakten, zwischen inneren und äußeren Objekten [...] zu unterscheiden“ (Winnicott 1973, 11). Sie müssen sich damit auch auf den ambigen Charakter sowie auf die Widersprüchlichkeit solcher Situationen und den damit verbundenen Ambivalenzen einlassen können. Wird hier eine Puppe als Übergangsobjekt gewählt, stellt sie in der Regel eine besondere Projektionsfläche dar – zum einen für eigene psychische Anteile, zum anderen aber auch

für seelische Merkmale abwesender, vermisster Personen oder erwünschter bzw. ersehnter Situationen. Dabei können unterschiedliche Puppen durchaus ähnlich funktional als Übergangsobjekt sein, wie auch die gleiche Puppe, je nach Kontext und Kind, unterschiedlich funktional sein kann.

Ähnliches gilt auch für Kuscheltiere im Sinne puppenaffiner Objekte. Auch sie wirken nicht ‚automatisch‘ als Trostspender und Übergangsobjekte, sondern müssten zunächst erst einmal symbolisch besetzt und gewählt werden. Insofern erscheint es wenig sinnvoll, wenn traumatisierte Kinder mit Kriegs- und Fluchterfahrungen von Außenstehenden, die es ‚gut meinen‘, mit Kuscheltieren förmlich überschwemmt werden⁴. Auch wenn es irritierend sein mag, dass manche Hilfeeinrichtung nicht generell nach Puppen fragt, sondern um Barbiepuppen als Spende bittet, hängt das mit bestimmten Erfahrungswerten zusammen: Gerade Barbiepuppen mit ihrer unrealistisch idealisierten Ausstrahlung stehen in einem maximalen Kontrast zur desaströsen realen Lebenswelt der Kinder und können genau damit zeitweise eine zentrale Übergangsfunktion erfüllen. So beschreibt der portugiesische Pädagoge Manuel Jacinto Sarmento⁵ unter der Überschrift ‚Kriegsspiele‘ ein Foto in einem albanischen Flüchtlingslager im Kosovo, das zwei Mädchen beim intensiven Spielen mit einer Barbiepuppe zeigt. Im Gegensatz zu ihrer desolaten Umgebung mit eher passiv-resignativen Erwachsenen, nimmt er die in dieser Situation gezeigte Kreativität und Fantasie der Kinder als ein Potenzial ihrer ‚Kinderkultur‘ wahr. Sie befreien sich von der Hoffnungslosigkeit ihrer Umgebung, um selbst „unter widrigsten Bedingungen durch Fiktion und Spiel eine andere Welt zu schaffen“ (Sarmento o.J., 1) und mit der „Erfahrung extremster Situationen im Spiel und durch die imaginäre Konstruktion von Lebenskontexten“ (ebd., 2) sich der rationalen Logik der Erwachsenen zu widersetzen.

In diesem Zusammenhang lässt sich auch ein Foto der deutschen Kriegsphotografin Anja Niedringhaus (2014) deuten. Es zeigt einen amerikanischen Soldaten in Afghanistan, der sich auf seinen Rücken eine ‚GI Joe Puppe‘⁶ als Talisman (und Schutzschild) geschnallt hat (vgl. Abbildung 4).

Auch diese Puppe fungiert in gewisser Weise als ein Übergangsobjekt, das in

⁴ Wie es bei der Ankunft der Flüchtlingszüge aus Ungarn auf dem Münchner Hauptbahnhof zu beobachten war.

⁵ Eigene Übersetzung der folgenden Zitate aus dem Portugiesischen.

⁶ Die G.I. Joe Puppe ist eine Action-Figur, die 1964 von der US-amerikanischen Spielzeugfirma Hasbro den Beginn einer Action-Figuren-Serie einläutete.

einem extrem bedrohlichen, militärisch-männlich konnotierten Übergangsraum den Traum und das Narrativ männlicher Unverwundbarkeit magisch beschwört und damit – jenseits aller Rationalität – so etwas wie Kontrollerleben, Hoffnung, Zugehörigkeit und Verbundenheit ermöglicht. In gewisser Weise dokumentiert dieses Bild zum einen so etwas wie die ‚Krise der Männlichkeit‘ und hebt die damit verbundene Bedrohung von Identität und Selbstwert zum anderen gleichzeitig wieder auf. Mit dieser Puppe gelingt es, an die magische Welt der Abenteuer und Fantasien von wild spielenden kleinen Jungen anzuknüpfen.

Als letztes Beispiel soll eine wiederum ganz andere Konstellation der Bedeutung von Puppen als Übergangsobjekt im Kontext von Krieg, Flucht und Bedrohung kurz skizziert werden. Im Projekt eines Schweizer Kindergartens mit Flüchtlingskindern aus dem Kosovo (vgl. Burri-Fey 2002) gelang es, den traumatisierten Kindern in einem gestuften Vorgehen mit zwei unterschiedliche Arten von Puppen ein Stück psychische Sicherheit zu geben. So wurde zunächst die Handpuppe Lukas als wichtiges Medium bei einem täglich wiederholten Ritual eingesetzt, unmögliche Gefühle und Stimmungen der Kinder anzusprechen. Lukas, der im Kindergarten ‚wohnt‘, erzählte von Stimmungsschwankungen, Ambivalenzgefühlen und kindlichen Malheurs, um den Kindern spielerisch deutlich zu machen, dass man über inneres Erleben sprechen kann. In einem zweiten Schritt stellte jedes Kind eine eigene Stoffpuppe her, die ein kleines Herz besaß und ‚Beba‘ (Baby) genannt wurde. Die Bebas schliefen bei Lukas, wurden morgens vorsichtig von den Kindern geweckt und abgehört, um zu hören, ob ihr Herz noch schlägt. Die Bebas waren sowohl beim Ritual des Erzählens von nächtlichen Träumen und Ängsten dabei, als auch tagsüber beim Spiel im Freien. Über die Identifikation mit diesen Puppen gelang es allmählich, ein Klima des Vertrauens herzustellen, in dem die Kinder wichtige Entwicklungsschritte machen konnten und Wege in eine Form der Normalisierung fanden.

Abschließend kann man zur Wirkung von Puppen im Fall von kriegsbedingten Belastungen und Traumatisierungen sagen, dass sie nicht generell und standardmäßig als Allheilmittel einsetzbar sind. Stimmt aber – temporär oder dauerhaft – die emotionale Passung und Beziehung zwischen Puppe und Kind/Mensch, können sie als ein Übergangsobjekt der besonderen Art in ungewöhnlicher Weise tröstlich und therapeutisch wirksam sein. So verweisen die hier skizzierten Fallgeschichten darauf, dass sich Puppen in Kriegs- und Fluchtzeiten als erstaunliche Ko-Therapeutinnen und verlässliche Gefährtinnen ‚entpuppen‘ können.

Selbst dann, wenn sie nicht mehr gebraucht werden und losgelassen werden, ist das oft ein Zeichen für die Bereitschaft und Offenheit, sich auf Zukunft und neue Entwicklungsschritte einzulassen.

Literaturverzeichnis

- ARD (2009). Kriegskinder. Zugriff am 31.03.2009 unter: www.mdr.de/kriegskinder/vierteiler/teil3/
- Ariès, Philippe (2003). Geschichte der Kindheit (15. Auflage). München: dtv.
- Aroneanu, Eugène (Hg.) (1947). Konzentrationslager. Tatsachenbericht über die an der Menschheit begangenen Verbrechen. Baden-Baden: Arbeitsgemeinschaft „Das Licht“.
- Barnett, Ruth (2010). Person of no nationality. A story of childhood separation, loss and recovery. London: David Paul [Deutsch: Barnett, Ruth (2016). Nationalität: Staatenlos. Die Geschichte der Selbstfindung eines Kindertransportkinds. Berlin: Metropol-Verlag].
- Burri-Fey, Ulli (2002). „Den Krieg entsorgen“. Ein Praxisbericht aus der Arbeit mit kriegstraumatisierten Kindern. person-zentriert 11, 3-18. (Zugriff am 26.08.2009 unter: www.person-zentriert.de)
- Ellis, Alexander Caswell, Hall, Grant Stanley (1887). A study of dolls. In Grant Stanley Hall, Alexander Caswell Ellis, A study of dolls. New York and Chicago: E. L. Kellog & Co. (übersetzt und kurz kommentiert von: Lohmann, Robin, Fooker, Insa 2010. Eine wissenschaftliche Untersuchung über Puppen. Wiesbaden: Stiftung „Chancen für Kinder durch Spielen“).
- Fooker, Insa (2006). Kriegskinder aus europäischer Perspektive – eine kurze Bestandsaufnahme. In Hartmut Radebold, Gereon Heuft, Insa Fooker (Hrsg.), Kindheiten im zweiten Weltkrieg. Kriegserfahrungen und deren Folgen aus psychohistorischer Perspektive (S. 144-153). Weinheim: Juventa.
- Fooker, Insa (2013). „Ich wollte ihm eine Freude machen“ – Spuren ‚toter Kriegsväter‘ in den Lebensverläufen der Töchter aus entwicklungspsychologischer Sicht. In Barbara Stambolis (Hg.), Vaterlosigkeit in vaterarmen Zeiten. Beiträge zu einem historischen und gesellschaftlichen Schlüsselthema (S. 86-114). Weinheim/München: Beltz/Juventa.
- Fooker, Insa (2012) Puppen – Heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut (unter Mitarbeit von Robin Lohmann). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kolland, Dorothea und Puppentheater-Museum Berlin (Hg.). (1997). FrontPuppenTheater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen. Berlin: Elefanten Press.
- Krechel, Ursula (2012). Landgericht. Roman. Salzburg: Jung und Jung.
- Mattenklott, Gundel (2014). Heimlich-unheimliche Puppe: ein Kapitel zur Beseelung der Dinge. In Insa Fooker, Jana Mikota (Hg.), Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen (S. 29–42). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Niedringhaus, Anja (2014). Anja Niedringhaus at War. Berlin: Hatje Cantz.
- Oerter, Rolf (1999). Psychologie des Spiels. Weinheim/Basel: Beltz.
- Oerter, Rolf (2003). Spieltherapie: Ein handlungstheoretischer Ansatz. In Gisela Röper, Cornelia v. Hagen, Gil G. Noam (Hrsg.), Entwicklung und Risiko. Perspektiven einer klinischen Entwicklungspsychologie (S. 118-139). Stuttgart: W. Kohlhammer.

- Peiter, Anne D. (2014). Puppen, Alltag, Deportation: Fotos von in Frankreich lebenden jüdischen Kindern aus den 1940er Jahren. In Insa Fooken, Jana Mikota (Hg.), Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen. (S. 231-246). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sarmiento, Manuel Jacinto (o. J.). Imaginário e Culturas da Infância. o. O. Zugriff am 10. 08. 2012 unter: http://titosena.hdl.com.br/Arquivos/Artigos_infancia/Culturana20Infancia.pdf
- Seymour, David (1949). Children of Europe. Publication N° 403 of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation. Paris: Unesco Paris.
- Stambolis, Barbara, Fooken, Insa (2011). Vaterlosigkeit in vaterfernen Zeiten. Schriftliche Antworten auf Fragenkatalog. Unveröffentlichte Projektmaterialien o. O.
- Radebold, Hartmut, Heuft, Gereon, Fooken, Insa (Hg.) (2006). Kindheiten im zweiten Weltkrieg. Kriegserfahrungen und deren Folgen aus psychohistorischer Perspektive. Weinheim: Juventa.
- Tawada, Yoko (2000). Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie. Tübingen: Konkursbuch Verlag.
- Winnicott, Donald W. (1953). Transitional Objects and Transitional Phenomena: a study of the first not-me possession. The International Journal of Psychoanalysis, 34, 89–97.
- Winnicott, Donald W. (1973). Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart: Ernst Klett.

Abbildungsnachweise

- Abbildung 1: Ruth Barnett mit Puppe Christine in Berlin; copyright Ruth Barnett, Persönliche schriftliche Abdruckgenehmigung von Frau Barnett am 19.07.2017.
- Abbildung 2: David Seymour: Children Playing with a Broken Doll, Naples, Italy, 1948; Bildnachweis: David Seymour / Magnum Photos / Agentur Focus.
- Abbildung 3: Frau H. W., Zeitzeugin des „Hamburger Feuersturms“ aus dem Film „Brandwunden“ von Andreas Fischer (2009); copyright NDR.
- Abbildung 4: Anja Niedringhaus (Fotografin, Pulitzer Prize Winner): Amerikanischer Marineinfanterist der 1. Division mit GI Joe Puppe, Falludscha, Irak, November 2004. Bildnachweis: Picture alliance / AP.

Über die Autorin / About the Author

Insa Fooken

Studium der Psychologie (Hauptfach), Soziologie, Pädagogik, Ethologie, Psychopathologie; klinisch-psychologische Tätigkeit; Promotion an der Universität Bonn 1980; 1992-2013 Professur für Entwicklungspsychologie (der Lebensspanne) an der Universität Siegen; seit 2014/15 Senior-Professorin am FB Erziehungswissenschaften der Goethe Universität Frankfurt a. M.; Forschungsschwerpunkte u. a.: Kriegskinder im Alter; Resilienz; Bedeutung von Puppen.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
fooken@psychologie.uni-siegen.de

Ursula Fuchs: *Emma oder Die unruhige Zeit* (1979) – Eine (Puppen-)Liebe in Zeiten des Krieges

Ursula Fuchs: *Emma oder Die unruhige Zeit* (1979) – A (Doll's) Love in Times of War

Magali Nieradka-Steiner

ABSTRACT (Deutsch)

Zu ihrem sechsten Geburtstag im April 1939 bekommt Julia die Puppe Emma geschenkt. Sie ist doppelt so alt, als sie diese 1945 auf der Flucht aus der sowjetischen Besatzungszone wieder verliert. Emma begleitet Julia durch die „unruhige Zeit“ des Zweiten Weltkriegs, die von Bombenangriffen und mehrfachen Ortswechseln geprägt ist. Der Verlust der geliebten Puppe bedeutet gleichzeitig das Ende von Julias Kindheit.

Schlüsselwörter: Puppe, Krieg, Vertreibung, Verlust, Initiation

ABSTRACT (English)

For her sixth birthday in April 1939 Julia gets a doll called Emma. She is twice as old when she loses her fleeing the Soviet-occupied zone. During the troubled times of World War II, including air raids and several relocations, Julia is accompanied by Emma. The loss of her beloved doll marks the end of Julia's childhood.

Keywords: doll, war, forced migration, loss, initiation

Literarische Spielzeugschicksale in Kriegszeiten

Emma oder *Die unruhige Zeit* von Ursula Fuchs ist nicht nur ein Text über Krieg und Flucht, sondern auch über die erste Liebe fast eines jeden Kindes: die zu einem Spielzeug, sei es zu einer Puppe oder zu einem Stofftier. Werden in der Kinder- und Jugendliteratur Krieg, Deportation und Flucht thematisiert, spielt Verlust oft eine große Rolle (vgl. Nieradka-Steiner 2017). Der Verlust der Lieblingspuppe oder des Lieblingsstofftiers macht jungen Lesern den abstrakten Schrecken vor „der unruhigen Zeit“ greifbarer. Besonders verstörend wirken auf uns die Bilder von Auschwitz und anderen Vernichtungslagern, auf denen ein Kind mit seinem Lieblingsspielzeug zu sehen ist oder Fotos, auf denen die Puppen der in den Gaskammern ermordeten Kinder aufgehäuft sind (vgl. Peiter 2014, 232). Das Spielzeug, das dem Kind Halt in schweren Zeiten gibt, überlebt anstelle seines Besitzers (vgl. Fried 1997) oder geht in den Wirren verloren. Zahlreiche Texte, welche von den traumatischen Erlebnissen von Kindern im Krieg und auf der Flucht erzählen, tragen den Namen des Spielzeugs im Titel. Das bekannteste Beispiel ist wohl der autobiographische Roman *Als Hitler das rosa Kaninchen stahl* (1971) von Judith Kerr. Die Autorin musste 1933 mit ihren Eltern vor den Nationalsozialisten aus Deutschland fliehen. Zurück blieb das titelgebende Stofftier: „Warum hatte sie nur, statt ihres lieben rosa Kaninchens diesen blöden Wollhund mitgenommen? Das war ein arger Fehler gewesen, und sie würde ihn nie wieder gut machen können“ (Kerr 1978, 41).

Claire A. Nivola wiederum erzählt in dem Bilderbuch *Elisabeth* (1999) vom Schicksal ihrer Mutter Ruth Guggenheim Nivola, die ihre Lieblingspuppe Elisabeth ebenfalls auf der Flucht zurücklassen musste. Es findet sich darin eine emotional berührende Widmung: „[Meine Mutter] wollte [die Geschichte] für all die Kinder auf der Welt erzählt haben, die zurücklassen mussten, was sie lieben“ (Nivola 1999, S. 4). Auch in *Emma oder Die unruhige Zeit* geht es um eine Lieblingspuppe. In diesem 1979 entstandenen und 1980 mit dem Deutschen Jugendbuchpreis ausgezeichneten Buch erzählt Ursula Fuchs die Geschichte der kleinen Julia. Diese wünscht sich zu ihrem sechsten Geburtstag im April 1939 eine Puppe, obwohl man ihr lieber zu „was Vernünftige[m]“ (Fuchs 1986, S. 7) rät, da sie schon zu alt für ein solches Spielzeug sei. Trotzdem erfüllt der Vater Julias sehnlichsten Wunsch. „Emma! [...] Ich habe meine Emma gedrückt und gesagt, daß ich sie nie, nie mehr hergebe“ (ebd., 8). Ein knappes halbes Jahr später beginnt der Zweite Weltkrieg. Langsam verändert sich das Leben um Julia

herum. In den folgenden sechs Jahren wird Emma Julia durch „die unruhige Zeit“ (ebd., Titel) begleiten und ihr bis in den „Puppentod“ (Fooker/Mikota 2016, 7) hinein treu bleiben.

Eine Puppenmutter in den Wirren des Krieges

Die Handlung von *Emma oder Die unruhige Zeit* beginnt in Münster, in einem gutbürgerlichen Viertel der katholischen Stadt in Westfalen, wo Julia geborgen und wohlbehütet als zweites von drei Kindern in Münster aufwächst. Ihre Eltern haben einen Lebensmittelladen, es gibt ein Kindermädchen und ein Hausmädchen und die Familie besitzt ein Auto. Manchmal fühlt sich Julia ein wenig benachteiligt, weil sie das mittlere Kind ist und somit weder mit ihrer Mutter kuscheln kann, wie dies ihr kleiner Bruder Stefan tut (vgl. Fuchs 1986, S. 16), noch die Privilegien ihrer älteren Schwester Renate genießt (vgl. ebd., 47), doch alles in allem hat sie eine glückliche Kindheit. Zunächst gewinnt Julia dem Krieg positive Seiten ab, denn der Probealarm im Luftschutzkeller ist für sie gemütlicher als Schulunterricht (vgl. ebd., 21). Auch die Gruppenstunden beim Jungmädelsbund mit Sport, Spiel und Gesang sind interessanter als der Katechismusunterricht (vgl. ebd., 118). Doch bald lernt Julia, was es heißt, „Opfer“ für den Krieg zu bringen: Zunächst muss ihr Vater seinen Sportwagen, auf den er stolz ist, den Nationalsozialisten überlassen, weil er angeblich an der Front gebraucht wird (vgl. ebd., 23). Später wird die Mutter angehalten, ihren Pelzmantel für die Soldaten in Russland zu spenden, wobei der Vater erbost vermutet, dass sich die Nationalsozialisten nur bereichern wollten (vgl. ebd., S. 69). Bei einem Luftangriff verliert Julia schließlich ihre roten Lederschuhe, die ihr so wichtig sind (vgl. ebd., 75). Die Hausangestellten verlassen nach und nach das Haus (vgl. ebd., 38) und Süßigkeiten werden selbst an Weihnachten weniger:

„Komisch“, habe ich zu Renate gesagt. „Früher waren in der Tüte immer Schokolade und Nougat und Marzipan.“ „Es ist ja auch Krieg. Du weißt doch, daß Schokolade knapp ist“, hat Renate gesagt. „Ja ist denn im Himmel bei den Engelchen auch der Krieg?“ habe ich gefragt. Renate hat mir einen Vogel gezeigt. Ob ich denn immer noch glaube, daß die Tüte vom Nikolaus aus dem Himmel kommt (ebd., 40).

Und plötzlich fallen Bomben auf Münster (vgl. ebd., 50f.). Zwar überlebt die fünfköpfige Familie, aber es ist der Tag ihrer Trennung und der Beginn der Flucht

quer durch Deutschland. Die erste Station ist der kleine Ort Wiedenbrück nahe Gütersloh, wo die Mutter, Stefan und Julia unterkommen. Noch ist die Heimat nicht verloren, zum einen weil das westfälische Wiedenbrück fast noch zum Greifen nahe vom heimischen Münster entfernt ist und zum anderen weil das Vaterhaus noch steht und noch nicht den Bomben zum Opfer gefallen ist. Doch Renate wird ins Internat nach Bayern geschickt, der Vater muss in Münster bleiben (vgl. ebd., 55). Zwar hätte er eingezogen werden sollen (vgl. ebd., 30), aber in Folge eines Unfalls bei einer Wehrübung verkrüppelt ist er wieder entlassen worden (vgl. ebd., 34) – eine Verstümmelung, die ein Glücksfall für ihn und seine Familie ist. Zunächst ist Julia bei sehr warmherzigen und großzügigen Menschen untergebracht. Da ist zum Beispiel Frau Schuwecke in Wiedenbrück, die ihr rote Schuhe schenkt, obwohl Julias Mutter dafür keinen Bezugsschein hat (vgl. ebd., 71ff.). Die zweite Fluchtstation ist das Dorf Littenweiler bei Freiburg im Breisgau. Die Fahrt geht nach Süden, es ist Sommer und so könnte man den dortigen Aufenthalt noch als eine Art Sommerfrische oder Kuraufenthalt verstehen. Tante Jusch, die nicht mit Julia verwandt ist, nimmt bei sich im idyllischen Schwarzwald Kinder aus ausgebombten Städten auf und möchte aus ihr „eine richtige Schwarzwälderin“ (ebd., 89) machen. Aber Julia, Stefan und ihre Mutter begegnen auch Menschen, die alles andere als begeistert darüber sind, Flüchtlinge bei sich aufzunehmen. Ihre dritte Station ist schließlich Dingelstädt in Thüringen. Dort sind die Menschen von Anfang an Julia und ihrer Familie feindlich gesinnt. So zeigt die Familie Draier den Zwangseinquartierten deutlich, dass sie sie als Belastung sehen:

Wir sind bei den Draiers einquartiert worden, obwohl sie es nicht gewollt haben. [...] Am [...] Morgen durfte ich die Butter nicht probieren. Die Frau Draier hat sie ihren Kindern dick aufs Brot gestrichen und obendrauf noch dick Wurst getan. Sie hat gesehen, wie Mama uns die Margarine gekratzt hat, aber sie hat getan, als wenn sie es nicht sieht. [...]

[E]inmal am Mittag [...] hat es bei Draiers Thüringer Klöße mit Schweinebraten und Mischobst gegeben. Das ganze Schweizerhaus hat nach Schweinebraten geduftet, als ich von der Schule gekommen bin. Und ich habe mich schon gefreut. Aber bei uns gab's nur Bratkartoffeln mit Spinat ohne Ei. Wir mußten zugucken, wie der Karl, die Käthe und die Karola ihren Schweinebraten mit Klößen in sich reingestopft haben. [...]

Stefan hat lang auf dem Bett gelegen und geweint, weil er Schweinebraten will. Mama hat geweint [...] und ich glaube, sie hat sich geschämt, daß sie für uns keinen Schweinebraten gehabt hat (ebd., 101f.).

Das Negative des Krieges zeigt sich nicht nur anhand des Hungers. Neben dem Materiellen – 1943 wird auch das Münsteraner Elternhaus durch eine Bombe vollkommen zerstört (vgl. ebd., 122) – sind es zunehmend Menschen, die Julia an den Krieg verliert. Die Näherin Pimpi, die Puppe Emma zu Weihnachten eingekleidet hat, stirbt bei einem Bombenangriff – ein Opfer der Alliierten (vgl. ebd., 81). Großmutter Ehrenfeld, eine Nachbarin von Tante Jusch, die Julia das große Einmaleins beigebracht und sie so vor den Stockhieben in der Schule bewahrt hat, wird, weil sie Jüdin ist, deportiert – ein Opfer der Nationalsozialisten (vgl. ebd., 93). *Emma oder Die unruhige Zeit* nennt also historische Tatsachen (Bombardierung von Münster, Deportation der badischen Juden, Vorrücken der roten Armee usw.) und zeigt die Topographie einer Vertreibung. Ursula Fuchs zeichnet Julias und Emmas Weg durch Deutschland konkret nach und nennt Orte, die man auf der Landkarte situieren kann. Sie zeigt, wie Stationen der Vertreibung wahrgenommen werden und auf welche Reaktionsmuster Vertriebene treffen. Den größten Verlust erlebt Julia schließlich kurz nach dem Ende des Krieges. Zwar wird Dingelstädt von den Amerikanern befreit, aber kurze Zeit später wird Thüringen zur sowjetischen Besatzungszone erklärt (vgl. ebd., 143). Die Mutter entschließt sich, nachts mit Hilfe von Schleppern über die grüne Grenze zu fliehen. Für die mittlerweile Zwölfjährige heißt das, das für sie Wichtigste zurücklassen zu müssen:

„Du kannst die Emma nicht mitnehmen“, da Mama gesagt.

„Ich will sie aber mitnehmen!“

„Die beiden Taschen mit der Wäsche, die du zu tragen hast, sind wichtiger als die Emma“, hat Mama gesagt. „Und außerdem mußt du den Stefan an die Hand nehmen.“ [...]

Ich bin ans Bett, habe die Emma hochgenommen und [trotzdem] mitgenommen. Unter meinen Arm habe ich sie geklemmt. [...]

Mich haben die beiden Taschen verrückt gemacht und der Rucksack auf meinem Rücken, denn der Rucksack und die beiden Taschen waren sehr schwer. Nur meine Emma, die war leicht, puppenleicht!“ (ebd., 147f.).

Julia gehorcht nicht. Puppe Emma begleitet sie gegen den Willen der Mutter auf den Transporter, der sie in die Westzone bringen soll. Doch dieser wird von den Russen entdeckt und beschossen. Der Schlepper lässt daraufhin sämtliche Flüchtlinge mitten im Wald im Stich. Unter anhaltendem Beschuss kriechen die Mutter, Stefan und Julia von Baum zu Baum, bis sie die Gewehre nur noch in der Ferne hören und in Sicherheit sind. Doch Emma geht auf dieser letzten Etappe der Flucht verloren.

Die Puppe als treue Begleiterin

Keine andere Epoche werde zwischen 1979 und 1989 in der Kinderliteratur so häufig berücksichtigt wie die des Nationalsozialismus, heißt es im Handbuch *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Ein Grund sei in der Erfahrung der Autorinnen und Autoren zu suchen (vgl. Kirchhoff 1990, 361). Flucht und Vertreibung, häufige Themen der Nachkriegskinderliteratur, würden in den späten siebziger und in den achtziger Jahren allerdings keine Rolle mehr spielen (vgl. ebd., 362). Dies trifft auf Ursula Fuchs nicht zu (vgl. Abbildung 1 und Abbildung 2).

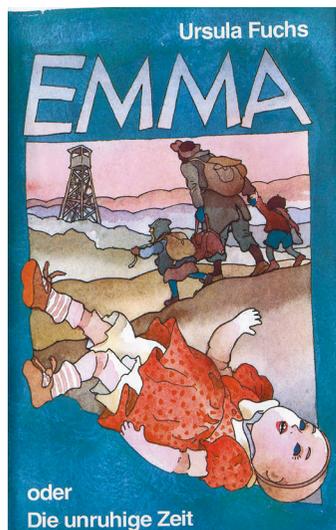


Abbildung 1: Titelbild (1979) *Emma oder Die unruhige Zeit*. Modautal-Neunkirchen: Verlag Anrich



Abbildung 2: Titelbild (1986) *Emma oder Die unruhige Zeit*. München: dtv

Die heute in Darmstadt lebende Schriftstellerin wurde 1933 in Münster geboren und verbrachte kriegsbedingt ihre Kindheit in mehreren Orten Deutschlands. In *Emma oder Die unruhige Zeit* habe sie ihre eigene Kindheitserfahrung berichtet, liest man in der Jurybegründung zum Deutschen Jugendbuchpreis 1980 (vgl. N.N. 1980).

Es ist die titelgebende Puppe Emma, die das Thema Krieg und Flucht in diesem Buch nicht abstrakt erscheinen lassen. „Emma“ lautet das erste Wort des Buches (Fuchs 1986, 7). Der geübte Leser stolpert aber sogleich über die Zeit des einfachen, nur aus vier Wörtern bestehenden ersten Satzes: „Emma hat sie geheißt“ (ebd.). Das Perfekt impliziert, dass es Emma nicht mehr gibt. Somit ist der Verlust von Anfang an präsent. Donald W. Winnicott prägte in den fünfziger Jahren den Begriff des Übergangsobjekts (vgl. Winnicott 1953, 89). Übergangsobjekte könnten Puppen, Schmusetücher, Kuscheltiere oder andere Dinge sein, die in Zeiten mütterlicher Abwesenheit die Bindung zwischen Mutter und Kind aufrechterhalten und dem Kind ein Gefühl der Geborgenheit geben würden. Von diesem getrennt zu werden, kommt, aus der Kinderperspektive heraus, der schlimmsten Katastrophe gleich. Winnicott führte den Begriff des Übergangsobjekts in Bezug auf die Entwicklung des Kleinkindes ein. Insa Fooken und Jana Mikota erläutern aber in ihrer Studie über Leben und Tod in Puppengeschichten, dass Übergangsobjekte lebenslang in Krisen- und Umbruchzeiten für den Menschen wichtig seien (vgl. Fooken u. Mikota 2016, 16). Als sich Julia aufgrund der Evakuierungen allein ohne Eltern und Geschwister bei fremden Leuten befindet, ist es einzig und allein Emma, die ihr zuhören und Trost spenden kann: „Ich habe [...] Heimweh gehabt. Heimweh nach Mama, Papa und Stefan und nach Münster. Am Abend, wenn ich allein in meinem Bett gelegen bin, ist das Heimweh bis an meinen Hals geschlichen. Dann habe ich die Emma naßgeweint und mein Kopfkissen“ (Fuchs 1986, 109).

Julia wird mit ihren Sorgen und Nöten – dazu gehören allgemein auf alle Kinder zutreffende wie die Angst vor dem Alleinsein, vor dem Streit zwischen den Eltern oder die Wut, von den Erwachsenen nicht gefragt zu werden, ebenso wie konkret an Krieg und Vertreibung geknüpfte wie Angst vor Hunger und Kälte – alleingelassen. Nur der Puppe Emma kann sie diese anvertrauen. Sowohl ihre Eltern als auch die anderen Erwachsenen versäumen es, ihr Dinge zu erklären, die sie für selbstverständlich halten. Als der Krieg im September 1939 ausbricht, weiß Julia nicht, was das bedeutet, und niemand hilft ihr dabei, es zu verste-

hen. Julia tritt in einen Dialog mit Emma und versucht so, der Ambivalenz des Themas auf den Grund zu gehen:

Ich habe mit meiner Emma auf dem Fleckerlteppich gesessen und überlegt, ob der Krieg wohl was Gutes ist, wie der Charly sagt. Oder was Schlechtes, wie die Sophie sagt. Der Charly hat so glücklich ausgesehen, wie ich ihn noch nie gesehen hatte. Und die Sophie so traurig, wie ich sie noch nie gesehen hatte.

Ich habe der Emma ins rechte Ohr geflüstert, daß der Krieg was Gutes sein müsse, sie sollte sich doch nur mal den Charly ansehen. Und ins linke Ohr habe ich der Emma geflüstert, daß der Krieg ganz was Schlimmes sein müsse, sie sollte sich doch mal die Sophie ansehen (ebd., 15).

Aber Emma ist keine belebte Puppe, die Julia, wie im Märchen, Ratschläge geben könnte. Sie kann nicht reagieren und genau daran wird die Härte der Realität deutlich: Zwar sucht Julia nach Halt, aber Emma ist keine Person, sie kann nur als Stellvertreter dienen. Die Erwachsenen setzen Dinge voraus, die noch nicht zum Weltwissen eines Kindes gehören. Um dem abstrakten Begriff eine Form zu geben, personifiziert Julia den Krieg und stellt sich darunter eine Art Ungeheuer vor, das hinter dem Gebüsch lauert (vgl. Fuchs 1986, 19): „Ich habe mich gefürchtet und mich [auf dem Spielplatz] immer wieder umgedreht. Und ich habe gedacht, ob dieser verdammte Krieg vielleicht ein riesengroßer Elefant mit schrecklich großen Füßen ist, mit denen er uns zertrampeln will“ (ebd., 19f.). Auch fallen die Aussagen der Erwachsenen widersprüchlich aus. Julia wagt manchmal nicht, die Eltern darauf hinzuweisen, sieht sie doch, wie sehr auch die Eltern unter den Zeitumständen leiden:

Jetzt dauerten [die Bombenangriffe auf Münster] manchmal einen halben Tag oder eine halbe Nacht und manchmal, wenn gerade ein Angriff zu Ende war, kam schon wieder der nächste Angriff. „Es wird von Tag zu Tag schlimmer mit den Bomben“, hat Mama gesagt. „Und es ist die Hölle!“

Ich habe mal ein Bild von einem Maler gesehen, der die Hölle gemalt hat. Da haben die Menschen brennend in den roten Flammen gelegen und geschrien. Das Bild hat im Museum in Münster gehangen, ich war am Sonntagmorgen mit Mama und Renate im Museum. Mama hat gemerkt, wie ich mich vor dem Bild gegrault habe, da hat sie mich weggezogen und gesagt, daß es überhaupt keine Hölle gibt. – Und jetzt hat sie gesagt, daß es doch die Hölle gibt, nämlich in Münster (ebd., 98).

Julia versteht nicht, wie die Gemälde von Hieronymus Bosch und die Aussagen ihrer Mutter über Münster zusammenhängen könnten. Für das Mädchen sind die Bilder vom Feuersturm auf Münster – zum Glück – unvorstellbar.

Der Spielzeugverlust und das schmerzhaftende Ende der Kindheit

Sechs Jahre alt ist Julia, als sie ihre Lieblingspuppe geschenkt bekommt, und doppelt so alt ist sie, als Emma aus ihrem Leben wieder verschwindet. Der Verlust des Spielzeugs, das sie durch „die unruhige Zeit“ begleitet hat, markiert das abrupte Ende ihrer Kindheit. Spielzeugverlust komme oftmals der Beraubung der Kindheit gleich, so Insa Fooken (vgl. Fooken 2012, 54). Julias Flucht aus der sowjetischen Besatzungszone, als sie zwischen Bäumen hindurchrobt und links und rechts von ihr Geschosse das Erdreich aufwühlen, gleicht einem archaischen Initiationsritus. Nach Peter Freese gebe es vier Formen der Initiation, welche allesamt Variationen des Vorgangs von Tod und Wiedergeburt seien. Diesen „rites de passage“ sei gemein, dass sie den Protagonisten in eine lebensgefährliche Situation stürzen würden, dabei immer verlustreich und schmerzhaft seien (vgl. Freese 1974, 98).

Julias Flucht über die grüne Grenze ist eine Mischung aus „descensus ad inferos“ und „vagina dentata“. Als „descensus ad inferos“ bezeichnet man den Abstieg in die Unterwelt und den siegreichen Wiederaufstieg (vgl. ebd., 139). Julia ist voller Dreck, es ist dunkel, sie hört nur den höllischen Lärm der Gewehrkugeln um sie herum und sie ist am Ende ihrer Kräfte (vgl. Fuchs 1986, 152). Als es wieder hell wird, ist sie im Niemandsland und gerettet (vgl. ebd.). „Vagina dentata“ – auch paradoxer Durchgang oder zahnstarrer Kiefer – nennt man die erfolgreiche Durchquerung einer Felsenfalle oder die Überschreitung einer messerscharfen Brücke (vgl. Freese 1974, 142f.). Julia robt von einer Tanne zur nächsten, wird dabei von den Nadeln zerstoßen. Bedrohlich wirkt der Wald auf sie und doch muss sie sich in den dunklen Schlund stürzen, um zu versuchen, den Gewehrkugeln zu entgehen (vgl. Fuchs 1986, 151f.). Julia übersteht dieses lebensbedrohliche „Schwellenabenteuer“ (Freese 1974, 145). Als sie im „Niemandsland“ (ebd., 152) angekommen sind, definiert ihre Mutter, was das bedeutet: „Wem gehört Niemandsland?“ habe ich Mama gefragt. „Niemand!“ hat Mama gesagt. „Nicht den Russen und nicht den Engländern. Es ist ein kleiner Spalt zwischen den Apfelstücken“ (ebd., 152f.). Zum ersten Mal wird Julia etwas von ihrer Mutter erklärt, sie behandelt sie also wie eine ebenbürtige – erwachsene – Person. Einen Augen-

blick später merkt Julia, dass sie Emma zwischen den Bäumen vergessen hat: „[Emma] lag bei den Rucksäcken, den Koffern und den Taschen in der russischen Zone. Da habe ich geheult“ (ebd., 153). Julias Kindheit ist unwiederbringlich vorbei und Emma ist als (Puppen-)Pfund zurückgeblieben.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Fried, Erich (1997). Meine Puppe in Auschwitz. In Erich Fried, Erich Fried erzählt (S. 94-104). Berlin: Klaus Wagenbach.
- Fuchs, Ursula (1979). Emma oder Die unruhige Zeit. Modautal-Neunkirchen: Anrich.
- Fuchs, Ursula (1986). Emma oder Die unruhige Zeit (vierte Auflage). München: dtv.
- Kerr, Judith (1971). When Hitler Stole Pink Rabbit. London: Puffin Books. / Kerr, Judith (1978). Als Hitler das rosa Kaninchen stahl (aus dem Englischen übertragen von Annemarie Böll). Ravensburg: Otto Maier.
- Nivola, Claire A. (1999). Elisabeth. Die wahre Geschichte einer Puppe (ins Deutsche übertragen von Susanne Lin). Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.

Sekundärliteratur

- Fooker, Insa (2012). Heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut (unter Mitarbeit von R. Lohmann). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Fooker, Insa, Mikota, Jana (Hg.) (2016). Literarische Miniaturwelten. Leben und Tod in Puppengeschichten. Siegen: universi.
- Freese, Peter (1998). Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman. Tübingen: Stauffenberg 1998.
- Kirchhoff, Ursula (1990). Die achtziger Jahre. In Reiner Wild (Hg.), Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur (S. 354-371). Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Nieradka-Steiner, Magali (2017). Oh wie schön ist Panama! Über Fern- und Heimweh und frühe Verlusterfahrungen in der Kinder- und Jugendliteratur. In Irntraud Hnilica, Malte Kleinwort, Patrick Ramponi (Hg.), Fernweh nach der Romantik. Begriff, Diskurs, Phänomen (S. 199-214). Freiburg im Breisgau: Rombach.
- N.N. (1980). Jurybegründung zum Deutschen Jugendbuchpreis 1980. Zugriff am 16.08.2017 unter http://www.djlp.jugendliteratur.org/datenbanksuche/kinderbuch-2/artikel-emma_oder_die_unruhige_ze-1718.html
- Peiter, Anne D. (2014). Puppen, Alltag, Deporation: Fotos von in Frankreich lebenden jüdischen Kindern aus den 1940er Jahren. In Insa Fooker, Jana Mikota (Hg.), Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen (S. 231-248). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Winnicott, Donald W. (1953). Transitional Objects and Transitional Phenomena: a study of the first not-me possession. The International Journal of Psychoanalysis 34 (1953), S. 89-97.

Über die Autorin / About the Author

Magali Nieradka-Steiner

Studium der Germanistik und Romanistik in Heidelberg. 2005-2009 Lektorin des DAAD in Nizza (Frankreich). 2009 Promotion in Heidelberg zu Sanary-sur-Mer als Ort des literarischen Exils. Akademische Mitarbeiterin für Französisch an der Universität Heidelberg und Lehrbeauftragte für Literaturwissenschaft an der Universität Mannheim. Gastdozenturen und Forschungsaufenthalte in Los Angeles (USA), Prag (Tschechien), Shah Alam (Malaysia) und Tomsk (Russland). Autorin von zahlreichen Monographien und Aufsätzen zum Exil, zu deutsch-französischen Themen und zur Kulturgeschichte des Spielzeugs. Habilitation zur Literaturgeschichte der Puppe (in Vorbereitung).



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
magali.nieradka@zsl.uni-heidelberg.de

„Traumreisen, die Wirklichkeit werden“ – Zur Erzähl- und Handlungsfunktion der titelgebenden Figur in Gerd Schneiders Jugendroman „Kafkas Puppe“

Fictional Journeys Becoming True – Narrative Functions of the Motivating Figure in Gerd Schneider’s Youth Novel “Kafkas Puppe”

Julia von Dall’Armi

ABSTRACT (Deutsch)

Der Beitrag¹ beschäftigt sich mit dem Motiv, der Erzähl- und Handlungsfunktion der ‚Puppe‘ Mira in Gerd Schneiders Jugendroman „Kafkas Puppe“ (2008/9)². Es lässt sich zeigen, dass Mira einen Ausgleich für das schwierige Leben der Hauptfiguren Kafka und Lena, der ‚Puppenmutter‘, bietet, indem sie von Krankheit, Einsamkeit, beruflichem Versagen und sogar dem Tod ablenkt. Zusätzlich eröffnet sie für beide Figuren Perspektiven der Selbstverwirklichung, indem sie Kafka als literarischer Impulsgeber, Lena als Lebensinspiration dient.

Schlüsselwörter: Selbstverwirklichung, Literarische Inspiration, Franz Kafka, Jugendroman

ABSTRACT (English)

This article explores the different narrative and motive functions of the doll Mira in Gerd Schneider’s young-adult novel „Kafkas Puppe“ (2008/9). It was found that Mira helps the protagonists Kafka and Lena to cope with their difficult lives by distracting them from illness, loneliness, professional failure and even death. Additionally, the doll opens perspectives for the self-actualization of both characters, serving as literary inspiration for Kafka and a life-giving force for Lena.

Keywords: Self-actualization, Literary Inspiration, Franz Kafka, Youth Novel

¹ Das Zitat im Titel „Traumreisen, die Wirklichkeit werden“ stammt aus Schneider (2009, 130).

² Zitiert wird aus der Ausgabe von 2009.

Die Funktion der Puppe in Gesellschaft und Literatur: Einleitung und Abgrenzung

Anthropomorphisierte Objekte haben in der Literatur vom Mittelalter bis in die Gegenwart hinein Konjunktur. Während Automaten durch ihre ausgefeilte Mechanik als dienstbare Geister der Menschenwelt gehandelt werden und dem Betrachter aufgrund ihrer Lebensgröße und dem täuschend echten Erscheinungsbild ob der schwindenden Grenzziehung von Artefakt und Menschwerdung nicht selten Schauer über den Rücken jagen (vgl. Fooker 2014, 45), steht bei der durch einen Puppenspieler gelenkten Marionette die Passivität des Objekts im Vordergrund. Beide Artefakte werden als von Menschenhand entwickelt bzw. gesteuert wahrgenommen. Demgegenüber darf die Puppe durchaus einen exzeptionellen Status beanspruchen. Allein durch die Phantasie des mit ihr Spielenden und nicht etwa über mechanische Einwirkung entfaltet sie ein Eigenleben (vgl. Brittnacher 2013, 457). Sie erscheint durch ihr häufig kindliches Erscheinungsbild per se ‚beseelt‘; auch der Begriff „Puppe“ birgt bereits etymologisch menschliche Anteile in sich: „Das Wort Puppe ist abgeleitet aus dem Lateinischen (*pupa*: neugeborenes Kind) bzw. dem Mittelniederländischen (*puppa*: kleines Mädchen)“ (Fritz 1992, Lehmann 1957, zitiert nach Fooker 2012, 45). Als menschliches „Alter ego“ (Müller-Tamm u. Sykora 1999, 65) bietet diese „hybride Mischform von Natur und Artefakt“ (ebd., 67) „eine offene Projektionsfläche“ (ebd., 66) für die mit ihr Befassten.

So fungieren Puppen außerliterarisch einerseits als systemkonformes *role model* für die sozial erwünschte Verinnerlichung weiblicher Werte und Normen (vgl. Barth 1997, 91ff.), andererseits bieten sie als nonkonformistische Wesen alternative Lebensmodelle an (vgl. ebd., 105), die im Schonraum des experimentellen Spiels erprobt werden können. Als „*Identifikations-Spielzeug*“ (Fooker 2012, 36, im Original kursiviert) kommt ihnen ferner eine kompensatorische, entlastende Wirkung zu, die den notwendigen Ausgleich zu schwierigen kindlichen Lebenssituationen schafft (vgl. Barth 1997, 92). Schließlich erzählen sie als „*Übergangsobjekt*“ (Fooker 2012, 27, im Original kursiviert) nicht selten Initiationsgeschichten, die die Reifung der Puppenmutter zur jungen Frau abbilden und das Spiel durch das ‚reale‘ Leben ablösen.

Die fiktionale (Kinder-)Literatur spiegelt die entwicklungspsychologischen wie sozialhistorischen Parameter dieses Spielzeuggeschöpfs wieder. So lassen

sich aus ihnen psychologische, soziologische und historische Funktionen sogar Genres unterschiedlicher Puppenliteraturen ableiten. Mit Barth (1997) ist zwischen der „Puppenerziehungsgeschichte“ (ebd., 99) und der „Mädchenpuppengeschichte“ (ebd., 102) zu unterscheiden. Während erstere in der Puppe-Mädchen-Beziehung diejenige zwischen Mutter und Kind antizipiert und so die Heranwachsende auf ihre künftige gesellschaftlich erwartete Rolle vorbereitet (vgl. ebd., 99ff.), stellt die Puppe in der zweiten Variante eine Projektionsfigur für das Mädchen, das mit ihm spielt, dar. Probleme, die der Puppe widerfahren, nehmen so mögliche Probleme des menschlichen Spielpartners vorweg (vgl. ebd., 105). Auch wenn die Kinderliteratur nicht selten mit einer aus den beiden Genres stammenden Doppelfunktion operiert, so lässt sich durchaus immer ein bestimmter Schwerpunkt in den Texten erkennen.

In der Folge soll überprüft werden, inwiefern die genannten Funktionen des Spielzeuggeschöpfs und die hieraus resultierenden literarischen Handlungsstrukturen in einen Puppenroman des 21. Jahrhunderts Eingang gefunden haben. Neben der Frage nach der Bedeutung der Puppe für die *histoire* sollen zusätzlich eine literarische Nutzbarmachung des Puppenmotivs sowie die Rolle der Figur auf der Ebene des *discours* nachvollzogen werden.³ So lässt sich zeigen, dass hier die Puppe Mira einerseits als Handlungsträgerin innerhalb der Geschichte fungiert, andererseits aber auch konkrete erzähltechnische Funktionen erfüllt, die es zu charakterisieren gilt. Schließlich soll noch eine Standortbestimmung des Textes in der Puppenliteratur erfolgen.

Kafkas und Lenas Puppe: Textinhalt und Forschungsfrage

Aus einer historisch verbürgten Episode im Leben von Franz Kafka entwickelt Gerd Schneider einen mit Elementen von Wahrheit und Fiktion spielenden Jugendroman, „Kafkas Puppe“ (2008/9).

Der Dichter Franz Kafka trifft das Waisenmädchen Lena, das seine Puppe Mira verloren hat, zufällig im Steglitzer Park. Als Trost für den Verlust erinnert der Dichter Briefe von Mira an Lena. Auch wenn die Existenz der Briefe außerfiktional, in den überlieferten Tagebüchern der Dora Diamant, verbürgt ist, sind die Schriftstücke selbst bis heute nicht mehr aufzufinden (vgl. Schneider 2009, 214). Schneider füllt diese Leerstelle und konzipiert um die von ihm erdachten Briefe zusätzlich

³ Vgl. zu den Termini Genette 1998, 16f.

eine Rahmenhandlung, die die Lebenswege von Kafka und Lena durch das zentrale Objekt der Puppe miteinander verschränken und beeinflussen.

Für beide Figuren haben die regelmäßigen Briefnachrichten des Spielzeuggeschöpfs eine eskapistische Funktion. Lena wie Kafka eint die Sehnsucht nach einer temporären Flucht aus dem bedrückenden, entbehrungsreichen wie gewaltgeprägten Alltag einer krisengeschüttelten Zeit. Der schwindsüchtige Künstler sucht sich vor dem Hintergrund der politisch wie wirtschaftlich prekären Lage der frühen Weimarer Republik von seinem bevorstehenden Tod ebenso wie von seiner Erfolglosigkeit als Schriftsteller abzulenken (vgl. Schneider 2009, 66), indem er selbst Briefe und damit Literatur verfasst, die sich zum ersten Mal an eine wirklich interessierte Rezipientin, nämlich Lena, richten. Deren trostloses Leben als Vollwaise in einer Pflegefamilie erfährt durch die phantasievollen Geschichten eine willkommene Abwechslung. Deutlich wird ihrer beider Interessensschnittmenge in einem Gespräch zwischen Kafkas Verlobter, der nun auch im Text auftauchenden historischen Figur Dora Diamant, und dem Schriftsteller. Als diese den Grund für die anhaltende Anziehungskraft der Puppenbriefe reflektiert: „[...] Alle Kinder wollen gern die Wirklichkeit verlassen und sich in Märchen flüchten“, erwidert er: „Nicht nur die Kinder [...]“ (Schneider 2009, 27).⁴ Die Puppe als Ausgangspunkt für Literaturproduktion wie -rezeption erfüllt damit zunächst die ihr zugeschriebene, traditionelle Aufgabe einer „*Bewältigung von Bedrohung, Angst, Konflikten*“ (Fookon 2012, 112, im Original kursiviert). Dennoch erweist sich die mit der Puppe korrelierte Realitätsflucht hinsichtlich ihrer konkreten Auswirkungen für beide Figuren als individuell unterschiedlich. Diese Auswirkungen sollen zunächst nachgezeichnet werden, um schließlich die Bedeutung der Puppe auf der metatextuellen Ebene zu erläutern.

Puppe(nspiel) und Literatur(produktion) in komplexer Verschränkung

Bevor Kafka Lenas Puppe Mira zur Hauptfigur seiner Briefe macht, nimmt das Geschöpf zunächst noch eine andere Aufgabe im Leben des Waisenmädchens ein. Schon äußerlich unterscheiden sich Spielzeugkind und stolze Besitzerin voneinander. Während Lena ihre blonden langen Haare zu Zöpfen geflochten hat und ansonsten mit einer „verwaschenen blauen Kittelschürze“ und „grogen

Wollstrümpfen“ (Schneider 2009, 5f.) ein ärmliches Erscheinungsbild abgibt, trägt die Puppe ein auffallendes „rotes Kleid“ mit Stiefelchen (vgl. Schneider 2009, 8) und ihre offenen, blonden Haare werden mit einer Schleife zusammengehalten (vgl. ebd.).

Die beschriebenen Attribute lassen Mira deutlich als schon recht feingliedrig ausgearbeitete „Kindpuppe“ (Regener 1988, 59) erkennen; zum Erzählzeitpunkt vermutlich aus Biskuitporzellan angefertigt, erweckt diese den Eindruck der Belebtheit (vgl. ebd., 61), dies umso mehr, als bei diesem Puppentypus nicht selten eingesetzte Glasaugen mit Iris und Pupille verwendet wurden.

Deutlich wird: Lena ist allein schon durch ihre Kleidung als künftiger Teil der Arbeiterschaft erkennbar, wohingegen die Puppe die Rolle einer für körperliche Arbeiten nicht vorgesehenen „höheren Tochter“ (Schmideler 2014, 101) einnimmt. Spielzeuge dieser Qualität sind für Mädchen der unteren Schichten ein ungewöhnlicher Besitz, denn derartig hochwertige Puppen waren für Kinder aus prekären sozialen Milieus kaum zugänglich (vgl. Regener 1988, 67), ein interpretationsbedürftiger Widerspruch.

Unschwer ist in der Puppe ein Alter Ego Lenas wiederzuerkennen; die sozial übergeordnete Stellung verheißt dem Waisenmädchen den Traum von einem besseren Leben. Doch noch kann Lena diese Kluft zwischen sich und der Puppe nicht überbrücken. Die Diskrepanz der sozialen Herkunft zwischen Spielzeug und Eigentümerin schafft keine Nähe zwischen Puppe und Besitzerin. So stört die Puppe beim Spiel mit den Gleichaltrigen, weil sie immer wieder aus Lenas Kittelschürze fällt und deshalb auf der Parkbank zurückbleiben muss (vgl. Schneider 2009, 7). Auch trägt das Geschöpf anfänglich noch keinen Namen (vgl. ebd., 78), ein weiterer Hinweis darauf, dass Lena es noch nicht als individuelle, anthropomorphisierte Spielgefährtin akzeptiert hat. Der Glaube an die bloße Dinglichkeit der Puppe zeigt sich zusätzlich in ihrer Reaktion auf Kafkas Phantasieerzählung. Als er sie für den Verlust trösten will, indem er behauptet, die Puppe sei an ihm vorbeigelaufen und hätte ihm etwas mitgeteilt, zeigt sich in Lenas Antwort, eine Puppe könne weder sprechen noch laufen (vgl. ebd., 9), die Vorstellung einer Puppe als eines unbelebten, passiven und statischen Objekts, nicht aber eines beseelten Ersatzmenschen.

Erst Kafkas Briefe (vgl. ebd., 19f.) sorgen für einen Wandel des Puppenbildes, das nun menschliche Merkmale integriert hat. Nachdem ein Heimkind Lenas Puppenverlust registriert hat und an einen Diebstahl glaubt, widerspricht Lena

⁴ Vgl. hierzu auch: „Diese Welt werden wir nicht hereinlassen“ (Schneider 2009, 40), erklärt Kafka, bevor er sich an seinen Schreibtisch für die nun erfolgende Literaturproduktion setzt.

sofort: „Die ist nicht geklaut worden, die ist verweist“, sagt Lena feierlich“ (ebd., 22). Damit hat das Mädchen die von der literarischen Dichterfigur zu einem späteren Zeitpunkt postulierte Sprechaktfunktion der Literatur verinnerlicht:

Lena soll wissen, dass alles wahr ist, was mit ihrer Puppe geschieht. Sie soll wissen, dass hier etwas zum Leben erweckt wird, dass aus ihrem Spielzeug etwas anderes geworden ist. Es wird alles lebendig, was man sich vorstellt (ebd., 40f).

Unschwer zeigt sich in Lenas Wahrnehmungswandel, dass das Vorlesen der Briefe das Puppenspiel ersetzt hat, mithilfe dessen normalerweise ein Spielzeuggeschöpf zum Leben erweckt wird. Dabei wird das Verhalten der Puppe nicht mehr in konkrete Spielsituationen eingebettet, sondern spielerisches Probehandeln durch die Experimentalanordnung der Literatur ausgetauscht. Gleichzeitig deutet sich hier eine komplizierte Relation zwischen der Puppe als Referenzobjekt und der auf der Metaebene auf sie rekurrierenden Literatur an.

Kafka dient die Puppe als poetologischer Impulsgeber.⁵ Ihr Verlust und ihre Absenz legitimieren erst die Briefproduktion und damit die Entstehung von Literatur, die das unbelebte Objekt zur literarischen Figur und zum anthropomorphisierten Akteur machen: „Hier vollzieht sich die Schöpfung durch das Wort. Die Puppen werden belebt und beseelt durch Sprechen, Erzählen und Vorlesen.“ (Mattenkloß 2014, 39)

Dass die permanente Abwesenheit des Referenzobjektes für die Literaturentstehung notwendig ist, zeigt sich darin, dass Kafka Lena das Auffinden von Puppenfragmenten im Park verschweigt. Auch wenn er diese nach Hause bringt, so sollen die Teile auf seinen Wunsch hin zunächst nicht wieder zusammengesetzt werden (vgl. Schneider 2009, 99, 132). Als die von Kafkas Verlobter Dora Diamant mühevoll aus ihren Überresten restaurierte Mira dennoch wieder in neuem Glanz erstrahlt, kommt es nicht mehr zur Übergabe, da Lena von einem Ehepaar adoptiert wird (vgl. ebd., 190f.) und Kafka aufgrund seines Gesundheitszustandes nicht mehr in den Park kommen kann (vgl. ebd., 192). So bildet die materielle Rekonstruktion der Puppe einen Gegensatz zum Erzählvorgang, beide Handlungen heben einander auf bzw. ersetzen sich wechselseitig. Die Puppe markiert dabei eine Grenze von Rahmen- und Binnenhandlung.

⁵ Insofern wird er durchaus als Teil einer Dichtertradition inszeniert, man denke etwa an Rilkes Ausführungen in seinem „Puppen-Essay“ oder an Kleists dramentheoretische Anmerkungen „Über das Marionettentheater“.

Miras intradiegetische Erzählfunktion und die „Geschichte in der Geschichte“

In die Haupthandlung ist die besondere, über Briefe kommunizierte Binnen-erzählung der intradiegetischen Erzählinstanz Mira eingebettet, die für den/die LeserIn kursiviert hervorgehoben sind. Miras Briefe an Lena füllen die vermeintliche Nullposition ihres Verschwindens, wie Kafka seiner Verlobten erklärt:

Ihre Puppe schreibt von einer Reise, nichts weiter. Sie will keine unbewegliche Puppe mehr sein. Sie will die Welt kennenlernen. Ist das so ungewöhnlich? Sie berichtet davon, wie sie gezwungen war, ihre ersten Schritte zu tun, sie erzählt von ihren Begegnungen mit Menschen und Tieren. [...] Ich bin nur der Mittler, der die Briefe überbringt (ebd., 131).

Die Ausführungen der Puppen-Ich-Erzählerin werden jedoch nur der Form halber in eine Briefstruktur gebracht. Die diesem Kommunikationsmedium inhärente potenzielle Dialogizität einer an den Adressaten gerichteten Kontaktaufnahme ließe sich fast vollständig durch ein anderes Narrativ ersetzen, denn allein die Puppe berichtet über ihre Abenteuer monologisch seit ihrem Fortgang. Sie fragt nicht nach Lenas Befinden oder erwartet Antwortbriefe. Die Briefstruktur ermöglicht jedoch neben einer Aufrechterhaltung der Fiktion der Puppenabwesenheit ein episodisches, „portionsweises Erzählen“, das mit Cliffhangern an besonders spannenden Stellen endet (vgl. etwa ebd., 62, 141), um Lenas Interesse aufrecht zu erhalten.

Indem Kafka Lena die Briefe vorliest, verkörpert er nicht mehr in erster Linie die Rolle des werkvortragenden Dichters, sondern er nimmt diejenige eines traditionellen Vorlesers ein, der sich lediglich als Mittler der Puppe versteht (vgl. ebd., 138) und somit hinter ihrer Individualität zurücktritt. Die Binnenerzählung knüpft an das Genre der „literarischen Biographie eines Puppenlebens“ (Mattenkloß 2014, 34) an und die Abenteuer der Puppe erinnern nicht zufällig an einen Entwicklungsroman. Mira schlüpft in die Rolle der bald adoleszenten Lena und unterläuft stellvertretend für sie einen Reifungsprozess. Dabei begegnet sie auf ihrer Odyssee mit dem Ziel einer Rückkehr zu Lena unterschiedlichen Figuren und Tieren, die sie bedrohen oder kidnappen wollen, deren Gefahrenkreise sie aber letztlich immer souverän umschiffert (vgl. etwa Schneider 2009, 24f., 32f., 45). Den erfolglosen Instrumentalisierungsversuchen als Spielzeug oder Teil eines Puppentheaters durch die Menschenwelt weiß sie sich rasch zu entziehen.

Stattdessen wird sie zur aktiven abenteuerlustigen Akteurin, indem sie mit dem Heißluftballon fliegt (vgl. ebd., 62) oder fast in einem reißenden Strom ertrinkt (vgl. ebd., 95-6). Schließlich gerät sie an einen Zirkusdirektor, der ihr anbietet, Seiltänzerin werden zu dürfen (vgl. ebd., 178), ein Angebot, das sie gerne annimmt. Der Tanz auf dem Seil entspricht damit der bis hierhin gefährlichen Lebensreise, für die sie zur Metapher wird: „Die Puppe wird uns erzählen, wie ihre Welt ist, sie wird uns mitnehmen wie eine Zirkusreiterin, deren Bild mich einst gefangen genommen hat“ (ebd., 41).

Unschwer ist zunächst in der Seiltänzerschaft ein Bild für Kafkas Dichterexistenz (vgl. ebd., 180f.) zu sehen. Stets bedroht vom sozialen wie eigentlichen Absturz, dem Tuberkulosestod, befindet auch er sich wie die Puppe lediglich auf der ‚Durchreise‘ vom Leben zum Tod.

Mit der Gleichsetzung von Zirkusreiterin und Puppe wird aber auch ein Bezug zu Kafkas Parabel „Auf der Galerie“ (1919) offenkundig, in der die zwei Szenarien einer in der Vorstellung des Ich-Erzählers vom Zirkusdirektor gepeinigten Kunstreiterin der fiktionalen Realität einer von ihm übertrieben rücksichtsvoll Behandelten gegenübergestellt werden. Diese „Parabel über Schein und Wirklichkeit“ (Niehaus 2014, 70) verkehrt aber ‚Wahrheit‘ und ‚Fiktion‘:

Jedoch wird der schöne Schein als Wirklichkeit deklariert, während das, was wir als die brutale Wirklichkeit unter der Oberfläche unterhalb des schönen Scheins vermuten, als unwirklich verneint wird (Niehaus 2014, 70f.).⁶

Überträgt man dies auf das Leben der Figuren Lena und Kafka, dann zeigt sich, dass das Leben der Puppe schließlich Wirklichkeit wird, die Grenze zwischen innertextueller ‚Fiktion‘ in ‚Wahrheit‘ überschritten wird.

Die Briefreihe und die regelmäßigen Treffen im Park enden, als Lena neue Adoptiveltern bekommt und sich Kafkas Tod abzeichnet. Nichtsdestotrotz erweist sich die von Dora Diamant wiederhergestellte Puppe als wertvolles Bindeglied innerhalb der Handlung, indem sie deren Stränge fortsetzt und zusammenführt. Es kommt nicht mehr zur Übergabe an Lena, stattdessen erhalten die Kinder von Kafkas Schwester Ottilie (Ottla) sie als Spielzeug geschenkt (vgl. Schneider 2009, 192). Von dort findet sie den Weg ins Konzentrationslager Theresienstadt,

⁶ Auch wenn Niehaus in der Folge diese Interpretation als „Scheinlösung“ (71) zugunsten ausgefeilterer Interpretationsansätze wertet, so lässt sich angesichts der Handlungsparallelen bei Schneider und Kafka diese Deutung hier als durchaus brauchbar ansehen.

wohin Kafkas Verwandte schließlich deportiert werden.⁷

Hier erkennt die zwischenzeitlich erwachsene Seiltänzerin Lena ihre Puppe während einer artistischen Darbietung sogleich in einem Kinderarm aus der Zuschauermenge wieder (vgl. Schneider 2009, 206). Zwar hat die Deportierte sich den einst literarischen Traum von Miras Seiltanzkunst erfüllt und die Berufung der Puppe in innerfiktionaler Realität verwandelt, die Extremsituation des Auftritts im Lager lässt sie jedoch von der eigenständigen Puppe zur passiven Marionette werden: „Die Seiltänzerin lässt sich pantomimisch von einem unsichtbaren Partner führen, beugt sich zum ihm hin, folgt seinen Schritten“ (Schneider 2009, 200).

Der Seiltanz ist unschwer als Metapher für die akute Gefahrensituation zu sehen, in der sich Lena und die übrigen Lagerinsassen befinden. Die Lenkung durch das auftrittsbegleitende Musikspiel des Ehemanns, das Handeln auf Geheiß eines anderen zeigt an, dass im Lager keine Freiheit der Kunstausübung mehr gewährleistet ist. Nicht zufällig sind die sie viele Jahre begleitenden Puppenbriefe bei der Zwangsverschickung nach Theresienstadt verloren gegangen, ein Hinweis auf den Verlust jedweder Kunstproduktion. Ottla besucht noch einen letzten illegalen Vortrag über das Werk ihres Bruders Franz Kafka (vgl. ebd., 210), ein Hinweis auf das baldige Ende einer Auseinandersetzung mit jeglicher Kunst.

Für Lena ist mit dem Wiederfinden der Puppe ein Zeichen der „Abreise“ (ebd., 210) gegeben, ein Euphemismus für die Erkenntnis des eigenen baldigen Todes. Bildhaft umgesetzt wird dies durch das nonverbale Verhalten der Wachmänner, die ein „Ende der Vorstellung“ (ebd., 206) und damit auch die Beendigung des Seiltanzes als Lebensmetapher anzeigen.

Wie von Geisterhand verschwinden Lena und ihr musizierender Ehemann von der Schaubühne, was die Erzählinstanz als Rettung durch die „Luftgeister“ (ebd., 209) interpretiert. Mithilfe dieser literarischen Ablenkung vom eigentlichen Transport ins Todeslager – Lena alias Mira verabschiedet sich am Ende des Textes als Luftgeist – soll „das Thema der Vernichtung kommunizierbar“ gemacht werden (Fooker u. Mikota 2016, 131). Während die Puppe für eine Konfrontation mit der Realität und damit letztlich den Tod steht, bedeutet die Kunst ein (Weiter-)Leben über den Tod hinaus. Obwohl die Fragmente des lebendig erscheinenden Objekts Kindern wie Erwachsenen zeitweilig Hoffnung verleihen, ist die intakte Gestalt

⁷ Vgl. zur Bedeutung der Puppe für die deportierten Kinder in den Lagern Peiter (2014).

der Puppe zudem mit dem Tod der literarischen Figur Franz Kafkas und seiner Familie untrennbar verknüpft. Paradigmatisch erfüllt die Puppe schließlich die ihr auch im außerfiktionalen Rahmen zugeschriebene Rolle, denn sie ist ‚Mediator‘, der Vergangenheit und Gegenwart zur Zukunft hin vorgreifend verlängert“ (Rusch 1994/95, 16).

Fazit

Verortet man den Text in der bisherigen Puppenliteratur, so finden sich in ihm einerseits markante Strukturwiederholungen, aber auch interessante Alleinstellungsmerkmale.

Die Puppendarstellung orientiert sich an den Sichtweisen, die um die vorletzte Jahrhundertwende, 1900, einsetzen und die Wahrnehmung der Puppen aus kindlicher Perspektive sowie ihre Verlebendigung (Brittnacher 2013, 458, 462) in den Mittelpunkt rückten. Weder der schon Jahrzehnte zuvor in der Romantik einsetzende „Pygmalionismus“ (ebd., 458) noch der sehr moderne Ansatz der Puppe als „selbstreferenzielles Objekt“ (ebd., 462) kommen hier zur Anwendung. Traditionell knüpft Schneiders Roman auch an das Genre der „Mädchenpuppen-geschichte“ (Schmideler 2014, 97) aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts (vgl. ebd., 98) und an die „Spielzeuggeschichte“ (ebd., 99) an. Das Puppen-spielzeug wird in der Geschichte zum Mädchen, zum belebten Objekt. Miras Abenteuer bieten Lena „Möglichkeiten der spielerischen und phantasierenden Herausbildung des eigenen Selbst und seiner Positionierung in der Welt“ (Mattenkloft 2014, 35), indem Eigenschaften vom Menschen auf die Puppe, aber auch von der Puppe auf den Menschen übertragen werden. Mira, der ‚Wunderbaren‘, kommt dabei die Bedeutung einer „Semiophore“ (ebd., 32) zu:

Zugrunde liegt dem Gedanken von magischen Energien die Vorstellung von einem geheimnisvollen Zusammenhang aller Lebewesen und Dinge, der es erlaubt, Gegenstände mit Macht über die Lebenden und über andere Dinge aufzuladen [...] (ebd., 31f).

Die Puppe gewinnt Macht über die Menschen, indem sie in der Welt der literari-schen Phantasie Lenas Zukunft in Teilen vorwegnimmt.

Variiert wird dieser Topos aber durch die bewusste Abwendung eines gesellschafts-konformen Puppenschicksals als Vorausdeutung eines rollentypischen Werdegangs, wie er für weibliche Figuren des 19. Jahrhunderts vorgesehen ist.

So werden weder die Eheschließung noch die Mutterschaft der Puppe Mira thematisiert, was durchaus Inhalte herkömmlicher Puppenliteratur sind.

Stattdessen plant die Kafka-Figur zwar immer die Abbildung von Sozialisation, etwa indem er die Puppe zur Schule gehen lassen möchte (vgl. etwa Schneider 2009, 181f.), verwirft das aber zugunsten der Seiltänzer-geschichte. Nicht mehr das konformistische Streben nach sozialer Akzeptanz, sondern die individuelle Selbstverwirklichung einer weiblichen Figur steht also im Vordergrund: „In diesem Sinn stellt die Puppe zugleich die Umhüllung dar, woraus die Seele als künftiger Schmetterling entschlüpfen soll.“ (Di Noi 2014, 203)

Diese Wendung macht den Text zu einem modernen Stück Jugendliteratur.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Schneider, Gerd (2009). Kafkas Puppe. 2. Auflage. Würzburg: Arena.

Sekundärliteratur:

Barth, Susanne (1997). Puppenschicksale. Zur Entstehung und Entwicklung der Puppengeschichte in der Mädchenliteratur um die Mitte des 19. Jahrhundert In: Dagmar Grenz, Gisela Wilkending (Hg.), Geschichte der Mädchenlektüre. Mädchenliteratur und die gesellschaftliche Situation der Frauen. (S. 91-114). Weinheim: Juventa.

Brittnacher, Hans Richard (2013). Stichwort „3.2.19 Puppe“. In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hg.), Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. (S. 457-465). Stuttgart: Metzler.

Di Noi, Barbara (2014). Puppenseele und Puppending: Der Puppenessay auf dem Hintergrund der frühen Poetologie von Rainer Maria Rilke. In: Insa Fookon, Jana Mikota (Hg.), Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen (S. 203-217). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Fookon, Insa (2012). Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut (unter Mitarbeit von R. Lohmann). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Fookon Insa (2014). Mehr als ein Ding: Vom seelischen Mehrwert der Puppen. In: Insa Fookon, Jana Mikota (Hg.), Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen. (S. 43-54). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Fookon, Insa, Mikota, Jana (2016). Sollen wir Menschsein spielen? Eine kommentierte Anthologie deutschsprachiger Puppentexte. Siegen Universitätsverlag.

Fritz, Jürgen (1992). Spiele als Spiegel ihrer Zeit: Glücksspiele, Tarot, Puppen, Videospiele. Mainz: Matthias-Grünwald.

Genette, Gérard (1998): Die Erzählung (2. Aufl.). München: Fink.

- Lehmann, Emmy (1957). Die Puppe im Wandel der Zeiten. Schriftenreihe des Deutschen Spielzeugmuseums Sonneberg. Leipzig, Thüringen: Urania.
- Mattenklott, Gundel (2014). Heimlich-unheimliche Puppe: Ein Kapitel zur Beseelung der Dinge. In: Insa Fooken, Jana Mikota (Hg.), Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen (S. 29-42). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Müller-Tamm, Pia, Sykora, Katharina (1999). Puppen – Körper – Automaten. Phantasmen der Moderne. In: Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora (Hg.), Puppen – Körper – Automaten. Phantasmen der Moderne. Köln: Oktagon.
- Niehaus, Michael (2014). Franz Kafka. Erzählungen. Der Kaufmann, Das Urteil, Der Heizer, Vor dem Gesetz u. a. München: Oldenbourg.
- Peiter, Anne D. (2014). Puppen, Alltag, Deportation: Fotos von in Frankreich lebenden jüdischen Kindern aus den 1940er Jahren. In: Insa Fooken, Jana Mikota (Hg.), Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen (S. 231-248). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Regener, Susanne (1988). Das verzeichnete Mädchen. Zur Darstellung des bürgerlichen Mädchens in Photographie, Puppe, Text im ausgehenden 19. Jahrhundert. Marburg: Jonas.
- Rusch, Waltraud (1994/5). „O Puppenseele“ – Rainer Maria Rilke und die Puppen. München: RPPR-Verlag.
- Schmideler, Sebastian (2014). Bücherschicksale der „Puppe Wunderhold“: Die Erfolgsgeschichte eines Mädchenbuchs des 19. Jahrhundert In: Insa Fooken, Jana Mikota (Hg.), Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen. (S. 93-109). Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht.

Über die Autorin / About the Author:

Julia von Dall'Armi,

M. A., Jg. 1980, Studienrätin am Gymnasium für Deutsch und Geschichte, derzeit abgeordnet an das Institut für Germanistik der TU Braunschweig, Abteilung Didaktik der deutschen Sprache und Literatur; Lehr- und Forschungsschwerpunkte: Literatur und Naturwissenschaften, (empirische) Leseforschung, Gegenwartsliteratur im Deutschunterricht



Korrespondenz-Adresse / correspondence address::
 julvonda@tu-braunschweig.de

Puppen und Teddybären in österreichischen Kinderzeitschriften in unsicheren Zeiten

Dolls and Teddy Bears in Austrian Children's Magazines during Troubled Times

Susanne Blumesberger

ABSTRACT (Deutsch)

Der Beitrag geht der Frage nach, ob und wenn ja, in welcher Form Puppen und Teddybären in politisch und wirtschaftlich unsicheren Zeiten in Kinderzeitschriften dargestellt werden. Im 20. Jahrhundert zählen in Österreich dazu vor allem die Zeit der Weltkriege bzw. die Zwischenkriegszeit und die Jahre nach 1945. Für die Untersuchung wurden exemplarisch einige der populären österreichischen Kinderzeitschriften herangezogen. Obwohl Kinderzeitschriften in diesen Jahren sehr verbreitet waren und zum Teil auch große Auflagen erreichten, steht eine systematische Erforschung derzeit noch aus.

Schlüsselwörter: Österreichische Kinderzeitschriften, Puppe, Teddybär, Erziehung

ABSTRACT (English)

The contribution addresses the questions if, and in which forms dolls and teddy bears are represented in magazines for children during times of political and economical instability. In 20th century Austria, such times not only include the two world wars, but also the periods between and the years following 1945. For the present study, selected examples taken from popular Austrian children's magazines were used. Although magazines for children were very popular during these periods with some having large distributions, a systematic exploration remains to be undertaken.

Keywords: Austrian children's magazines, doll, teddy bear, child rearing

Kinderzeitschriften in Vorkriegs- und Kriegszeiten (1920er bis 1940er Jahre)

In Österreich entstanden in den 1920er Jahren viele Zeitschriften für Kinder und Jugendliche, unter ihnen einige Werbezeitungen, die von unterschiedlichen Geschäften kostenlos an Kinder verteilt wurden. In diesen politisch und wirtschaftlich instabilen Zeiten hatten sie das Ziel, über die Kinder möglichst früh eine Kundenbindung zu erreichen. Dafür wurden – trotz ökonomischer Engpässe – die Zeitschriften so hochwertig, attraktiv und spannend wie möglich gestaltet. 1924 wurde zum Beispiel *Der kleine Coco* eingeführt, eine Zeitschrift, die zu jeder Packung Margarine „Rahma“, später „Rama“, kostenlos mitgegeben wurde. Dem Verlag Steinsberg gelang es sogar, gleich mit drei Kinderzeitschriften, dem *Schmetterling*, dem *Papagei* und dem *Kiebitz*, erfolgreich zu sein, wobei der Unterhaltungswert dabei eindeutig im Vordergrund stand. Dabei wurde *Der Schmetterling* (später *Schmetterling*) von 1926 bis 1941 halbmonatlich herausgegeben. Die Zeitschrift erschien anfangs bei Hellmut Mielke & Co, Inh. Hans Steinsberg, ab der Ausgabe 22/1934 dann unter dem neuen Verlagsnamen Service Zeitungsverlag. A.G., Glarus Gb. Die hier interessierende Frage nach dem Stellenwert von Puppen (und Teddybären) in diesen Kinderzeitschriften, machte deutlich, dass den Mädchen wie selbstverständlich Puppen zugeordnet wurden bzw. davon ausgegangen wurde, dass Puppen als Identifikationsfiguren fungieren:

Der schlimme Paul ist mit seinem roten Auto viel zu schnell dahergesaust. Er konnte nicht mehr anhalten, als er Trude mit ihrem Puppenwagen die Straße überqueren sah. Im nächsten Augenblick geschah das Unglück. Trudes Puppenwagen wurde umgestoßen, die arme Puppe herausgeschleudert. Aber da war auch schon Kurt, der Verkehrsschutzmann, zur Stelle und schrieb die Nummer von Pauls Auto auf, um ihn der verdienten Strafe zuzuführen (Der Schmetterling 1926, Titelblatt, zweites Septemberheft).

Solche Geschichten wurden in den Zeitschriften oft zur Warnung eingesetzt, um Kinder auf mögliche Gefahren in ihrer Umwelt aufmerksam zu machen. Die Botschaft lautete: Die herausgeschleuderte Puppe steht für das Kleinkind, das im Straßenverkehr gefährdet ist und der besonderen Aufmerksamkeit seiner „Mutter“ Trude bedarf. Aber: solche Übeltäter werden auch verfolgt und wahrscheinlich bestraft, zum Beispiel vom zuverlässigen „Verkehrsschutzmann“ Kurt. Dabei geht es nicht nur um die Aufmerksamkeit gegenüber Gefahren, sondern

auch um kindliches Spiel, das nach traditionellen Geschlechterrollen abläuft. So findet sich im selben Heft eine typische Szene, die eingeleitet wird mit „Ein altbewährtes Sprichwort sagt: ‚nach getaner Arbeit ist gut ruh’n‘ und folgendermaßen beschrieben wird: Fritz und Gretchen haben bereits fein säuberlich ihre Hausaufgaben erledigt und freuen sich mit gutem Gewissen am Spiel mit Reifen und Puppe. Die zugehörige Abbildung zeigt das Mädchen mit der Puppe im Arm und den Jungen mit dem Reifen (ebd., 3).

Auch in den Zuschriften an die Redaktion ist die enge Verbundenheit von Mädchen mit ihren Puppen ein wiederkehrendes Thema. So erhält Klein Ricke in der Rubrik „Der Briefkasten“ folgende Antwort auf ihre Frage nach einem Namen für ihre Puppe:

Der ‚Schmetterling‘ soll dir raten, wie du deine Puppe benennen sollst? Ja, da müßte ich zuerst wissen, wie sie aussieht, was sie für Haare und Augen hat und ob sie lange Haare hat oder schon einen Bubikopf trägt. Ist sie blond und blauäugig, dann wäre Kriemhilde nicht schlecht, aber auch Ännchen würde es tun. Ist sie braun - oder grauäugig, dann nenne sie getrost Brunhilde oder - Mieke. Oder ist sie gar schwarz und mit braunen Augen zur Welt gekommen, so nenne sie Salome oder einfach Ricke wie du. Nun hast du ja genug Auswahl (Der Schmetterling 1926, erstes Dezemberheft, 11).

Diese Passage zeigt, wie wichtig den Kindern die Zeitschriften als Möglichkeit für Kommunikation und Fragen waren, denn so etwas wie die Namensgebung der Puppe ist für die meisten Mädchen in der Regel eine ernsthafte Angelegenheit. Darüber hinaus wird aber auch deutlich, dass es neben den traditionellen Erziehungsinstitutionen wie dem Elternhaus und der Schule mit den Kinderzeitschriften ein neues Medium gab, an das sich Kinder bei Fragen wenden konnten und das umgekehrt dann in den Antworten auf Kinder einwirkte. Bei den hier von den Kindern gestellten Fragen an die „Briefkastentanten und Briefkastenonkel“, zeigt sich, dass es durchaus eine gewisse Vertrauensbasis gab. Gleichzeitig offenbart sich aber auch, dass es darum ging, den Kindern in diesen unübersichtlichen Zeiten Identifikationsangebote zu machen: Sei es als Verbundenheit mit dem Nibelungenlied oder mit anderen „Heldenfiguren“. Darüber hinaus sieht man in der Antwort auf diese kindliche Leserzuschrift, dass schon kleinen Mädchen ein gewisses Modebild vermittelt wurde, wenn beispielsweise gefragt wird, ob die Puppe „schon einen Bubikopf“ trage.

Andererseits zeigte sich auch die Widersprüchlichkeit der kindlichen Lebenswelten, zwischen einerseits dem Wunsch nach Harmonie und Vertrautheit und andererseits der Erfahrung von Angst, Kummer, Krieg und Verlust. So gibt es Textbeiträge, die versuchen, den Kindern dieses Hin- und Hergerissensein in Geschichten zu verpacken, die zeigen, dass Menschen gerne versuchen, mehr zu scheinen als sie wirklich sind. So „darf“ unter dem Weihnachtsbaum die Puppe nicht fehlen. Aber in „Die Geschichte vom Tannenbaum“ erzählt Arthur Anders eben auch von menschlichen Fehlern, vom Bedürfnis nach Größe und Bedeutung und von Scham und Reue, wenn man glaubt, bei seiner „Angeberei“ entdeckt worden zu sein:

Unter dem Tannenbäumchen aber saß die Puppe Lisbeth mit den dicken roten Backen und sah hinauf zu dem Marzipansoldaten. Wie sich der bewundert fühlte, stieg er gleich vom Pferde und setzte sich zu der Puppe. Und fing, wie jeder Soldat, laut zu erzählen an. Von seinen Kameraden und daß er schon in einer Schlacht gewesen sei, hoch oben in Rußland und große Taten vollbracht habe. Und wie er so weiter erzählt, bläst oben der Wachengel auf einmal in sein Silberhörnchen. Da fängt der Soldat ängstlich zu stottern an, schielt hinauf zu dem Engel und sagt dann zu der Puppe: ‚Ach liebes Fräulein Puppe, ich - hab‘ gelogen, ich war noch gar nicht in einer Schlacht und weiß alles nur von einem alten Zeitungspapier, in dem ich eingewickelt war. Bitte sind Sie nicht böse zu mir.‘ Und die Puppe verzieh ihm und er durfte ihr dann vor dem Abschied sogar die Hand küssen (Der Schmetterling 1926, zweites Dezemberheft, 3).

Auf dem zugehörigen Bild ist auch ein Teddy zu sehen, der anders als die sorgfältig und schön gezeichnete Puppe nicht so abstrahiert perfekt schön ausgeführt wird. In der Kontrastierung von „realistischem“ Teddy und dem Marzipansoldaten, spiegeln sich in dieser kurzen Geschichte in gewisser Weise die kindlichen Hoffnungen und realen Verluste und Niederlagen des Ersten Weltkrieg wider. Die Kritik, die der Engel mit seinem Silberhörnchen dem Marzipansoldaten entgegenbringt, darf möglicherweise nur in dieser Konstellation ausgesprochen werden – mittels stellvertretender Figuren.

Eine ganz andere Geschichte ist wiederum „Der erste Rauchversuch“. Hier raucht ein Junge – verbotenerweise – die Pfeife seines Vaters, woraufhin ihm sehr übel wird. Begleitet wird er bei dieser Erfahrung von einem Teddy. Die Botschaft: es geht um Abschreckung und darum, gewarnt zu werden, etwas Verbotenes zu tun. Aber es geht in gewisser Weise auch darum, dass der Teddy den Jungen dabei begleitet

und insofern ein heimlich tolerierender Mitwisser ist (*Der Schmetterling* 1926, zweites Oktoberheft, 5).

Auch die oben bereits erwähnte Zeitschrift *Der lustige Kiebitz* (ab dem zweiten Juniheft 1931 *Kiebitz*) wurde ebenfalls im Wiener Verlag Hellmuth Mielke & Co 1930-1941 herausgegeben. Sie hatte einen Umfang von 16 Seiten und erschien zweimal im Monat. 1931, in der zweiten Ausgabe der ‚bunten‘ Zeitschrift, wurden den Leserinnen unter dem Titel „Das Reich der kleinen Hausfrau“ nicht nur Kochrezepte angeboten, die sich die „Mädels“ angeblich durch Briefzuschriften selbst gewünscht hatten, sondern auch eine typische Bastelei für Mädchen, die mit den folgenden Worten angekündigt wurde:

[...]. Und Felizitas wartete auch noch auf uns. Sie ist nämlich eine ausgezeichnete Tänzerin und soll bei einem Tanzabend in verschiedenen fantasievollen Kostümen mitwirken. Mit so einem Mädchen hat man doch wirklich Arbeit. Bitte, schneidet ihr doch bald die Tanzkostüme aus, sonst stört sie uns in ihrer Ungeduld womöglich noch beim Kochen“ (Kiebitz 1931, 11).

Neben der mit einem Unterhemd bekleideten Puppe, die ausgeschnitten werden sollte, sieht man noch ein kurzes und ein langes Kleid sowie eine Blumengirlande für die Haare, die, ebenfalls ausgeschnitten, der Puppe angezogen werden konnte. In den weiteren Ausgaben folgten je nach Jahreszeit unterschiedliche Figuren zum Ausschneiden, z. B. Ende Jänner ein Maskenballkostüm. Im ersten Augustheft 1931 wurde beispielsweise ein so genanntes „Mohrchen“¹ mit Kraushaar, wulstigen Lippen und einem Ring im Ohr gebastelt. Der Einsatz von „Mohren“ scheint vor allem in den 1920er Jahren beliebt gewesen zu sein. Erinnert sei in diesem Zusammenhang beispielsweise an die österreichische Kaffeeirma Julius Meinl, die ab 1924 mit einer schwarzen Figur, als Hotelpage gekleidet, Exotik und Weltoffenheit vermitteln wollte. Auch die Süßspeisen „Mohr im Hemd“ und „Mohrenkopf“ hatten in den 1920er Jahren Konjunktur. So gab es ohnehin in Kinderbüchern eine lange Tradition der Thematisierung des „Mohren“ (siehe zum Beispiel beim *Struwwelpeter*). Abgesehen von diesen Bezügen zu den damals angesagten Figuren in den so genannten „Goldenen Zwanzigerjahren“, war es für die Kinderzeitschriften wichtig, das Interesse der jungen Leserinnen und Leser

¹ Die rassistische Konnotation dieser und ähnlicher Bezeichnungen wurde damals völlig ausgeblendet. Hier werden sie aus Gründen der Dokumentation des damaligen zeithistorischen Selbst- und Weltverständnisses in der Originalversion zitiert.

wach zu halten. Dies gelang, indem die nachfolgenden Geschichten, die Kochrezepte, Basteleien, Anweisungen für weitere Püppchen zum Ausschneiden usw. rechtzeitig vorab angekündigt wurden.²

Meist handelte es sich um weibliche Figuren, denen verschiedene Kleider und Accessoires beigegeben wurden. Wie wichtig den Mädchen ihre Puppen waren, zeigten dabei vor allem die Geschichten der Leserinnen und Leser, die unter der Rubrik „Was wir zeichnen und dichten“ abgedruckt wurden. So schrieb die zehnjährige „Lies. Kronenberger“ aus Mainz unter dem Titel „Die verlorene Puppe“:

Es war einmal ein kleines Mädchen, das Friedel hieß. Friedels Eltern waren den ganzen Tag auf dem Feld. Manchmal durfte Friedel mitgehen. Als Friedel nun einmal auf dem Feld war, verlor sie ihre Puppe. Alle suchten, aber niemand fand sie. Friedel weinte tagelang. Als Friedel eines Tages traurig in der Puppenecke saß, kam ihr Vater und brachte das verlorene Puppenkind. Er hatte es im Felde gefunden. Friedel war selig und weinte vor Freude (Kiebitz 1931, erstes Augustheft, 3).

Dass Teddys und Puppen ständige Begleiter der Mädchen waren, sah man auch an den Bildern, die die Leserinnen an die Redaktion schickten. So sind sie oft mit Puppe(n), Puppenwagen oder Teddy abgebildet, unter anderem bei der Präsentation der Siegerinnen eines aus heutiger Sicht etwas fragwürdigen Schönheitswettbewerbes (Kiebitz 1931, zweites Novemberheft, 6).

Unter dem Namen *Der Teddybär* (ursprünglich *Der Pelikan*) erschien eine weitere Kinder- und Jugendzeitschrift in den Zwischenkriegsjahren von 1930 bis 1934, die den Untertitel „Die heitere Illustrierte für unsere Jugend“ trug. Verleger war der Mamut-Zeitungsverlag L. Beck & Sohn, Wien, der auch die Zeitschriften *Der liebe Augustin* und *Schnick Schnack* herausgab. Mitte der dreißiger Jahre wurde der Verlag in wirtschaftliche Schwierigkeiten getrieben und 1938 schließlich „arisiert“ (Heller 2008, 403). In der Ausgabe vom 20. Juni 1931 sieht man auf der ersten Seite die Zeichnung eines Pelikans und eines Bären, die sich umarmen, versehen mit der folgenden Unterschrift: „Pelikan und Teddybär nehmen gerührt Abschied voneinander, der Pelikan geht – es lebe der Teddybär“:

Liebe Kinder! Ihr seht einen großen Moment verewigt: Der Pelikan, das Sinnbild unserer lustigen Zeitschrift, macht einem niedlichen Teddybären Platz und

verabschiedet sich herzlich von ihm. Wißt Ihr was das bedeutet? Eure Lieblingszeitschrift soll von nun an ‚Der Teddybär‘ heißen, und zwar aus folgendem Grunde: Die Farbenfabrik Günther Wagner stellt nämlich Pelikan-Tinten, -Tuschen, -Farbkasten, -Pastell- und Ölkreiden her mit dieser Schutzmarke, verwendet also denselben Namen, wodurch Verwechslungen entstehen könnten. Wir hätten euch gerne zur Tauffeier eingeladen, aber das ging leider nicht, deshalb haben wir als Ersatz ein großes Preisausschreiben veranstaltet: Ihr sollt das nebenstehende Bild, das den feierlichen Abschied darstellt und euch den niedlichen kleinen Teddybär, das neue Sinnbild Eurer Lieblingszeitschrift, zum ersten Male im Bilde zeigt, recht bunt ausmalen und uns einsenden. Wer die schönste Arbeit liefert, erhält einen wunderschönen, nämlich den ersten Preis, die neun nächstbesten Arbeiten erhalten den zweiten bis zehnten Preis (ebd., 3).

Den Gewinnerinnen und Gewinnern dieses Preisausschreibens wurden Produkte der Firma Pelikan sowie Bargeld versprochen, allerdings nur unter der Bedingung, dass zum Malen Produkte dieser Firma zu verwenden seien. Im nächsten Heft wurde die Aufforderung, sich am Preisausschreiben zu beteiligen, wiederholt. Das zugehörige Bild zeigt ein Haus, von dem drei weinende Pelikane das Schild mit der Aufschrift „Pelikan“ wegtragen und drei Bären das Schild „Teddybär“ unter dem Dach anbringen, wobei ein zufriedener vierter Bär aus der Dachluke zuschaut.

Auch *Der Teddybär* war eine kostenlose, 16 Seiten umfassende Werbekinderzeitschrift, die 24 Mal im Jahr erschien. In der Ausgabe vom 5. August 1931 findet sich die „August-Preisauflage“ mit drei Bildern. Im ersten Bild sieht man einen Teddybären, der ein Glas mit der Aufschrift „Jam“ entdeckt, im zweiten Bild sieht sich der Bär um, ob ihn auch niemand sehen kann und im dritten Bild sieht man seine Schnauze schon tief im Glas. Das vierte Bild ist leer. Darunter steht:

Einer unserer Zeichner, beauftragt, einen lustigen Teddybären-Bilderbogen zu zeichnen, brachte uns unmittelbar, bevor dieses Heft in Druck ging, den Bilderbogen, den ihr hier seht. Er habe tagelang nachgedacht, entschuldigte er sich, aber ihm sei ein viertes Bild zu diesem Bilderbogen nicht eingefallen. Wir meinten natürlich, wir könnten doch mit einem unfertigen Bilderbogen nichts anfangen, aber er wendete ein: „Unsere jungen Leser sind ja selbst so klug, daß sie das vierte Bild gar nicht brauchen; das erfinden sie sich selbst! (ebd., 7).

Der Teddy stellte damit stellvertretend ein ungehorsames Kind dar, das darauf achtgab, bei seinem verbotenen Tun nicht gesehen zu werden.

² Ausschneidepüppchen knüpften im Übrigen an eine lange Tradition an, denn erste Nachweise finden sich bereits im 18. Jahrhundert (vgl. Cave u. Ayad 2017, 58f).

Auch in dieser Zeitschrift gab es Puppen als Ausschneidepuppe und es begann die Bildergeschichte von Piz und Pez, das heißt von einem Jungen (Piz) und einem Teddybären (Pez), wobei sich letzterer immer wieder Streiche ausdenkt. In der Ausgabe vom 20. Dezember 1931 schneidet Pez beispielsweise beim Tauziehen zwischen zwei Buben einfach das Tau in der Mitte durch, in der Ausgabe vom 5. Oktober jongliert er mit rohen Eiern und produziert das entsprechende Ergebnis. In der Nummer 37 des zweiten Jahrgangs vom 20. Oktober 1931 sieht man, wie Pez einen Farbeimer so platziert, dass Piz durch das Betreten eines Bretts über und über voll Farbe gespritzt wird (ebd., 13). Der Teddybär wird in dieser Zeitschrift nicht nur als Spielzeug betrachtet, sondern nimmt sowohl den Platz eines lustig-frechen Spielkameraden ein, wie beispielsweise in der Serie *Piz und Pez*, wie auch als Gegner im Sport. Auf dem Titelbild der Ausgabe vom 5. November 1931 sieht man einen Boxring mit einem lächelnden Gewinner und im Hintergrund einen weinenden Teddybären. Die Bildunterschrift lautet:

*Hier seht, der Teddy ist k.o.
Und Hänschen triumphiert.
Der Sieger lächelt stolz und froh, -
Klein Teddy wird massiert.*

Auf dem Titelbild der Ausgabe vom 5. Dezember 1931 liefern Teddybären Geschenke aus. In derselben Ausgabe bringt ein Teddy mittels Flugzeug in der Weihnachtsnacht einem Forscher, der einsam in der Wüste sitzt, einen Christbaum. In der Ausgabe vom 20. Dezember 1931 schmücken auf dem Titelbild Teddybären den Christbaum. Die Figur des Teddybären und die Zeitschrift werden immer öfter synonym verwendet. So heißt es in der gleichen Ausgabe zum Beispiel „Der Teddybär gar traurig ist, wenn du zu holen ihn vergißt“ (ebd., 7). Der Teddy mit seinen menschlichen Zügen diente als Identifikationsfigur, über ihn lief die Identifikation mit der Zeitschrift, so dass eine enge Bindung zwischen Kindern und Teddy-Zeitschrift geschaffen wurde.

Waren die Teddybären-Geschichten eher auf Buben ausgerichtet, bot die Zeitschrift den Mädchen wiederum die bekannten Puppen-Ausschneidebögen an, sogar im Vier-Farbdruck. „Klein-Elschen“, die Papier-Puppe, wird je nach Jahreszeit unterschiedlich gekleidet: „Hier seht ihr eine besonders hübsche Ausstattung für unsere liebe Freundin Klein-Elschen. Ein einfaches, aber nettes Kleidchen, mit dazugehöriger Mütze, einen schönen Mantel für kühlere Tage, ja, sogar einen Regenschirm für ganz schlechtes Wetter. Damit sich Klein-Elschen nicht langweilt, bekommt sie auch Puppen und allerlei Spielzeug.“



Abbildung 1: „Klein-Elschens Neue Kleider“. Der Teddybär, 1931, 34, 5. September, 12.

Tage, ja sogar einen Regenschirm für ganz schlechtes Wetter. Damit sich Klein-Elschen nicht langweilt, bekommt sie auch Puppen und allerlei Spielzeug“ (*Der Teddybär* 1931, 5. September, 12; vgl. Abbildung 1).

Interessant ist hier, dass Puppen eine eigene Kategorie darstellten und von anderen Spielsachen unterschieden wurden, so dass die Bedeutung der Puppen für Mädchen noch einmal besonders hervorgehoben wurde.

Kinderzeitschriften in der Nachkriegszeit

Zum Vergleich mit den Zeitschriften in den politisch und wirtschaftlichen schwierigen Jahren zwischen den Kriegen sollen hier kurz noch ein paar Beispiele über die Rolle von Puppen und Teddybären in österreichischen Zeitschriften der Nachkriegszeit vorgestellt werden. Eine dieser damals sehr populären Zeitschriften war *Unsere Zeitung (UZ)*. In dieser schwierigen Zeit des Zusammenbruchs findet sich in der Ausgabe vom 15. Jänner 1947 eine Aufbau-Geschichte, das heißt, eine recht komplexe Anleitung zum Bau eines Puppenhauses von Fritz Weber, dem Sohn der Kinderbuchautorin Lili Weber-Wehle, die für die *UZ* schrieb. Sie beginnt mit den folgenden Worten:

Heute will ich euch einmal erklären, wie man sich ein nettes Puppenhaus basteln kann. Zunächst brauchen wir eine feste Unterlage, am besten ein dicker Pappendeckel, wie man ihn als Ersatz für fehlende Fensterscheiben verwendet, noch besser natürlich eine 5 mm dicke Sperrholzplatte, doch werdet ihr die kaum bekommen können [...] (UZ 1947, 15.01., 11).

Die Erklärung, welches Material als Unterlage gewählt werden soll, war wohl damals jedem Kind nach dem Krieg vertraut, vor allem in den Städten. Die Tatsache aber, dass der Autor darauf einging, wie schwierig das Kaufen einer Sperrholzplatte sei, verweist darauf, dass sich die *UZ* vor allem an ärmere Kinder richtete und die realen Lebensbedingungen der Kinder nicht aus den Augen verlor. Aber auch in der *UZ* finden sich die bekannten Themen zu Puppen und Kleidern zum Ausschneiden. In der Ausgabe vom 15. August 1946 erschien eine Bastelanleitung für Puppenmöbel und in der Ausgabe vom 1. September 1946 folgte in der Rubrik „Die Puppenschneiderin“ eine Anleitung, wie man ein Spielhöschen für die Puppe näht. Am 15. November 1946 wurde die Geschichte „Der Tedi“ des 13-jährigen Josef Höger unter der Überschrift „Ihr habt das Wort“

abgedruckt. Tedi nimmt Hänschen eines Nachts in das Tedi-Reich mit

Dort ist es wunderschön und es glänzt alles vor lauter Gold und Silber. Als Hänschen einen kleinen Hund mitnehmen will, donnert es. Hänschen landet etwas unsanft neben seinem Bett am Boden und Tedi sitzt im Bett und lacht (ebd.).

Das Streben nach Reichtum wird also bestraft, denn weder nach Gold, noch Silber oder nach sonstigen Besitztümern sollten die jungen Leserinnen und Leser der *UZ* streben. Die *UZ* wurde von der „Demokratischen Vereinigung Österreichs Kinder“ herausgegeben und im Verlag der Kommunistischen Partei Österreichs, dem Globus Verlag, verlegt. Auch diese Zeitschrift war hochwertig ausgestattet. Viele Beiträgerinnen, wie die später bekannten Kinderbuchautorinnen und -Illustratorinnen Friedl Hofbauer, Mira Lobe und Susi Weigel, arbeiteten für die Zeitschrift. Mira Lobe publizierte von 1953 bis 1960 die Serie „Was Pockerl erlebte“, eine Geschichte über einen Teddybären und einen Kasperl, eine Figur, die vor allem in Wien eine große Rolle spielte. Diese Geschichten wurden später unter dem Titel *Bärli Hupf* und *Bärli hupft weiter* veröffentlicht, wiederum illustriert von Susi Weigel.

Bereits 1946 erschien die Zeitschrift *Kinderpost* (bis 1959), begründet durch das Verlegerehepaar Hans-Fred und Gerda Handl. Diese Zeitschrift beeindruckte durch schön gestaltete Zeichnungen und hatte großen Erfolg, bis die *UZ* und *Die Wunderwelt* zur Konkurrenz wurden. So war im Heft Nr. 18 der *Kinderpost* am 15. September 1946 auch wiederum ein Puppenhaus das zentrale Thema. Unter dem Titel „Im lustigen Puppenhaus“ von Helene von Weilen tauschen sich die Bewohnerinnen und Bewohner des Häuschens, drei Puppen, ein Hündchen und ein Teddybär, miteinander aus. Sie beschließen, bis zur Rückkehr ihrer Puppenmutter, die in der Schule ist, ihr Häuschen sauber zu machen, träumen aber auch davon, gemeinsam Wanderungen zu unternehmen und möchten dann schließlich auch zur Schule mitgenommen werden, was ihnen die Puppenmutter aber nicht gestattet. Auch hier ging man von den vertrauten Identifikationsprozessen aus. Dabei wurde der Wunsch vieler Kinder, von den Eltern überall hin mitgenommen zu werden und dabei zu sein, auf Puppen und Teddys übertragen. Es wird hier ein Milieu gezeichnet, in dem Anpassung und Elternliebe wichtig sind und Töchter ihren Müttern Freude bereiten möchten. So war beispielsweise die Ausgabe zum 1. Mai dem Thema „Muttertag“ gewidmet, in der Helene von Weilen eine längere Geschichte verfasste. Es ging um eine Geschichte über das Mädchen Liesl und

seine Puppe, in der man viel über kindliche Motive, psychische Konflikte und Nöte von Kindern bzw. Mädchen in schwierigen Lebensverhältnissen erfährt. Da in dieser Erzählung der psychische Druck der Kinder, sich zwischen den eigenen Bedürfnissen und den Erwartungen der Erwachsenen richtig zu entscheiden, anschaulich eingefangen wurde, soll sie hier exemplarisch kurz dargestellt werden:

Das Mädchen Liesl, das ihrer Mutter gerne eine Freude machen wollte, hatte jedoch kein Geld für Geschenke. Nicht einmal die Zutaten für einen Gugelhupf konnte es kaufen. Liesls einziges Spielzeug war ihre heißgeliebte Puppe. Als Liesl eines Tages in einem Gespräch zwischen ihrer Mutter und ihrer Freundin, die die Kinder Tante Anny nannten, hörte, dass die Tante verzweifelt eine Puppe für ihre kleine Tochter suchte, aber keine finden konnte, bot Liesl Tante Anny bei der nächsten Gelegenheit an, ihre Puppe für Butter, Zucker und Mehl eintauschen zu wollen. Tante Anny ging auf das Angebot ein und versprach, dafür einen wunderbaren Gugelhupf zu backen. Am nächsten Tag fiel es Liesls Mutter auf, dass die Puppe Gerda verschwunden war. Als sie Liesl darauf ansprach, weinte sie, gab aber keine Erklärung ab. Die Mutter bedauerte Liesl, denn sie glaubte, ihre Tochter hätte die Puppe verloren. Als sie am nächsten Samstag ihre Freundin Anny traf und fragte, ob sie denn endlich eine Puppe für ihre Tochter bekommen habe, zeigte ihr Anny glücklich Liesls Puppe, verschwieg jedoch die Herkunft. Liesls Mutter wollte die Puppe, die Gerda unglaublich ähnlich sah, unbedingt für Liesl haben, da ihr die Trauer von ‚Liesl um die scheinbar verlorene Puppe naheging. Das wiederum ertrug Anny nicht und gab ihrer Freundin die Puppe für Liesl mit und meinte: „Da nimm sie, aber eines versprich mir. Du darfst nie denken, daß Liesl die Puppe aus Unachtsamkeit verloren hat und glaub mir, dein Mädl hat das beste und opferwilligste Herz. Es ist schön, so geliebt zu werden. Gib ihr die Puppe, dann hat die kleine Puppenmutter auch einen Muttertag – und den Kuß gib ihr noch extra von mir“. Mutti hatte verstanden, sie sprach nichts, denn über so schöne und heilige Dinge kann man gar nicht sprechen, aber wenn es möglich gewesen wäre, so hätte sie ihr kleines Mädle noch lieber gehabt als vorher. War das ein Muttertag! Strahlend brachte Liesl ihren Gugelhupf und stellte ihn vor Muttis Frühstückstasse. Und auf Liesls Platz da saß die heimgekehrte Puppe Gerda und streckte die Arme nach ihrer Puppenmutter aus. Und so feierten beide Mütter glücklich und lachend einen unvergesslichen Festtag (S. 2f).

Trotz aller Klischees wurde hier vorrangig tatsächlich das Schicksal eines armen Kindes im Nachkriegsösterreich in den Nachkriegsjahren geschildert. Es handelte sich dabei einmal mehr auch um ein typisches Mädchen-Schicksal, das heißt, es

geht um die damals typischen weiblichen Werte von Pflichterfüllung und Opferbereitschaft.

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg nahmen neben den Puppen auch Teddybären, für Jungen *und* Mädchen, einen wichtigen Platz als kindliche Begleiter ein. So ist in der Jubiläumsausgabe der *Kinderpost*, im Dezemberheft 1946, ein Gedicht von Friedl Augustin unter dem Titel „Der Utzi Bär“ abgedruckt, das mit folgenden Strophen beginnt:

*Utzi ist ein Teddybär,
Klein-Lucie ist ein Mädchen,
Flachsblond sie, kaffeebraun er,
mit bernsteingelben Pfötchen,
Lucie spricht: „Mein Utzibär,
ich liebe dich unsäglich!“*

*Hundert Küsse, oft auch mehr
Bekommt der Schlingel täglich.
Reglos schweigt der Teddybär,
als könne er nichts spüren.
Heimlich aber schmuzzelt er:
„Zu schön um sich zu rühren!“*

Der als Kontrast zum Mädchen Lucie charakterisierte Teddybär (er kaffeebraun, sie flachsblond), wird heiß geliebt und genießt seine Rolle als verwöhnter Bär. Sein heimlicher Genuss wird den Leserinnen augenzwinkernd vermittelt, während dem Mädchen Lucie der Hintersinn ihres Bären mehr oder weniger verborgen bleibt.

Noch etwas später als *Kinderpost* und *UZ* kam schließlich 1948 *Die Wunderwelt. Die Zeitung für unsere Kinder* auf den Markt. Politisch gesehen stellte sie ein Gegenstück zu der im kommunistischen Verlag Globus verlegten *UZ* dar. *Die Wunderwelt* erschien bis 1986 in unterschiedlichen Verlagen. Märchen, Sagen, Geschichten mit dem Schwerpunkt auf Brauchtum und katholische Religion waren ebenso vertreten wie Bastelanleitungen, Ausschneidebögen, Bildgeschichten und Fortsetzungsgeschichten, die später oft in Büchern mündeten. Am beliebtesten und bekanntesten war wahrscheinlich die Figur *Zwerg Bumsti*, die in 465 Folgen dargestellt wurde. Zudem gab es in der *Wunderwelt* die Puppenschneiderin Lotti. Somit findet sich auch hier einmal mehr die Puppe als typische und selbstverständliche Begleiterin von Mädchen.

Fazit

Die exemplarisch hier herausgegriffenen Zeitschriftenbeiträge zeigen, dass Puppen und Teddybären ein wiederkehrendes Thema in den Kinderzeitschriften in diesen Jahren waren, die als wirtschaftlich und politisch unsichere Zeiten gelten. Dabei wurden Puppen in den hier herangezogenen Ausgaben ausnahmslos als Spielsachen der Mädchen dargestellt, während Teddybären auch den Buben oder beiden Geschlechtern zugeordnet wurden. Ausschließlich an Mädchen sind allerdings die häufig in den Zeitschriften zu findenden Ausschneidepuppen gerichtet, genauso wie es bei den Anleitungen für Puppenkleidung und Puppenaccessoires der Fall war. Puppenbezogene Bastelarbeiten hingegen, wie beispielsweise der Bau eines Puppenhauses, waren nicht per se geschlechtsspezifisch adressiert. Dennoch wird deutlich, dass Puppen ihre Bedeutung in den Lebenszusammenhängen der Mädchen haben. So werden nicht von ungefähr viele der jungen Leserinnen mit Puppen und/oder Puppenwagen, zuweilen als Statussymbol, abgebildet.

Ein Sonderthema stellt der Verlust der Puppe dar, der sich oft als traumatisch erweist. Dies gilt sicherlich nicht nur in Zeiten politischer und wirtschaftlicher Unsicherheit, sondern ganz generell, wobei das Verlustthema der geliebten Puppen in Zeiten von Not und Mangel einen besonders belastenden Stellenwert hat. Interessant ist, dass selbst wenn nur wenig Geld für Spielzeug vorhanden war, Puppen dennoch in vielen Texten und Beiträgen für Mädchen als selbstverständliche Begleiterinnen dargestellt wurden. Dabei waren sie zum einen einfach nur ein Spielzeug unter anderen Spielsachen, zum anderen übernahmen sie aber wichtige Funktionen und boten als normative Identifikationsfiguren eine gewisse Sicherheit und Überschaubarkeit an, indem sie traditionell weibliches Rollenverhalten anpriesen und die Mädchen somit an die spätere Mutterrolle heranführten. Während Puppen somit eher Anpassung und Pflichtwerte vorgaben, zeigten Teddybären gelegentlich sowohl unangepasstes Verhalten als auch mehr Hintersinn. In ihrer Art der Akzeptanz kindlicher Fehlbarkeit ermutigen sie die Kinder – manchmal stärker als die eher „braven Puppen“ –, die Welt vielschichtiger wahrzunehmen. Nicht zu übersehen ist dabei generell, dass die Geschichten über Puppen oder Teddybären oft Informationen über die damaligen Lebensbedingungen liefern. Viele der geschilderten Mütter waren nach dem Krieg alleinerziehend, Väter waren häufig vermisst und die wirtschaftliche Not war nach dem Zweiten Weltkrieg allgegenwärtig.

In diesen kriegsbetroffenen Zeiten sind in allen hier herangezogenen Kinderzeitschriften unterschiedliche Funktionen von Puppen und Teddys erkennbar. So ging es darum, mit eher pädagogischem Duktus die Einübung traditioneller weiblicher Tugenden und ein entsprechendes Rollenverhalten anzupreisen, es ging aber auch um den Umgang der Kinder mit den normativen Erwartungen der Erwachsenen und um Fragen der Selbstbestimmung. Darüber hinaus wurden auch kindliche Nöte und psychische Bedürfnisse in unsicheren und schwierigen Zeiten angesprochen, ein Thema, bei dem nicht zuletzt Puppen und Teddybären eine wichtige Rolle als Stellvertreter oder Hilfs-Ich des Kindes zukam. Zusammengefasst lassen sich die folgenden vier Bereiche bei der Thematisierung von Puppen und Teddybären in diesen unübersichtlichen und belasteten Zeiten identifizieren:

- (1) Bei den Bögen für das Ankleiden der Papierpuppen stand die Ausbildung des „guten Geschmacks“ für Mädchen im Vordergrund; so ging es darum, dass Mädchen lernen, wie wichtig es ist, immer gut und passend gekleidet zu sein. Aber nicht nur das: Anziehpuppen wurden auch zu Werbemitteln genutzt, um die Attraktivität der Zeitschriften zu steigern.
- (2) Die Themen „Handarbeiten für Puppen“ sowie „Pflege der Puppe“ verwiesen auf die pädagogisch-normative Vorgabe, Mädchen dazu anzuleiten, gute Hausfrauen zu werden.
- (3) In manchen Geschichten, wie beispielsweise in denen von „Piz und Pez“, übernahm ein Teddy die Rolle des „frechen“, Streiche spielenden Kindes. Der Teddy fungierte hier als Identifikationsfigur für die anderen und unangepassteren Bedürfnisse von Kindern; es ging um Übermut und Schabernack, um Kinder Spaß, der durchaus auch mit der Erfahrung von Pech und Misserfolg einhergehen konnte. Insofern wurde mit dem Teddy das Spektrum kindlichen Rollenverhaltens oft erweitert und damit angedeutet, dass es beim kindlichen Verhalten nicht ausschließlich um Anpassung und Gehorsam gehen muss.
- (4) Nicht zuletzt zeigen aber viele der Geschichten, gerade auch die, die von den Kindern selber an die Redaktion geschickt wurden, die Angst vor dem Verlust der geliebten Gefährten. Dies kann als Hinweis darauf gewertet werden, wie generalisiert die Verlustängste der Kinder in diesen Zeiten waren.

Wie in Kinderbüchern spielten Kuscheltiere und Puppen auch in den Kinderzeitschriften eine wichtige Rolle. Dabei kann man davon ausgehen, dass gerade bei den Zeitschriften die Bindung an die kindlichen Leser relativ stark war, da der

Kontakt sehr unmittelbar hergestellt und aufrechterhalten wurde. Durch die fortlaufenden Geschichten entstand zumeist eine Vertrauensbasis, auf der die Figuren in den Geschichten eine Zeit lang zu wichtigen, lieb gewonnenen Begleitern der eigenen Entwicklung wurden. In einer Zeit, in der Einrichtungen wie Fernsehen und Internet unbekannt waren, bedeutete somit das Medium Kinderzeitschrift für lesende Kinder Anregung, Ermutigung, Trost und Verhaltensvorgaben. Über Puppen und Teddybären als Identifikationsfiguren gelang somit in politisch belastenden und bedrohlichen Zeiten eine psychische Stabilisierung aber auch ein Ausprobieren neuer Perspektiven und ein Blick in eine andere Welt.

Literaturverzeichnis

- Blumesberger, Susanne (2010). „Ihr aber müsst, wenn's gilt, auch streiten...“ Unsere Zeitung – eine bunte Welt mit Tiefgang. Ein Plädoyer für die Erforschung von Kinder- und Jugendzeitschriften. In Gunda Mairbäurl, Susanne Blumesberger, Hans-Heino Ewers, Michael Rohrwasser (Hg.), Kindheit. Kindheitsliteratur. Kinderliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert (S. 146-154). Wien: Praesens.
- Cave, Roderick, Ayad, Sara (2017). Die kleine Fanny und andere Anziehpuppen. In Roederick Cave, Sara Ayad (Hg.), Die Geschichte des Kinderbuches in 100 Büchern (S. 58-59). Hildesheim: Gerstenberg.
- Hall, Murray G. (2014) Wo holst du dir das nächste Heft? Im nächsten Hammerbrot-Geschäft!“ Zu einem österreichischen Kinderblatt der 1930er und 1950er Jahre. In Ideologie. Libri liberorum. Zeitschrift der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, 15 (44), 43-51.
- Heller, Friedrich C. (2008). Die bunte Welt. Handbuch zum künstlerisch illustrierten Kinderbuch in Wien 1890-1928. Wien: Christian Brandstätter.
- Lukasch, Peter (2014). Deutschsprachige Kinder- und Jugendzeitschriften (2. Auflage). Norderstedt: Books on demand.

Über die Autorin / About the Author

Susanne Blumesberger

Mag., Dr.; Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft/Germanistik an der Universität Wien. Seit 2007 an der Universitätsbibliothek Wien tätig, ab Juli 2016 Leitung der Abteilung Phaidra – das digitale Langzeitarchivierungssystem der Universität Wien. 2015-2017 Universitätslehrgang „Library and Information Studies“ (MSc); Lehrbeauftragte der Universität Wien für Kinder- und Jugendliteratur. Seit 2013 Vorsitzende der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung (ÖG-KJLF); Zahlreiche Beiträge in in- und ausländischen Fachzeitschriften, Veröffentlichung des „Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen. Zwei Bände. Wien: Böhlau 2014 (open access verfügbar unter: <http://phaidra.univie.ac.at/o:368988>); Mitherausgeberin der Fachzeitschrift „libri liberorum“. Zeitschrift der österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung.



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

Fokus:

Aversive Kontexte und Zeiten psychischer Irritation

Focus:

Aversive Contexts and Times of Mental Irritation

Brooke Shafar

Dolls and Toy Soldiers in E. T. A. Hoffmann's Nussknacker und Mausekönig: the Secret Life Unseen

Puppen und Spielzeugsoldaten in E. T. A. Hoffmanns Nussknacker und Mausekönig: Das unsichtbare geheime Leben

■ 56–63

Nils C. Ritter

Zauberfrau und Marterleib. Das Leben der Puppe in Gottfried Kellers Novelle Romeo und Julia auf dem Dorfe und die Episteme von Ritual- und Bildhandeln im poetischen Realismus

Sorceress and Martyr's Body. The Life of the Doll in Gottfried Keller's Novella Romeo und Julia auf dem Dorfe and the Episteme of Ritual and Pictorial Acting in Poetic Realism

■ 64–72

Jana Scholz

Puppenhüllen. Die aufblasbare Puppe in einem Film von Hirokazu Kore-eda und in Installationen von Clemens Krauss

The Doll's Shell. Inflatable Dolls in a Film by Hirokazu Kore-eda and in Installations by Clemens Krauss

■ 73–83

Anna Friesen

Multiple Puppen-Persönlichkeiten – Projizierte Traumata bei Tony Oursler
Multiple Doll Personalities – Tony Oursler's Projected Traumas

■ 84–91

Natascha Compes

Doing Gender – Doing Human

■ 92–101

Juliane Noack Napoles

Anthropomorphe Figuren in der Identitätskrise und deren ästhetische Gestaltung am Beispiel der Bilderbücher Das kleine Ich bin ich (Mira Lobe/Susi Weigel) und Pezzettino (Leo Lionni)

Anthropomorphic Figures in Identity Crisis and their Aesthetic Design Exemplified by the Picture Books Das kleine Ich bin ich (Mira Lobe/Susi Weigel) and Pezzettino (Leo Lionni)

■ 102–110

Dolls and Toy Soldiers in E. T. A. Hoffmann's *Nussknacker und Mausekönig*: the Secret Life Unseen

Puppen und Spielzeugsoldaten in E. T. A. Hoffmanns *Nussknacker und Mausekönig*: Das unsichtbare geheime Leben

Brooke Shafar

ABSTRACT (English)

This article explores the importance of Marie's dolls and toys (most importantly the nutcracker) to her transition from child to mature adolescent. The nutcracker serves as a catalyst by which she accesses her own agency and transforms from young girl to an adolescent. In order to contextualize my discussion, I draw upon the work of Susan Stewart, who analyzes the importance of the miniature, including dolls and dollhouses, and argues that they can "reveal a secret life" otherwise unseen.¹ In this case, the "secret life" is Marie's maturation and her negotiation of the emotional crisis brought on by the arrival of the nutcracker – a development that occurs largely without the assistance of the adults in her life. Additionally, I consider how the representation of toys in this text reflect and shape debates on the role of toys and play in the socialization and education of children.

Keywords: E. T. A. Hoffmann, imagination, socialization, maturation, emotion, play, miniatures

ABSTRACT (Deutsch)

Dieser Artikel untersucht die Bedeutung von Maries Puppen und Spielzeugen (vor allem des Nussknackers) für ihre Wandlung vom Kind zur Jugendlichen. Der Nussknacker fungiert als Auslöser, durch den sie ihre eigene Handlungsfähigkeit erlangt und sich vom jungen Mädchen zur jugendlichen Person wandelt. Um meine Diskussion zu kontextualisieren, berufe ich mich auf die Arbeit von Susan Stewart, die die Bedeutung der Miniatur, einschließlich Puppen und Puppenhäuser, analysiert und argumentiert, dass sie „a secret life“ (ein geheimes Leben) offenbaren können, das sonst unsichtbar bleibt.¹ Das „geheime Leben“ ist Maries Reifung und die Überwindung ihrer emotionalen Krise, die von der Ankunft des Nussknackers verursacht wurde – eine Entwicklung, die weitgehend ohne Hilfe von den Erwachsenen in ihrem Leben abläuft. Zusätzlich betrachte ich, wie die Darstellung von Spielzeugen in diesem Text die Debatten über die Rolle von Spiel und Spielzeug in der Sozialisierung und Erziehung von Kindern widerspiegeln und prägen.

Schlüsselwörter: E. T. A. Hoffmann, Einbildungskraft, Sozialisation, Reifungsprozess, Gefühle, Spiel, Miniaturen

¹ Stewart (1984, 47)

Introduction²

E. T. A. Hoffmann's *Nussknacker und Mausekönig* (1816) begins with the Stahlbaum family gathering on Christmas Eve. After waiting around all day, the Stahlbaum children, Marie and Fritz, are ushered into the living room to see what presents have been left for them. Marie marvels over her new dolls and a dress. Fritz is excited to see toy soldiers awaiting him on their white horses. After Pate Droßelmeier comes with his mechanical castle and the excitement of the evening ebbs, Marie discovers "ein sehr vortrefflicher kleiner Mann" still hiding under the tree (Hoffmann 1958, 257). She is instantly taken with the nutcracker and his rather peculiar appearance, and assumes the role of his caretaker despite the fact that he belongs to all three Stahlbaum children. The arrival of the nutcracker throws Marie's world into turmoil. She is suddenly confronted with feelings toward the nutcracker she is unable to articulate that hint at potential maturation and an emerging sense of sexuality. Her normally safe home turns to chaos as the mouse king and his army emerge from the structure of the house itself to attack Marie, her toys, and her understanding of her reality. At the same time, the nutcracker sparks Marie's imagination and frees her to do things and go places she previously thought impossible. She circumvents the limitations and conventions of her bourgeois life with the nutcracker at her side, defying the nature of reality to visit the land of the dolls and save the nutcracker from his curse. Her miniature play world merges with and overtakes her real life, and this disruption in scale between her real and play worlds is the catalyst for Marie's sudden and hurried transition into adolescence, as she is a "großes Mädchen" by the end of the narrative (Hoffmann 1958, 316). Even if one reads the fantastic elements of the text as only existing within Marie's fantasy, her relationship to the nutcracker and the adventure it brings reveal at least an attempt in Marie's mind to imagine this transition from child to adolescent to adult. This transition is fraught with uncertainty and she undergoes it perhaps a bit prematurely.

This article explores the importance of Marie's dolls and miniature play world to her apparent (if fantastic) transition from child to mature adolescent. The nutcracker

serves as a catalyst by which Marie accesses her own agency and transforms from young girl to an adolescent of marriageable age. She remains unafraid of his grotesque countenance and disproportionate body; in fact, his strange nature seems to be part of what draws her to him in the first place – an indication of her fascination with feelings she does not yet fully comprehend. In order to contextualize my discussion, I draw upon the work of Susan Stewart, who analyzes the importance of the miniature (including dolls and dollhouses) and argues that they can "reveal a secret life" otherwise unseen (Stewart 1984, 47). In this case, the "secret life" is Marie's maturation and her negotiation of the emotional crisis brought on by the arrival of the nutcracker – a development that occurs largely without the assistance of the adults in her life. In many ways, Hoffmann's Marie escapes those constraints through her play with the nutcracker.

Toys, Play, and Pedagogy

In order to understand Marie's play with the nutcracker and the disruption in scale between her real and fantasy worlds, I refer to Susan Stewart's work, *On Longing*. Toys, as Stewart underlines, are important examples of the miniature. She writes:

The toy is the physical embodiment of the fiction: it is a device for fantasy, a point of beginning for narrative. The toy opens an interior world, lending itself to fantasy and privacy in a way that the abstract space, the playground, of social play does not. To toy with something is to manipulate it, to try it out within sets of contexts, none of which is determinative (Stewart 1984, 56).

Marie uses her toys, initially at least, to act out scenarios and behaviors she has learned are what they deem proper adult behavior. But when the boundary between the miniature toy world and the real world becomes unclear, the resulting emotional confusion and crisis spark Marie's imaginative play – the "point of beginning" for Marie's hastened evolution. The fairy land she discovers, also "torn by strife," leads her to overcome her confusion and fear and successfully transition into adulthood (Daemmrich 1973, 56). In other words, in order to become a functional, productive adult that can operate within society's given parameters, Marie must first circumvent her bourgeois social constraints. This paradox is only made possible through Marie's play and imagination. Stewart would see these moments of disruption between the real and miniature worlds as examples of the

² This article began as part of a chapter from my dissertation, so I would like first to thank Lynne Tatlock, my advisor, as well as Jennifer Kapczynski and Erin McGlothlin for their insights and feedback during that stage of writing. I would also like to thank Brooke Kreitingner and Kelsey Lecky for their careful reading of and comments on this article.

grotesque because the miniature is no longer true to its original scale, but more important than the presence of the grotesque is how Marie navigates this disruption through her interaction with the nutcracker (Stewart 1984, 46).

Hoffmann's text highlights the question of the role of toys and play in the socialization process through Marie's conflict – both with her play world and her parents. In this way, the text reflects its historical moment. (Gerhard Neumann even refers to the text as a "Sozialisationsmärchen," though he interprets Marie's experience as a dream [Neumann 1997, 4]). Toys became objects of contention for pedagogues, concerned parents, and other authority figures throughout the nineteenth century in Germany on account of their perceived benefits and hindrances in contributing to the socially acceptable education of children into responsible adults. According to Ganaway, "...Germany was the original home of modern toys and the marketing of youth culture" (Ganaway 2009, 2). The industry itself was responsible – especially toward the end of the century – for "promoting the notion of the educational benefits of toys," but this discussion about the role of toys in the home and in the education of children began earlier (Hamlin 2007, 144). *Nussknacker und Mausekönig* certainly reflects those concerns as well as contributes to the discussion via its representation of Marie's play and her parents' involvement (and lack thereof).

While the use of toys for the socialization of children in some social classes appears as early as the Renaissance, according to Kuznets, the connection between toys and education and their potential didactic uses begins to be explored further at the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth centuries. This debate was part of the growing interest in two competing educational movements that gained prominence during the period (Kuznets 1994, 12p.). On the one hand, the work of John Locke and Enlightenment ideals suggested that toys could be used to teach reason and responsibility. On the other hand, proponents of Romanticism argued that play helped engender creativity and the formation of subjectivity (Hamlin 2007, 127pp.). Friedrich Fröbel, for example, outlines the importance of play that is also imaginative in nature; he is, however, more specifically concerned with the play of boys and therefore focuses on play and the public sphere, not the domestic (Fröbel 1926, 386pp.).

By the end of the nineteenth century in Germany, however, it was largely considered to be a fact that children were learning while playing and that toys should in some fashion be able to prepare them for their future gender-specific social roles (Weber-Kellermann 1976, 97, 100; Weber-Kellermann 1974, 201; Hamlin 2007, 140; Bowersox 2013, 20p.). This development was the result of a trend beginning

at the start of the century, when the single-family home became more and more the norm for the middle-class family. The place of play gradually migrated from outside the home to the newly anointed *Kinderstube*, or at least to a room of the home under the parents' (most specifically the mother's) careful supervision (Weber-Kellermann 1976, 99; Ganaway 2009, 28, 42, 47; Hamlin 2007, 24p.). Kuznets even suggests "...that adults, rather than finding toys trivial, are involved in a sometimes buried, sometimes obvious, struggle with children to keep control over them" (Kuznets 1994, 10p.). This underlying anxiety about play and adolescence, as well as the shift toward indoor play are certainly at work in Hoffmann's text. The family living room and glass cabinet are the stage for the beginning of Marie's adventure, and only through her imaginative play and the resulting conflict does she escape the domestic sphere. She then struggles to articulate her experiences to her parents, who do not wish to hear of her fantastic adventures and in fact cannot see how her experiences have initiated her emotional, mental, and sexual development.

Toys and Play Out of Scale – A Closer Look at Nussknacker und Mausekönig

In *Nussknacker und Mausekönig*, originally published in 1816 before appearing as part of *Die Serapionsbrüder* in 1819, Hoffmann provides the reader with an example of the miniature toy world par excellence in the mechanized toy castle that Droßelmeier brings to Fritz and Marie on Christmas Eve. The children first express excitement at Droßelmeier's latest creation; Fritz is so enchanted that he wishes to enter the castle. Droßelmeier explains to him that he is obviously too big for that; when Fritz prompts him to make the animated figures do something else, Droßelmeier explains that the mechanisms controlling the figures cannot be changed. Disappointed, Fritz expresses his preference for his toy soldiers and their unrestricted movement under his control, and even Marie quietly turns her attentions elsewhere so as not to hurt Droßelmeier's feelings further with her own lack of interest. Frustrated by their reactions, Droßelmeier insists his work is not "für unverständige Kinder" and begins to pack his things (Hoffmann 1958, 256).³

³ Of course, the relationship between human and machine is something that was a contemporary question and one that Hoffmann takes on in other texts as well, most famously with Nathanael's fascination with Olympia in *Der Sandmann*. For more information as to how this debate emerges in this text, see (Heintz 1974) and, for a more general assessment, (Gendolla 1992).

The castle, in all of its mechanical complexity, fails to stoke the imagination of the children perhaps precisely because it is too complete a model. Fixed as it is in the movements of the figures inside, there is no way for them to engage and manipulate them, to experiment or reconfigure them or the space within which they reside. Stewart describes the miniature as a “world of arrested time,” and the castle and its inhabitants certainly fit that description with their repetitive mechanical movements (Stewart 1984, 67). The castle may also serve as a model for society’s predetermined appropriate, non-deviant behavior. In that way, the castle is an allusion to the expectations of the larger bourgeois social world that exists beyond the confines of the Stahlbaum household. Marie manages to circumvent these expectations – to a certain extent, at least – within her familiar domestic world. By rejecting this representation of an idealized existence in miniature form, Marie resists the social norms that would otherwise trap her in circumscribed behavior patterns – a trait that fully emerges with the appearance of the Mouse King.⁴ In comparison to the castle, Marie’s shelf in the glass cabinet provides a much livelier play space. She has decorated her shelf to resemble a room in a typical bourgeois household. The narrator describes her little room as “gut möbliert” and goes on to describe the “kleines schöngeblümtes Sofa, mehrere allerliebste Stühlchen, einen niedlichen Teetisch,” as well as its fashionably papered walls, and concludes, “dass in *diesem* Zimmer die neue Puppe, welche, wie Marie noch denselben Abend erfuhr, Mamsell Klärchen hieß, sich sehr wohl befinden musste” (Hoffmann 1958, 261). Indeed, Marie has taken her shelf in the cabinet and turned it into a dollhouse, a miniature version of her own surroundings, or “verkleinerte Spiegel der zeitgenössischen Gesellschaft,” as Kümmerling-Meibauer puts it, that becomes the epicenter of her nighttime adventures (Kümmerling-Meibauer 2014, 149). It is also important that Marie’s shelf is a doll house of her own design. As opposed to Droßelmeier’s castle, Marie has designed the shelf herself, exerting control over the appearance of and action that takes place within. While her presentation of this doll house may appear to be rather domestic, Marie’s decisions about the nutcracker and the action taken by the dolls that inhabit the shelf are not so typical.

4 Yoko Tawada has identified the importance of toys and play in both “Nussknacker und Mausekönig” and “das fremde Kind.” Her interests however, lie in offering a Freudian reading of the texts. See (Tawada 2000). James McGlathery also offers a rather limited interpretation of this text that is based on Freudian theory (see McGlathery 1981, 95pp.).

As part of her study on miniatures, Stewart focuses specifically on the dollhouse:

Occupying a space within an enclosed space, the dollhouse’s aptest analogy is the locket or the secret recesses of the heart: center within center, within within within. The dollhouse is a materialized secret; what we look for is the dollhouse within the dollhouse and its promise of an infinitely profound interiority (Stewart 1984, 61).

The dollhouse operates as a sort of *mise-en-abyme*, reflecting a representation of the real world in miniaturized form. One can see this aspect of secrecy and interiority in Marie’s case with her care of the nutcracker.⁵ Eschewing the more logical notion of leaving him with Fritz’s soldiers, she instead asks her doll’s forgiveness for placing him on her shelf so that he might better recover from his injuries resulting from Fritz’s overzealous use of him earlier. Alone at the cabinet, Marie further reveals her affection toward him, unsure why she feels the need to hide her deeds from her mother. That she succeeds in doing so is already a break from social norms, considering the “emphasis on maternal surveillance” of play popular in the early nineteenth century (Gonzalez 2011, 36).

One might attribute Marie’s feeling to the fact that Marie’s shelf in the cabinet is a “box” in which she places all that she holds dear. Gaston Bachelard, in his seminal work, *The Poetics of Space*, offers a phenomenological approach to understanding the importance of certain kinds of spaces and objects within the home. He describes the box as a “[witness] of the *need for secrecy*” [his emphasis] (Bachelard 1994, 81). In other words, the cabinet itself can also be seen as a type of secret box that might engender this feeling of its own accord. There, her secrets are safe, for the moment.

While one can see Marie’s dollhouse shelf on the one hand functioning as the “Sozialisationsagent” that one might expect to see from a girl of her age, practicing to be an adult, her need to conceal it from her mother and the fact that she does so under the cover of darkness suggest that there is more to Marie’s play than merely fulfilling pedagogical expectations (Fooker u. Mikota 2014, 15). Her caring for the nutcracker, this (male) stranger, may be understood as a first encounter with her own sexuality. Kremer refers to the nutcracker as the “Medium ihrer sexuellen

5 Stewart refers to a “Nutcracker theme” in her study, making this text ideal for this discussion. However, based on her other comments on balance and the grotesque, I imagine she must be thinking more of the ballet and not of Hoffmann’s original story (Stewart 1984, 55).

Initiation” (Kremer 1999, 89). This instance is the first time Marie is “alone” with a male figure, and her unarticulated desire for her activities to remain secret might indicate that she is dealing with feelings she fears are inappropriate. His disproportionate physical appearance suggests that there is something odd or perhaps even threatening about his presence in her world, though Marie seems largely unafraid of his grotesque countenance. His uncanny appearance may in fact be one of the aspects that draws her to him in the first place. Her behavior toward the nutcracker from the start suggests she feels a special sort of affection for him beyond the excitement of having a new toy – an affection she cannot yet fully articulate. Marie’s nighttime encounter suggests that Marie may be experiencing her first instance of privacy that is normally limited to adults – another signal that she stands on the cusp of adolescence.

In addition to his preternatural appearance, the hybrid nature of the nutcracker, which bridges the toy-gender gap, may also be appealing to Marie. According to Kuznets: “The toy soldier and the doll symbolize most clearly the division society makes between girls and boys at play – as well as the gender separation assigned to nurturing and aggressive instincts. Toys thus become ideal tools for societal gender modeling” (Kuznets 1994, 16). In Hoffmann’s story, the nutcracker serves as both doll (as the object of Marie’s concern and care) and soldier (as the hero of Marie’s fantastic adventure who vanquishes the Mouse King and whisks her away to a happy ending). In this sense, he is able to circumvent gender norms because he embodies aspects of both. His form allows him to fit into Marie’s familiar domestic world, yet he also offers a greater range of play opportunities than her other dolls do. His presence seems to inspire her own acts of bravery in the text (such as throwing her shoe at the mice, sacrificing her books and toys to the mouse king, and securing a sword for the nutcracker), and he seems to serve as the entity that unlocks certain spaces that Marie has not had access to or has not possessed the bravery to access previously.

The nutcracker is not the only object that is disproportionate and unusual in the text. This quality is seen in the house itself and the fantastic spaces Marie inhabits. Stewart claims that the dollhouse can freeze time and “present the illusion of a perfectly complete and hermetic world” (Stewart 1984, 62). But Hoffmann’s text shows how these kinds of spaces within spaces and the miniatures that inhabit them can actually represent a world in flux, incomplete and disproportionate, both in time and space (ibid). This capacity becomes clear for the first time when

Marie is alone that night and the mice attack. Whether or not the attack happens merely in her head or not is not as important as what the passage tells us about Marie’s surroundings. The chapters containing the battle between the toys and the mice suggest that what ought to be a safe, known space for Marie contains darker elements secretly eating away at the home from the inside – that the normally innocuous bourgeois living room is rife with its own peril – whether literal or metaphorical vermin.

In the passages leading up to the battle between the toys and mice, the narrator describes how the mice are revealed in all the nooks and crannies of the room as well as within the walls and underneath the floorboards. As Marie tucks the nutcracker and her other toys into her shelf, the room begins to come to life with other, more threatening noises: “Sie verschloss den Schrank und wollte ins Schlafzimmer, da — horcht auf, Kinder! — Da fing es an leise — leise zu wispern und zu flüstern und zu rascheln ringsherum, hinter dem Ofen, hinter den Stühlen, hinter den Schränken” (Hoffmann 1958, 263). After Marie sees a tiny version of Droßelmeier perched on a clock in the room (yet another moment where scale appears to be off kilter) and finds her pleas for his help unanswered, the mice reveal themselves⁶:

Aber da ging ein tolles Kichern und Gepfeife los rund umher, und bald frottierte und liefes hinter den Wänden wie mit tausend kleinen Füßchen und tausend kleine Lichterchen blickten aus den Ritzen der Dielen. Aber nicht Lichterchen waren es, nein! kleine funkelnde Augen, und Marie wurde gewahr, dass überall Mäuse hervorguckten und sich hervorarbeiteten (Hoffmann 1958, 264).

The very structure of the house and its foundation come under attack as the mice attempt to break into the living room to reach the nutcracker. In addition, the sheer number of mice emerging from the house also represent a dissonance of scale; so many mice could not exist in the walls of the house, at least not without having drawn the attention of adults.

The Mouse King’s arrival is also rendered as a physical blow to the house; he appears literally to tear the floor apart and rise up out of the unknown

⁶ While I am not able to address this relationship in detail here, much research has been done on the uncanny figure of Droßelmeier and his relationship to Marie. These interpretations are sometimes connected to Freud, his definition of the uncanny, and sexuality. For more information, see, for example, the previously mentioned (McGlathery 1981) and Tawada (2000), as well as Blackford (2012) and Kremer (1999).

depths below the house: “Vor ihren Füßen sprühte es, wie von unterirdischer Gewalt getrieben, Sand und Kalk und zerbröckelte Mauersteine hervor, und sieben Mäuseköpfe mit sieben hellfunkelnden Kronen erhoben sich, recht grässlich zischend und pfeifend, aus dem Boden” (Hoffmann 1958, 265). The reader never learns how it comes to be that the mice exist within the walls or how long they have been there. The scene makes clear, however, that something strange and horrible is living just beneath the surface of this otherwise normal, happy home. Indeed, what lies within may be just as dangerous if not more so than the threats that might lie beyond its walls, which turns the idea of the home as a “safe” play space on its head. This is especially true for Marie. Her experiences with the battle and her quest to rescue the nutcracker after the fact appear to be largely tied up with her own maturation and subconscious attempts at negotiating between family expectations and her own desires and experiences that may not align with the social norms of the time.

The passage depicts this uncanniness in the very representation of a miniaturized toy battle happening in the living room. What was once confined to the glass cabinet and Marie’s impromptu dollhouse takes over the space reserved for Marie and her family and “real” life; it is perhaps the product of Marie’s imagination run amok. Whatever the case, the fact that the toys leave their enclosed miniature space is indicative of Marie’s emotional conflict and suggests that her distress reaches beyond the confines of her contained play world’s ability to lead her to a solution. In other words, emotional upheaval leads to a spatial upheaval as well, rendering scale (and eventually time as well) out of normal proportion and balance.

The influence of the toys in the glass cabinet and Marie’s imagination – most specifically the nutcracker – appear, by the end of the text, to permeate the entire household. After vanquishing the Mouse King with a sword borrowed from one of Fritz’s toy soldiers, the nutcracker enters Marie’s bedroom and offers to take Marie to the land of the dolls. Scale again comes into question here, as Marie appears suddenly to be the same size as the nutcracker, a miniature in her own right, as he leads her to a different cabinet in the house:

Er schritt voran, Marie ihm nach, bis er vor dem alten, mächtigen Kleiderschrank auf dem Hausflur stehen blieb. Marie wurde zu ihrem Erstaunen gewahr, dass die Türen dieses sonst wohl verschlossenen Schrankes offen standen, so dass sie

deutlich des Vaters Reisefuchspelz erblickte, der ganz vorne hing. Nussknacker kletterte sehr geschickt an den Leisten und Verzierungen herauf, dass er die große Troddel, die, an einer dicken Schnur befestigt, auf dem Rückteile jenes Pelzes hing, erfassen konnte. Sowie Nussknacker diese Troddel stark anzog, ließ sich schnell eine sehr zierliche Treppe von Zedernholz durch den Pelzärmel herab. ‘Steigen Sie nur gefälligst aufwärts, teuerste Demoiselle’, rief Nussknacker. Marie tat es, aber kaum war sie durch den Ärmel gestiegen, kaum sah sie zum Kragen heraus, als ein blendendes Licht ihr entgegenstrahlte und sie mit einem Mal auf einer herrlich duftenden Wiese stand, von der Millionen Funken wie blinkende Edelsteine emporstrahlten (Hoffmann 1958, 302).

Not only does Marie now become the proper size to climb up the staircase hidden in the sleeve of her father’s traveling coat, but she appears to need the nutcracker in order to access areas she is normally not allowed to see and perhaps knows little about. This necessity may be due to his hybrid nature as both doll and soldier. He serves as the “chaperone” for Marie’s adventure because he embodies both the domestic, private sphere as well as the public sphere and can bridge the gap that might otherwise seem insurmountable or inappropriate. Her father’s traveling coat, normally concealed within the cabinet, is an item from a public life to which, as a mere girl, Marie may not have much access. But with the nutcracker as her guide, this coat contains the passage through which she, too, can have her own adventure and travel beyond the boundaries of the home. The nutcracker’s presence might suggest that she feels the need for his guidance (in her mind) or that the nutcracker possesses special powers that allow him to gain access to the house in ways she could not by herself. Either way, she finds in the transformation of the everyday object an extraordinary way to escape her domestic confines.⁷ According to Bachelard, “Wardrobes with their shelves, desks with their drawers, and chests with their false bottoms are veritable organs of the secret psychological life. Indeed, without these ‘objects’ and a few others in equally high favor, our intimate life would lack a model of intimacy.... A wardrobe’s inner space is also *intimate space*, space that is not open to just anybody” (Bachelard 1994, 78). As he further clarifies, “In the wardrobe there exists a center of order that protects the entire house against uncurbed disorder” (Bachelard 1994, 79). Bachelard’s

⁷ Detlef Kremer has identified Hoffmann’s preoccupation with the “Konstruktion eines imaginären Raumes” and its connection to time and space being out of order (Kremer 2001, 173).

observations seem especially fitting with respect to this passage from *Nussknacker und Mausekönig*, as they explain the importance of Marie's entering the wardrobe. She gains access to her father's coat, an object that represents travel and movement and links the world of the domestic interior to the outside world, offering her a way out of her *Kinderstube*. In this case, however, the center of order is perhaps not a center of order at all – at least not in the way Bachelard means. While as an object belonging to the head of the household, a traveling coat may suggest stability, the nutcracker manipulates the coat and reveals it to have connections that, while not chaotic per se, do not reinforce an order related to the family's everyday reality. It instead allows the nutcracker to show Marie his home whose prince is now saved from the Mouse King.

This lack of order may also be tied to a general absence of Marie's father in the text. He appears at the beginning of the story on Christmas Eve when the nutcracker is presented to the children and he designates Marie as his primary caretaker, and he comes in at the end of the text when Marie recounts her visit to the land of the dolls. Otherwise, Marie's father is largely absent from the text, leaving Marie to navigate her newfound responsibilities by herself. The general absence of her parents – though the mother seems to have more to say about Marie's accounts of her nighttime – allows Marie to have her adventures away from the prying eyes of adults. The lack of parental supervision means that she and the nutcracker are free to explore places where she at least would otherwise never have the opportunity to go. That she and the nutcracker arrive at the land of the dolls via the traveling coat suggests that there are different rules for places where bourgeois social norms are out of order and that they understand these rules in a way that the parents cannot.

The dramatic shift in scale in this passage leads Marie to a place that is tethered to the Stahlbaum household via the strange connection to the coat but exists in some other space and time (and perhaps only in her mind). The land of the dolls is an entirely separate miniature world whose appearance is quite fantastic but whose norms are not entirely different from reality. There, Marie mistakes herself for the Princess Pirlipat while taking in the sights of a world that Droßelmeier “niemals zustande bringen [konnte]” (Hoffmann 1958, 306). When the nutcracker explains her error, she feels shame at her misperception – an emotion linked most closely to an emerging sexuality she does not yet fully understand. After she meets everyone in the land of the dolls, the nutcracker returns her to her bed

at home, but she returns inexplicably older than before – a “großes Mädchen”, according to her mother, ready to marry the nephew she rescued and live as a queen (Hoffmann 1958, 316). Not only has she aged by the end of the story, but also seems to have achieved an unaccountable jump in social class, if only as ruler of her own fantasy world.

Conclusion

Within the privacy of her dollhouse shelf, Marie toys with notions of adulthood and her own emerging sexuality through her play with her dolls and the nutcracker. Evading the constrictions of parental supervision, she experiences a fantastic world in which the dangers of growing up are real, but she has the means to overcome them with the nutcracker's help. For Marie, her miniature play world is not the “world of arrested time” that Stewart claims, but instead a world of accelerated time. Her play with the nutcracker and her other dolls both causes her terrifying ordeal and helps her to triumph over it. These toys and the places of play (such as the shelf in the cabinet) become transitional objects through the blending of her imagined and real worlds, inciting her internal emotional crisis via the battle between the nutcracker and the Mouse King. This crisis is resolved through her inexplicably fast growth and maturation via her interactions with the nutcracker, a figure who is both grotesque and strange to her and the key to putting her (un)familiar domestic space back into order. In allowing for this emotional development in Marie to happen, her play with the nutcracker and her other dolls reveals a “secret life” otherwise unseen.

Literature

Primary Literature:

- Fröbel, Friedrich (1926). Die Menschenerziehung, Die Erziehungs-, Unterrichts- und Lehrkunst, angestrebt in der allgemeinen deutschen Erziehungsanstalt zu Keilhau. Leipzig: Phillip Reclam.
- Hoffmann, E. T. A. (1958). "Nußknacker und Mausekönig." In Poetische Werke. Vol. 3 (250-324). Berlin: Aufbau-Verlag.

Secondary Literature:

- Bachelard, Gaston (1994). The Poetics of Space. Boston: Beacon Press.
- Bowersox, Jeff (2013). Raising Germans in the Age of Empire: Youth and Colonial Culture, 1871-1914. Oxford: Oxford University Press.
- Daemmrich, Horst (1973). The Shattered Self: E. T. A. Hoffmann's Tragic Vision. Detroit: Wayne State University Press.
- Fooken, Insa, Mikota, Jana (2014). „Seht doch, da sitzt ja eine Puppe!": Einführende Anmerkungen zu einer ungewöhnlichen Tagung. In Insa Fooken, Jana Mikota (Eds.), Puppen: Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen (15-28). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ganaway, Bryan (2009). Toys, Consumption, and Middle-Class Childhood in Imperial Germany, 1871-1918. Oxford: Peter Lang.
- Gendolla, Peter (1992). Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam und Hans Bellmer. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Gonzalez, Eugenie (2011). 'I sometimes think she is a spy on all my actions': Dolls, Girls, and Disciplinary Surveillance in the Nineteenth-Century Doll Tale.' Children's Literature, 39, 33-57.
- Hamlin, David D. (2007). Work and Play: The Production and Consumption of Toys in Germany, 1870-1914. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Heintz, Günter (1979). Mechanik und Phantasie. Zu E. T. A. Hoffmanns Märchen 'Nußknacker und Mausekönig.' Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 7 (1), 1-15.
- Kremer, Detlef (1999). E. T. A. Hoffmann: Erzählungen und Romane. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Kremer, Detlef (2001). Romantik. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2014). Das Puppenhaus in der Kinderliteratur: Miniaturwelten als Spiegelwelten. In Insa Fooken, Jana Mikota (Eds.), Puppen: Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen (149-159). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kuznets, Lois Rostow (1999). Taking Over the Doll House: Domestic Desire and Nostalgia in Toy Narratives. In Beverly Lyon Clark, Margaret R. Higonnet (Eds.), Girls, Boys, Books, Toys: Gender in Children's Literature and Culture (pp. 142-53). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Kuznets, Lois Rostow (1994). When Toys Come Alive: Narratives of Animation, Metamorphosis, and Development. New Haven: Yale University Press.
- McGlathey, James M. (1981). Mysticism and Sexuality: E. T. A. Hoffmann, Part Two. Las Vegas: Peter Lang.
- Neumann, Gerhard (1997). Puppe und Automate: Inszenierte Kindheit in E. T. A. Hoffmanns Sozialisationsmärchen Nußknacker und Mausekönig. In Günter Oesterle (Hg.), Jugend, ein romantisches Konzept? (135-160). Würzburg: Königshausen & Neumann.

Stewart, Susan (1984). On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Tawada, Yoko (2000). Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur: eine ethnologische Poetologie. Tübingen: Konkursbuchverlag.

Weber-Kellermann, Ingeborg (1976). Die Familie: Geschichte, Geschichten und Bilder. Frankfurt am Main: Insel.

Weber-Kellermann, Ingeborg (1974). Spielzeugbefragung: Überlegungen anlässlich einer Marburger Ausstellung: Spielzeug als Indikator eines sozialen Systems. Zeitschrift für Volkskunde, 70, (2), 194-209.

About the Author / Über die Autorin

Brooke Shafar

Lecturer of German in the Department of Languages, Literatures, and Cultures at the University of North Carolina, Greensboro, USA; she received her PhD in 2016 from Washington University in St. Louis, MO, where she completed her dissertation on imagination, emotion, and adolescent socialization in nineteenth-century German literature; she also works with narrative theory, particularly in thinking about the narration of the mind and imagination, digital text mining, and media studies.



Correspondence address / Korrespondenz-Adresse:

brooke.shafar@gmail.com

Zauberfrau und Marterleib

Das Leben der Puppe in Gottfried Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* und die Episteme von Ritual- und Bildhandeln im poetischen Realismus

Sorceress and Martyr's Body

The Life of the Doll in Gottfried Keller's Novella *Romeo und Julia auf dem Dorfe* and the Episteme of Ritual and Pictorial Acting in Poetic Realism

Nils C. Ritter

ABSTRACT (Deutsch)

Das von einem schwankenden Erzähler begleitete und reflektierte Bekleiden, Beleben, Traktieren, Malträtieren und schließlich Vernichten und Bestatten einer Puppe in Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* kann als ritueller Zyklus eines animistischen Bildhandelns gelesen werden, der überdies das soziale Leben eines Dings dialektisch miterzählt. Darüber hinaus offenbart die kulturwissenschaftliche Re-Lektüre des Puppenspiels, wie Keller als Autor des poetischen Realismus einerseits diejenigen Formen literarischen Bildhandelns fortführt, die wir bereits in Texten der Frühromantik und der Goethezeit vorfinden, andererseits kulturwissenschaftlichen Diskursen des späten 20. Jahrhunderts vorgreift: Anhand des Lebens einer Puppe formuliert Keller lange vor allen cultural turns zentrale Fragen der material culture studies zu ambigen Dispositionen menschlicher Interaktion mit Dingen. Hierin bietet die Novelle einen paradigmatischen Zugriff auf die Kernfrage des pictorial turn zum doppelten Bewusstsein von uns Menschen im Handeln mit und durch Dinge. Der Umgang der Kinder mit der Puppe zwischen kindlichem Spiel und rites de passage, zwischen Idolatrie und Ikonoklasmus sowie das Oszillieren des Erzählers zwischen Beschreibung und Anteilnahme, reflektiert nicht nur den ambigen Charakter, der dem Bild- und Ritualhandeln in ästhetischen wie sozialen Dispositionen inhärent ist, sondern er zeigt auch, wie Poetologien des Wissens zur Mitte des 19. Jahrhunderts jenseits von naïvem Animismus und nüchternem Materialismus Reflektionen zur agency von Artefakten mit Bildcharakter versammeln und erzählen.

Schlüsselwörter: Handlungs- und Wirkmacht, Dingpoetik, Initiationsriten, poetischer Realismus, pictorial turn

ABSTRACT (English)

Children's dressing, animation, torture, mistreatment and ultimate destruction of a doll, as accompanied and reflected on by an ambivalent narrator in Keller's *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, can be understood as a ritualistic cycle of animistic image-based action that recounts the social life of a thing; a re-reading of the children's play with dolls in this novella also reveals how Keller, as a representative of poetic realism, not only perpetuates forms of the literary image-based action found in early romantic texts and, more broadly, in texts from the age of Goethe, but also anticipates late twentieth-century discourses of cultural studies. In this respect the novella exhibits a poetological topicality. Long before the cultural turns, Keller, through a recreation of the life of a doll, provided a literary treatment of central questions of material culture studies regarding the ambiguous aspects of human interaction with things. His novella offers a paradigmatic approach to the core question of the pictorial turn regarding the double consciousness of us humans in our dealings with things. The children's interaction with the doll, something between play and rites de passage, between idolatry and iconoclasm, and the narrator's oscillation between description and empathy reflect not only the ambiguous character inherent in both image-based and ritualistic action in aesthetic and social arrangements, but also reveal how mid-nineteenth-century poetologies of knowledge offer observations on the agency of artifacts that surpass naïve animism and sober materialism.

Keywords: agency, theory and poetics of things, rites of passage, literary realism, pictorial turn

Einleitung oder ein moderner Archaismus

Gottfried Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1855/56)¹ gehört nicht nur zu den herausragenden Erzählungen des poetischen Realismus, der Text offenbart obendrein in umfassender symbolischer und metaphorischer Dichte, wie eine Puppe quasi-narrative Qualitäten epistemischer Dimension erreicht und eine *agency*, also eine Handlungs- und Wirkmacht innerhalb der Diegese etabliert, die bei anderen Autoren der Jahrhundertmitte in dieser Intensität nicht zu finden ist.

Kellers Novelle beginnt mit einem eindringlichen Bild herbstlicher Natur, in der die beiden Bauern Marti und Manz ihre Felder pflügen. Dorthin begeben sich die beiden Kinder der Bauern, „ein Junge von sieben Jahren und ein Dirnchen von fünf“ (4, 76), um ihren Vätern einen Imbiss zu bringen und im Feld mit einer Puppe zu spielen. Die sich aus dieser Konstellation entwickelnde Handlung verbindet gegenzyklisch die zwischen den Kindern Vrenchen und Sali aufkeimende Liebesgeschichte mit dem fortschreitenden Zerstörungswerk beider Familien durch die sich zunehmend entzweierenden Väter (Honold, 2016, 56). In der Eingangssequenz entwickelt der Erzähler darüber hinaus fundamentale, sich kreuzweise verschränkende Handlungs- und Kommunikationsprozesse zwischen Kind und Puppe, zwischen Mensch und Ding, zwischen Ritual- und Bildhandeln, und dies alles kulminiert in der Puppe, die die parallelen und antithetischen Konfigurationsmuster der symmetrisch angelegten Figuren in sich vereint. Wie alle Kinderspiele, so kreist auch das Puppenspiel von Vrenchen und Sali inmitten des verwilderten Ackers „um die ernstesten Dinge des Lebens, um Mutter- und Vaterschaft, um Zeugung und Zerstörung“ (Honold 2004, 447). Das ludische Handeln mit der Puppe geht jedoch noch einen entscheidenden Schritt weiter, es steht *pars pro toto* für Kellers Gabe, Phänomene literarisch zu beschreiben, die erst viel später kommunikations- und bildwissenschaftlich, ritualanalytisch und auch entwicklungspsychologisch² beschrieben werden sollten.

¹ Die Textbelege aus den Werken Gottfried Kellers werden nach folgender Ausgabe zitiert: Keller, Gottfried (2000): *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Hg. unter der Leitung von Walter Morgenthaler im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried-Keller-Ausgabe. Band 4. Die Leute von Seldwyla. Erster Band. Hg. von Peter Villwock/Walter Morgenthaler/Peter Stocker/Thomas Binder. Zürich: Stroemfeld. Im Weiteren werden Zitate aus *Romeo und Julia auf dem Dorfe* nach Band und Seitenzahl angegeben (4, S.).

² Für den wertvollen Hinweis auf die entwicklungspsychologische Dimension der Episode danke ich Insa Fooker herzlich.

Zwischen Sein und Nicht-Sein: Eine kurze Biographie der Puppe

Zu Beginn der Novelle ziehen die beiden Kinder Vrenchen und Sali einen dicht gepackten Kinderwagen die Höhe empor zu den Feldern. Neben den Speisen für die Väter trägt der Wagen noch weitere Dinge:

Und außerdem waren da noch verpackt allerlei seltsam gestaltete angebissene Äpfel und Birnen, welche die Kinder am Wege aufgelesen, und eine völlig nackte Puppe mit nur einem Bein und einem verschmierten Gesicht, welche wie ein Fräulein zwischen den Broten saß und sich behaglich fahren ließ (4, 76).

Die Puppe der Kinder ist nur Fragment und über ihre fehlenden, deformierten Aspekte zu erfassen: Sie ist nackt, amputiert und hat ein völlig verschmiertes, also nicht bildlich als menschlich zu erfassendes Gesicht. Sie wird als ambivalentes Ding präsentiert: Einerseits ist sie entmenschlicht, unbeseelt, inaktiv, andererseits weiß der Erzähler zu berichten, dass sie sich wie ein Fräulein in dem Wagen fahren lässt. Diese Ambiguität beschreibt auf einer dinglichen Ebene Bild und Bildwirkung: Bilder durchlaufen stets einen doppelten Produktionsprozess, sie werden einerseits als materiell fassbare Artefakte hergestellt, sind also zugleich Medium und in einem Medium manifest, andererseits müssen sie erst von einem Menschen beschaut werden, damit aus dem Gebilde ein Bild wird (Sachs-Hombach 2009, 282).³ Die Puppe ist somit wie alle anderen Bildobjekte ein wahrnehmungsnahes Medium. Nur durch die Betrachtung und durch eine spezifische, an unsere Wahrnehmungskompetenzen und -gewohnheiten gebundene Rezeption wird das Ding in ein Bild transformiert. Im Wagen ist die Puppe also zunächst ein Ding ohne Repräsentations- und Perzeptionswirkung und darin den aufgesammelten Äpfeln und Birnen in ihrer Dinglichkeit gleich. Keller beschreibt folglich in der einleitenden Sequenz die Puppe einerseits

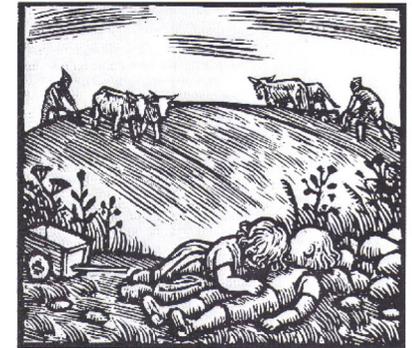


Abbildung: „Sali und Vrenchen“, Illustration von Ernst Würtenberger (1917) zur Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* von Gottfried Keller. Quelle: <https://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/seiler/novellen/05kell1/bilder/kap01.htm>

³ Ganz im Gegensatz dazu Pablo Picasso, der einmal über seine Bilder bemerkte, sie entfaltet ihre Wirkung zur Not auch verhüllt und müssten demnach gar nicht erst betrachtet werden (zitiert in Dath 2005, 21).

anthropomorphisiert als Entität, die auf dem Wagen der Kinder sitzt und sich behaglich fahren lässt, andererseits als Ding in einer Phase des Nicht-Seins, der Nichtbeachtung und Unvollständigkeit. Sie vereint in diesem Stadium zwei im Grunde unvereinbare Zustände: Die Puppe ist, und sie ist nicht.

Die Kinder ziehen den Wagen in den Schatten von grünendem Gebüsch, ehe sie sich mit der Puppe in die „ungewohnte und merkwürdige Wildnis“ (4, 79) des verwilderten Ackers begeben, also des unbestellten dritten Feldes, welches zwischen den Feldern der beiden Väter liegt und zu Peripetie und Katastrophe der beiden Familien führen wird. In diesem Ort kultureller Unordnung – gleichsam der Antithese zur symmetrisch geordneten bäuerlichen Welt – findet die Puppe nun Beachtung: Der Acker hat narrativ für den weiteren Verlauf der Novelle fundamentale Bedeutung; zudem erlangt er für Vrenchen und Sali strukturmotivischen Wert, ist Ort des Puppenspiels und hat quasi-magische Bedeutung als räumlicher Fokus kindlicher Zweisamkeit, der jugendlichen Liebe und des diese Liebe beendenden Steinwurfs durch Sali.

Der soziologischen Raumkonzeption Martina Löws folgend stellt sich der verwilderte Acker als Anordnung von Menschen und sozialen Gütern materieller und symbolischer Natur dar, die durch spacing, also durch das aktive Platzieren von und Handeln mit Objekten innerhalb eines definierten Raums, aktiviert werden (Löw 2001, 158). Durch das bewusste Deponieren von Steinen und die verhinderte agrarische Nutzung haben Marti und Manx einen abgrenzbaren Raum geschaffen, der einen Gegenentwurf zu deren sauber bestellten und geometrisch klar strukturierten Äckern bildet und zugleich Lebensraum der Puppe wird: Hier wird das Ding belebt, hier entfaltet es seine *agency* auf die Kinder und wird schließlich auch hier bestattet. Durch die Syntheseleistung der Kinder, vor allem durch ihre Wahrnehmung und Imagination entsteht hier somit der Raum und der Erfahrungsbereich, in dem sich der Lebenszyklus des Übergangsobjekts Puppe vollenden kann (vgl. Fooker 2012, 31).

Vom Spielzeug zur Zauberfrau

Auf dem verwilderten Acker findet eine kindlich verspielte, zugleich aber stark symbolisch aufgeladene ritualähnliche Handlung statt, die die weiteren Schicksale der handelnden Figuren antizipiert und symbolisch auf den Niedergang der beiden Familien verweist. Zunächst wird die Puppe von Vrenchen spielerisch mit einem grünen Rock aus Wegekraut bekleidet,

so daß sie einen schönen grünen und ausgezackten Rock bekam; eine einsame rote Mohnblume, die da noch blühte, wurde ihr als Haube über den Kopf gezogen und mit einem Grase festgebunden, und nun sah die kleine Person aus wie eine Zauberfrau, besonders nachdem sie noch ein Halsband und einen Gürtel von kleinen roten Beerchen erhalten (4, 79).

Die erste Aufgabe von Bildern wird gemeinhin in ihrer Eigenschaft als Ersatz und Repräsentation gesehen, und ohne Zweifel haben sie mitunter simulative Funktionen als Surrogatbilder. Diese Eigenschaft ist bei einer Puppe von vornherein gegeben, im kindlichen Spiel ist sie ganz anthropomorphisiert: Sie ist ein Mensch, hat ein Geschlecht, zumeist einen Namen, eine soziale Funktion, ist also Substitut eines belebten Wesens und erlangt hierdurch eine eigene transformative Handlungsmacht und -kompetenz (Hillard 2009, 365). Zu diesem belebten Wesen wird die Puppe durch den performativen Initiationsritus des Bekleidens, wobei hier kein Übergang vom infantilen zum juvenilen Ich, sondern vielmehr eine Beseelung vom amorphen Ding zur anthropomorphen Figur mit Handlungs- und Wirkmacht lesbar wird. Durch das Bekleiden wird die einbeinige Puppe mit verschmiertem Gesicht zunächst visuell und auch haptisch verändert und genau dadurch in ein neues Lebensstadium überführt: Die Behandlung des Ritualobjekts Puppe durch das Ritualsubjekt Vrenchen innerhalb des Ritualraums des verwilderten Ackers unter Hinzunahme von Ritualdesign aus Mohnblume, Wegekraut und Beeren als Kopfputz, Rock und Schmuck im Rahmen der Performanz des Bekleidens und Platzierens markieren den *rite de passage* der Puppe in eine neue Phase.

Hierin ist die Puppe nicht nur auratisch, sie erscheint als Zauberfrau beseelt, als manifestes Gegenüber, und wird zu einem Agens, zu einem kommunikativen Gegenüber: „Dann wurde sie hoch in die Stengel der Distel gesetzt und eine Weile mit vereinten Blicken angeschaut“ (4, 79). Nach dieser Investitur ist die Puppe also anwesend und evoziert die vereinte Aufmerksamkeit der Kinder durch körperliche Erfahrbarkeit und somatische wie sensorische Wahrnehmung. Der Blick macht die Puppe.

Ikonoklasmus und Metamorphose

Das Leben der Puppe erstreckt sich über zwei Phasen, die durch Sali unterbrochen werden. Der Junge wirft die auf der Distel thronende Puppe mit einem Stein herunter (4, 79) und zerstört damit nicht nur die rituelle Anordnung, sondern

entseelt auch (zumindest kurzzeitig) die deformierte Puppe. Im *Hier* wird etwas getan, das sich auf ein *Dort* bezieht; etwas Abwesendes wird sichtbar und präsent gemacht (Dücker 2007, 33). In literarischen Texten, die Ritualhandeln erzählen, stellt die strukturmotivische Verweisung auf den Fortgang der Erzählung das *Dort in absentia* dar. Denn so wie Sali die Puppe mit einem Stein trifft und beschädigt, wird er später Vrenis Vater an eben diesem Ritualort mit einem Stein am Kopf treffen, was dessen geistige Umnachtung auslösen wird (4, 118). Die Puppe wird zu Vrenchens Vater *in effigie*.

Sali betreibt gleichzeitig Ikonoklasmus: Das geschmückte, initiierte Bildnis wird von ihm missachtet, geschändet und seiner Integrität beraubt. Nachdem er die Puppe mit einem Steinwurf von ihrem arrangierten Ort entfernt, wirft er sie in die Luft und zerstört damit das Arrangement vollends. Dies wird auch stilistisch in Szene gesetzt, die Puppe ist nun keine „Zauberfrau“ (4, 79) mehr, sie ist lediglich noch ein Spielzeug in desolatem Zustand.

Nachdem die Initiation der Puppe zur Zauberfrau abgeschlossen, diese wieder zu einem Spielzeug degradiert wurde, beginnt die zweite Phase ihrer Biografie, die mit erheblichen Modifikationen einhergeht. Gleich einer Vivisektion entfernt Sali zunächst durch ein Loch in dem einzigen verbliebenen Bein der Puppe deren Füllung aus Kleie, „bis das ganze Bein dürr und leer herabhing als eine traurige Hülse“ (4, 80). Dies markiert eine Rückformung, eine evolutionäre Regression, das einst humanoide Wesen wird nun amphibisch (vgl. Honold 2004, 447).

Sali schockiert Vrenchen mit der malträtierten Puppe zunächst; nach kurzer Besinnung entschließt sie sich jedoch zu weiteren Gewalthandlungen, sodass Vrenchen

mit ihm gemeinschaftlich die Zerstörung und Zerlegung fortsetzte. Sie bohrten Loch auf Loch in den Marterleib und ließen aller Enden die Kleie entströmen, welche sie sorgfältig auf einem flachen Steine zu einem Häufchen sammelten, umrührten und aufmerksam betrachteten (4, 80).

Der Nexus von Öffnen und Entleeren des Körpers weckt das Interesse der Kinder. Die Zauberfrau wird entmystifiziert und zu einem Gegenstand der Realienkunde (Mühlemann 2007, 180). Wie Gert Sautermeister beschreibt, ist dem Zerstörungsimpuls der Kinder ein phantasievoller Belebungs-wille beige-sellt (Sautermeister 2003, 13). Eben dieses Zwischenstadium markiert zugleich die Metamorphose zur zweiten Lebenshälfte der Puppe. Zur Wiedergeburt bedarf es erst der

Zerstörung, Deformation und Destruktion entpuppen sich als *conditio sine qua non* einer Palingenese.

Opfer und Orakel

Nachdem die Kinder den Körper der Puppe zu einem „Marterleib“ (4, 80) mutiliert zerlegt haben, konzentrieren sie sich auf den Kopf, der nun in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt. Zunächst trennen sie gemeinschaftlich das Haupt „sorgfältig los von dem ausgequetschten Leichnam“ (4, 81). Nachdem die Kinder das Innere des Kopfes studiert haben, füllen Sie ihn mit Kleie und – hier wird ein zweiter *rite de passage* vollführt – mit etwas Belebtem, einer großen blauen Fliege: „Hierauf wurde die Fliege hineingesperrt und das Loch mit Gras verstopft. Die Kinder hielten den Kopf an die Ohren und setzten ihn dann feierlich auf einen Stein“ (4, 81). Mit dem Einschluss eines lebendigen Wesens in den hohlen Kopf der Puppe wird diese wahrhaftig mit Leben gefüllt. Die feierliche Inthronisation des lebendigen Kopfes als hybride Entität bildet den liturgischen Höhepunkt des Puppenspiels auf dem verwilderten Acker und markiert die Puppe als Opfer und Orakel zugleich: Durch die Öffnung des Leibes und die Entfernung der Kleie erinnert der „Marterleib“ (4, 80) zunächst an das Blut, die Passion und den Märtyrertod Christi (Hillard 2009, 365). Die unschuldig geopfert Fliege steht soteriologisch für das stellvertretende Opfer, als stigmatisiertes *φάρμακός* (*pharmakós*), das heißt als lebendiges Opfer für Reinigungsrituale, aus dem die Erlösung aller hervorgeht; denn „in einer Welt, in der der geringste Konflikt [...] verheerende Folgen haben kann [wie etwa die Streitigkeiten der Bauern um den verwilderten Acker, Anm. N. Ritter] führt die Opferung die aggressiven Tendenzen auf wirkliche oder gedachte, belebte oder unbelebte Opfer ab, von denen nie angenommen werden muss, sie könnten je gerächt werden [...]“ (Girard 2012, 32). In Kellers Novelle jedoch verhindert kein Opfer auch nur die geringste aggressive Tendenz. Die Belebung mittels eines Opfers führt die Puppe immerhin zurück ins Leben. Hier nun „glich der Tönende jetzt einem weissagenden Haupte und die Kinder lauschten in tiefer Stille seinen Kunden und Märchen, indessen sie sich umschlungen hielten“ (4, 81); die Kinder werden zu Adoranten eines sakralisierten Fetisches (vgl. Böhme 2015).

In der ersten Phase des Ritualhandelns wurde die Puppe durch Bekleiden zu einer Zauberfrau, deren Genese mit Salis Steinwurf abgeschlossen war. In der hier beschriebenen Körperinszenierung ist die zweite, umfassendere Phase des

Ritualhandelns erfasst: Mittels eines Lebewesens wird der modifizierte Kopf zu einem tönenden, weissagendem Haupt (4, 81), welches einem Orakel und Erlöser gleich erscheint. Darin präfiguriert die summende Fliege im leeren Puppenkopf den Zustand von Vrenchens Vater, den Sali durch den bereits erwähnten Steinwurf auslösen wird (4, 118). Die zweite Belebung antizipiert also, wie in der ersten Belebung, die weitere Handlung der Erzählung und richtet den Blick auf den zukünftigen geistigen Zustand Martis.

Vernichtung und Bestattung

„Aber jeder Prophet erweckt Schrecken und Undank; das wenige Leben in dem dürftig geformten Bilde erregte die menschliche Grausamkeit in den Kindern“ (4, 81). Gewalt erzeugt wiederum Gewalt, eine Krise des Opferkultes wird in den Kindern manifest, der Gewalttätige sieht sich als Opfernder und muss sein Werk vollenden (vgl. Girard 2012, 84; Latour 2015, 62f.). So wie die Gewalt der Bauern erst mit ihrer vollständigen gegenseitigen Vernichtung an ein Ende gelangen kann, müssen auch Vrenchen und Sali die Belebung der Puppe wieder rückgängig machen. Die Puppe war Zauberfrau, tönendes Orakel und Prophet, vor allem aber lebendiges Bild, wie es der Erzähler beschreibt. Die durch den performativen Umgang evozierte Aura des Lebendigen, die der summende und auf dem Stein thronende Kopf ausstrahlt, macht diesen zu einem Katalysator von Wahrnehmung und Empfindung. Aber die andächtige Betrachtung des Puppenkopfs weckt zugleich kindliche Grausamkeit (Hillard 2009, 366). Die Konsequenz ist das Ritual des Orakels durch das Ritual der Bestattung abzulösen:

So machten sie ein Grab und legten den Kopf, ohne die gefangene Fliege um ihre Meinung zu befragen, hinein und errichteten über dem Grabe ein ansehnliches Denkmal von Feldsteinen. Dann empfanden sie einiges Grauen, da sie etwas Geformtes und Belebtes begraben hatten, und entfernten sich ein gutes Stück von der unheimlichen Stätte (4, 81).

Die Kinder begraben die Puppe in einem Erdloch und errichten darüber ein Denkmal aus Steinen, eine Praxis räumlicher Trennungsriten. Das Begräbnis selbst stellt wiederum einen Übergangsritus dar. Durch die Bestattung endet die Biografie der Puppe und sie erweist sich hier im Feld als Ort der Erinnerung, als Mnemotop (Honold 2004, 478).

Nach wie vor stimuliert die Wirkmacht des begrabenen Puppenkopfes Denken

und Handeln der Kinder, sie empfinden Grauen, was zu einem Entfernen aus der Kinder dem Ritualraum des verwilderten Ackers und somit zur Aufhebung des *spacings* führt. Von nun an beginnt der Untergang der beiden Familien.

Die Wirkmacht der Puppe als Kippfigur des Ritualhandelns

Der im empirisch durchgeführten Ritual evozierten diesseitigen oder transzendenten Bestätigung entspricht in erzählten Ritualhandlungen eine narrative, den Fortgang von Handlung und handelnden Subjekten determinierende und antizipierende Verweisstruktur. Und hier zeigt sich, dass sich erzähltes Ritualhandeln als Kippfigur empirischer Rituale erweisen kann. Im Gegensatz zum eigentlichen Zweck von Ritualen als Kanalisierung individueller oder kollektiver Emotionen und der Vermeidung von Verhaltensunsicherheiten und Konflikten evoziert rituelles Handeln bei Keller das exakte Gegenteil.

Wie Burkhardt Dücker ausführte, ermöglicht die Durchführung eines Rituals eine finale, selbstreferentielle Beziehung, die eine bestimmte Wirkung hervorruft (Dücker 2007, 62). Diese symbolische Transferleistung spiegelt sich in *Romeo und Julia auf dem Dorfe* vor allem in zwei Ereignissen, im Steinwurf Salis sowie der Unterbringung Martis im Irrenhaus. Darin fungiert das Puppenspiel als symbolische Vorwegnahme des Verfalls der Familie oder – wie Hillard betont – als Evokation mythischer Kräfte, die die anstehende Gewalt zwischen den Familien heraufbeschwört (Hillard 2009, 365).

Das Ding Puppe ist nicht nur Spielzeug und Übergangsobjekt, es ist Ritualobjekt und erhält in dieser Rolle gleichsam eine epistemische *agency* (vgl. Krüger, Nijhawan u. Stavrianopoulou 2005; Sax 2013). Wie die Subjekte der Erzählung, so gehört auch die Puppe verschiedenen sozialen Kategorien oder sogar Identitäten an, die der Erzähler durch alternierende Beschreibungen erfasst: Von der dinglichen Grundkategorie Puppe ausgehend werden ihr biografische Facetten als Fräulein, Zauberfrau, Spielzeug, Marterleib, Leichnam, Kopf, Tönender, weissagendes Haupt, Prophet, dürftig geformtes Bild und Leichnam zugeschrieben. Ritualanalytisch betrachtet ist nicht nur die transformative *agency* der Puppe im Sinne ihrer Wirksamkeit, ihrer *efficacy* beachtenswert, auch strukturell wird hier die Geschichte einer Puppe erzählt, die sich als quasi-Subjekt beim Wechsel von einer sozialen Kategorie zur anderen vom Tage der Geburt bis zum Tode unterschiedlichen Zeremonien, mithin Übergangsriten zu unterwerfen hat. Die verschiedenen Konzeptualisierungen reflektieren ihre sozialen Stadien, die qua Ritual markiert

werden. Die Puppe nimmt für Vrenchen und Sali immer auch eine andere Identität an, der sich die Kinder aussetzen und die ihnen die Erfahrung des eigenen Ich im Spiel ermöglicht (Petzold 1983, 3). Der kindliche Wissensdrang im Zerlegen und Studieren der Puppe ist dabei *ein* Movens der Kinder zum ritualisierten Handeln (Sautermeister 2003, 13). Im Spiel mit der Puppe kulminieren schöpferische wie destruktive Formen kindlicher Welterfahrung, aber – und hier liegt die besondere Qualität literarischer Episteme – die Puppe verknüpft und motiviert zugleich die weitere narrative Disposition der Novelle, und sie versammelt eine hohe Dichte an Wissensformen zu Bildhandeln und Ritualhandeln. Die *agency* der Puppe in Form der vollzogenen Übergangs-, Belebungs- und Opferrituale verwirklicht sich in der weiteren Erzählung in Prophezeiungen und Vorausdeutungen. Durchweg steht die Wirkmacht der Puppe im Kontext des unaufhaltsamen Verfalls der beiden Familien und der zwischen den Subjekten aufkeimenden Gewalt: Bereits die Schmückung mit einer roten Mohnblume zu Beginn verweist symbolisch auf das letztlich tragisch verlaufende Wiedersehen der herangewachsenen Kinder auf dem verwilderten Feld, auf dem sich Vrenchen einen „Kranz von Mohnrosen“ (4, 115) um ihr Haupt legt, bevor diese ihr vom erbosten Vater vom Kopf geschlagen wird. Die mit einem Steinwurf traktierte Puppe deutet auf Salis Steinwurf gegen Marti aus Notwehr voraus, die summende Fliege in dem leeren Kopf der Puppe auf die durch Salis Steinschlag ausgelöste Schwachsinnigkeit desselben; „das wenige Leben in dem dürtig geformten Bilde“ (4, 81) ist das „leblose Gesicht“ (4, 118) Martis *in effigie*. Selbst die Eingangssequenz, in der die Puppe sich behaglich zwischen allerlei Plunder und Essbarem auf dem kleinen Fuhrwerk fahren lässt (4, 76) nimmt sie nicht nur als Akteur ernst, sondern verweist auf die Fahrt Martis zur Irrenanstalt in der Hauptstadt, „auf ein mit Ochsen bespanntes Wägelchen geladen, das ein ärmlicher Bauersmann nach der Stadt führte, um zugleich einen oder zwei Säcke Kartoffeln zu verkaufen [...]“ (4, 121). Schließlich deutet die Bestattung der Puppe auf dem verwilderten Acker, die das Ende ihres dinglichen Lebenszyklus markiert, auf die Einweisung von Marti in die Anstalt voraus, die für Vrenchen einem „lebendigen Begräbnis“ (4, 121) gleichkommt. Auch die temporale Situierung der Handlung antizipiert den weiteren Verlauf. Das Puppenspiel findet „an einem sonnigen Septembertag“ (4, 74) statt, hier bestatten die Kinder die Puppe und verlassen den verwilderten Acker. Zum Ende der Erzählung, als die Kinder endgültig ihren verwahrlosten Elternhäuser den Rücken kehren, um einen Tag als Paar zu verbringen und diesen durch den

gemeinsamen Freitod als „tragisch-heroische[m] Opfertod“ (Honold 2016, 50) zu beenden, findet auch dies an einem schönen Sonntagmorgen im September statt (4, 135).

Die sich im Puppenspiel entfaltende *agency* vollzieht sich antagonistisch zwischen Vätern und Kindern. Zunächst imitieren Vrenchen und Sali ihre Väter, indem sie etwas Geformtes und Belebtes verschütten (4, 81), doch wie Gerhard Kaiser feststellt, wird „im Leben der Väter [...] die verdeckte Unordnung aufbrechen und es zerstören“ (Kaiser 1971, 26). Im Leben der Kinder indes wird ihre gegenseitige Liebe zur bindenden, gestaltenden Kraft, auch wenn die bedrohte Idylle sich als Utopie erweist und zerfallen wird. Letztlich kann niemand der Gewalt entkommen. Ob in der Vernichtung der Puppe, der Schlägerei der Bauern auf einem schmalen Bachsteg inmitten eines Gewitters, in Salis Steinwurf oder im gemeinsamen Freitod, alle Akteure, dinglich wie menschlich, sind kollektiv mit Gewalt und ihrer umfassenden mimetischen Wirkungen verbunden, die sich in beiden Generationen entfaltet (vgl. Girard 2012, 50 u. 124).

Die beseelte Puppe und das Schwanken des Erzählers

„Das wenige Leben in dem dürtig geformten Bilde“ (4, 81) berührt nicht nur Fragen zur *agency* der Puppe, sondern auch zum Bildhandeln. Die Bildlichkeit, das Handeln und Wahrnehmen von Bildern, ganz gleich ob alttestamentarischer Teraphim-Figuren, großformatiger Gemälde niederländischer Meister, urbaner Fotografien per Smartphone, Ikonen, Totems, virtueller Avatare oder Puppen, berühren die Fundamente jeder Kultur und betreffen eine andere, ganz eigene Art des Denkens und Wahrnehmens, wie dies Gottfried Boehm zum *iconic turn* formuliert hat (Boehm 2007, 27). Bildobjekte können eine phantastisch anmutende Eigendynamik haben und darin einen auratisch-sakralen Charakter annehmen. Vrenchens Puppe bedient genau diese Facette menschlichen Bildhandelns, die in der erzählenden Literatur des poetischen Realismus bislang weitgehend unbeachtet geblieben ist, auch wenn deutlich geworden sein sollte, dass die Puppe im Zentrum der narrativen Organisation aller sukzessorischen Handlungselemente steht, was Honold als entscheidendes Kriterium des poetischen Realismus reklamiert (Honold 2004, 462).

Vergleichbare agentielle wie narrative Konstellationen von handelnden Menschen und handelnden Bildern lassen sich auch in anderen literarischen Epochen vor und nach der Aufklärung ausmachen; besonders deutlich findet dingliches

Bildhandeln einen Niederschlag in der Literatur um 1800. In den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) von Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck lässt sich über das Postulat einer innovativen kunsttheoretischen Ästhetik hinaus die Verhandlung eines sinnlichen, enthusiastischen Umgangs mit Kunst aufzeigen, der Bilder zu beseelen und ihnen den Rang von lebendigen Entitäten zuzuweisen vermag. In dem mit „*Zwei Gemäldebeschreibungen*“ überschriebenen Abschnitt etwa treten die gemalten Figuren in Form einer poetischen Bildbeschreibung gleichsam aus dem Bild heraus und beginnen zu reden, um ihre eigene Darstellung, Geschichte, Empfindung, Erwartung im Bild zu erzählen (Wackenroder 1991, 82-85). Das Bild spricht, es handelt. In Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) wird die Wirkkraft der Bilder evident, die das Handeln und Empfinden des Menschen zu steuern vermögen, wenn Sternbald ausführt, dass ein gut gemaltes Christusbild den Betrachter zu Andacht und Ehrfurcht zwingt – oder wenn Bilder gar als Gegenüber einen Dialog mit dem Betrachter beginnen:

Die Sphinx [sic!] sehen unsereins mit gar wunderlichen Augen an, sie stehn aus dem fernen Altertum gleichsam spöttisch da und fragen: »Wo bist du her? was willst du hier?« Ich habe in ihrer Gegenwart meiner Tollkühnheit mich mehr geschämt, als wenn vernünftige Leute mich tadelten (Tieck 1977, 923).

In Heinrich von Kleists Erzählung *Der Findling* (1811) beobachtet der Adoptivsohn Nicolo durch das Schlüsselloch die Frau des Hauses Elvire und glaubt, sie in einem erotischen Verhältnis zu erwischen, doch es zeigt sich, dass sie vor einem Bild gekniet hatte. Nicolo bricht in das Gemach ein und findet statt eines Liebhabers nur das Bildnis eines Mannes, mit dem Elvire einst in inniger Verbindung gestanden zu haben schien „und eine Menge Gedanken fuhren ihm, den großen Augen des Bildes, das ihn starr ansah, gegenüber, durch die Brust“ (Kleist 2010, 212). Das Bild wirkt auf Elvire wie auf Nicolo magisch und beginnt intersubjektive Verbindungen zu steuern. Mehr noch, das Bild starrt Nicolo an, es verwirrt ihn, es ist mehr als ein Memorialobjekt; das Bild hat die Macht des Blickes und beeinflusst den Betrachter in doppelter Weise. Ob Gemälde, Sphingen, Porträts oder Puppen, in allen Texten sind es Bilder, die handeln.

Nach dem Bildwissenschaftler und -theoretiker William J.T. Mitchell, dem Begründer des *pictorial turn*, ahmen bildliche Artefakte, ob materialisiert oder imaginiert, das Leben nicht nur nach, sondern entfalten eine Art Eigenleben

(Mitchell 2008a, 22; Mitchell 2008b, 292). Demnach treten Dinge wie Puppen Menschen jeweils dort als Entitäten entgegen, wo sie räumlich verortbar werden (Mitchell 2008a, 66). Gemälde, Fotografien, Puppen oder Zinnsoldaten sind nach Mitchell Entitäten, Quasi-Akteure, Subalterne, Pseudopersonen, deren Körper mit dem Stigma der Differenz gezeichnet sind und die im sozialen Umfeld menschlicher Visualität, in ihrer somatischen und sensorischen Beziehung von und zu Subjekten als Vermittler oder Sündenböcke, als Stimulus von Wahrnehmen, Handeln, Empfinden dienen (ebd., 11 u. 66). Und hier bezieht sich Mitchell nicht auf magische Bildpraktiken vor-aufklärerischer Gesellschaften, sondern auf die Moderne und unsere unmittelbare Gegenwart; heute und in Zukunft sind Bilder nicht bloß rational sondern ambig, mitunter gar magisch beladen (Mitchell 2008a, 49-50; Mitchell 2008b, 348). Es hängt vom Betrachter ab, der den Bildern einen solchen Status erst zuschreibt und sie als etwas quasi-Lebendiges behandelt: Bilder – folgt man der konstitutiven Fiktion von Bildern als belebten Wesen – wurden und werden von den Menschen anthropomorphisiert, wie echte Lebewesen behandelt und können demnach einen eigenen Willen besitzen. Bilder sind demnach handlungsfähig und handlungsbedürftig, sie erhalten mitunter ein soziales Leben, eine eigene Biografie. Mitchell bezeichnet diese Ambivalenz Bildobjekten gegenüber als doppeltes Bewusstsein, das das Verhalten streng gläubiger Menschen gegenüber ihren religiösen Ikonen *und* den Reflexionen der Theologen darüber ebenso einschließt wie das Verhalten von Kindern *und* deren Eltern gegenüber Puppen (Mitchell 2008a, 23f.). Auch der Philosoph und Medientheoretiker Régis Debray sieht im ambivalenten Umgang mit Bildern kein Relikt magischer, religiös geprägter Gesellschaften, sondern menschlich inhärentes Bildhandeln (Debray 2007, 96). Bilder haben symbolische Gewalt über Raum und Personen, denn sie beeinflussen die emotionale Verfassung sowie das Verhalten der Menschen, die mit ihnen räumlich vereint sind und mit ihnen interagieren. Darin folgt Debray Mitchells These des doppelten Bewusstseins. Verallgemeinert man diese Spur, dann führt sie zurück zu Bruno Latour, für den Handlung längst kein Humanprivileg mehr ist (Latour 2014, 77). Was Mitchell und Debray für Bilder beschreiben, bezieht Latour auf alle menschlichen wie nicht-menschlichen Entitäten: viele Akteure, darunter Menschen, aber auch Dinge, Konstellationen, Konfigurationen gestalten – Latour folgend – Handlung, denn wenn wir handeln, sind noch weitere Handlungsträger außer uns präsent; Handeln ist auch nicht transparent, es steht nicht unter der völligen Kontrolle unseres

Bewusstseins, Handeln ist ein Konglomerat einer Vielzahl nur teils bewusster, stets aber vernetzter Aktanten (ebd., 77). Nach Latour sind es erst die Dinge, die den Menschen zum Menschen werden lassen (Latour 2001, 326). Latour zufolge ist die Einsicht zentral, „dass es sehr viel mehr Figuren und Gestalten gibt als bloß anthropomorphe“ (Latour 2014, 94).

Für die Kinder und ihr Puppenspiel gilt diese Unterscheidung a priori. Das Spielen mit der Puppe dient der Elaboration ganz eigener Denk- und Handlungsschemata, was sich teils auch in der Nachahmung eigenen kindlichen Handelns vollzieht (Fooken 2012, 40). Diese Disposition erkennt Keller und spiegelt sie in literarisches Wissen und narrative Strukturen. In dem Puppenspiel antizipieren die Kinder ihre späteren biografischen Verlaufsmuster. Nicht die Erfahrung der Welt wird auf dem verwilderten Acker in ein Puppenspiel übertragen, sondern das künftige Scheitern und die (Selbst-)Auslöschung Vrenchens und Salis.

Dieser „moderne Archaismus“ (Belting 2001, 185), der in den Texten Wackenroders, Tiecks oder Kleists zu beobachten ist, manifestiert sich in ostentativer Weise in Kellers Novelle und kommt literaturhistorisch somit im poetischen Realismus an. Auch wenn mit dem Frührealismus der Anspruch einhergeht, Literatur beziehe sich fortan mimetisch auf empirische Realitäten und eine problematisch werdende Dingwelt, so bietet Kellers Novelle neben einer realistischen Bedeutungsebene, die Dinge wiedergibt, wie sie Erzähler und Figuren wahrnehmen, und einer poetischen Dimension, die zu Vergleichen und Verweisen anregt, schließlich noch eine ambigue dritte Schicht, die den Ansatz Mitchells und Debrays durchscheinen lässt: Die Puppe hat als beseeltes Wesen nicht nur in der Welt der Kinder Präsenz und Wirkmacht, selbst der Erzähler schwankt zwischen belebenden und objektivierenden Benennungen. Hiermit geht Keller entschieden weiter als die genannten Texte aus der Zeit um 1800. Dass das poetologische Konzept des Realismus Konzeptionen transzendentaler, metaphysischer, mythologischer und deterministischer Weltdeutung verwirft und an deren Stelle Möglichkeiten rationaler Erkenntnis und selbstverantwortliches Handeln und Aneignen der Welt setzt, schließt einen Rückgriff auf ambivalentes Bildhandeln nicht aus, sei dies auch rein assoziativ und symbolisch konnotiert (Aust 2006, 3). Das Puppenspiel von Vrenchen und Sali zeigt eine weitere Ebene auf, eine ambivalente Perzeption, einen ambigen Umgang mit Dingen und obendrein ein ambivalentes Erzählen.

Kleines Glossar:

<i>Idolatrie</i>	(übertriebene) Verehrung bildlicher Darstellungen; Götzendienst
<i>Ikonoklasmus</i>	Bildersturm, Bilderzerstörung
<i>in effigie</i>	lat. im Bildnis, als Bildnis, meist rechtsgeschichtlich gebraucht: jemanden bildlich, symbolisch hinrichten
<i>Mnemotop</i>	Erinnerungsort (im Sinne eines kollektiven Gedächtnisses)
<i>mutliert</i>	verstümmelt
<i>Palingenese</i>	Seelenwanderung, Wiedergeburt
<i>soteriologisch</i>	auf Erlösungslehre bezogen

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Keller, Gottfried (2000). Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. unter der Leitung von Walter Morgenthaler im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried-Keller-Ausgabe. Band 4. Die Leute von Seldwyla. Erster Band. Hg. von Peter Villwock/Walter Morgenthaler/Peter Stocker/Thomas Binder. Zürich: Stroemfeld.
- von Kleist, Heinrich (2010). Sämtliche Werke und Briefe. Band 2. Erzählungen-Kleine Prosa-Gedichte-Briefe. Münchner Ausgabe auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. München: Hanser.
- Tieck, Ludwig (1977). Werke in vier Bänden. Nach dem Text der Schriften von 1828-1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke. Hg. von Marianne Thalmann. Band I: Frühe Erzählungen und Romane. Darmstadt: WBG.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1991). Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Band I: Werke. Heidelberg: Carl Winter.

Sekundärliteratur:

- Aust, Hugo (2006). Realismus. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Belting, Hans (2001). Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Fink.
- Boehm, Gottfried (2007). Iconic Turn. Ein Brief. In Hans Belting (Hg.), Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch (S. 27-36). München: Fink.
- Böhme, Hartmut (2016). Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne (3. Aufl.). Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Dath, Dietmar (2005). Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Debray, Régis (2007). Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland. Berlin: Avinus.
- Dücker, Burkhardt (2007). Rituale. Formen- Funktionen- Geschichte. Stuttgart: Metzler.
- Fooken, Insa (2012). Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut (unter Mitwirkung von Robin Lohmann). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Girard, René (2012). Das Heilige und die Gewalt. (2. Aufl.). Ostfildern: Patmos.

- Hillard, Derek (2009). Violence, ritual, and community. On sacrifice in Keller's „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ and Storm's „Der Schimmelreiter“. Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur, 101, 361-381.
- Honold, Alexander (2004). Vermittlung und Verwilderung. Gottfried Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 78/3, 459-481.
- Honold, Alexander (2016). Die Leute von Seldwyla (1856, 1873/74). In Ursula Amrein (Hg.), Gottfried Keller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung (S. 47-86). Stuttgart: Metzler.
- Kaiser, Gerhard (1971). Sündenfall, Paradies und himmlisches Jerusalem in Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe. Euphorion, 65, 21-48.
- Krüger, Manuel, Nijhawan, Michael, Stavrianopoulou, Eftychia (2005). „Ritual“ und „Agency“. Legitimation und Reflexivität ritueller Handlungsmacht. In Dietrich Harth, Axel Michaels (Hg.), Forum Ritualdynamik. Diskussionsbeiträge des SFB 619 »Ritualdynamik« der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Nr. 14/2005. Zugriff am 31.05.2016 unter <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/5785>.
- Latour, Bruno (2001). Das Parlament der Dinge: Für eine politische Ökologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2015). Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie (5. Aufl.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2014). Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. (3. Aufl.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Löw, Martina (2001). Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mitchell, W. J. T. (2008a). Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München: Beck
- Mitchell, W. J. T. (2008b). Bildtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mühlemann, Brigitte (2007). Kindheitsdarstellungen im Prosawerk Gottfried Kellers. Norderstedt: BOD.
- Petzold, Hilarion Gottfried (1983). Geheimnisse der Puppe. Integrative Therapie – Zeitschrift für vergleichende Psychotherapie und Methodenintegration, 9 (1), 9-19.
- Sachs-Hombach, Klaus (2009). Bildwissenschaft und Ritualforschung. In Claus Amboss et al. (Hg.), Bild und Ritual. Visuelle Kulturen in historischer Perspektive (S. 279-287). Darmstadt: WBG.
- Sax, William S. (2013). Agency. In Christiane Brosius et al. (Hg.), Ritual und Ritualdynamik: Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen (S. 25-31). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sautermeister, Gert (2003). Erläuterungen und Dokumente zu Gottfried Keller: Romeo und Julia auf dem Dorfe. Stuttgart: Reclam.

Über den Autor / About the Author

Nils C. Ritter

MA-Studium Klassische Archäologie, Germanistik, Geschichtswissenschaft, Philosophie und Vorderasiatische Archäologie; Philipps-Universität Marburg, Humboldt-Universität zu Berlin, Freie Universität Berlin; 2008 Promotion FU Berlin; Postdoctoral Fellow; Lehrbeauftragter; Feldforschung; MA-Zweit-Studium „Europäische Moderne: Geschichte und Literatur“; seit 2017 Wiss. Koordinator des Graduiertenkollegs 2190 „Wissens- und Literaturgeschichte Kleiner Formen“, Humboldt-Universität zu Berlin.



Korrespondenz-Adresse: / correspondence address:
 nils.ritter@hu-berlin.de

Puppenhüllen. Die aufblasbare Puppe in einem Film von Hirokazu Kore-eda und in Installationen von Clemens Krauss

The Doll's Shell. Inflatable Dolls in a Film by Hirokazu Kore-eda and in Installations by Clemens Krauss

Jana Scholz

ABSTRACT (Deutsch)

Diese kulturwissenschaftliche Analyse widmet sich der Materialität von Puppen, welche maßgeblich durch das Verhältnis von Oberfläche und Plastizität bestimmt ist. Der Text fokussiert dabei die aufblasbare Puppe und die kulturellen Zuschreibungen, die sich an ihre spezifische Materialität knüpfen. Als Beispiele dienen Hirokazu Kore-edas Film *Air Doll* von 2009 sowie Clemens Krauss' Mixed Media-Installationen *Large Self-Portrait* aus demselben Jahr und *Self-portrait as a Child* von 2017. Die ausgewählten Werke fragen mit ihren jeweils eigenen Figurationen der Aufblaspuppe nach der Materialität von Personalität.

Schlüsselwörter: Hirokazu Kore-eda; Clemens Krauss; Aufblaspuppe; Materialität; Anthropomorphe Körper

ABSTRACT (English)

As an analysis of the doll's materiality, this paper examines the relation between outer shell and volume as essential characteristics of the doll. This relation is especially interesting regarding the inflatable doll. The Film *Air Doll* (2009) by Hirokazu Kore-eda and Clemens Krauss' Mixed-media-installations *Large Self-Portrait* (2009) and *Self-portrait as a child* (2017) serve to analyze the material composition of the inflatable doll while exploring the underlying cultural concepts. With the following result: in these examples, the inflatable doll serves to question the materiality of personality.

Keywords: Hirokazu Kore-eda; Clemens Krauss; inflatable doll; materiality; anthropomorphic bodies

Oberfläche und Plastizität

Mehrals andere Dinge unseres kulturellen Alltags wecken Puppen unsere Aufmerksamkeit. Unser Interesse richtet sich meist auf ihre äußere Erscheinung, doch manchmal gerade auch auf ihr Innenleben. Im Spiel entfernen Kinder der Barbiepuppe den Kopf oder die Gliedmaßen (vgl. Fooker 2012, 146), um zu entdecken, was sich unter Barbies versiegelter Körperoberfläche befindet. Die anatomischen Puppen des 18. Jahrhunderts erlaubten tiefe Einblicke besonders in den weiblichen Torso. Und Künstlerinnen und Künstler wie Cindy Sherman oder Hans Bellmer irritieren uns mit Puppen, denen die Körperwände fehlen. Dieses Interesse für das Innenleben der Puppe ist mit der Suche nach dem Ort von Persönlichkeit verknüpft, so behauptet dieser Text: An Puppen wird die Frage nach der Materialität des Ich verhandelt. Besonders frappant wird dieser Aspekt bei der aufblasbaren Puppe, deren materielle Erscheinung durch die Möglichkeit der Transformation gekennzeichnet ist: Ein kleiner Riss in der Körperhülle, und ihre Gestalt ändert sich grundlegend. Diese spezifische materielle Kondition der Aufblaspuppe eröffnet besondere Möglichkeiten, sie als Subjekt zu inszenieren und zu interpretieren.

Im Folgenden werden diese Thesen anhand von zeitgenössischen Beispielen erörtert, welche die Materialität der aufblasbaren Puppe mit der Frage nach dem Ort des Ich nachdrücklich verbinden und insofern Auskunft geben über den besonderen Stellenwert von Puppen innerhalb materieller Kulturen der Gegenwart. Das sind Hirokazu Kore-edas Film *Air Doll* (2009) und Clemens Krauss' Installationen *Large Self-Portrait* aus demselben Jahr sowie *Self-portrait as a Child* (2017).

Zwei auf den ersten Blick konträre Merkmale charakterisieren Puppen. Zum einen sind sie maßgeblich durch ihre Oberfläche charakterisiert. Die Ähnlichkeit des Puppenkörpers mit dem menschlichen beruht nach Gertrud Lehnert auf bestimmten, rein visuell wahrnehmbaren Oberflächenphänomenen (vgl. Lehnert 1998, 88). Puppen imitieren den Menschen also in seinen Oberflächen, und sie tun dies auf der Oberfläche des Puppenkörpers. Zum anderen sind Puppen im Gegensatz zum vergleichsweise flächigen Bildnis durch eine größere räumliche Tiefe gekennzeichnet. Die gestaltete Oberfläche auf der einen und die räumliche Ausdehnung auf der anderen Seite sind wesentlich für die anthropomorphe Erscheinung des Puppenkörpers verantwortlich.

Damit stellen Puppen aber immer die elementare Frage nach dem Verhältnis von

Hülle und dem darunter Verborgenen, von Innen und Außen. Dies gilt insbesondere für die aufblasbare Puppe, die der vorliegende Text untersuchen wird. Denn ihr Körper ist in seinem Volumen veränderlich. Er changiert zwischen Flächigkeit und Plastizität, kann mehr konkav oder mehr konvex sein, eher reliefartig oder rundplastisch wirken. Die Aufblaspuppe oszilliert zwischen den beiden gedachten Polen der Zwei- und Dreidimensionalität. Für dieses Spannungsverhältnis ist auch die Herstellung der Puppe von Bedeutung.

Je nach Produktionsverfahren sind Puppen entweder massiv, d.h. sie wurden vollständig ausgegossen. Solche ‚Vollkörperpuppen‘ bestehen meist aus Kunststoffen wie Silikon, Vinyl oder Polyurethan oder aus Naturstoffen wie Wachs und Holz. Oder aber die Puppen sind hohl, wie beispielsweise Porzellanpuppen und auch die hier behandelte aufblasbare Puppe. War früher Gummi als Oberflächenmaterial von Aufblaspuppen beliebt, werden heute meist schweißbare thermoplastische Polymere verwendet, wie etwa Polyvinylchlorid (PVC). In jedem Fall unterscheidet sich bei diesem Puppentyp das Oberflächenmaterial von seiner ‚Füllung‘: Luft.

Volumen durch Luft

Luft bezeichnet im Allgemeinen jeden gasförmigen Körper, im engeren Sinn ist damit das Gasgemisch aus Stickstoff und Sauerstoff gemeint, das die Erdatmosphäre bildet (vgl. Diers 2010, 170). Luft ist also zunächst eine chemische und eine physikalische Größe. Wie andere Stoffe auch, hat sie einen „inneren Drang, nämlich den, sich über die Welt zu zerstreuen“ (Soentgen 2014, 227). Die sogenannte Dissipation ist eine spezifische Eigenaktivität der Stoffe, ihre Neigung sich zu verwandeln (vgl. ebd.). Dieses „Sichverteilen“ kann bei Dingen rückgängig gemacht werden. Bei chemischen Stoffen ist das nicht möglich, denn ihre Dissipation ist die Feinverteilung (vgl. ebd.).

Der Flüchtigkeit dieses sich der sinnlichen Wahrnehmung entziehenden Stoffs entspricht seine kulturelle Codierung: In der westlichen Tradition ist Luft eng mit Täuschung und Schein assoziiert, was auch viele Redewendungen aufzeigen. An der aufblasbaren Puppe erhält diese kulturelle Zuschreibung Prägnanz. Denn einerseits ist Luft für ihren Körper konstitutiv. Sie erzeugt seine Plastizität und trägt damit zur Menschenähnlichkeit der Puppe bei. Andererseits ist das Charakteristikum der Plastizität im Falle der aufblasbaren Puppen sehr fragil. Richtet sich nämlich das menschliche Erkenntnisinteresse auf das Innere des Pup-

penkörpers, droht eine doppelte Enttäuschung. Erstens ist die Luft als Spender des Körpervolumens den Sinnen nicht an sich zugänglich. Sie ist weder sicht-, hör- noch greifbar, und im natürlichen Zustand geschmack- und geruchlos. Die Luft ist lediglich an der Weichplastikhülle der Puppe als formgebend diskriminierbar. Das an der Puppenhülle sichtbare Volumen ‚entpuppt‘ sich damit als trügerischer Schein, denn im Innern befindet sich nichts, was für die menschlichen Sinnesorgane ohne Hilfsmittel wahrnehmbar wäre. Zweitens bedeutet der Blick unter die Oberfläche der aufblasbaren Puppenhülle immer den Verlust des anthropomorphisierenden Volumens. Um in ihr Inneres zu blicken, muss die Hülle in irgendeiner Weise angegriffen werden, also etwa aufgeschnitten oder auf andere Weise zerteilt werden. Doch dabei schwindet zwangsläufig das Volumen. Die unsichtbare Luft tritt nach außen und die Körperkonturen verlieren sich. Somit



Abbildung 1: © 2009 trigon-film.org – TV Man Union. Filmstill aus Air Doll. TC: 0:48:57

ist der aufblasbaren Puppe ein Paradox eingeschrieben: Die Luft verleiht ihr die anthropomorphe Erscheinung, ist selbst jedoch nicht unmittelbar wahrnehmbar. Zugleich ist die Aufblaspuppe aufgrund der Neigung zur Feinverteilung ihrer Füllung ganz entscheidend durch Unbeständigkeit (Inkonsistenz) diskriminiert. An diese stoffliche Qualität macht sich die kulturelle Zuschreibung einer Täuschung durch die Puppe fest: Das nicht fixier- und wahrnehmbare Innere enthüllt, dass die aufblasbare Puppe nicht *ist*, sondern nur *scheint* (vgl. Abbildung 1).

Fragile Puppenhaut

Konstitutiv für die aufblasbare Puppe ist also einerseits die Luft, andererseits die feste Hülle. Dieses spannungsvolle Verhältnis inszeniert auch der japanische Film *Air Doll* von Hirokazu Kore-eda aus dem Jahr 2009. Darin behandelt ein Mann namens Hideo seine weiblich gestaltete, aufblasbare Puppe tagtäglich wie

eine lebendige Person und nennt sie Nozomi.¹ Er isst mit ihr, berichtet ihr von seinem Arbeitsalltag und schläft mit ihr. Nozomis Körper ist dabei unbeweglich und ausdruckslos, zu hören ist lediglich das Quietschen des Kunststoffes, wenn er sie umarmt und ihr sagt, dass sie schön sei (TC: 00:03:12). Deutlich sichtbar sind stets die Nähte an Armen und Beinen, an denen die Plastikfolie zusammengeschnitten ist.

Eines Tages aber, als Hideo das Haus verlässt, wird die Puppe lebendig. Nozomi beginnt zu atmen und sich zu regen. Der künstliche Körper wird zur nackten Frau aus Fleisch und Blut (TC: 00:04:23–00:07:10). Nach ihrer Metamorphose kleidet sich Nozomi an und schlendert durch Tokyo. Bei ihren Ausflügen durch die Großstadt nimmt sie schließlich sogar eine Arbeit in einer Videothek auf. Ihr Menschsein wird perfekt, als sie sich in ihren Kollegen Junichi verliebt.

Nozomis Haut ist aber ebenso fragil wie die menschliche. Bei der Arbeit verletzt sich die lebendig gewordene Puppe am Unterarm (TC: 00:48:40). Sie fällt zu Boden, wo sie versehrt liegen bleibt. Mit der herausströmenden Luft droht sie auch ihren Lebensatem zu verlieren, sie stöhnt ängstlich. Nozomis Haut sieht plötzlich wieder synthetisch aus, die Naht an Armen und Beinen tritt deutlich hervor. Sie schämt sich für diese körperliche Transformation. „Don’t look!“ (TC: 00:49:00), ruft sie Junichi zu. Der aber kann nicht mit ansehen, wie sie flacher und flacher wird, ihre Hülle zunehmend die Konturen verliert und die Demarkation zwischen Körper und Umwelt schwindet. Junichi eilt ihr zu Hilfe, verschließt mit Klebefilm den Riss im Kunststoff und bläst über ein Ventil am Bauchnabel behutsam Luft in die leere Puppenhülle.

Diese eindrucksvolle Schlüsselszene soll im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung stehen. Zuvor ist anzumerken, dass der Film auch auf die große Beliebtheit erotischer Puppen im heutigen Japan verweist. Nach den USA ist Japan das Land mit den meisten heterosexuellen Männern im Besitz einer Sexpuppe (vgl. Smith 2013, 204). Gleichzeitig greift der Film auf den großen Stellenwert zurück, den Puppen in der traditionellen japanischen Kultur besitzen (vgl. ebd., 204f.), etwa im Puppentheater Bunraku. Der vorliegende Beitrag wird jedoch weniger die fernöstlichen Puppentraditionen fokussieren, sondern ausgehend von der stofflichen Konsistenz der aufblasbaren Puppe fragen, welche kulturellen Phantasmen sich

¹ ‚Nozomi‘ bedeutet übersetzt ‚Sehnsucht‘ oder ‚Hoffnung‘ und referiert damit auf den Menschheitstraum der Belebung anthropomorpher Artefakte, den schon der antike Mythos von Pygmalion zum Thema hatte.

an diesen materiellen Eigenschaften potentiell im Blick eines westlich geprägten Publikums entfalten.

Opaker Puppenkörper

Nozomis Haut besteht augenscheinlich aus PVC. Zunächst verspricht dieser Kunststoff Haltbarkeit. Anders als die Menschenhaut transformiert sich PVC nur äußerst langsam und zeichnet sich durch seine Beständigkeit gegen äußere Einflüsse wie Sonnenlicht, Wasser, Luft und sogar einige Säuren aus. Doch Kore-eda zeigt auch dieses Material als vergänglich. Durch einen kleinen



Abbildung 2: © 2009 trigon-film.org – TV Man Union.
Filmstill aus Air Doll. TC: 0:49:38

Schnitt in die dünne Plastikfolie wird die opake, glatte und gleichmäßige Körperhülle durchlässig, faltig und uneben. Dieser Moment im Film macht die Ambivalenz des aufblasbaren Puppenkörpers deutlich. Der kennt nämlich zwei sich gegenüberstehende Modi: Solange die Luft ihre Hülle füllt, entspricht die Aufblaspuppe einem kulturellen Ideal, dem opaken Körper. Indem der Puppenkörper gewissermaßen als Oberflächenspannung inszeniert wird, verweist er also einerseits auf das Paradigma des opaken

Körpers. Andererseits wird eben diese abgeschlossene, glatte, ganze Oberfläche wiederum in ihrer Fragilität gezeigt, wenn Nozomis Kunststoff-Haut verletzt wird. Dieser geöffnete Körper ist ein grotesker Körper. Im Folgenden werden knapp beide Körpermodelle erläutert (vgl. Abbildung 2).

Das Paradigma des opaken Körpers inszeniert den menschlichen Körper fast immer als säuberlich abgegrenzten, undurchlässigen und ganzen Organismus. Linda Hentschel spricht von der „Illusion einer versiegelten, abgeschlossenen Körperoberfläche“ (Hentschel 2001, 27). Nach Claudia Benthien und Christoph Wulf entstand das „Leitbild des abgeschlossenen, monadischen Körpers mit klar definierten Grenzen, die dessen Innen und Außen scharf trennen, mit einer

überschaubaren und geordneten Zahl von Körperteilen und Organen“ (Benthien u. Wulf 2001, 16) in der Renaissance. Laut Benthien vollzog sich damals ein „Mentalitätswandel von einem porösen, offenen und zugleich grotesk mit der Welt verwobenen Leib zum individuierten, monadischen bürgerlichen Körper, in welchem sich das Subjekt als ‚wohnend‘ begreift.“ (Benthien 2001, 49)

Den Philosophen Jean Baudrillard erinnert „der moderne Körper“ dementsprechend „eher an etwas Aufblasbares“ (Baudrillard 2005, 164). Öffnungen charakterisiert Baudrillard als einen Mangel. Jeder Körper oder jeder Körperteil müsse so geschlossen, glatt und makellos wie möglich sein (vgl. ebd., 163). Als Beispiel dient Baudrillard die transparente Strumpfhose, welche die permeable Haut zumindest optisch versiegelt. Demnach werden die Durchlässigkeit der menschlichen Haut, ihre Funktionen der Absorption und Exkretion in der Populärkultur zugunsten einer ‚verglasten‘ Nacktheit aufgegeben (vgl. ebd., 164). Die Eigenschaften dieser ‚verglasten‘ Körperhülle sind Frische, Weichheit, Transparenz, Glätte. Für Baudrillard sind das Eigenschaften der Abschließung – „ein Null-Wert“ (ebd., 164).

Dieses Verglasen der Nacktheit gleicht der Besessenheit, mit der Gegenstände mit Schutzhüllen aus Wachs, Plastik etc. versehen werden, oder auch dem Abbürsten, dem Säubern, das sie in einen Zustand der Reinheit, der makellosen Abstraktion zurückversetzen soll – und damit auch ihre Sekretion (Patina, Rost, Staub) und ihren Verfall verhindern soll, um sie in einer Art von abstrakter Unsterblichkeit zu bewahren (ebd., 164).

Baudrillards Ausführungen zeigen, dass der Puppenkörper gerade in seiner synthetischen Materialität in herausragender Weise geeignet ist, das Leitbild des abgeschlossenen Körpers vorzuführen. Exemplarisch steht hierfür die Barbiepuppe. Wie Andrea zur Nieden feststellt, ist diese doppelt abgeschlossen, im Sinne von ‚zu‘ und ‚beendet‘ (vgl. zur Nieden 2001, 102). Sie ist ‚vollkommen‘ – vollkommen versiegelt. Auch Barbie besteht aus verschiedenen Thermoplasten. Es steht zu vermuten, dass sich an diese historisch vergleichsweise jungen Materialien kulturelle Assoziationen von Opazität, Ganzheit und Unversehrtheit knüpfen, die sich in entsprechenden Körperentwürfen realisieren.²

² Umso interessanter ist Insa Fookens Hinweis, dass der Barbiepuppe im kindlichen Spiel häufig Beine oder Kopf entfernt werden. Fookens spricht bei dieser gängigen Praxis von „Folterspielen“ (vgl. Fookens 2012, 146).

Grotesker Puppenkörper

Das Gegenbild zum opaken Körper ist der groteske Körper: der ungeschlossene, teilbare und unebene Körper, dessen Ästhetik der Literaturwissenschaftler Michail Bachtin grundlegend beschrieben hat. Das groteske Motiv ignoriert laut Bachtin „die geschlossene, gleichmäßige und glatte (Ober-)Fläche des Körpers und fixiert nur seine Auswölbungen und Öffnungen, das, was über die Grenzen des Körpers hinaus –, und das, was in sein Inneres führt“ (Bachtin 2006, 359, H.i.O.). Daher zeige das groteske Motiv nicht nur das Äußere, sondern auch das Innere des Körpers. Das Groteske öffnet gewissermaßen die „Grenze zwischen Körper und Welt“ (ebd., H.i.O.) und interessiert sich gerade für ihre Durchlässigkeit.



Abbildung 3: © 2009 trigon-film.org – TV Man Union. Filmstill aus Air Doll. TC: 0:49:34

Der vollkommene, weil vollkommen versiegelte Puppenkörper erfährt also in der beschriebenen Schlüsselszene des Films einen Bruch. Durch die PVC-Folie dissipiert Luft, die Grenze zwischen Körper und Welt verliert sich. Der opake, anthropomorphe Körper wird zum grotesken, formlosen Puppenkörper. Doch Nozomis grotesker Körper kann durch Wiederaufblasen zurück in den Modus der Opazität wechseln. Puppen oszillieren stets zwischen beiden Körperbildern. Ihre Opazität, die das Innere verschließt, ist von der Groteske, die die Grenze zwischen Innen und Außen

aufbricht, immer bedroht. Dies gilt umso mehr für die Aufblaspuppe, die ihr anthropomorphes Volumen durch einen so wenig fixier- und wahrnehmbaren Stoff, wie Luft es ist, erhält. Doch auch der Opazität und Dauerhaftigkeit versprechende Kunststoff kann sich als fragil entpuppen (vgl. Abbildung 3).

Groteske und Opazität sind also direkt an die Materialität des aufblasbaren Puppenkörpers geknüpft. Füllung und Hülle dieses Körpers sind beide inkonsistent. Weder ist die Luft fixierbar, noch ist die Plastikfolie vollkommen beständig. So zeigt Nozomi beispielhaft die ambivalenten Körperbilder auf, die sich an die Puppe und ihre materiellen Qualitäten knüpft: Sie verspricht einerseits den

opaken, makellosen, ‚verglasten‘ Idealkörper und offenbart sich andererseits als grotesker, angreifbarer, permeabler Körper.

Die Puppe als Abfall

Thermoplaste wurden nach dem Zweiten Weltkrieg zum alltäglichen Material. Sie erfüllen in der modernen Welt vielfältigste Funktionen, etwa im Bauwesen, in der Verpackungs-, Möbel- oder Textilindustrie, um nur einige Einsatzbereiche zu nennen. Auch Puppen bestehen seither meist aus Thermoplasten, während bis zur Erfindung des Zelluloids Ende des 19. Jahrhunderts Naturstoffe wie Stoff, Porzellan, Pappmaché, Wachs, Holz oder Gummi verwendet wurden. Besonders seit den 1960er Jahren fanden schmelzbare Thermoplaste auch Eingang in die Kunstwelt, vor allem in der Pop Art, etwa bei Niki de Saint Phalle, Allan Jones oder Claes Oldenburg (vgl. auch Mextorf 2010, 163).

An ihre stofflichen Qualitäten binden sich ambivalente kulturelle Zuschreibungen: Aufgrund ihrer Stabilität, Persistenz und Inertie können sie, insbesondere im künstlerischen Kontext, potentiell als verewigende Substanzen zum Einsatz kommen. Doch ihre weite Verbreitung als funktionale, vielseitige Alltagsmaterialien, verleiht ihnen im Kontext einer Konsum- und Wegwerfgesellschaft immer auch Konnotationen als Abfall. So wird mit vielen Kunststoff-Artefakten sogar schon dann Müll assoziiert, wenn sie sich noch in einem Gebrauchszusammenhang befinden. Ihre Omnipräsenz scheint im Kontrast zu Fantasien von Exklusivität, Originalität und Luxus zu stehen. Außerdem ist es gerade ihre Beständigkeit gegen Umwelteinflüsse, die sie als Abfälle problematisch werden lassen. Die Zersetzungszeit einiger Kunststoffe kann unter bestimmten Bedingungen mehrere Jahrhunderte betragen (vgl. Bertling 2017). Nur schwer abbaubar, müssen sie deponiert werden. Gegenwärtige Möglichkeiten des Recycling sind mit vielen ökologischen Nachteilen verbunden.

Daher werden Thermoplaste zur Last, sobald sie in die Ordnung des Mülls übergehen. Dieser Übergang kann mit dem Versagen dieser vielversprechenden Materialien zu tun haben, wie sich am Beispiel der Aufblaspuppe Nozomi gezeigt hat. Denn als sich die thermoplastische Puppenhülle als permeabel erweist, ist das Versprechen der Haltbarkeit dieses Materials infrage gestellt. Die Kategorie Abfall ist jedoch transitorisch; Artefakte können in die Kategorie Müll übergehen, aber bspw. durch ihre Musealisierung diese Ordnung wieder verlassen (vgl. Weber 2014, 158; Thompson 1981, insb. 151ff.). Während Dietmar Rübels

Abfälle bestimmt als diejenigen Stoffe und Objekte, die verbraucht, zerstört oder als überflüssig erachtet aus ihrem Gebrauchskontext ausgeschieden sind (vgl. Rübel 2010, 13), betont Heike Weber den Zusammenhang zwischen dem Raum und der Kategorisierung als Müll. Demnach werden Reste durch ihre Ablagerung an bestimmten Orten erst zu Müll (vgl. Weber 2014, 159). Wenn also Nozomis nunmehr groteske synthetische Körperhülle am Boden liegt, bringt der Film auch das Thema „Abfall als kulturelle Ordnungskategorie“ (vgl. Weber 2014, 158) ins Spiel. Auf dem Fußboden liegend, scheint diese leere Plastikhülle nach einer Kategorisierung zu fragen. Kann sie als Rest, als Abfall bewertet werden oder ist sie nicht doch vielmehr als Person einzuordnen?

Luftpuppe

Kore-edas *Air Doll* ist nämlich keine gewöhnliche aufblasbare Puppe. Denn für Nozomi bedeutet die Dissipation der Luft den Tod. Ihr Vermögen zu sterben heißt aber im Umkehrschluss, dass sie lebt. Im Film transformiert sich Nozomi von der leblosen Puppe zur lebendigen Person³ – zum fühlenden, denkenden, handelnden und selbstbewussten Ich. Entsprechend hat Kore-eda seinen Film nicht ‚Rubber Doll‘ oder ‚Blow-up Doll‘ genannt, was wörtlich Gummipuppe bzw. aufblasbare Puppe heißt. Der japanische Filmtitel lautet *Kūki Ningyō*, wobei *ningyō* ins Deutsche mit ‚Puppe‘ und *kūki* mit ‚Luft‘ zu übersetzen ist. Der Titel weist also explizit auf das Innenleben der Puppe hin, nicht auf ihre materielle Oberfläche oder ihre funktionale Bestimmung. Mit dieser Gewichtung spricht der Film auch Vorstellungen an, die den Körper als Behältnis für die darin eingeschlossene Person imaginieren. Dementsprechend könnte die Luft im Film als Sinnbild für die Persönlichkeit der Puppe verstanden werden. Doch die Öffnung des Puppenkörpers zeigt, dass in seinem Innern keine Person ausfindig gemacht werden kann (vgl. hierzu auch Bellanger 2001, 59). An dieser Stelle erkennt Junichi die ‚Täuschung‘

– er hatte es mit einer Aufblaspuppe zu tun. Doch diese Erkenntnis wird nicht zum Problem für seine Beziehung zu ihr. Denn eben im Moment der Verletzung ihrer Körperhülle zeigt Nozomi Reaktionen, die sie als Person ausweisen und nicht als unbelebtes Artefakt. Sie stöhnt ängstlich, blickt hilflos umher, schämt sich. Die Körperoberfläche ist Schauplatz dieser Reaktionen. Benthien unterstreicht, dass das Wort Scham den gleichen indogermanischen Wortstamm besitzt wie die Wörter Haut und Haus. Alle drei Wörter gehen auf den Stamm ‚kam‘ / ‚kem‘ zurück, der verdecken, verbergen, verschleiern bedeutet (vgl. Benthien 2001, 116; 130). Nozomi schämt sich für die synthetische Materialität ihres ‚Körperhauses‘, doch genau diese Scham weist sie wieder als Person aus. Somit konstituiert sich Nozomis Persönlichkeit gerade am Übergang vom opaken zum grotesken Körper. Junichi reagiert denn auch nicht auf die Tatsache, dass Nozomis Körper aus Plastik und Luft zusammengesetzt ist und ihn getäuscht hat, sondern auf ihre Scham, Angst und Hilflosigkeit – jene Reaktionen, die an ihrer Körperoberfläche ablesbar sind und sie als Person kennzeichnen. Seine Hilfe erfolgt ironischerweise mit einem durchsichtigen Klebeband. Die Folie solcher Klebebänder besteht wiederum aus Kunststoffen, meist aus Polyvinylchlorid oder Polypropylen. Damit gerät dieses Material wieder als Garant für Opazität auf den Plan, obwohl es sich kurz zuvor noch als unbeständig, als permeabel erwiesen hatte.

Und ebenso wie sich Nozomi in diesem Moment als Person zeigt, wird auch die Luft nun den Sinnen zugänglich: Die durch den Riss hinaustretende Luft verursacht ein lautes Rauschen, und Nozomis Haar, ihre Kleidung und die Dekoration in der Videothek bewegen sich im Luftstrom. Im Moment der Zustandsänderung wird die Luft wahrnehmbar, aber wiederum nur an den Festkörpern. Wie die heraustretende Luft sich an der Materie zeigt, so ist die Persönlichkeit der Puppe nicht als Essenz fixierbar. Persönlichkeit und Materialität sind nicht zu trennen. Damit wird aber die Körperhülle aufgewertet, während die Person sich wie die Luft als nur mittelbar wahrnehmbares und ephemeres Konzept erweist. Der Film scheint darauf hinzuweisen, dass diese aufblasbare Puppe trotz ihrer synthetischen Herkunft nicht einfach in die Ordnung der Dinge und damit potentiell des Abfalls übergehen kann. Trotz der Angreifbarkeit ihrer Materialität trägt sie personale Züge, die über die Qualitäten hinausgehen, die Artefakten für gewöhnlich zugeschrieben werden.

3 ‚Personalität‘ geht auf den Begriff der Person (vom lat. *persona* für ‚Maske‘) zurück, womit der Terminus etymologisch im Spannungsfeld zwischen Inszenierung und Authentizität steht. Eine Person ist nach Hügli u. Lübcke dadurch bestimmt, dass sie außer dem Bewusstsein und dem Selbstbewusstsein einen Körper besitzt, eine erkennende und handelnde Beziehung zu ihrer Umwelt sowie eine individuelle Geschichte hat, durch die das betreffende Individuum sich zu einer eigenen Persönlichkeit entwickelt mit bestimmten Anlagen, Haltungen, Charakterzügen und Meinungen über sich und die Welt (vgl. Hügli u. Lübcke 2013, 681). Im vorliegenden Text ziehe ich den Begriff der Personalität dem Begriff der Subjektivität vor, in welchem die klassischen anthropozentrischen Kategorien von Subjekt und Objekt nachklingen. Diese scheinen in Zeiten von Posthumanismus und Post-Anthropozentrismus nicht mehr hinreichend um das Netzwerk von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren zu untersuchen (s. hierzu bspw. Latour 2008).

Leere Puppenhüllen

Den Moment des Zustandswechsels vom voluminösem zum flächigem anthropomorphem Körper visualisieren auch Clemens Krauss' Mixed Media-Installationen *Large Self-Portrait* (2009) und *Self-Portrait as a Child* (2017). Während das erste Selbstporträt den erwachsenen Künstler darstellt, präsentiert die acht Jahre später entstandene Installation einen jugendlichen Körper (vgl. Abbildung 4).



Abbildung 4: Clemens Krauss: Selbstporträt als Kind, 2017. Silikon, Eigenhaar, verschiedene Materialien. Nr. 1. Foto: B. Borchardt. —

Beide Installationen arbeiten mit Silikon und dem Haar des Künstlers. Beide zeigen eine nackte Körperhülle, die in sich zusammengesunken auf der Erde liegt. Die Haut klebt, nur einige größere Falten werfend, flach am Boden. Lediglich die Hände wirken voluminös. Minuziös ahmt diese leere Silikonhülle den menschlichen Körper nach: von kleinsten Fältchen, Poren, Rötungen, durchscheinenden Adern über Leberflecken, Härchen und Brustwarzen bis zu Fingernägeln, Bauchnabel und Wimpern. Umso mehr irritiert, dass dieser Körper wirkt, als sei er aufgerissen worden. Die entstandenen Hautlappen lassen an die Schweißnähte der aufblasbaren Puppe Nozomi denken.

Sie müssten nur wieder zusammengefügt und der Körper mit Luft befüllt werden, um zur perfekten Illusion eines lebendigen Menschen zu werden.

Die Installationen simulieren den menschlichen Körper jedoch so detailliert, dass das fehlende Volumen besonders irritiert. Krauss kontrastiert die mimetisch gestaltete Körperoberfläche mit der Leerstelle des unter dieser Oberfläche befindlichen Innern. Die hyperrealistischen Installationen sind insofern ebenfalls als ‚Air Dolls‘ zu verstehen, denen die Luft ‚ausgegangen‘ ist: Weil die Füllung der Körperhülle spurlos entschwinden zu sein scheint, referieren die Installationen auf die Dissipation von Luft. Zugleich sind mit den beiden Arbeiten wiederum Konzepte von Opazität und Grotteske aufgegriffen. Das synthetische Material ist einerseits ein versiegeltes, abgeschlossenes und beständiges, andererseits

widersprechen diese ‚aufgerissenen‘ Körperhüllen Vorstellungen von Ganzheit und Unversehrtheit.

Vergänglichkeit

Materialität wird in den Installationen auf einer weiteren Ebene zum Thema. Denn der Künstler konfrontiert das synthetische Silikon mit dem organischen Haar. Trotz der grundlegenden Differenz zwischen synthetisch und organisch haben Silikon und Haar etwas gemeinsam, und zwar ihre relative Dauerhaftigkeit: Haare zersetzen sich vergleichsweise langsam, sie bewahren ihre Form nach dem Tod weitaus länger als etwa die Haut. Silikon gehört zu den synthetischen Polymeren, wie etwa auch Polyethylen, einem gängigen Kunststoff für Verpackungen. Ähnlich wie PVC ist Silikon ein verbreiteter Kunststoff, der vor allem im Bauwesen, in Kosmetik und Medizin oder in der Automobil- und Elektroindustrie Verwendung findet. Auch Künstlerinnen und Künstler nutzen dieses Material immer häufiger. Wie anderen Kunststoffen auch, ist dem Material Silikon jedoch nicht mehr anzusehen, wie es hergestellt wurde. An diese Eigenschaft bindet sich – gerade im Kontext der Bildenden Kunst – laut Monika Wagner die Idee einer alterslosen Materials und einer von Arbeit befreiten Schöpfung (vgl. Wagner 2001, 190). Tatsächlich ist Silikon alterungs- und witterungskonsistent, ebenso wie PVC ist es schwer abbaubar. Die Dauerhaftigkeit, die mit solchen allgegenwärtigen wie alltäglichen Materialien assoziiert wird, steht in den Selbstporträts der Endlichkeit des Organismus‘ gegenüber. Der organische, vergängliche menschliche Körper scheint sich in eine synthetische, dauerhafte anthropomorphe Körperhülle transformiert zu haben.

Das Genre des Selbstporträts thematisiert häufig die Vergänglichkeit des Künstlers. Es kann als künstlerischer Versuch der Überwindung seiner Endlichkeit gelten, denn das Bildnis ist in der Lage, den vergehenden Künstlerkörper zu überdauern. Claudia Benthien erwähnt den kulturgeschichtlichen Topos, dass die Haut derjenige Anteil der Person sei, welcher nach dem Tod verbleibt, wiederbelebbar ist und den Menschen identifizierbar macht (vgl. Benthien 2001, 112). Mit der fotorealistischen Übersetzung seines eigenen Körpers in Silikon setzt Krauss diese Fantasie einer den Tod überdauernden Persönlichkeit gewissermaßen in Realität um. Gleichzeitig betonen viele Selbstbildnisse die Beziehung zu den Betrachtenden, wenn der Blick des Künstlers sie direkt adressiert. Doch in

Krauss' Installationen sind die Augen, die gemeinhin als Tor zur Seele gelten, geschlossen. Das weist das Artefakt wiederum als seelenlosen, unbelebten und damit wertlosen Überrest aus. Wo ist also dieses Selbst, welches die beiden Porträts darstellen sollen?



Abbildung 5: Clemens Krauss: Selbstportrait als Kind, 2017. Silikon, Eigenhaar, verschiedene Materialien. Nr. II. Foto: B. Borchardt.

Metamorphosen

Es scheint, als sei das ‚Selbst‘ dieser Porträts entschwunden und hätte ‚nur‘ eine materielle Hülle zurückgelassen (vgl. Abbildung 5). Damit sprechen die Installationen die an das Wort ‚Puppe‘ geknüpfte Dimension der Metamorphose an. Insa Fooken weist auf die zoologische Konnotation des Wortes hin, der das Entwicklungsstadium der Verpuppung bei der Metamorphose von Insekten beschreibt (vgl. Fooken 2012, 45f.). Hier besteht ein semantischer Bezug zu dem altgriechischen Wort *nýmphē*, das sowohl Larve als auch Braut meint.

In hellenischer Zeit opferten Mädchen im heiratsfähigen Alter einer der drei Göttinnen Artemis, Hera oder Aphrodite ihre Lieblingspuppe (vgl. ebd., 46). Diese Übergangsphase zwischen Kindheit und erwachsener Frau wurde mit der Verpuppung von Insekten assoziiert, woraus sich die Doppelbedeutung des Wortes herleitet (vgl. ebd.).

Krauss' Arbeiten sprechen beide Konnotationen an. Sie referieren einerseits auf das ‚Abstreifen‘ von Lebensphasen im Sinne einer psychologischen Persönlichkeitsentwicklung, wobei Krauss aber den umgekehrten Weg geht: Zuerst fertigte er sein Selbstporträt als Erwachsener, Jahre später folgte sein Selbstporträt als Kind. Dass Krauss die Richtung dieser Transformation verkehrt, könnte als Kritik an einem evolutionistischen Modell der Persönlichkeitsentwicklung verstanden werden, welches verschiedene Lebensphasen hierarchisiert und etwa die Kindheit dem Erwachsenenalter unterordnet.

Andererseits sind die Arbeiten als Analogon zur Metamorphose von Insekten lesbar, die Fooken und Mikota beschreiben: „Die Entwicklung geht von der Larve über die Entlarvung weiter zur Verpuppung und nachfolgenden Entpuppung, um dann als Schmetterling oder Motte seelisch aufgeladen davon zu flattern und daran selber zu vergehen“ (Fooken u. Mikota 2014, 218). Versteht man Krauss' Selbstporträts als Verpuppungen, wäre seine Person ‚verflogen‘. Hierzu passt, dass die Haut wie aufgerissen wird: Viele Insektenarten schneiden nach ihrer Metamorphose den Kokon mit ihren Mundwerkzeugen auf. Zurück bleibt die geöffnete Puppe. Wird die Puppe im Allgemeinen als funktionslos gewordene, womöglich sogar abjekte Hinterlassenschaft bewertet, provozieren die leeren Körperhüllen am Boden des Galerieraums neue Bewertungskategorien. Krauss scheint vorzuschlagen, dass die Puppe mehr ist als bloßer Rest einer Metamorphose, deren Bedeutung sich mit dem Erreichen der nächsten Seinsstufe verliert, denn schließlich bekommen wir nicht das Produkt dieser Transformation zu sehen. Stattdessen sind nur die ‚Abfälle‘ dieses Prozesses zugänglich.



Abbildung 6: Clemens Krauss: Selbstportrait als Kind, 2017. Silikon, Eigenhaar, verschiedene Materialien. Nr. VII. Foto: B. Borchardt.

Artefakte mit Spuren

Werden Krauss' Körperhüllen symbolisch verstanden als Metamorphose, stellt sich also die Frage nach der Bedeutung der übrig gebliebenen Puppe. In der Abfallkunst, die sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer etablierten Spielart des Kunstbetriebs entwickelt hat, setzen sich Künstlerinnen und Künstler mit Wertzuschreibungen auseinander, indem sie Abfall als Material der Kunst nutzen (vgl. Weber 2014, 158f.; Wagner 2001, 57ff; Rübél 2010). Dabei brechen sie oft Tabus und überschreiten die Grenze zu Chaos, Ekel oder Schmutz (vgl. Weber 2014, 158). Begreift man Krauss' Selbstporträts eben auch durch ihre räumliche Lage am Boden als Abfall, als Reste einer Transformation, provozieren sie neue Wertzuschreibungen (vgl. Abbildung 6). Denn obwohl sie am Galerieboden liegen wie ein nicht mehr benötigter Rest, sprechen sie die Frage nach den Spuren von Personalität an. Sowohl die detailgetreue physiognomische Ähnlichkeit der Darstellung mit dem Künstler wie auch das Haupt- und Körperhaar authentifizieren die Selbstporträts als solche. Sie verbürgen, dass es sich um Abbilder ebendieser Person handelt. Aber mehr noch, als organisches Material seines Körpers, als Bruchstücke einer realen Welt, stellen die Haare „die Verbindung zu Erlebtem und Gewußtem außerhalb der Kunst her“ (Wagner 2001, 62). Diese symbolischen Puppen einer Metamorphose tragen schließlich nicht nur Krauss' Züge. Als Silikonabgüsse des Künstlerkörpers, in welche in Feinarbeit sein eigenes Körperhaar eingearbeitet wurde, tragen sie seine organischen Spuren. Sie bezeugen die Transformation des individuellen Organismus' im Laufe des Lebens, die Spuren einer beständigen Metamorphose, die normalerweise den Blicken der Öffentlichkeit verborgen sind. Diese mit dem Künstler tatsächlich wie symbolisch verbundenen Skulpturen offenbaren die Spuren seiner physo-psychischen Biografie: Gerade in den feinen Details aus Leberflecken, Rötungen, vergrößerten Poren dokumentieren die Installationen das individuell Erlebte.

So rufen Krauss' Selbstporträts, wie schon der Film *Air Doll*, auf den ersten Blick eine Vorstellung von der Haut auf, die die im Innern verortete Person ‚ausdrückt‘ – eine Idee, die sich mit der Entstehung bürgerlicher Werte seit dem 18. Jahrhundert herausbildete (vgl. zum Verhältnis von Körper und Person beispielsweise Dreysse 2017; Bork Petersen 2013; Barta 1987). Doch bei näherer Betrachtung entpuppen sich Krauss' Hüllen nicht einfach als ‚Körperhaus‘ für die Person im Innern, die nunmehr verschwunden ist. Er spricht mit den Arbeiten an, dass die Haut nicht

nur etwas schützt, das sie beinhaltet. Sie ist mit all ihren minutiösen Phänomenen selbst das Intime und Schützenswerte. Sie verbirgt nicht etwas Privates vor den Augen der Öffentlichkeit, sondern sie ist das Private. In dieser Vorstellung ist die Haut von der Person gar nicht zu trennen: Sie repräsentiert nicht die Person, sondern sie *ist* die Person (vgl. zu den Konzepten von Haut und Person auch Benthien 2001).

Wie im Film *Air Doll* fragen die Installationen also nach dem Wert der materiellen Körperhülle, die für gewöhnlich dem im Innern verorteten ‚Wesen‘ eines Menschen als bloße Repräsentation untergeordnet wird. Dafür bedienen beide Beispiele symbolisch den Stoff Luft, der zunächst als Metapher für die Person als nur vermittelt wahrnehmbare, ephemere Substanz gedacht ist. Die beiden Beispiele scheinen die Körperhülle als wahrnehmbaren Festkörper aufzuwerten, indem sie die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass die Person (wie die Luft) sich nur an Körpern zeigen kann – und damit womöglich von diesen Körpern gar nicht zu trennen ist.

Unordnungen: Puppe und Person

Mit der anthropomorphen Silikonmasse auf dem Boden einer Galerie und der hilflosen PVC-Puppe am Boden einer Videothek geraten die Kategorien zwischen Ding und Person in Unordnung. Beide untersuchten Beispiele zeigen neben der Haltbarkeit synthetischer Materialien auch ihre problematische Dimension als Abfall auf. Sie verknüpfen diese Zuschreibung mit der kulturellen Abwertung der vergänglichen Körperhülle gegenüber der darin eingeschlossenen Person. Indem Kore-eda und Krauss jedoch den veränderlichen Körper in eine dauerhaftere synthetische Form bringen und diesen konträr zum Menschen gedachten Materialien personale Züge verleihen, fragen sie nach den Hierarchien zwischen organischem Körper und synthetischem Ding, zwischen Subjekt und Objekt, womit auch posthumanistische Konzepte auf den Plan gerufen werden (vgl. hierzu Braidotti 2013). So ist zu fragen, inwieweit das Erscheinen des Puppenkörpers, und insbesondere der Puppenhaut, die alten Grenzziehungen zwischen dem anthropozentrischen Subjekt und den ihm gegenübergestellten Objekten angreift. Sowohl Film als auch Installationen verknüpfen die Frage der Personalität mit einer spezifischen Stofflichkeit: Zum einen mit dem gewissermaßen transzendenten Stoff Luft, zum anderen mit den Dauerhaftigkeit versprechenden, und dabei doch mit Abfall konnotierten Kunststoffen. Der Film *Air Doll* und Krauss'

Selbstporträts scheinen vorzuschlagen, dass Personalität an den Körpergrenzen stattfindet, und gleichzeitig nicht außerhalb von der Materie gedacht werden kann. Die drei Puppenfigurationen fragen nach der Materialität von Personalität. Und auch Puppen ganz generell werfen immer die Frage auf, wie es trotz ihrer synthetischen Herkunft zum Eindruck von Personalität kommen kann.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur / Werke

Kore-eda, Hirokazu (2009/2010). Air Doll. DVD. Ennetbaden: trigon-film.

Krauss, Clemens (2009). Large Self-portrait. Mixed-Media-Installation, Maße variabel.

Krauss, Clemens (2017). Selbstportrait als Kind | Self-portrait as a Child. Mixed-Media-Installation, Maße variabel.

Forschungsliteratur

Barta, Ilsebill (1987). Der disziplinierte Körper. Bürgerliche Körpersprache und ihre geschlechtsspezifische Differenzierung am Ende des 18. Jahrhunderts. In Ilsebill Barta u.a. (Hg.): Frauen – Bilder – Männer – Mythen. Kunsthistorische Beiträge (S. 84-106). Berlin: Dietrich Reimer.

Baudrillard, Jean (2005). Der symbolische Tausch und der Tod. Berlin: Matthes und Seitz.

Bellanger, Silke (2001). Begegnungen mit den Cyborgs. Zur Lebenssituation der Cyborgs in der Moderne und danach. In Karin Gieselbrecht, Michaela Hafner (Hg.), Data | Body | Sex | Machine. Technoscience und Sciencefiction aus feministischer Sicht (S. 45-72). Wien: Turia + Kant.

Benthien, Claudia (2001). Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Benthien, Claudia, Wulf, Christoph (2001). Einleitung. Zur kulturellen Anatomie der Körperteile. In Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.), Körperteile. Eine kulturelle Anatomie (S. 9-27). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Bertling, Jürgen (2017). Zersetzung von Kunststoffen. Fraunhofer-Institut für Umwelt-, Sicherheits- und Energietechnik UMSICHT. Zugriff am 25.8.2017 unter: www.initiative-mikroplastik.de/index.php/themen/zersetzungs kinetik

Bork Petersen, Franziska (2013). Do you really feel the outside matches the inside? In Jens Eder, Joseph Imorde, Maïke Sarah Reinerth (Hg.), Medialität und Menschenbild (S. 85-99). Berlin, Boston: Walter de Gruyter.

Braidotti, Rosi (2013). The Posthuman. Cambridge, Malden: Polity Press.

Calabrese, Omar (2006). Die Geschichte des Selbstporträts. München: Hirmer.

Diers, Michael. Luft. In Monika Wagner (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn (S. 170-174). München: C.H. Beck.

Dreyse, Miriam (2017). Maskeraden. Zum Verhältnis von Hülle und Verhülltem in den darstellenden Künsten. In Inga Klein, Nadine Mai, Rostislav Tumanov (Hg.), Hüllen und Enthüllungen. (Un-)Sichtbarkeit aus kulturwissenschaftlicher Perspektive (S. 127-140). Berlin: Reimer Verlag.

Fooker, Insa (2012). Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut (unter Mitarbeit von Robin Lohmann). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Fooker, Insa, Mikota, Jana (2014). Der Golem, das Gespenst, die Motte und das Spiel mit der Puppe. In Wolf-Andreas Liebert, Stefan Neuhaus, Dietrich Paulus, Uta Schaffers (Hg.), Künstliche Menschen. Transgressionen zwischen Körper, Kultur und Technik (S. 207-220). Würzburg: Königshausen & Neumann.

Hentschel, Linda (2001). Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne. Marburg: Jonas Verlag.

Hügli, Anton, Lübcke, Poul (2013). Person. In Anton Hügli, Poul Lübcke (Hg.), Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart (S. 681-683). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Latour, Bruno (2008). Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Wissenschaft.

Lehnert, Gertrud (1998). ‚Es kommt der Moment, in dem sie selbst ihre Puppe ist‘ – Von modischen Körpern, Frauen und Puppen. In ebd. (Hg.), Mode, Weiblichkeit und Modernität (S. 86-106). Dortmund: Ed. Ebersbach.

Marta Herford gGmbH (Hg.) (2017). Die innere Haut – Kunst und Scham. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 4.3.2017 bis 4.6.2017 im Marta Herford Museum.

Mextorf, Lars (2010). Kunststoff. In Monika Wagner (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn (S. 161-165). München: C.H. Beck.

Michail Bachtin (2006). Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Rübel, Dietmar (2010). Abfall. In Monika Wagner (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn (S. 13-17). München: C.H. Beck.

Shelton, Catherine (2008). Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld: transcript.

Smith, Marquard (2013). The erotic doll: a modern fetish. New Haven, London: Yale University Press.

Soentgen, Jens (2014). Materialität. In Stefanie Samida, Manfred K. Eggert, Hans Peter Hahn (Hg.), Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen (S. 226-229). Stuttgart: J.B. Metzler.

Thompson, Michael (1981). Die Theorie des Abfalls: über die Schaffung und Vernichtung von Werten. Stuttgart: Klett-Cotta.

Wagner, Monika (2001). Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München: C.H. Beck.

Weber, Heike (2014). Abfall. In Stefanie Samida, Manfred K. Eggert, Hans Peter Hahn (Hg.), Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen (S. 157-161). Stuttgart: J.B. Metzler.

Zur Nieden, Andrea (2001). ‚Schönheit ist irrelevant‘? Die Sexualisierung von Cyborgs in Star Trek. In Karin Gieselbrecht, Michaela Hafner (Hg.), Data | Body | Sex | Machine. Technoscience und Sciencefiction aus feministischer Sicht (S. 96-123). Wien: Turia + Kant.

Über die Autorin / About the Author

Jana Scholz

Studium der Europäischen Literaturen in Marburg und Barcelona; M.A. in Vergleichender Literatur- und Kunstwissenschaft an der Universität Potsdam; seit 2014 Öffentlichkeitsarbeit für die Universität Potsdam; freie Journalistin; derzeit Promotionsstudium an der Universität Potsdam über die Puppe als Objekt materieller und visueller Kulturen.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
janschol@uni-potsdam.de

Multiple Puppen-Persönlichkeiten – Projizierte Traumata bei Tony Oursler

Multiple Doll Personalities – Tony Oursler’s Projected Traumas

Anna Friesen

ABSTRACT (Deutsch)

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

Schlüsselwörter: Kunst, Trauma, Multiple Persönlichkeiten, Projektion

ABSTRACT (English)

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

Keywords: Art, trauma, multiple personalities, projection

Tony Oursler: „Judy“ – 1994 – Salzburger Kunstverein

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

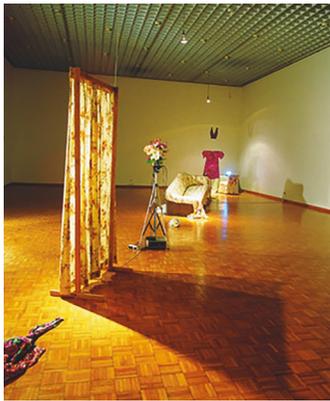


Abbildung 1: Installationsansichten Judy 1 (1994), © Tony Oursler (2017)



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

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

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

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

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

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

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



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

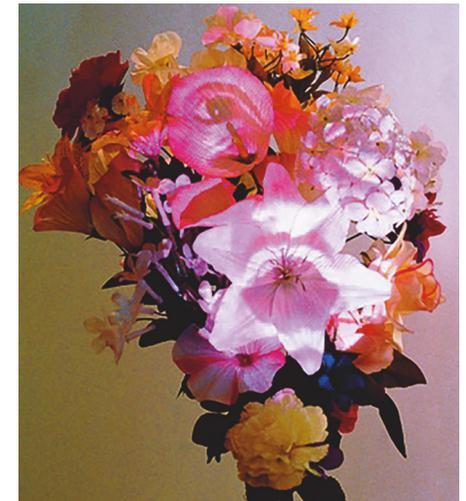


Abbildung 4: Judy The Boss (1994), © Tony Oursler (2017)

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

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



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



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

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

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

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

Oursler: Puppen – Evolution

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

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

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

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

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

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

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

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

Puppen: Kunst – Belebungsstrategien

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Psychologie: Multiple Personality Disorder (MPD) – Massenmedien

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

Verbindung zu massenmedialen Entwicklungen steht.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fazit: Projizierte Puppen – Traumata

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

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

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

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

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

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

Literaturverzeichnis

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

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

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

Über die Autorin / About the Author

Anna Friesen

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



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

Doing Gender – Doing Human

Natascha Compes

ABSTRACT (Deutsch)

Anhand einer Erzählung von Androiden, die über eine menschenähnliche Künstliche Intelligenz und Emotionen verfügen, und die in der menschlichen Gesellschaft einer nahen Zukunft leben, wirft die schwedische Serie Real Humans Fragen nach der Essenz von Mensch-Sein auf. Neben der Behandlung verschiedener Themen werden auch immer wieder Geschlecht und Geschlechterverhältnisse angesprochen. Um unerkannt und als scheinbar menschlich leben zu können, finden besondere Performanzen von Geschlecht Anwendung. Im Artikel wird untersucht, auf welche Weise dies in der filmischen Darstellung umgesetzt wird.

Schlüsselwörter: Geschlecht, Doing Gender, Androide, Science Fiction, Fernsehserie

ABSTRACT (English)

The Swedish series Real Humans raises questions about the essence of humanity in a narration on androids with human-like artificial intelligence and emotions, who live in human society in a nearby future. Besides several other topics gender and gender relations are addressed. In order to successfully pass as human, a certain strategy of gender-performance is made use of. In the article it is investigated how this is conducted in the filmic representation.

Keywords: Gender, Doing Gender, Androids, Science Fiction, TV-series

[...] das, was die Männlichkeit oder die Weiblichkeit ausmache, sei ein unbekannter Charakter, den die Anatomie nicht erfassen kann. [...] Nichts wissen wir darüber, und die Zweigeschlechtlichkeit ist doch ein so auffälliger Charakter des organischen Lebens, durch den es sich scharf von der unbelebten Natur scheidet.

Sigmund Freud (1933/1969)

Androide Puppen

Unter den verschiedenen Arten von Puppen haben Androiden, sich autonom fortbewegende Roboter menschenähnlicher Gestalt, eine Sonderstellung inne. Als menschliches Produkt stellen sie das Abbild ihrer Erbauer_innen dar, verfügen aber zugleich über Kräfte, die menschliche Fähigkeiten überschreiten. Nicht nur hinsichtlich ihrer Stärke und Lebensdauer, sondern auch in der binären Logik ihrer Künstlichen Intelligenz (KI) sind sie Menschen weit überlegen. Der Wunsch, diese Überlegenheit für sich selbst ebenso nutzbar zu machen und Leben¹ erschaffen zu können, beschäftigt die Menschheit konstant über die Zeiten hinweg. Leben, das „unbefleckt“ empfangen werden kann, nicht den mühevollen Weg der Geburt gehen muss und schließlich sogar der Sterblichkeit trotzt, wird in literarischen, künstlerischen sowie filmischen Werken immer wieder, mal in Form dystopischer, mal utopischer, Darstellungen von Doppelgängern, Golems, Robotern, Cyborgs, Androiden und Klonen behandelt. Von Ovids *Pygmalion*-Mythos der Antike über Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) bis hin zu *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) oder Alex Garland's *Ex Machina* (2015) ist ihnen allen gemein, dass sie sich mit der Erschaffung künstlichen Lebens und der Auslotung der Verhältnisse zwischen dem Menschen und seiner Schöpfung auseinandersetzen (Telotte 2016, 5; Heath 2016, 72).

1 Was „Leben“ bedeutet, wird in philosophischer Tradition verschieden definiert, ohne dass ein Konsens darüber erreicht sei (was im Übrigen auch auf weitere Bereiche, wie etwa die Medizin, zutrifft). Nach Aristoteles z.B. lässt sich, hier stark verkürzt, Leben als die Beseeltheit beschreiben. Die Seele besitzt je nach Lebewesen (z.B. Pflanze, Tier oder Mensch) unterschiedliche Seelenvermögen und scheint untrennbar mit dem Körper verbunden (Über die Seele, Buch II, Kapitel 2). Dieser Sichtweise wird von René Descartes widersprochen, indem er Leib und Seele (oder menschlichen Geist) als separate Entitäten denkt. Ihm zufolge werden Willensregungen über Interaktionen im menschlichen Gehirn an den Körper weitergegeben und ausgeführt (Die Welt, Kapitel 18). Solch eine mechanistische Vorstellung vom ‚Menschenautomaten‘, der durch den menschlichen Geist und dessen Reflexionsfähigkeit lebendig wird, scheint der Idee von KI am ehesten zugrunde zu liegen.

Roboter, Androiden oder Cyborgs bevölkern aber nicht nur die Werke der Fiktion, auch Bereiche der zivilen und militärischen Forschung befassen sich mit der Erschaffung von Mensch-Maschinen sowie der Übertragung menschlichen Verstandes auf digitale Speicherorte, um humane Fähigkeiten maschinellen anzupassen und zu optimieren (z.B. Moravec 1988, 123; Warwick 2000). Abgesehen von Forschungsrichtungen wie der Informatik, Robotik oder Medizin, die unmittelbar an der Herstellung der Technologien beteiligt sind, wird ein *Human Enhancement* und seine Konsequenzen von Disziplinen, wie etwa den Disability Studies, kritisch betrachtet, aber auch die Philosophie z.B. setzt sich mit Post- und Transhumanismus und den möglichen Folgen einer „Überwindung“ von Mensch-Sein auseinander (z.B. Braidotti 2014; Habermas 2001). Es werden die Veränderungen ergründet, die sich in den Mensch-Maschine-Beziehungen ergäben, wenn Androiden über eine fortgeschrittene Form der KI, die sie zu „selbstständigem Denken“ befähigte, verfügten. Was zunächst unrealistisch klingen mag und für die Meisten derzeit noch eindeutig im Bereich der Science Fiction (SF) verortet ist, beinhaltet jedoch Fragen, die durch wachsende technologische Möglichkeiten verstärkt medial wie auch wissenschaftlich diskutiert werden. Auf internationalen Konferenzen setzen sich Wissenschaftler_innen bereits mit den möglichen Auswirkungen sexueller und affektiver Mensch-Maschine-Beziehungen auseinander², auch existieren, gleichfalls von Wissenschaftler_innen initiiert, entsprechende Kampagnen³, die sich wiederum gegen Beziehungen solcher Art aussprechen. Da einige Positionen davon ausgehen, dass es sich dabei nur noch um eine Frage der Zeit handelt (David Levy (2009) gibt für die Entwicklung von *artificial-emotion technologies* das Jahr 2025 an), wird auch bereits eine Einführung von Grundrechten für Roboter diskutiert (Darling 2012, 19).

Die Bedeutung, die posthumanes Leben für den Körper, die Materie und infolgedessen für die Geschlechterverhältnisse haben kann, wird auch innerhalb der feministischen Wissenschaft rezipiert. In-Vitro-Fertilisation oder Klonversuche stellen durch die Verlagerung von Schwangerschaft und Geburt außerhalb des weiblichen Körpers in Aussicht, bestehende Geschlechterverhältnisse neu zu

2 loveandsexwithrobots.org

3 campaignagainstsexrobots.org

gestalten, die Frauen immer noch häufig an den Bereich der Reproduktion und Care-Tätigkeiten binden.⁴ Neben der Chance sich einseitig zugewiesener Care-Tätigkeiten zu entledigen, könnte die Entwicklung solcher Technologien ein *Post-Gender-Zeitalter* begründen, das Raum für ein *Undoing* von Gender bietet, welches binäre Geschlechterbilder hinterfragt und eine Pluralisierung von Geschlecht im Sinne einer Vielfalt von „a thousand tiny sexes“ (Deleuze 1987, 213) ermöglicht. Befürworter_innen sehen in der Figur der Cyborg, die im Allgemeinen als ein Mischwesen aus lebendigem Organismus und Maschine verstanden wird, zahlreiche Erscheinungsmöglichkeiten von Geschlecht. „Cyborgism could well be a bridge to different types of posthumans, some with male bodies, others clearly female, others yet who are hermaphrodites, and still more people who will be quite genderless. And there will be new sexes“ (Gray 2000, 159). Auch Donna Haraway formulierte bereits 1985 im *Cyborg Manifesto* die oppositionellen Möglichkeiten der Cyborg optimistisch. Für sie bestand in der Denkfigur der Cyborg die Möglichkeit, sich eine Welt ohne binär strukturierte Geschlechterverhältnisse vorzustellen (Haraway 1995, 34). Ihre Figur der Cyborg⁵

[...] ist eine überzeugte AnhängerIn von Partialität, Ironie, Intimität und Perversität. Sie ist oppositionell, utopisch und ohne jede Unschuld. Cyborgs sind nicht mehr durch die Polarität von öffentlich und privat strukturiert, Cyborgs definieren eine technologische Polis, die zum großen Teil auf einer Revolution sozialer Beziehungen im oikos, dem Haushalt, beruht. Natur und Kultur werden neu definiert. (ebd.)

Vertreterinnen der Gegenseite wiederum hinterfragen den militärischen Einsatz solcher Technologien und die Entwicklung künstlicher Reproduktionstechnologien kritisch. Die enge Verbindung von Männlichkeit und Technologie löst hier eher Misstrauen und Ängste vor männlicher Aneignung und Kontrolle weiblicher Reproduktionsfähigkeiten aus, die zu einer repressiven Bevölkerungspolitik führen könnten (Weber 2006, 398; Butler 2011, 24).

Dass Fragen von Menschlichkeit und Geschlecht auf weiteren Ebenen eng

4 Solche Überlegungen werden im Film *Blade Runner 2049* thematisiert. Da die Replikantin Rachel ein Kind ausgetragen hat, scheinen reproduktive Fähigkeiten folglich auf Androiden übertragbar. Ein konsequentes *Undoing* von Gender findet in der Erzählung allerdings nicht statt, da es sich hier um einen weiblichen Androiden handelt (siehe dazu Kümmel 2017).

5 Während der Begriff Cyborg im gängigen Sprachgebrauch zunächst keine eindeutige Geschlechtszuordnung beinhaltet, entspricht der Begriff des Androiden (menschähnliche Maschinenwesen, von griechisch ἀνδρῆς aner „Mensch, Mann“ und εἶδος eidos „Aussehen“, „Gestalt“) einer Gleichsetzung von männlich und weiblich. Es wird auch von weiblichen Androiden, seltener von Gynoiden, gesprochen.

miteinander verknüpft sind, diskutiert Katherine Hayles unter anderem anhand des Turing-Tests, der als Methode zur Unterscheidung von menschlicher und Künstlicher Intelligenz Verwendung findet. Das 1950 von Alan Turing so benannte *Imitation Game* soll über die Zuordnung von Geschlecht überprüfen, ob das Gegenüber menschlich ist. Eine männliche Person (A), eine weibliche Person (B) und eine Fragen stellende Person, gleich welchen Geschlechts, sind in verschiedenen Räumen untergebracht, die Kommunikation erfolgt schriftlich, um nicht über die Stimme bereits Einfluss auf das Ergebnis zu nehmen. Die fragende Person muss nun herausfinden, welche der beiden Personen weiblich ist. Da beide versuchen werden, die Interviewer_in von ihrer Weiblichkeit zu überzeugen, schlägt Turing vor, die Fragestellung „*Can machines think?*“ in „*What will happen when a machine takes the part of A in this game?*“ (Turing 1950, 433ff.) zu ändern. Er stellt zur Diskussion, ob die Interviewer_innen das Geschlecht genauso häufig falsch interpretieren werden, wenn eine Künstliche Intelligenz und eine menschliche Person das *Imitation Game* spielen, wie für den Fall, dass es von einem Mann und einer Frau durchgeführt wird. Dies bedeutet zunächst, dass die gender identity etwas ist, das sich darstellen lässt, nicht etwas, das unveränderbar mit dem Geschlechtskörper einhergeht.

If you distinguish correctly which is the man and which the woman, you in effect reunite the enacted and the represented bodies into a single gender identity. The very existence of the test, however, implies that you may also make the wrong choice. Thus the test functions to create the possibility of a disjunction between the enacted and the represented bodies, regardless which choice you make. What the Turing test “proves” is that the overlay between the enacted and the represented bodies is no longer a natural inevitability but a contingent production, mediated by a technology that has become so entwined with the production of identity that it can no longer meaningfully be separated from the human subject. (Hayles 1999, xiii)

Turing impliziert mit dieser Testmethode, auch wenn dies vermutlich nicht seine Intention war (siehe dazu Hayles 1999, xiiff.), dass es ebenso denkbar sei, dass eine Künstliche Intelligenz Menschlichkeit vorgeben könne, wie z.B. für einen Mann Weiblichkeit zu imitieren. Menschlichkeit scheint also genauso wenig ausschließlich mit dem biologischen Körper verbunden zu sein, wie Geschlecht. Beides lässt sich, Turing zufolge, schauspielern und es scheint eine Verbindung zwischen beidem zu bestehen. Da bisher noch keine KI den Test zweifelsfrei bestanden hat, bezieht sich die Vorstellung von performativer Menschlichkeit –

Doing Human – auf den Bereich des Hypothetischen. Die Verschränkungen von Geschlecht und Menschlichkeit, also *Doing Gender* und *Doing Human*, sollen an dieser Stelle aufgegriffen werden und anhand eines Werkes der Fiktion, der schwedischen Fernsehserie *Äkta Människor* aus dem Jahr 2012–2014, betrachtet werden.

In Deutschland auf *Arte* unter dem Titel *Real Humans* ausgestrahlt, behandelt die Serie, die dem Drama und Science Fiction Genre zugeordnet wird, Fragen nach dem Wesen der Menschlichkeit, indem sie den Umgang und das Zusammenleben mit Androiden in der schwedischen Gesellschaft einer nahen Zukunft darstellt. Themen wie emotionale Beziehungen zwischen Menschen und *Hubots* (Human Robots), aber auch eine Einführung von Grundrechten für diese, sowie Geschlechterbeziehungen werden wiederholt explizit und implizit angesprochen. Zu einer Betrachtung von Humanität in einer filmischen Darstellung eignen sich Androiden außerordentlich gut, da das Bild des menschlichen Roboters auf besondere Weise in der Lage ist, Fragen von gesellschaftlicher Relevanz zu spiegeln und als Instrument der Sichtbarmachung dienen kann. So ist es gerade die Menschenähnlichkeit, die den meisten Puppen gemein ist, welche in der sich selbst bewegenden Form, dem androiden Roboter, besonders stark ausgeprägt ist, und die per se ein besonderes Spiegelbild des Menschen darbietet. Ferrando schreibt ihnen die Funktion der Antagonisten oder des „symbolisch anderen“ zu, des Objektes, das den Blick der Betrachter_innen auf sich zieht.⁶

The space of the symbolic ‘other’, historically attributed to women people of other colours than white, non-heterosexual people and so on, left empty, has been filled by the automata. [...] Avatars, robots and other non-human entities are already becoming the dark side of the dual, invested in the same symbolic role the feminine had held in the past. (2015, 275, 278, siehe auch Ornella 2015, 331)

Um die Androiden als menschlich darzustellen, wird ihnen in der Serie *Real Humans* ein Äußeres verliehen, das sich nur in wenigen Details von dem der Menschen unterscheidet. Ein starrer Blick, etwas „eckige“ Bewegungen und eine makellose Haut lassen für die Zuschauer_in den Hubot erkennen. Obwohl bei den Hubots, die sich als Menschen ausgeben, diese Attribute reduziert werden, indem sie z.B. Kontaktlinsen tragen, die ihre künstliche Augenfarbe verstecken, besteht

für die Zuschauer_innen, im Gegensatz zu den Menschen in der Serie, nur selten ein Zweifel, der dann auch schnell aufgelöst wird, wer Hubot ist und wer Mensch. Hier kommt nun die Komponente Geschlecht hinzu.

Bereits für Sigmund Freud war offensichtlich, dass die Unterscheidung von männlich oder weiblich die erste ist, die wir machen, wenn wir „mit einem anderen *menschlichen* Wesen zusammentreffen“ (Freud 1969, 162, Hervorh. NC). Dementsprechend würde sich bei einem Wesen, das auf Anhieb als nicht-human identifiziert würde, diese Unterscheidung erübrigen. Um in der Serie also eine glaubhafte Darstellung von Menschlichkeit zu ermöglichen, stellt ein menschlich aussehender Körper, mit einer „eindeutigen“ Geschlechtszuschreibung eine Grundvoraussetzung dar.

Auch Forschung, die sich mit einem Post-Gender im Post-Humanen beschäftigt, sieht Geschlecht als eine Eigenschaft, die auch in Zukunft neben Beziehungsfähigkeit oder Emotionalität noch eine notwendige Komponente menschlicher Identität bilden wird. „Even if sex will have no biological or physiological relevance for robots, in the future gender will be reaffirmed in its hermeneutical role, and precisely: for machines, in their process of identity formation; for humans to better interact with the machines“ (Ferrando 2014, 15). Somit stellt sich nun die Frage, auf welche Weise in der Serie *Real Humans* Menschlichkeit und Geschlecht miteinander verbunden sind.

Die Serie: *Real Humans*

Im Schweden der nahen Zukunft werden Hubots, die nicht nur aussehen, sprechen und sich bewegen wie Menschen, sondern auch Emotionen und Charakterzüge besitzen und über eine fortgeschrittene Version Künstlicher Intelligenz verfügen, in Unternehmen wie Privathaushalten zur Erledigung unangenehmer Arbeiten, Care-Tätigkeiten oder Unterhaltungszwecken eingesetzt. Grundsätzlich sind sie fügsame und dienstefrige Maschinen, die keine Ansprüche an ihre Tätigkeiten oder Besitzer_innen stellen und sich mit der Möglichkeit, ihren Akku an einer Steckdose aufzuladen, bescheiden zufrieden geben. Abgesehen von einer Gruppe „freier“ Hubots, die „Kinder Davids“, deren Erfinder David Eischer sie durch einen veränderten Programmiercode mit „freiem Willen“ ausgestattet und somit

⁶ Eine Analyse von Frauen im Film als Objekt des Blicks wurde von Laura Mulvey bereits 1975 vorgenommen.

zum Leben⁷ erweckt hat, hinterfragen „normale“ Hubots die herrschende Gesellschaftsordnung nicht. Eischers Code ermöglicht es den befreiten Hubots, die Asimov'schen Gesetze zu überschreiten. Diese Gesetze der Robotik, 1942 von Isaac Asimov in dem Roman *Runaround* (1942, 41) formuliert, besagen vor allem, dass Roboter Menschen bzw. der Menschheit keinen Schaden zufügen dürfen, auch nicht durch das Unterlassen von Handlungen. Die Gruppe der „wilden“ Hubots strebt allerdings die „Befreiung“ weiterer Androiden durch den Code an, auch wenn dies einen gewaltsamen Konflikt mit den Menschen bedeutet. Die Positionen innerhalb der Gruppe sind gespalten. Einigen ist es ein Wunsch, möglichst menschenähnlich zu sein und unerkannt unter Menschen zu leben, anderen, die Herrschaft des Menschen über die Maschinen zu unterwandern und menschliches Dasein auszulöschen, da eine friedliche und gleichberechtigte Koexistenz nicht möglich scheint.

Die menschliche Gesellschaft ist in ihren Empfindungen zu den Hubots genauso gespalten. So findet sich in der Serie ein Spektrum von Haltungen, die sich in feindlichen Lagern gegenüberstehen. Von Anti-Hubot-Aktivist_innen der *Äkta Människor-Bewegung* bis hin zu „Transhumansexuellen“, die sexuelle und emotionale Beziehungen zu Hubots statt Menschen pflegen, aber auch Menschen, die sich selber als Hubots ausgeben, werden diverse Positionen abgedeckt. In ihrer Beschäftigung mit Mensch-Maschine-Interaktionen und ihren Beziehungen wirft die Serie, die gerade aufgrund der multiperspektivischen Behandlung ihres Stoffes mit dem „Prädikat besonders wertvoll“ der Deutschen Film- und Medienbewertung⁸ ausgezeichnet wurde, klassische Fragen des Science Fiction Genres auf (Ornella 2015, 331).

Im Zentrum der Serie steht die Familie Engmann, die aus den Eltern Hans und Inger und den Kindern Matilda, Tobbe (Tobias) und Sofia besteht. Hans kauft für Ingers Vater Lennart im Hubot-Market einen Pflege-Hubot, Vera, die den reparaturbedürftigen Odi ersetzen soll. Kostenlos erhält er Anita dazu, eine der freien Hubots, die von Schwarzmarkthändlern gekidnapped und an den Hubot-

Market weiterverkauft wurde. Ihr Befreiungscode, und damit ihre „Identität“ als Mimi, wurde überschrieben und so erinnert sie sich zunächst nicht an ihre Existenz, bevor sie als Anita „aufwacht“. Während Vera bei Lennart leben soll, zieht Anita gegen den anfänglichen Widerstand Ingers bei den Engmanns ein.

Geschlechterverhältnisse der Menschen

Die Geschlechterverhältnisse innerhalb der Engmann-Familie wirken zunächst gerecht hinsichtlich der Aufgabenverteilung von entlohnter Arbeit und Care-Work verteilt. Inger ist als Anwältin tätig und trotz beruflicher Belastung für ihre Familie da. Hans kümmert sich neben der Arbeit ebenfalls um Haushalts- und Familienfragen. Die beiden besitzen ein Haus in einer wohlhabenden, aber nicht übertrieben reich wirkenden Gegend und leben ein „Doppelverdienermodell“ mit Kindern. Aufgrund der hohen Arbeitsbelastung der Eltern kommt Anita gerade recht und kann, ohne zu ermüden, der jüngsten Tochter Sofia Gutenachtgeschichten vorlesen oder das perfekte Frühstück anrichten. Bei genauerem Hinsehen zeigen sich kleine Risse im Bild der vorbildlichen Familie, so werden Inger wiederholt Vorwürfe wegen ihrer beruflichen Belastung gemacht, die Diskurse der Vereinbarkeit von Familie und Beruf spiegeln. Hans hingegen ist solcher Kritik nicht ausgesetzt.

Einen Gegenentwurf dazu bilden ihre Nachbarn, die Larssons. Roger, Therese und Thereses Sohn Kevin leben zwar in der gleichen Straße, wirken aber weitaus traditioneller und konservativer. Insbesondere im Kontrast zu der relativ modernen Einrichtung der Engmanns wirken ihre Möbel ebenso altbacken wie ihre familiäre Rollenverteilung. Roger, der beruflich unter Druck steht, da Hubots seine Tätigkeiten im Lager effizienter verrichten als er, schlägt Therese, die – anscheinend Hausfrau und Mutter – ihre Freizeit mit dem Fitness-Hubot Rick zubringt. Nachdem Roger sie geschlagen hat, verlässt Therese ihn mit Kevin und Rick. Ihre Entscheidung, Roger zu verlassen und ihr Leben mit neuem Job und jungem Liebhaber neu zu beginnen, entspricht hier allerdings weniger der klassischen Rollenzuschreibung von Frauen als passive Opfer von Gewalt, sondern enthält, wie in Ingers Darstellung auch, Potenzial einer vielschichtigen Abbildung von Geschlechterverhältnissen. Auch Lebensentwürfe jenseits heteronormativer Beziehungen werden in Form des lesbischen Paares, bei dem die freien Hubots eine Zeit lang Unterschlupf finden, in der Serie als gesellschaftlich akzeptiert dargestellt. Für die menschliche Gesellschaft scheint eine lesbische Pastorin kein Problem darzustellen, Kritik

⁷ Wie bereits erwähnt, sind Definitionen von „Leben“ umstritten. In der Serie *Real Humans* scheinen verschiedene Ansätze Verwendung zu finden. In cartesianischer Tradition lässt sich der ‚befreiende‘ Code auf Datenträgern speichern und kann somit getrennt vom Körper der Androiden vorliegen. Dass allerdings derselbe Code wiederum das Potenzial besitzt, in jedem Androiden eine individuelle ‚Persönlichkeit‘ freizusetzen, die mit dem jeweiligen Körper verbunden ist, scheint einer aristotelischen Vorstellung von einer Verbindung von Leib und Seele näher zu sein.

⁸ Begründung der Jury abrufbar unter: http://www.fbw-filmbewertung.com/film/real_humans_echte_menschen_die_komplette_erste_staffel#film_explanation [letzter Zugriff 26.08.2017].

vonseiten ihrer Gemeinde schlägt ihr allerdings entgegen, als sie dem Hubot Gordon erlaubt, am Gottesdienst teilzunehmen. Dennoch wirkt ein Großteil der Menschen eher gleichberechtigt denkend und im Vergleich zu einigen Hubots regelrecht fortschrittlich. Tendenziell werden die menschlichen Figuren als „runde“ Charaktere erzählt, sie weisen, nicht nur innerhalb ihrer Geschlechterverhältnisse, Brüche und Inkonsistenzen auf, welche sie im Vergleich zu den logisch denkenden Hubots besonders menschlich erscheinen lassen.

Transhumansexualität

Als Transhumansexuell (THS) werden in der Serie Personen benannt, die Liebesbeziehungen zu Robotern pflegen und diese sexuell begehren. Tobbe, der Sohn der Engmanns, verliebt sich in Anita/Mimi und interessiert sich nicht mehr für menschliche Mädchen seines Alters. Nachdem Hans einen Termin für ihn bei einer Therapeutin vereinbart hat, erfährt Tobbe, dass er damit nicht allein ist. Auch hier zeigt sich die Familie Engmann als verhältnismäßig offen und tolerant. Im Gegensatz zu anderen Teilen der Gesellschaft, wird mit dem Thema offen umgegangen und Tobbes sexuelles Begehren, wenn auch mit leichter Besorgnis, respektiert. Die Darstellung von Transhumansexualität spiegelt auf der gesellschaftlichen Ebene auf anschauliche Weise Prozesse des Otherings, also der „Ver-Anderung“ bestimmter Gruppen zur Rechtfertigung ihrer Exklusion. So erinnern die Positionen und Äußerungen zu dieser Begehrensweise in der Serie an schwulen- und lesbenfeindliche oder rassistische Diskurse unserer Gegenwart. Therese und ihrer Freundin Pilar wird z.B. in Begleitung ihrer Hubot-Partner der Zutritt zu einer Disco verwehrt oder der Vertrieb pornographischer Materials, das Hubots abbildet, ist gesetzlich untersagt und grassiert sozusagen unter der Hand. Hier zeigt sich, dass gesellschaftsrelevante Themen von SF aufgegriffen werden können, und wie über das Bild der Interaktion von Roboter und Menschen Kritik an konservativ-diskriminierenden Positionen geübt werden kann, ohne diese konkret ausbuchstabieren zu müssen. Es bleibt den Zuschauer_innen überlassen, die realweltlichen Bezüge zu erstellen, und die Darstellung von Parallelen sowie gegensätzlicher Positionen dienen einer realistischen und reflektierten Erzählung von Mensch-Sein.

Das Geschlecht der Hubots

Die menschlichen Geschlechterbilder, die sich in einem fließenden Aushandlungs- und Entwicklungsprozess befinden, werden durch eine starre, traditionelle Darstellung von Geschlechtsrollen der „normalen“, unfreien Hubots kontrastiert. Sie sind zwei eindeutig zuzuordnenden Geschlechtern zugeteilt, die zumeist klassische, geschlechtsspezifische Tätigkeiten ausführen. Die weiblichen Hubots sind überwiegend Kindermädchen, Pflegeroboter oder Sex-Hubots, die männlichen Hubots oft Bauarbeiter oder Fitnesstrainer, deren Tätigkeitsbereiche weitestgehend nach öffentlicher und privater Sphäre geteilt sind, obwohl eine Rechtfertigung geschlechtlicher Arbeitsteilung, aufgrund körperlicher Unterschiede, bei den Hubots gegenstandslos ist. Auch äußerlich wirken sie fast übertrieben zweigeschlechtlich, die weiblichen, meist sehr attraktiven, jungen Hubots haben lange Haare und tragen überwiegend – je nach Aufgabenbereich Dienstmädchen-uniformen, die männlichen sind ebenfalls jung, muskulös und weitestgehend kurzhaarig und tragen Arbeitsuniformen wie Overalls oder Bauarbeiter-Helme. Die freien Hubots dagegen wirken eher androgyn, wenn auch nicht geschlechtslos. So lassen sich Niska, Marylin, Fred, Flash und Gordon zwar ebenfalls in zwei Geschlechter einteilen, sie haben aber einen weniger traditionellen, uniformen Kleidungsstil als die unfreien Hubots. Sie tragen Kleidung in Erdtönen, der einem Mix „indianischer“ Ethno-Attribute entspricht, wie z.B. Stirnbänder, Federn und mit Lederbändern umwickelten Stoffen sowie an Western-Style erinnernde Accessoires wie Cowboystiefel und Halstücher. Diese besonders organisch wirkenden Materialien und Farben stehen in starkem Kontrast zu ihrem starren Blick und ihrer unnatürlich glatten Haut, betonen aber auch ihre Freiheit und Individualität, im Gegensatz zu den uniformierten, unfreien Hubots. Ein Passing, das erfolgreiche Vortäuschen einer anderen als der zugewiesenen sozialen Identität, in dem die Hubots als menschlich durchgehen, gelingt den Androiden durch eine Übernahme menschlicher Verhaltensweisen auf mehreren Ebenen. Wie bereits erwähnt, gehört in der Serie eine eindeutig zuordenbare Geschlechtsidentität als entweder männlich oder weiblich zum Passing dazu und soll hier an einem Beispiel ausführlicher betrachtet werden. An der Figur von Flash lässt sich zeigen, wie eine stereotype Überbetonung von Weiblichkeit ihre Aufnahme in die menschliche Gesellschaft vereinfacht. In ihrem Fall scheinen besonders stark „biologisch“ determinierte Zwänge ihre Wirkung zu entfalten. Sie verlässt die freie Hubotgruppe, um sich in eine barbiepuppenartige

Prinzessin zu verwandeln, deren oberste Priorität ein Ehemann und Kinder sind (vgl. Abbildung 1).



Abbildung 1: Flash wartet auf Douglas, der nichts von ihrer Hubotidentität weiß (*Real Humans* 2013, S2E2, 00:26:52)



Abbildung 2: Rick hat eine Waffe gestohlen und nimmt in Flecktarn und Stirnband den Kampf gegen die Menschen auf (*Real Humans* 2013, S2E6, 00:02:21)

Dies entspricht dem prototypischen Verhalten ihres Robotermodells, der als „Nanny-Hubot“ verkauft wird. Interessanterweise setzen sich diese Triebe bei Gordon, ihrem Zwillingbruder, der als männliche Version des Nanny-Hubots käuflich ist, nicht durch. Der Wunsch nach einem heteronormativen Lebensentwurf von Mutter-Vater-Kind geht so weit, dass Flash sich sogar aus Liebeskummer das „Leben“ nehmen will, indem sie den Stecker, den sie zum Aufladen benötigt, abschneidet.

Ein ähnliches Beispiel für einen männlichen Hubot stellt Rick dar. Nachdem seine Programmierung verändert wurde, zeigt sich bei ihm ein überzeichnetes, hypermaskulines Verhalten. Seit seine Besitzerin Therese ihn illegal mit der Funktion für Sex hat ausstatten lassen, scheint es, als hätte er einen „digitalen Testosteronschub“ bekommen. Mit der Neuprogrammierung geht bei ihm die Ausbildung eines Sexual- und Aggressionstriebes einher, der Therese, da sie ihn nicht mehr kontrollieren kann, ängstigt. Im Verlauf der Serie wandelt er sich vom braven Fitnesstrainer zum ramboartigen Kämpfer (vgl. Abbildung 2).

Der symbolische Kampf des Menschen gegen die Maschinen im „Hub-Battle-Land“, einer Art Paintball-Anlage, in der Menschen Hubots „erschießen“ können, die so programmiert sind, dass sie zwar Angst und Schmerz zeigen, sich aber nicht wirklich zur Wehr setzen können, wird von Rick umgekehrt. Er führt die Hubots

an, nachdem er ihre Asimovsperre ausgeschaltet hat, und durchläuft, ebenso wie Flash, eine äußere wie innere Transformation. Die umfangliche Aufnahme in die menschliche Gesellschaft scheint hier mit einer stereotypen Geschlechterrollenzuschreibung einherzugehen, die sich auf regelrecht parodistische Weise vollzieht. Die Kopie ist in diesem Fall „echter“ als das Original. In der Erzählung der Serie funktioniert das nur bis zu einem gewissen Punkt, die Kopier- und Parodierbarkeit von Menschlichkeit über Geschlecht erreicht eine Grenze, wenn weitere notwendige Komponenten fehlen. Flash, die sich frei und ohne Besitzer_in bewegt, kann unter Zuhilfenahme ihrer stereotypen Weiblichkeit als menschlich durchgehen. Rick dagegen, bei dem auch nicht ganz klar wird, zu welchem Ausmaß er „befreit“ wurde, wechselt die Besitzer_innen, kann sich nicht frei bewegen und zuletzt nicht erfolgreich passen.

Weniger eindeutig, aber immer noch deutlich wahrnehmbar zeigt sich eine Verstärkung von stereotyper Weiblichkeit im Fall von Bea, die als einzige der freien Hubots bereits unerkannt als Mensch lebt. Als coole Ermittlerin der Einheit zur Hubot-Kriminalität, wirkt sie zunächst nicht besonders traditionell und weckt Assoziationen zu filmischen Darstellungen tougher skandinavischer Heldinnen, wie *Kommissarin Lund* oder gar Lisbeth Salander der Millennium-Trilogie. Nachdem sie Roger zu ihrem menschlichen Helfer auserkoren hat, verwandelt jedoch auch sie sich in eine eher konventionell-brave Version Frau. Sie trägt Kleider und schminkt sich ein blaues Auge von den angeblichen Schlägen ihres Ex-Partners herrührend und inszeniert so durchaus erfolgreich die Rolle des „schwachen Geschlechts“ (vgl. Abbildung 3).



Abbildung 3: Bea schminkt sich in einer Umkleekabine ein blaues Auge, um an Rogers Fürsorge zu appellieren (*Real Humans* 2012, S1E2, 00:38:50)

Selbst als sie Roger ihre Hubot-Identität offenbart, hat sie eine klischeehafte Situation arrangiert, in der sie im seidenen Negligé bei Kerzenschein, verstreuten Rosenblättern und romantischer Musik zuhause auf ihn wartet, um ihn zu verführen.

Krise der Männlichkeit – Krise der Menschlichkeit?

In der Betrachtung der Serie fällt auf, dass neben den handlungsstarken Frauenrollen, die meisten männlichen Charaktere eher passiv gezeichnet sind. Es gibt vor allem unter den menschlichen Männern klassische Darstellungen der auch im real-medialen Diskurs und gesamtgesellschaftlich lang und vielbeschworenen Krise der Männlichkeit (Meuser 2010, 326). Die Ursachen scheinen hier klar auf der Hand zu liegen: Im Erzählstrang zu Roger stehen der Verlust seiner Erwerbstätigkeit und seine daraus resultierende Radikalisierung gegen Hubots, also die Verdrängung des Mannes durch die Roboter, im Vordergrund. Aber nicht nur die Roboter sind feindlich, die Männer sehen sich auch einer Bedrohung durch die Frauen ausgesetzt. Rogers Vorgesetzte ist eine Frau, die sich entscheidet, ihre menschlichen (und in der Serie männlichen) Angestellten durch Hubots beiderlei Geschlechts zu ersetzen. Der (menschliche) Mann stellt eine bedrohte Art dar – Roboter und Frauen nehmen ihm seinen Arbeitsplatz und unterhöhlen damit die Legitimation patriarchaler Macht. Diese Figuren einer eher untergeordneten Männlichkeit (Connell 2015, 134) werden noch weiter an den Rand gedrängt, und es widerfährt ihnen eine symbolische Kastration, indem sie entweder von Robotern bevormundet werden oder beruflich wie privat durch solche ersetzt werden.⁹ Schließlich ist es dann auch noch die Hubotfrau Bea, in die Roger sich in Unkenntnis ihrer Hubot-Identität verliebt und die ihn für ihre Zwecke benutzt. Rogers Handlungen bestehen entweder in gewalttätigen Ausbrüchen menschlichen Frauen und männlichen Hubots gegenüber oder in dazu widersprüchlicher Unterordnung unter menschliche Männer oder nicht-menschliche Frauen.

Plakativer noch als in Rogers Fall, der unentschlossen zwischen seiner Roboter- und Frauenfeindlichkeit hin und her schwankt, erfolgt die Darstellung von Malte. Dieser Charakter entspricht dem klassischen Typus des Verlierers: Malte wohnt mit vermutlich über vierzig Jahren noch bei seiner Mutter, hat seinen Job als Postbote an Hubots verloren, ist begeistert von Waffen und sucht trotz großen Hasses auf die Androiden zur Befriedigung sexueller Bedürfnisse das Hubot-Heaven, ein Roboter-Bordell, auf, wofür er sich selbst, stellvertretend für alle

seine anderen Unzulänglichkeiten, zutiefst verachtet. Für ihn stehen als Handlungsoptionen Gewalt oder Selbstmitleid zur Verfügung; schließlich wird er von der Hubot-Frau Niska getötet.

Weitere Hinweise auf eine Krise der Männlichkeit finden sich in Staffel zwei der Serie. So wird Hans Engmann arbeitslos, ohne dass die genauen Gründe dafür benannt werden, aber die Zuschauer_innen sehen ihn, von Vera, dem Haushalts- und Pflegehubot, der nach Lennarts Tod bei den Engmanns lebt, immer wieder ermahnt, sich vernünftig zu ernähren oder sinnvoll zu beschäftigen. Sein Alltag, den er zu großen Teilen im Morgenmantel und Bass spielend auf der Couch verbringt, wird von seiner Frau ebenso mit hochgezogener Augenbraue beobachtet, wie kritisch kommentiert.

Leo, der biologische Sohn Eischers, der als Kind bei dem Versuch seine Mutter Beatrice vor dem Ertrinken zu bewahren selber in Gefahr gerät, wird von Mimi/ Anita aus dem Wasser geborgen und von seinem Vater einer Prozedur unterzogen, die sein Leben rettet, ihn aber zum Cyborg macht. In der Serie zunächst als heldenhafter Anführer der freien Hubots eingeführt, wird er schließlich gefangen genommen und am Ende der ersten Staffel von Bea, der Hubotverkörperung seiner Mutter, getötet und reiht sich so in die Gruppe der männlichen Protagonisten ein, denen eine (nicht nur) symbolische Auslöschung durch die Frauenrollen widerfährt.

Doing Human

Die angeführten Beispiele zeigen, dass sich Geschlechterverhältnisse, zumindest in der binären Betrachtungsweise von männlich und weiblich, in der Serie *Real Humans* im Fluss befinden. Der Prozess der „Menschwerdung“ der freien Hubots, also sobald sie ein Passing als menschlich wagen, besteht unter anderem darin, geradezu klischeehaft Geschlechterstereotype zu bedienen. Aber auch die Aushandlungsprozesse der menschlichen Geschlechterverhältnisse spiegeln reale Geschlechterkonflikte, wie die Wahrnehmung des Feminismus als Bedrohung, Vereinbarkeitsproblematiken und Krisen der Männlichkeit wider, und so wird offenbar, dass sowohl Mensch-Sein sowie Mensch-Darstellen eng mit Geschlecht verbunden ist. Gerade weil die menschliche Realität von einer Veruneindeutigung klassischer Geschlechterrollen geprägt ist, scheinen die Hubots nur überzeugender und eindeutiger als menschlich dechiffrierbar in ihrer Überzeichnung

⁹ Verweise auf aktuelle Diskurse werden hier erkennbar, derartige Bilder erinnern z.B. an fremdenfeindliche Propaganda, in der die sogenannte „Migrant_innenflut“ als Gefahr für die Ressourcenkontrolle insbesondere weißer, westlicher Männer ausgemacht wird. Aber auch der Wegfall von Arbeitsplätzen durch den Einsatz von Maschinen oder die Angst vor Verdrängung auf dem Arbeitsmarkt durch steigende Zahlen weiblicher Berufstätigkeit werden in Diskursen zur Krise der Männlichkeit immer wieder thematisiert.

von *geschlechtlicher* Menschlichkeit. Immer wieder wird somit Frage aufgeworfen, bei wem es sich letztlich um Original oder Kopie handelt, denn auch in anderen Bereichen übertreffen die Hubots die Menschen oft an „Menschlichkeit“. Die bescheidenen Hubots, wie Mimi zum Beispiel, lügen nicht, sind absolut zuverlässig und verlieren nie die Geduld und scheinen damit über viele menschliche Tugenden zu verfügen. Dadurch wird der Blick zurück auf das Original gerichtet und die Frage gestellt, was die Originalität ausmacht, insbesondere wenn dieses der Kopie gegenüber stellenweise sogar minderwertig ist.

Da die Androiden auf der narrativen Ebene der Serie durch eine Ausgestaltung stereotyper Geschlechterrollen auf die Menschen in der Serie besonders menschlich wirken, wird das Potenzial des filmischen Raums zur Destabilisierung einer konservativen, binären Geschlechterordnung, einem Post-Gender-Szenario, den teils euphorischen Vorstellungen feministischer Techno-Science-Befürworterinnen entsprechend, anscheinend nicht genutzt. Dies mag daran liegen, dass die Hubots, die von Menschen geschaffen werden, die sich innerhalb ihrer meist heteronormativ-vergeschlechtlichten Bezüge befinden, auch nur ebenso gestaltet sein können. Es besteht ohnehin die Frage, ob es innerhalb herrschender Wissensordnungen überhaupt die Möglichkeit zu radikaler Subversion geben kann. So sind filmische Darstellungen immer an die kulturellen Normen und gedanklichen Möglichkeiten ihrer Hersteller_innen gebunden. Für den Science Fiction Film konstatiert Ferrando, “[t]hat future is, really, the present dressed in silver clothes. Although these products are attempting to portray possible futures, their understandings are led by the cultural biases of their authors, reflecting the normative episteme of the historical time and social setting they represent” (2015, 270). Die Kopie kann also immer nur bedingt vom Original abweichen.

Betrachtet man aber die Serie als medial-diskursives Ereignis, in dem Methoden der „subversiven Wiederholung“ (Butler 1990, 214) Anwendung finden, und zwar insbesondere *durch* die Verschränkung von Menschlichkeit und Geschlechtlichkeit in der Darstellung der Hubots und der darin enthaltenen Spiegelung menschlicher Geschlechterbeziehungen, so finden sich Ansätze zu Handlungsmöglichkeiten für Vervielfältigungen und Verschiebungen bereits in der Sichtbarmachung von Menschlichkeit *durch* Geschlechterperformanz. Subversives Potenzial besteht dann also darin, dass Mensch und Maschine gleichgesetzt werden, und die Umkehrung des Blickes auf das Original schafft den Raum zur Dekonstruktion herrschender Normen. Hier besteht in der Verbindung von

Technologie und Geschlecht eine performative Zitation oder ein *queering* das, wie Veronica Hollinger es in Anlehnung an Butler ausdrückt, bereits ein subversives Element darstellen kann.

As has been frequently pointed out, the techno-body reiterates itself through replication, not through reproduction, and it does not require the heterosexual matrix as the space within which to duplicate itself. Given the emphasis in theories of performativity on reiteration and citation, the techno-body as replicated body points us towards the utopian space of queer excess. Perhaps all techno-bodies are, at least potentially, queer bodies. (Hollinger 1999, 31)

Dies findet auch in der Serie *Äkta Människor* in ihrer multiperspektivischen Betrachtung von Menschlichkeit statt. So bieten die Roboter eine Projektionsfläche für verschiedene Interpretationen von Geschlecht, das mag sich nicht im Sinne eines radikalen und konsequenten Post-Gender abspielen, das sich aller Beschränkungen der (Zwei-)Geschlechtlichkeit entledigt und in der Aufhebung der einseitigen Reproduktionsordnung neue Formen von Geschlecht und daraus resultierend gänzlich neue Machtverhältnisse entwirft. Aber gerade durch die extrem stereotype Form von Geschlechterperformanz werden Kopie und Vorlage miteinander verglichen und der Blick zurück auf das menschliche „Original“ gerichtet. „Die parodistische Wiederholung der Geschlechtsidentität“, die nach Butler die „Illusion der geschlechtlich bestimmten Identität“ aufdeckt (1990, 215) besteht also nicht allein darin, dass die Hubots in ihrer überzeichneten Parodie von Geschlechterperformanz Verschiebungen von Geschlecht und daraus resultierende Machtverhältnisse repräsentieren, sondern in der Tatsache, *dass* Menschlichkeit und Geschlecht über die Figur des Roboters performed werden können.

Literaturverzeichnis

- Braidotti, Rosi (2014). Posthumanismus – Leben jenseits des Menschen. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
Butler, Judith (1990). Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Butler, Judith (2011). Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Connell, Raewyn (2015). Der gemachte Mann (4. Aufl.). Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Darling, Kate (2012). Extending Legal Protection to Social Robots: The Effects of Anthropomorphism, Empathy, and Violent Behavior Towards Robotic Objects (April 23, 2012). In Ryan Calo, Michael Froomkin, Ian Kerr (Eds.), *Robot Law. We Robot Conference 2012*. University of Miami. Edward Elgar 2016; Zugriff am 25.08.2017 unter <https://ssrn.com/abstract=2044797>.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix (1987). *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Descartes, René (2015). *Die Welt: Abhandlung über das Licht. Der Mensch* (Vol. 682). Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Ferrando, Francesca (2014). Is the Post-Human a Post-Woman? Cyborgs, Robots, Artificial Intelligence and the Futures of Gender: A Case Study. *European Journal of Futures Research*, 2 (1), 43.

Ferrando, Francesca (2015). Of Posthuman Born: Gender, Utopia and the Posthuman in Films and TV. In *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television* (pp. 269–278). New York: Palgrave Macmillan.

Freud, Sigmund (1969). Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. 33. Vorlesung Die Weiblichkeit. Studienausgabe Band I. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.

Gray, Chris Hables (2000). *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*. New York, NY: Routledge.

Habermas, Jürgen (2001). *Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Haraway, Donna (1985/1995). *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a. M. und New York: Campus Verlag.

Hollinger, Veronica (1999). (Re)reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender. *Science Fiction Studies*, 26, 23–40.

Hayles, N. Katherine (1999). *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago/London: Chicago University Press.

Heath, Helen (2016). Using/Abusing Fembots: The Ethics of Sex with Robots. *Overland*, 225, 70.

Kümmel, Anja (2017). Die Angst vor der Maschinenmutter. In *Zeit Online*. 25.10.2017. Zugriff am 27.10.2017 unter <http://www.zeit.de/kultur/2017-10/cyborgs-mutter-blade-runner-2049-10nach8>.

Levy, David (2009). *Love and Sex with Robots: The Evolution of Human-Robot Relationships*. New York: Harper Collins.

Meuser, Michael (2010). Geschlecht, Macht, Männlichkeit – Strukturwandel von Erwerbsarbeit und hegemoniale Männlichkeit. *Erwägen, Wissen, Ethik*. 21, 3.

Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16.3, Autumn, 6–18.

Ornella, Alexander Darius (2015). *Uncanny Intimacies: Humans and Machines in Film*. In *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television* (pp. 330–338). New York: Palgrave Macmillan.

Ovidius Naso, Publius (2017). *Metamorphosen* (herausgegeben und übersetzt von Niklas Holzberg, Hrsg. Sammlung Tusculum). Berlin; Boston: De Gruyter.

Seidl, Horst (1995). *Aristoteles: Über die Seele*. (Vol. 476). Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Shelley, Mary Wollstonecraft (1994). *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*. London: Penguin.

Telotte, Jay P. (2016). *Robot Ecology and the Science Fiction Film*. New York: Routledge.

Turing, Alan (1950). Computing Machinery and Intelligence. *MIND a Quarterly Review of Psychology and Philosophy*, Vol. LIX, No. 236. Pp. 433–460.

Warwick, Kevin (2000). 'Cyborg 1.0'. In *Wired* 8.02. Zugriff am 25.08.2017 unter <http://www.wired.com/wired/archive/8.02/warwick.html>.

Weber, Jutta (2006). From Science and Technology to Feminist Technoscience. In *Handbook of Gender and Womens Studies* (pp. 397-414). London: Sage.

Filmographie

Blade Runner | USA 1982 | 1h 57 Min. | Sci-Fi, Thriller | Director: Ridley Scott.

Blade Runner 2049 | USA 2017 | 2h 44 Min. | Sci-Fi, Thriller | Director: Denis Villeneuve.

Ex Machina | USA (2014), Deutschland (2015) | 1Std 48Min. | Drama, Mystery, Sci-Fi | Director: Alex Garland.

Real Humans. Echte Menschen. Die kompletten Staffeln 1–2 | (2012–2014) | Drama, Science Fiction, Thriller | Director: Lars Lundström | (Orig. Äkta människor, Schweden 2012).

Abbildungen

Alle Abbildungen der Serie *Real Humans – Echte Menschen* sind dem Streaming Angebot von Amazon Prime entnommen, gezeigt in der Erstausstrahlung auf svt ab 2012.

Über die Autorin / About the Author

Natascha Compes

M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin im Lehrgebiet Bildung und Differenz der FernUniversität in Hagen, sie ist Magistra der Literatur- und Kulturwissenschaften in den Fächern Anglistik einschließlich Amerikanistik und Philosophie.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
natascha.compes@fernuni-hagen.de

Anthropomorphe Figuren in der Identitätskrise und deren ästhetische Gestaltung am Beispiel der Bilderbücher *Das kleine Ich bin ich* (Mira Lobe/Susi Weigel) und *Pezzettino* (Leo Lionni)

Anthropomorphic Figures in Identity Crisis and their Aesthetic Design Exemplified by the Picture Books *Das kleine Ich bin ich* (Mira Lobe / Susi Weigel) and *Pezzettino* (Leo Lionni)

Juliane Noack Napoles

ABSTRACT (Deutsch)

In dem vorliegenden Artikel wird als existentielles Bedrohungsszenarium, in das zwei anthropomorphe Figuren geraten, die Identitätskrise anhand der beiden Bilderbücher *Das Kleine Ich bin ich* von Mira Lobe und Susi Weigel (1972) und *Pezzettino* von Leo Lionni (1975) untersucht. Die zentrale erkenntnisleitende Frage ist die nach der ästhetischen Gestaltung der beiden Hauptfiguren *Das kleine Ich bin ich* und *Pezzettino* hinsichtlich identitätsrelevanter Überlegungen.

Schlüsselwörter: Identität, Modell der Identitätskrise, ästhetische Gestaltung

ABSTRACT (English)

In this article the identity crisis of two anthropomorphic figures is investigated as an existential threat scenario by analyzing the two picture books *Das Kleine Ich bin ich* of Mira Lobe and Susi Weigel (1972) and *Pezzettino* of Leo Lionni (1975). The central epistemic question focusses the aesthetic design of the two main characters *Das Kleine Ich bin ich* and *Pezzettino* regarding identity relevant considerations.

Keywords: identity, model of identity crisis, aesthetic design

Einleitung

Ausgangspunkt dieses Artikels ist folgende Feststellung Insa Fookens (2012a): „Als beseelte Objekte passen sich Puppen und Kuscheltiere in der Regel den aktuellen Bedürfnissen des Kindes an und begleiten es auf dem Weg seiner persönlichen Weiterentwicklung“ (115). Ein wichtiger Schritt in und gleichsam eine Entwicklungsaufgabe der kindlichen Entwicklung ist die Identitätsbildung bzw. Identitätsentwicklung (Noack Napoles 2014). In diesem Sinne spricht Fookens (2012b) an anderer Stelle davon, dass Puppen in besonderer Weise das Nachdenken über Menschliches fördern und sieht sie „als Schlüssel zu Identität und Menschwerdung“. Dabei können Puppen oder Kuscheltiere als Übergangsobjekte das Kind begleiten, indem es beispielsweise Verunsicherungen in diesem Fall hinsichtlich seines Selbstverständnisses mit seinem kleinen Begleiter bespricht und/oder durchspielt. Wie eine solche Identitätskrise sich vollends darstellt und vor allem, wie sie sich lösen lässt, erfährt das Kind in diesem unmittelbaren Kontakt nicht. Noch wird es, vor allem bei der Identitätsbildung, wenn es also erstmals mit identitären Fragen konfrontiert ist, die über bloße Identifikationsprozesse hinausgehen, in der Lage sein, diesbezügliche Fragen und Sorgen zu artikulieren und zu kommunizieren. An dieser Stelle kommt das Bilderbuch ins Spiel, da hier eine Identitätskrise (stellvertretend) miterlebt und beobachtet werden kann. Jedoch muss dafür die, eine Identitätskrise erlebende, Hauptfigur so beschaffen sein, dass sie gewissermaßen zur Identifikation mit ihr einlädt. Figuren, die beispielsweise stereotype Geschlechterrollenmerkmale oder eine bestimmte Nähe zu ihnen aufweisen, schließen so die Kinder aus, die sich diesen nicht zugehörig fühlen. Aus dieser Perspektive sind anthropomorphe Figuren möglicherweise besser als Puppen für die Identitätsthematik geeignet, ohne dass damit die Frage nach der ästhetischen Gestaltung anthropomorpher Figuren hinreichend beantwortet wäre. Die zentrale erkenntnisleitende Frage, der sich daraus resultierend hier gewidmet wird, ist die nach der ästhetischen Gestaltung der anthropomorphen Figuren *Das kleine Ich bin ich* und *Pezzettino* hinsichtlich identitätsrelevanter Überlegungen. Dazu wird zunächst in die Thematik Identitätskrise und deren Darstellung im Bilderbucheingeführt, gefolgt von der Skizzierung eines heuristischen identitätstheoretischen Rahmens, in dem vor allem der Prozesscharakter der Identitätskrise herausgearbeitet wird. Entlang dessen folgt die Analyse der Geschichten der beiden anthropomorphen Figuren *Das kleine Ich bin ich* und *Pezzettino* und darauf basierend eine vergleichende Auseinandersetzung mit deren jeweiligen ästhetischen Gestaltung.

Die Krise der Identität als Bedrohungsszenarium und Thema im Bilderbuch

Nicht zu wissen, wer man ist, stellt ein, im wahrsten Sinne des Wortes, existentielles Bedrohungsszenarium dar, was seit jeher in der Literatur thematisiert wird. Aus dieser eher philosophisch-literarischen – als Identität und deren Krise bezeichneten – Thematik wird mit dem Beginn der Moderne ein beinahe alltäglicher Topos. Dies zeigt sich einerseits an dem quantitativen Anstieg der Verwendung des Begriffs Identität, aber auch qualitativ, nämlich daran, dass die meisten Menschen in unseren Breitengraden, den Begriff kennen, benutzen und ihnen der damit bezeichnete Phänomenbereich, vor allem als Identitätskrise, vertraut ist. Vor inzwischen zwanzig Jahren konstatiert Zygmunt Bauman (1997) in diesem Sinne: „Identität kann nur als Problem existieren, sie war von Geburt an ein ‚Problem‘, wurde als Problem geboren. [...] Man denkt an Identität, wenn man nicht sicher ist, wohin man gehört“ (134). Ein Problem, das in der heutigen Gesellschaft, wie diverse Gegenwartsdiagnosen beleuchten, in einem solchen Ausmaß virulent und symptomatisch ist, dass es mittlerweile auch pädagogisch vereinnahmt als Zielvorstellung eben solcher Handlungen proklamiert wird. Obwohl nicht hinreichend klar ist, was unter Identität, vor allem als pädagogische Zielvorstellung verstanden werden soll, hat sie Eingang in diverse pädagogische Dokumente von den bundesweiten elementarpädagogischen Bildungsplänen (Noack Napoles 2017) bis zu den Lehrplänen des Faches Erziehungswissenschaft der gymnasialen Oberstufe gefunden.

Während in der gymnasialen Oberstufe dieses Thema anhand von Texten von Autoren wie Erik H. Erikson, Klaus Hurrelmann oder George H. Mead erschlossen und vor allem auf einer metakommunikativen Ebene bearbeitet wird, geht es im elementarpädagogischen Bereich eher basal um die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Identität, d. h. mit der Frage, wer bin ich. Dazu werden unter anderem Bilderbuchbetrachtungen empfohlen, in denen diese Frage thematisiert wird. Neben solchen, in denen Kinder in identitätskritische Situationen geraten und lösen, gibt es Bücher, in denen anthropomorphe Figuren mit der Frage nach ihrer Identität konfrontiert werden. Ambivalente nicht eindeutig zuordenbare Figuren bieten sich für diese Thematik an, vor allem, wenn sie bildnerisch dargestellt werden. Die damit einhergehende komplexe Bild-Text-Verknüpfung definiert ihrerseits das Bilderbuch als ein ästhetisches Gesamtwerk: „Demnach sind Bilderbücher ein komplexes Ganzes, eine Einheit, innerhalb derer Bilder und

Texte ihre je spezifischen und doch verbindenden textlichen und nichttextlichen Codes und Zeichen besitzen“ (Thiele 2003, 37). Hierin zeigt sich die Abkehr von der Idee, dass die Bilder als bloße Zulieferer für den fertigen Text fungieren, womit die Frage danach, welchen erzählerischen Anteil Bilder besitzen können, d.h. die nach ihrer visuellen Narrativität, in den Fokus rückt (ebd.).

Zwei Bilderbücher, in denen jeweils eine anthropomorphe Figur mit ihrem Nichtwissen um sich selbst konfrontiert wird, sind *Das Kleine Ich bin ich* von Mira Lobe und Susi Weigel (1972) und *Pezzettino* von Leo Lionni (1975). Bei dem *Kleinen Ich bin Ich* handelt es sich um eine tierähnliche Figur, die Charakteristika unterschiedlicher Tiere aufweist, ohne jedoch eines von ihnen zu sein. Diese nicht näher bestimmte Figur gerät, ausgelöst durch die Frage eines Laubfrosches, wer sie denn sei, in eine Existenzkrise. Daraufhin macht sie sich auf den Weg sie zu lösen und fragt diverse Tiere, ob sie eine der ihren sei. Als Antwort stellen die Tiere zwar immer die Gemeinsamkeiten zu dem Wesen heraus, aber nur um anschließend festzustellen, dass es doch ganz anders sei. Pezzettino, ein rotes Quadrat, versucht ebenfalls herauszufinden, wohin er eigentlich gehört und wer er ist. Entgegen dem *Kleinen Ich bin ich* meint er jedoch ein Teil von Etwas zu sein und macht sich auf die Suche nach diesem Ganzen, um hinterher herauszufinden, dass er selbst ein Ganzes ist. Augenfälligste Gemeinsamkeiten der beiden Werke sind erstens, die nahezu gleiche Erscheinungszeit. Zweitens die Thematik, dass sich beide Figuren in einer Identitätskrise befinden und dass sie drittens am Ende der Geschichte freudig ausrufen: „Ich bin ich“. Die Gemeinsamkeiten die Thematik beider Bücher betreffend befinden sich auf der textlichen Ebene, wohingegen die Unterschiede vor allem aus der unterschiedlichen ästhetischen Gestaltung beider Figuren resultieren. Und weil sich das Bilderbuch als „ein Medium des Erzählens in dem breiten Netzwerk von Text- und Bild-Verknüpfungen markieren läßt“ (Thiele 2003, 47), müssen zu dessen Erschließung „sowohl literarische Erzählstrukturen als auch narrative Strukturen des Bildes“ (ebd.) erfasst werden. Im Rahmen dieses Artikels wird der erzählerische Anteil des Bildes fokussiert und zwar des Bildes der sich in der Identitätskrise befindlichen Figuren. Methodisch dient dabei das jeweilige Titelbild als monoszenisches Einzelbild, d. h. es wird als autonom und aus der Bildreihung sowie als vom mitlaufenden Text befreit begriffen, auch wenn das „Szenische“ am monoszenischen Bild immer einen Bezugstext hat. Diesem Vorgehen liegt die von Thiele (ebd.) formulierte These zugrunde, dass sich im Bilderbuch zur Untersuchung nar-

rativer Elemente solche Bilder anbieten, „die als Titelbild oder Frontispiz eine eigene gestaltete Bildform aufweisen und dadurch eine gewisse Autonomie gegenüber dem folgenden Buchinhalt erlangen“ (Thiele, 57).

Konzept der Identität und ihrer Krise – ein heuristischer Rahmen

Identität wird im hiesigen Kontext verstanden als die als evidente Gewissheit erfahrbare personale Ganzheit eines Menschen sowohl in synchroner (Kohärenz) als auch diachroner (Kontinuität) Perspektive in den Dimensionen seines Gegebenseins, seines Mitseins und seines Selbstseins als Resultat deren Zusammenspiels in Auseinandersetzung mit der Dimension des Andersseins (Noack Napoles 2017).

Das Gegebensein umfasst die Dimensionen des menschlichen Daseins, die ihm vorgegeben, wenngleich gestaltbar sind, sodann zunehmend die eigene verantwortete, geduldete oder erlittene Geschichte, letztlich Entscheidungen, Nichtentscheidungen und versäumte Entscheidungen, Begegnungen und Trennungen und vieles mehr“ (Schneider 2009, 236). Wie der Mensch als Person schließlich mit dem Gegebensein umgeht, ob er es hinnimmt oder ihm eine neue Gestalt verleiht, entscheidet sich im Selbstsein, zum Beispiel indem erlittene Geschichte bewältigt, Entscheidungen revidiert und Trennungen überwunden werden. Im Selbstsein entscheidet sich zudem, „wer ich für mich und für andere sein will, welche Gestalt ich meinem Leben geben will“ (ebd., 236f.). Dafür wiederum muss sich die Person zu ihrem Gegebensein in Freiheit verhalten (können). Die Person ist jedoch nicht nur auf ihr Gegebensein bezogen, sondern genauso eingebunden in die Seinsform des Mitseins, in dem sich das Selbstsein aus der Erfahrung von Anderen, von Gemeinschaft, Gesellschaft und Staat gestaltet (Schneider 2009, Noack Napoles 2017). Das Anderssein ist im eigentlichen Sinne keine Seinsweise, „sondern ein Werden, weder unhintergebar noch faktisch, wenngleich möglich“ (Schneider 2009, 238). Der mit dem Anderssein verbundene personale Imperativ, den Gefährdungen des Gegebenseins, des Selbstseins und des Mitseins zu widerstehen, verweist auf die Verantwortung als dessen ethischer Bestimmung und zeichnet den hier vorgestellten Identitätsbegriff zudem als einen pädagogischen aus.

Die Krise der Identität, als Prozess des Andersseins, ist diesem Verständnis nach dadurch charakterisiert, dass die als evidente Gewissheit erfahrbare Ganzheit zur Disposition steht beziehungsweise gefährdet ist. Dieser kritische Prozess des An-

derswerdens beginnt modellhaft bei einem Zustand der Ganzheit und lässt sich wie folgt konzeptualisieren (vgl. Abbildung 1).

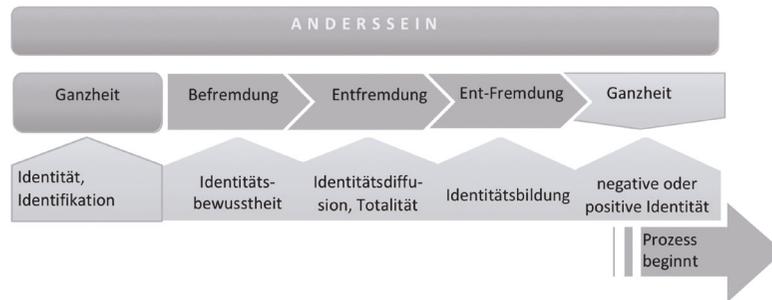


Abbildung 1: Prozessmodell der Identitätskrise (vgl. Noack 2007, Noack Napoles 2017)

Findet dieser Prozess erstmalig statt – als Urprozess gedacht –, handelt es sich bei der Ganzheit um das Ergebnis der zweiten Entwicklungsstufe des Ichs, das man, wie die Stufe selbst als Identifikation bezeichnen kann. Es ist das einzigartige identitäre Produkt, das die Summe aller aufeinanderfolgenden Identifikationen der frühen Jahre umfasst, aber dennoch mehr ist als diese Summe. Treffen bestimmte innere Bedingungen und/oder äußere Umstände aufeinander, kann es zu einem Befremden auf Seiten des Individuums kommen, was Erikson (1988) als Identitätsbewusstheit, d.h. eine, bis ins schmerzliche steigerbare Bewusstheit von sich selbst bezeichnet, „die über Diskrepanzen zwischen der eigenen Selbstachtung, dem erhöhten Selbst-Bildnis als einer autonomen Person und der Erscheinung, die man in den Augen anderer annimmt, nachgrübelt“ (ebd., 178). In einer solchen Situation macht das Ich das Selbst zum Gegenstand seiner Gedanken, also sich selbst, was dazu führt, dass das Identitätsgefühl bewusst wird. Dem kann die eigentliche Identitätsdiffusion/-konfusion – im hiesigen Prozessmodell der Identitätskrise als Entfremdung bezeichnet – folgen. Darunter wird mit Erikson (1999) eine vorübergehende oder dauerhafte Unfähigkeit des Ichs zur Bildung einer Identität verstanden. Die Betroffenen versuchen insbesondere herauszufinden, „wie sie in den Augen der Anderen erscheinen, verglichen mit ihrem eigenen Gefühl, das sie von sich haben“ (ebd., 255f.). Damit kann ein Zustand der Totalität (Erikson 1974) verbunden sein. Totalität meint wie Ganzheit Vollständigkeit, unterscheidet sich jedoch von dieser darin, dass Totalität eine

Gestalt darstellt, bei der die Betonung auf den starren Umrisslinien liegt: bei an sich willkürlich gewählten Grenzen darf nichts, was hineingehört, draußen bleiben, und nichts, was nach draußen gehört, innen geduldet werden. Dem folgt die Phase der Ent-Fremdung, in der sich unter entsprechenden Bedingungen, die Elemente des Totalismus wieder zu einer Ganzheit synthetisieren, wie sie vor der Krise möglich war. Die Identitätsbildung als der Urprozess bzw. die Identitäts-(weiter)entwicklung (Noack Napoles 2014) führt dazu, den vorher entfremdeten Zustand zu „ent-fremden“ im Sinne eines vom Fremdsein weg, das Fremdsein abbauend. Das Resultat ist erneut ein Zustand der Ganzheit, der Identität, in dem die Subjekt-Objekt Differenz soweit minimiert ist, dass das Identitätsgefühl wieder unproblematisch und vorbewusst als psychosoziales Wohlempfinden erlebt wird. Da es sich nach dem hier vertretenen Verständnis bei Identität nicht um eine für immer festgelegte Errungenschaft handelt, kann der Prozess immer wieder von Neuem beginnen.

Analyse exemplarischer anthropomorpher Figuren in der Identitätskrise

Im Folgenden werden jeweils die beiden Kinderbuchfiguren Das kleine Ich bin ich und Pezzettino entlang des vorgestellten heuristischen Rahmens der Identitätskrise analysiert und anschließend vergleichend in Beziehung zu ihrer jeweiligen ästhetischen Gestaltung gesetzt.

Das kleine Ich bin ich (1972) von Mira Lobe und Susi Weigel

Das kleine Ich bin ich ist eines der Mira-Susi-Bücher, die aus der äußerst produktiven und langjährigen Zusammenarbeit der Schriftstellerin Mira Lobe und der Illustratorin Susi Weigel entstanden sind (frauenmuseum.at; Lexe u. Seibert 2005; Noggler-Gürtler, Huemer, u. Seibert 2014). Mira Lobe, am 17.09.1913 als Hilde Mirjam Rosenthal in Görlitz geboren und am 06.02.1995 in Wien gestorben, war Kinder- und Jugendbuchautorin. Aufgrund ihrer jüdischen Abstammung war es ihr nicht möglich, wie geplant in Berlin Kunstgeschichte zu studieren, sondern sie musste eine Ausbildung zur Maschinenstrickerin absolvieren. Bereits 1936 emigrierte sie nach Palästina, heiratete dort 1940 den Schauspieler und Regisseur Friedrich Lobe und brachte 1944 ihre Tochter Claudia und 1947 ihren Sohn Reinhardt zur Welt. Sie arbeitete als Buchbinderin und schrieb 1948 ihr erstes Buch Insu-Pu in hebräischer Sprache. 1950 zog sie mit ihrer Familie nach Österreich, wo sie bis zu ihrem Lebensende lebte. Sie hat fast 100 Kinder- und Jugendbücher

geschrieben, die in nahezu alle europäischen Sprachen übersetzt und von denen zahlreiche mit diversen Preisen ausgezeichnet wurden. Susi Weigel, österreichische Illustratorin von Kinderbüchern, Graphikerin und Trickfilmzeichnerin, wurde am 29.01.1914 in Proßnitz geboren und verstarb am 21.12.1990 in Bludenz. Bereits früh bemerkt und fördert ihre Familie ihr zeichnerisches Talent. In Wien studiert sie angewandte Kunst und ihre Studiennachweise bezeugen durchgehend ihr außergewöhnliches Talent. Nach ihrem Studium ist Susi Weigel in Berlin als Trickfilmmacherin beschäftigt, kehrt aber nach Kriegsende nach Österreich zurück und nimmt ab 1949 ihre Tätigkeit im Globus Verlag für die erste Kinderzeitung in Österreich Unsere Zeitung auf, von der sie eine der meistbeschäftigten Zeichnerinnen wird. Dadurch lernt sie die Autorin Mira Lobe kennen und be-



Abbildung 2: Titelbild Das Kleine ich bin ich

ginnt deren Texte zu illustrieren. Zusammen entwickeln sie eine Reihe von sehr bekannten Kinderbüchern, wobei Das Kleine Ich bin ich, ausgezeichnet mit dem Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis, wahrscheinlich zu den bekanntesten zählt. Bis zum Tod von Susi Weigel im Jahr 1990 wurde allein die deutschsprachige Ausgabe 235.000 Mal verkauft (frauenmuseum.at).

In dem Kinderbuch Das kleine Ich bin ich (Lobe 1972) macht sich ein kleines buntes Tier, ausgelöst durch die Frage eines Laubfrosches, auf die Suche danach, wer es ist (vgl. Abbildung 2).

Es fragt ein Pferd, Fische, ein Nilpferd, einen Papagei und einen Dackel, ob es eines der ihren wäre. Obwohl die Tiere immer die Gemeinsamkeiten zu der tierähnlichen Figur herausstellen, kommen sie dennoch nach eingehendem Vergleich zu dem Schluss, dass es ganz anders als sie und

somit keiner von ihnen sei. Dies führt schließlich dazu, dass das Tier beginnt an seiner Existenz zu zweifeln. Da es diese jedoch lieblich erfährt, kommt es zu der Erkenntnis: „Sicherlich gibt es mich: Ich bin Ich!“ Daraufhin spaziert es glücklich im Park entlang und entdeckt Seifenblasen, in denen es sich spiegelt. Als diese zerplatzen, resümiert es, dass dies nicht schlimm sei, weil das Bild auf der Seifenblase ja nur ein Spiegelbild war und es selbst noch da ist. Schließlich kehrt es zu seiner alten Wiese zurück und läuft zu den Tieren hin, denen es verkündet, jetzt zu wissen, wer es sei, nämlich Ich bin Ich, woraufhin sich alle Tiere freuen.

Die Geschichte beginnt mit Darstellung der als evidenten Gewissheit erfahrenen Ganzheit des kleinen bunten Tieres in den Dimensionen seines Gegebenseins, seines Mitseins und seines Selbstseins: Es spaziert auf der bunten Blumenwiese, erfreut sich an den Vögeln und Schmetterlingen und freut sich, dass sich's freuen kann. Diese Ganzheit wird, ausgehend von der Seinsweise des Mitseins zur Disposition gestellt; so heißt es im Buch: „Aber dann ... Aber dann stört ein Laubfrosch seine Ruh und fragt das Tier: Wer bist denn du?“ Dies führt zu einer Konfrontation des bunten Tiers mit seiner Identität bzw. der Frage danach und löst ein Befremden bei ihm aus: „Da steht es und stutzt und guckt ganz verdutzt dem Frosch ins Gesicht: „Das weiß ich nicht.“ Die so heraufbeschworene Identitätsbewusstheit, in der die Diskrepanzen zwischen dem eigenen Selbstbild und dem, was andere von einem haben, thematisiert werden, führt das bunte Tier in eine Identitätsdiffusion. Diesen Zustand der Entfremdung, kann das kleine Tier nicht auf der bunten Blumenwiese ertragen und will deshalb nicht dort bleiben, sondern irgendeinen fragen, wer es ist. Dass es sich hierbei um eine Identitätsdiffusion handelt, wird zudem dadurch deutlich, dass jede Frage des bunten Tieres mit dem Spruch endet: „Denn ich bin, ich weiß nicht, wer, dreh mich hin und dreh mich her, dreh mich her und dreh mich hin, möchte wissen, wer ich bin“. Wobei das Verb dem Fortbewegungsmodus des jeweilsbefragten Tieres angepasst ist. Nachdem das Pferd, die Fische, das Nilpferd, der Papagei und die Hunde ihm versichert haben, dass es keins der ihren sei, geht das bunte Tier durch die Stadt und durch die Straßen spazieren und denkt so vor sich hin: „Stimmt es, dass ich gar nichts bin? Alle sagen, ich bin Keiner, nur ein kleiner Irgendeiner ... Ob's mich etwa gar nicht gibt?“ Diese Frage treibt ihm beinahe die Tränen in die Augen und stellt gewissermaßen den Höhe- und damit Wendepunkt der Krise dar, und zwar eingeleitet mit denselben Worten, die zur Krise geführt haben: „Aber dann ... Aber dann bleibt das Tier mit einem Ruck, mitten im Spazierengehen, mitten auf der Straße stehen, und es sagt ganz laut zu sich: Sicherlich gibt es mich: ICH BIN ICH!“ Diesem Akt der Entfremdung folgt die Darstellung des sich Zurückfindens in den Zustand der Ganzheit. Dazu geht das bunte Tier nun im Park spazieren und „freut sich an der schönen Welt, die ihm wieder gut gefällt“. Dort begegnet es seinem Spiegelbild in Seifenblasen und selbst als diese platzen, macht ihm das nichts aus, denn nun weiß es: „War ja nur ein Spiegeltier! Es ist fort und ich bin hier.“ Dann kehrt es schließlich zurück auf seine alte Wiese, läuft zu den Tieren und verkündet: „So, jetzt weiß ich, wer ich bin! Kennt ihr mich? ICH BIN ICH! Alle Tiere freuen sich.“

Die kleine tierähnliche Gestalt zielt auf grünem Untergrund das Titelbild des Buches *Das kleine Ich bin ich* (vgl. Abbildung 2). Sein Bauch, Kopf und seine Nase, sowie die vier Beine sind kugelförmig und rot-weiß kariert. Seine orangefarbenen bis zum Boden reichenden Ohren sind blaugepunktet und sein Schwanz und seine Kopfhaare bestehen aus schwarzen, hell- und dunkelblauen Wollfäden. Aus den gleichen Farben sind seine runden Augen, nämlich von außen nach innen hellblau, dunkelblau und schwarz. Damit beschwört die ästhetische Gestaltung dieser Figur Assoziationen mit diversen wirklich existierenden Tieren herauf, um dann, einem Kippbild gleich, bei näherer Betrachtung die Zugehörigkeit zu dieser Tiergruppe auszuschließen. Damit fordert der Anblick dieser Figur dazu heraus, sie zuzuordnen und konfrontiert den Betrachter selbst mit der textuell entfalteten Thematik. Unterstützt wird dieser Eindruck darüber hinaus durch die großen eng beieinander liegenden Kulleraugen, was die Figur zugleich niedlich und schutzbedürftig wirken lässt. In diesem Sinne entspricht die ästhetische Gestaltung anderen anthropomorphen Figuren für Kinder, die vor allem durch ihre Niedlichkeit die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und häufig zu Übergangsobjekten werden. Eine Anleitung zur Herstellung des Kleinen Ich bin Ichs liegt dem Buch bei, so dass es zum wirklichen Identifikationsobjekt werden kann. Damit wird die kleine tierähnliche Gestalt sowohl in der Geschichte als auch als wirkliche Figur erst zum Kleinen Ich bin Ich und zwar einerseits durch deren Suche und andererseits durch deren Herstellung. Ambivalente, nicht eindeutig bestimmbare Figuren sind nicht ungewöhnlich in der Kinderliteratur, sodass die Darstellung dieser auf dem Titelbild nicht unbedingt erraten lässt, dass sie sich in diesem Fall auf die Suche danach macht, wer sie denn sei. Durch erlernte Sehgewohnheiten bei der Betrachtung von Bilderbüchern nimmt der Lesende die Figur als Ganze wahr und als solche an, ohne zu hinterfragen, was sie genau ist und wird so in die gleiche Situation versetzt, wie die Figur, die sich bis zur Frage des Frosches, ja auch die Frage nach ihrer Identität nicht gestellt hat.

Pezzettino (1975) von Leo Lionni

Leo Lionni, am 5.5.1910 in Amsterdam geboren und am 11.10.1999 in Chianti gestorben, war Grafiker, Maler und Schriftsteller. Er studierte von 1928-1930 in Zürich und Genua Wirtschaftswissenschaften und promovierte 1935 in Volkswirtschaftslehre an der Universität in Genua. Währenddessen war er bereits als Grafiker und Maler tätig, da für Lionni immer klar war, dass er mit Kunst sein

Geld verdienen wollte. 1939 emigrierte er mit seiner Frau und seinen beiden Kindern in die USA, wo er als Grafikdesigner und künstlerischer Leiter diverser Zeitschriften und Werbeagenturen arbeitete. Obwohl er 1945 amerikanischer Staatsbürger wurde, kehrte er 1962 mit seiner Familie nach Italien zurück und ließ sich dort als freischaffender Künstler nieder (Kriegel 2009). Leo Lionni hat über 40 Bilderbücher geschrieben und gestaltet, die in mehr als 20 Sprachen übersetzt wurden. 1959 erschien sein erstes Bilderbuch *Das kleine Blau und das kleine Gelb*, das er auf einer Zugreise für seine beiden Enkelkinder mit Papierfetzen aus dem Stegreif heraus erfand. Sein viertes, 1963 erschienene, Buch *Swimmy* führte schließlich dazu, dass sich Lionni selbst als Künstler begriff und wurde zudem 1965 mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis für das beste Bilderbuch ausgezeichnet. Als berühmtestes Werk gilt *Frederick* (1967), die Geschichte der gleichnamigen Maus, die Sonnenstrahlen, Wörter und Farben sammelt, um den langen grauen Winter zu überstehen, wenn alle natürlichen Vorräte aufgebraucht sind.

In dem 1975 erschienenen Bilderbuch *Pezzettino* lässt Leo Lionni *Pezzettino*, was italienisch ist und Stückchen heißt, sich auf Identitätssuche begeben (vgl. Abbildung 3).

Dabei handelt es sich um ein kleines rotes Quadrat, das sich als kleines Stückchen fühlt, weil alle anderen groß sind und erstaunliche Abenteuer bestehen. Es denkt sich, dass es bestimmt ein Stück von irgendetwas ist und macht sich auf den Weg, um herauszufinden wovon. So fragt er Den, der rennt; Den, der stark ist; Den, der schwimmt; Den, der auf die Berge klettert und Den, der fliegt, ob er jeweils ein Stück von ihnen sei, was diese jedoch mit der Begründung verneinen, wie sie denn rennen, stark sein, schwimmen, auf Berge klettern und fliegen sollten, wenn ihnen ein Teil ihrer Selbst fehle. Schließlich fragt *Pezzettino* Den, der nachdenkt und in einer Höhle wohnt, ob er ein Teil von ihm sei, was dieser mit der Frage verneint, ob er glaube, es wäre leicht in einer Höhle zu wohnen und nachzudenken, wenn einem ein Stück fehle. Er empfiehlt ihm jedoch sich zur Insel Wham zu begeben, was *Pezzettino* dann auch tut, um dort von einem Berg zu stolpern und in viele kleine Stücke zu zerfallen. So erfährt *Pezzettino*, dass er, wie alle anderen auch, aus vielen Stücken besteht. Er kehrt zu seinen Freunden, die ihn

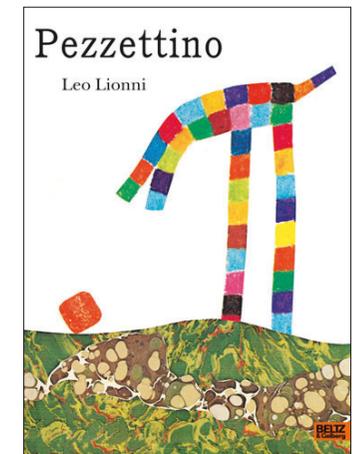


Abbildung 3: Titelbild *Pezzettino*

bereits erwarteten, zurück und ruft ihnen außer sich vor Freude zu: „Ich bin ich“. Obwohl sie nicht genau verstehen, was er damit meint, sind sie mit ihm zusammen glücklich, denn schließlich haben sie schon immer gewusst, „dass er Stück für Stück kein anderer war als Pezzettino, ihr alter Freund“.

Pezzettino als anthropomorphe Figur und seine Geschichte entsprechend zu deuten, obwohl es sich als rotes Quadrat um eine abstrakte Figur handelt, wird durch Lionnis eigene Aussage gerechtfertigt, nämlich: „Meine Gestalten sind Menschen in Verkleidung, und ihre kleinen Probleme und Situationen sind menschliche Probleme, menschliche Situationen“ (Pressemappe Beltz 2010). Die vorgegebene Dimension seines Daseins kumuliert in seinem Namen Pezzettino, was Stückchen heißt und genauso erlebt er sich und sein Leben, was darin mündet, dass er glaubt ein Stück von irgendetwas sein zu müssen, ohne jedoch zu wissen, wovon. Mit seinem Gegebensein geht Pezzettino dahingehend um, dass er es nicht einfach hinnimmt, denn eines Tages will er es genauer wissen. Dabei handelt es sich um eine Entscheidung im Selbstsein und zwar im eigentlichsten Sinne, da sich im Selbstsein entscheidet, „wer ich für mich und für andere sein will, welche Gestalt ich meinem Leben geben will“ (Schneider 2009, 236f). Gleichsam zieht dies ein befremdendes Moment nach sich, da die Entscheidung es genauer wissen zu wollen, zu einer Identitätsbewusstheit führt. Im Falle Pezzettinos macht sich dieser nun auf die Suche nach einer Antwort auf die Frage, wovon er ein Stückchen ist, indem er seine Mitfiguren fragt, ob er jeweils ein Teil von ihnen sei und so versucht, sein Selbstsein aus der Erfahrung von Anderen zu gestalten. Hierin offenbart sich die zumindest vorübergehende Unfähigkeit Pezzettinos eine Identität zu bilden, d.h. einen Zustand der Ganzheit zu finden. Im Gegenteil bezeugen die kurzen Dialoge mit willkürlich gewählten Figuren, die weder besonders viel mit ihm noch mit sich untereinander zu tun haben, die Entfremdung von sich selbst. Erst der Rat von Dem, der nachdenkt und in einer Höhle wohnt, sich zur Insel Wham, also der Knall- bzw. Schlaginsel, zu begeben, ermöglicht Pezzettinos Ent-Fremdung. Sein Wegbewegen bezieht sich dann nicht nur auf den Ort, an dem er vorher war, sondern auch weg von den Figuren, die ihm im Grunde fremd sind – damit bewegt er sich vom Fremdsein weg, ent-fremdet sich – was dadurch verstärkt wird, dass es auf besagter Insel Wham, keine Lebewesen gibt und er auf sich zurückgeworfen ist. Weil Pezzettino von der Reise erschöpft ist, stolpert er und zerfällt in viele kleine Stücke, was ihm zu der (Selbst)Erkenntnis führt, „dass er ebenfalls aus vielen Stückchen bestand. Wie alle anderen auch“.

Daraufhin rafft er sich zusammen, vergewissert sich, dass ihm auch nicht ein Stück fehlt, läuft zu seinem Boot zurück und rudert die ganze Nacht, weil er so schnell wie möglich nach Hause will. Hier wird literarisch das Zurückfinden in den Zustand der Ganzheit dargestellt, ebenso wie der Zustand selbst, weil durch diesen erst das Ich wieder aktives handlungsfähiges Agens wird. Als Pezzettino schließlich seine Freunde sieht, ruft er ja dann auch – außer sich vor Freude – aus: „Ich bin ich!“

Auf dem Titelbild ist das kleine rote Quadrat auf einer Ecke stehend, neben einer aus mehreren Quadraten bestehenden erheblich größeren Figur abgebildet (vgl. Abbildung 3). Die ästhetische Darstellung suggeriert, dass das Quadrat ein Teil der anderen Figur ist, möglicherweise von dieser abgefallen ist. Dieser Eindruck entsteht einerseits durch das Größenverhältnis beider Figuren, aber auch dadurch, dass das Quadrat auf der Spitze stehend dynamisch und beweglich wirkt. Andererseits handelt es sich bei beiden um abstrakte Figuren, sodass nicht eindeutig ist, ob der größeren Figur Teile fehlen. Auf der textuellen Ebene wird deutlich, dass auch das rote Quadrat dies nicht weiß, denn ansonsten würden dessen Fragen keinen Sinn machen, setzen sie doch die Möglichkeit voraus, den größeren komplexeren Figuren könnte ein Teil, nämlich es selbst, fehlen. Darüber können nur die Figuren Auskunft geben, was sie unter Verweis auf ihre Funktionsfähigkeit mehr als deutlich tun. Auf der visuell narrativen Ebene spielt Leo Lionni mit der Doppelbedeutung des Quadrats als Symbol, nach welcher mit „dem Quadrat [...] der Grundbaustoff bzw. die einzelnen Grundbaustoffe [...] versinnbildlicht“ (Og 2005, 108) werden. Als Futurist und Bauhausanhänger spielte er gern mit Farben und Formen und deren Positionen im Raum und stellte sich die Gefühle vor, die jede Position im Raum hervorrufen und welche eigene Bedeutung sich daraus entwickeln würde (Pressemappe Beltz 2010). In diesem Sinne ist davon auszugehen, dass die ästhetische Gestaltung des Buches Pezzettino und dessen Figuren nicht zufällig ist – entspricht die Wahl eines roten Quadrats ja gerade dem in den 1920er Jahren im ‚Bauhaus‘ entwickelten und nicht unumstrittenen Farbe-Form-Schema. Kunsttheoretiker wie Johannes Itten und Wassily Kandinsky versuchten damit die Frage zu klären, welcher Form welche Farbe entspricht und damit auch die, nach der Formen- und Farbensprache. In seiner Abhandlung Über das Geistige in der Kunst beschreibt Kandinsky den Charakter von Farben, wie den der Farbe Rot. So wirke diese sehr lebendig, lebhaft und unruhig und habe trotz aller Energie und Intensität „eine starke Note von beinahe zielbewuß-

ter immenser Kraft [...]. Es ist in diesem Brausen und Glühen hauptsächlich in sich und sehr wenig nach außen [...]" (ebd., 83). Und weiter, was die Farbe Rot in Kandinskys Beschreibung auch identitätstheoretisch so interessant macht: „Dieses ideale Rot kann aber in realer Wirklichkeit große Änderungen, Abschweifungen und Verschiedenheiten dulden. [...] Diese Farbe zeigt die Möglichkeit, den Grundton ziemlich zu behalten und dabei charakteristisch warm oder kalt auszusehen. Warm und kalt kann freilich jede Farbe sein, aber nirgend findet man diesen Gegensatz so groß wie beim Rot. Eine Fülle von inneren Möglichkeiten“ (ebd., 83). Das Stückchen Pezzettino als rotes Quadrat zu konzipieren und dessen Mitfiguren aus Quadraten bestehend, setzt die Geschichte auf der visuell narrativen Ebene gekonnt und textunabhängig um. Aufgrund der Symbolhaftigkeit ist jedoch die vollständige Erschließung ohne entsprechende Vorkenntnisse bzw. ästhetische Alphabetisierung (Mollenhauer 1990), wie beispielsweise hinsichtlich der hier skizzierten, über die symbolhafte Bedeutung der Form und Farbe, nicht möglich.

Vergleichende Überlegungen und Fazit

Zwei anthropomorphe Figuren – ein kleines buntes Tier und ein rotes Quadrat – geraten in eine Identitätskrise und lösen diese, indem sie sich auf die Suche nach der Antwort auf die Frage, wer sie sind, machen. Das Kleine Ich bin ich ist zwar eine konkrete Figur, jedoch uneindeutig und lässt sich nicht vorhandenen Gruppen von Tieren zuordnen. Bis zu der Frage des Frosches, wer sie sei, stellt das jedoch kein Problem für sie dar. Wahrscheinlich genauso wenig wie für die Kinder, die die Figur auf dem Titelbild des Buches sehen und noch nicht wissen, welche Geschichte sie erwarten dürfen, aber bereits vermuten, dass es sich bei dieser Figur um die Hauptfigur handelt. Anders bei der Figur Pezzettino, die abstrakt als rotes Quadrat dargestellt wird, womit eindeutig klar zu sein scheint, worum es sich handelt. Im Quadrat als Symbol ist jedoch angelegt, wofür der Name Pezzettino im Sinne von *Nomen est Omen* steht, so kann es nämlich sowohl Teil, als auch Ganzes sein. In dieser Geschichte kommt der Impuls, wissen zu wollen, wovon es ein Ganzes ist, textuell nicht von außen, visuell aber schon, nämlich durch die Darstellung der Mitfiguren als aus Quadraten bestehend. Durch die ästhetische Gestaltung Pezzettinos und seiner Umwelt entsteht eine visuelle Narration, die die Vermutung Pezzettinos nahelegt, ein Teil von etwas sein zu müssen. Erst als es zerbricht und auch hier ist es vor allem die visuelle Ebene, durch die die

se Narration transportiert wird, erkennt das Quadrat, dass es selbst ein Ganzes, bestehend aus vielen Teilen, ist. Auf der textuellen Ebene ist damit die Identitätsdiffusion aufgelöst, auf der visuellen Ebene könnte jedoch auch diese selbst aus Teilen bestehende Figur, Teil einer ebenfalls aus Teilen bestehenden Figur sein. Prinzipiell ähnlich, wenn auch nicht eindeutig und ausschließlich auf der visuellen Ebene, gestaltet sich die Geschichte des Kleinen Ich bin Ich. Denn auch wenn es nun weiß, dass es existiert und dass es das selbst ist, bleibt damit die Frage bestehen, was es ist – bzw. zu welcher Gruppe (von Tieren) es gehört. Beide Geschichten bieten damit Lösungen für den Umgang mit Identitätsdiffusionen an, ohne sie aber vollständig lösen zu können, worin gleichsam die Lösung besteht, da es sich bei einer Identitätskrise, also einer Phase, in der man nicht weiß, wer man ist, tatsächlich um ein Bedrohungsszenarium handeln kann. Andererseits thematisieren beide Bücher die Frage nach der eindeutigen Zuordenbarkeit von Menschen und danach, ob diese möglich und tatsächlich notwendig ist. Fragen, die vor allem auch im Kontext kultureller und geschlechtlicher Identität drängend und höchst aktuell sind. Abschließend soll auf ein Anliegen der Bilderbuchforschung hingewiesen werden, das sich im Anschluss an die vorliegende Auseinandersetzung mit der ästhetischen Gestaltung der beiden identitätssuchenden Figuren sehr deutlich herauskristallisiert hat: Mehr als der Analyse der ästhetischen Gestaltung der beiden Figuren an sich, wäre der Frage noch dezidierter nachzugehen, welchen erzählerischen Anteil die Bilder vor allem auch im Zusammenhang mit dem Text und identitärer Fragen haben. Dies würde darüber hinaus zur Beantwortung der Frage nach der Bedeutung literarisch dargestellter anthropomorpher Figuren oder auch Puppen für Kinder und Heranwachsende in kritischen Zeiten existenzieller Bedrohung beitragen.

Literaturverzeichnis

- Bauman, Zygmunt (1997). *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Erikson, Erik H. (1974). *Identität und Lebenszyklus: Drei Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Erikson, Erik H. (1988). *Jugend und Krise: Die Psychodynamik im sozialen Wandel*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Erikson, Erik H. (2005). *Kindheit und Gesellschaft*. Stuttgart: Klett Cotta Verlag.
- Fooken, Insa (2012a). *Puppen – heimliche Menschenflüsterer: Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und*

- Kulturgut (unter Mitarbeit von Robin Lohmann). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Fooken, Insa (2012b). Puppen sind der Schlüssel zu Identität und Menschwerdung. Interview mit Insa Fooken im Tages Anzeiger. Online: Zugriff am 19.19.2017 unter: <https://www.tagesanzeiger.ch/wissen/medizin-und-psychologie/Puppen-sind-der-Schluesel-zu-Identitaet-und-Menschwerdung/story/12747636>
- frauenmuseum.at (2010). SUSI WEIGEL Ich bin Ich (13. Mai 2010 – 16. Jänner 2011). Zugriff am 20.08.2017 unter: http://www.frauenmuseum.at/index.php?cat=5&page=8&calendar_id=21&limit=1&widgets_id=10#calendar
- Kandinsky, Wassily (1912). Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei. München: R. Piper & Co Verlag.
- Kriegel, Kirsti (2009). Leo Lionni. In Annette Kautt (Hg.), *Rossipotti-Literaturlexikon*. Zugriff am 20.08.2017 unter: http://www.literaturlexikon.de/illustratoren/lionni_leo.html
- Lionni, Leo (1975). Pezzettino. Beltz & Gelberg. Weinheim: Beltz Verlag.
- Lexe, Heidi, Seibert Ernst (Hg.) (2005). *Mira Lobe. ... in aller Kinderwelt (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung. Herausgegeben von Ernst Seibert und Heidi Lexe, Bd. 7)*. Wien: Verlag Edition Praesens.
- Lobe, Mira und Susi Weigel (1972). *Das Kleine Ich bin ich*. Wien: Jungbrunnen Verlag.
- Mollenhauer, Klaus (1990). Ästhetische Bildung zwischen Kritik und Selbstgewissheit. *Zeitschrift für Pädagogik* 36, 481-492.
- Noack, Juliane (2007). Reflexões sobre o acesso empírico da teoria de identidade de Erik Erikson. *Interação em Psicologia* 11, (1), 135-146.
- Noack Napoles, Juliane (2014). Schule als Ort des Aufwachsens, der Entwicklung und der Adolzenz. In Jörg Hagedorn (Hg.), *Jugend, Schule und Identität. Selbstwerdung und Identitätskonstruktion im Kontext Schule (47-62)*. Springer VS Verlag.
- Noack Napoles, Juliane (2017). ‚Geschlechtsidentität‘ als elementarpädagogisches Bildungsziel – Eine queertheoretische Betrachtung. *JB Frauen- und Geschlechterforschung* 1/2017, 53-68.
- Noack Napoles, Juliane (2017 in Vorbereitung). *Identität und Pädagogik – theoretische und empirische Zugänge*.
- Nogger-Gürtler, Lisa, Huemer, Georg, Seibert, Ernst (Hg.) (2014). *Ich bin ich*. Mira Lobe und Susi Weigel. 6. November 2014 bis 1. März 2015. Wien Museum Karlsplatz. Wien: Residenz Verlag.
- Og, Jens Holger (2005). *Lexikon der Symbolsprache und Zeichenkunde; Runen, Hieroglyphen, Zahlensymbole und Ornamentik*. Norderstedt: Books on Demand GmbH.
- Pressemappe Verlagsgruppe Beltz (2010). 100 Jahre Leo Lionni (1910-1999). Zugriff am 20.08.2017 unter: http://www.beltz.de/fileadmin/beltz/presse/pdf/Pressemappe_100GeburtstagLeoLionni.pdf
- Schneider, Wolfgang (2009). *Gedanken zur Pädagogik I. Besinnungen, Herausforderungen, Provokationen*. Oldenburg: Paulo Freire Verlag.
- Thiele, Jens (2003). *Das Bilderbuch. Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption*. Bremen, Oldenburg: Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee.

Juliane Noack Naploes

Dr. phil.; wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Allgemeine Erziehungswissenschaft mit dem Schwerpunkt Pädagogische Anthropologie (Prof. Dr. Jörg Zirfas) an der Universität zu Köln; Forschungsschwerpunkte: Identitätsforschung, Lebenslauf- und Biografieforschung, qualitative Forschungsmethoden; aktuell Mitarbeit an den Projekten: Geschichte der ästhetischen Bildung und Vulnerabilität und Pädagogik.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
jnoackna@uni-koeln.de

Über die Autorin / About the Author

Freier Beitrag

Free Contribution

Gudrun Gauda

Puppenspiel als strukturiertes Therapieangebot in der Kinderpsychotherapie –

Ein Überblick mit Praxisbeispielen zur Entwicklung und Durchführung des Therapeutischen Puppenspiels

Puppetry as a Structured Therapy Offer in Child Psychotherapy –

An Overview with Practical Examples for the Development and

Implementation of Puppet Therapy

— 112–119

Puppenspiel als strukturiertes Therapieangebot in der Kinderpsychotherapie – Ein Überblick mit Praxisbeispielen zur Entwicklung und Durchführung des Therapeutischen Puppenspiels

Puppetry as a Structured Therapy Offer in Child Psychotherapy – An Overview with Practical Examples for the Development and Implementation of Puppet Therapy

Gudrun Gauda

ABSTRACT (Deutsch)

Dieser praxisorientierte Beitrag beschreibt die Arbeit mit Handpuppen in der Kinderpsychotherapie wie auch in der Arbeit mit Erwachsenen als ein strukturiertes Therapieangebot. Dabei wird sowohl die Bedeutung des selbstbestimmten Spiels – in Bezug auf die freie Wahl der Figuren, der Gegenstände und der ‚Bühnenorte‘ – als auch die Relevanz und Wirksamkeit des eigenen Schöpfens von Figuren, im Sinne der ‚Verkörperung‘ innerer Figuren, herausgearbeitet. Theoretische Grundlagen werden mit Fallbeispielen aus der praktisch-therapeutischen Arbeit veranschaulicht.

Schlüsselwörter: Therapeutisches Puppenspiel, Kinderpsychotherapie, innere Figuren

ABSTRACT (English)

This article describes a practical und structured way to work with hand-puppets in psychotherapy with children as well as in therapeutic work with adults. In addition to the importance of self-determined play – in particular the free selection of puppets, props and theatrical settings – the significance of creating figures – as ‘embodiments’ of internal figures – is emphasized. Theoretical aspects are furthermore illustrated by case examples from the therapeutic practice.

Keywords: therapeutic puppet play, child psychotherapy, inner figures

Kurzer Abriss zur Entwicklung des Therapeutischen Puppenspiels

Es gehört zu den Alltagsbeobachtungen, dass Kinder im Spiel mit Puppen nicht nur Rollen einüben und soziale Zusammenhänge lernen und erproben, sondern sich auch spontan ihren Kummer „von der Seele spielen“. So manches Kind hat nach einer als ungerecht erlebten Bestrafung seine Puppe ebenfalls bestraft und sich dadurch wieder ‚selbst ermächtigt‘. Oft ist dabei zu beobachten, dass die gespielte Szene an Dramatik und emotionaler Heftigkeit die Wirklichkeit weit übersteigt – ein deutlicher Hinweis darauf, dass die Verarbeitung des Erlebten in vielen Variationen durchprobiert wird. Auf dem Hintergrund solcher Erfahrungen wundert es nicht, dass kein kinderpsychotherapeutisches Angebot ohne Puppen im Spielzimmer auskommt. Häufig handelt es sich hier um Handpuppen, die es den therapeutisch Tätigen erlauben, auf der Symbolebene als Mitspieler aktiv mit eingreifen zu können. Bereits Jacob L. Moreno (1988) nutzte gelegentlich Puppen in dem von ihm entwickelten *Psychodrama*, weil es Kinder gab, die das, was sie bewegte, deutlich leichter über eine Puppe ausdrücken konnten, als es im direkten Rollenspiel möglich war. Alfons Aichinger (2010) entwickelte in diesem Zusammenhang eine Psychodrama-Variante, die er „Teilearbeit“ nannte, in der kleine Tierfiguren als unterschiedliche innere Anteile des Kindes genutzt werden. Abgesehen von dieser detailliert beschriebenen Methode für die psychotherapeutische Arbeit mit Kindern, gab es für Handpuppen bis in die späten 1980er Jahre allerdings keine systematisch beschriebene Vorgehensweise. Sie wurden genutzt, je nach dem intuitiven Verständnis der Therapeut_innen bzw. so, wie die Funktion von Puppen auf dem jeweiligen Theoriehintergrund bewertet wurden:

- in der Verhaltenstherapie eher informierend und übend,
- in den systemischen Ansätzen als Kontakt und Kommunikation erleichternd,
- in tiefenpsychologischen Herangehensweisen als Instrument der Katharsis.

Es gab jedoch kaum Bemühungen, das Angebot bzw. den Einsatz von Puppen in der Spieltherapie auf einem theoretischen Hintergrund zu systematisieren – außer in der integrativen Psychotherapie. Hier legte Hilarion Petzold (1983) eine erste Aufsatzsammlung vor, die aber lange Zeit die einzige einschlägige Publikation blieb. Erst mit Beginn der Veröffentlichungen zum Therapeutischen Puppenspiel von Käthy Wüthrich (1990) wurden Puppen ganz zentral in den Fokus der (Kinder-) Psychotherapie gestellt und in ihrer Bedeutung und Wirkung systematisch

erfasst. In ihrem Ursprungsberuf als Puppenspielerin hatte die Schweizerin Käthy Wüthrich zwei wichtige Erfahrungen gemacht: Zum einen stellte sie fest, dass die Kinder nach den Vorstellungen begierig waren, mit den Puppen hinter der Bühne eigene Geschichten zu spielen. Das wiederum gelang – ohne im Chaos zu enden – jedoch nur dann, wenn die Kinder eine einfache, aber helfende Struktur für die Entwicklung einer Geschichte an die Hand bekamen. Zum anderen beobachtete sie in ihren Workshops, dass Kinder ihre Geschichten deutlich nachdrücklicher und engagierter spielten, wenn sie das mit einer selbst ‚geschöpften‘ Puppe tun konnten. Aus beiden Erkenntnissen entstand im Laufe der Jahre ein therapeutisches Angebot (Therapeutisches Puppenspiel), das theoretisch begründet ist und genau beschrieben werden kann und das sowohl das Schöpfen¹ einer eigenen Puppe als auch das Spiel mit Puppen beinhaltet. Es lehnt sich zum einen in der Deutung der Symbolik an die Archetypenlehre von Carl Gustav Jung an und betrachtet zum anderen den Einsatz der verschiedenen Puppen und Gegenstände auf einem entwicklungspsychologischen Hintergrund (vgl. dazu ausführlich Gauda 2016). Dabei richtet sich das Angebot des Therapeutischen Puppenspiels nicht nur an Kinder, sondern auch an Jugendliche und Erwachsene. Auch wenn sich Erwachsene vom kreativ-schöpferischen Anteil zunächst deutlich stärker angesprochen fühlen, kommen sie dann aber mit ihren selbst geschaffenen Figuren oft schneller ins Spiel als mit den Figuren, die im ‚normalen Repertoire‘ vorhanden sind. Insgesamt richtet sich das Angebot aber vor allem an Menschen, die Schwierigkeiten mit dem sprachlichen Ausdruck ihrer Probleme haben. Das sind neben Kindern, die oft noch keine Worte für ihre Fragen und Belange haben, beispielsweise auch Menschen mit Aphasien oder Klientengruppen, die eine andere Muttersprache sprechen als die jeweiligen Therapeut_innen.

Spielmaterial und praktisches Vorgehen

Im Therapieraum des Therapeutischen Puppenspiels befindet sich ein reichhaltiges Angebot an Spielmaterial, das sich auf drei unterschiedliche Bereiche bezieht: (1) Handpuppen, (2) Gegenstände / Requisiten für die Spielhandlungen bzw. das Probehandeln und (3) eine ‚Bühne‘.

¹ In diesem Zusammenhang wird bewusst das Wort „Schöpfen“ verwendet, um dem symbolischen Gehalt dieses Prozesses gerecht zu werden, der über Begriffe wie ‚Herstellung‘, ‚Gestaltung‘ oder ‚Erschaffung‘ hinausgeht.

Handpuppen (und ihre Symbolik)

So gibt es ein eindrucksvolles Sortiment an unterschiedlichen Handpuppen, die sich in ihrer Symbolik weitgehend an den bekannten Märchenfiguren orientieren: König und Königin (als ‚Stellvertreter‘ für die Eltern), Prinzen und Prinzessinnen unterschiedlicher Altersstufen, (liebevolle) Großeltern, ein Baby sowie eine Anzahl Frauen und Männer, die Tanten, Onkel, Lehrer_innen usw. darstellen können. Weiterhin gibt es eine Hexe, einen (bösen) Zauberer, einen Räuber, einen Tod und einen Teufel. Aber auch ein Polizist ist vorhanden (als Ordnungsmacht und Helfer) sowie ein Arzt und ein Koch, die als Versorger gebraucht werden können. Daneben finden sich eine Reihe von Tieren, die unentbehrlich sind und denen eine jeweils spezifische Bedeutung zukommt: Das Krokodil als verschlingendes Prinzip, ein Hund als Helfer. Auch ein Drache, ohne den fast kein Spielhandeln auskommt, gehört – gefährlich oder weise – in beiden Varianten zum Angebot. Daneben sind der Fantasie der Therapeut_innen keine Grenzen gesetzt. So gibt es im Therapieraum der Autorin (G. G.) viele weitere Figuren wie Vampire, Roboter, Wasserwesen usw., von denen im Übrigen ein Teil auf Anregung der Kinder entstanden ist.

Gegenstände / Requisiten (und ihre Symbolik)

Neben den Handpuppen gibt es eine Reihe von Requisiten, die gesondert untergebracht sind. Das Angebot orientiert sich an den Möglichkeiten, die für das Probehandeln auf der Bühne erforderlich sein könnten. Als unentbehrlich haben sich hier Nahrungsmittel, Getränke sowie die dazugehörigen Gefäße wie Töpfe und Flaschen erwiesen. Weiterhin werden auf den häufig gespielten ‚Heldenreisen‘ Hilfen sowohl zur Orientierung benötigt, wie Lampe und Kompass, als auch zur Verteidigung, wie Waffen, Schwert und Pistole. Als zentrales und wichtigstes Requisit hat sich darüber hinaus die Schatzkiste erwiesen und für Notsituationen muss in jedem Fall ein Arztkoffer vorhanden sein. Wichtig sind zudem auch Dinge, in denen man etwas transportieren kann, wie Körbe, Rucksack, Koffer usw.

Bühne

Als Bühne dient ein einfaches Bügelbrett. Das hat nicht nur den Vorteil höhenverstellbar zu sein, sondern ist auch breit genug, um etwas darauf abzustellen, ohne eine allzu große Distanz zwischen den Spielern herzustellen, wie es bei einem Tisch der Fall wäre. Da die Spieler kein ‚Publikum‘ haben, können sie sich gut

um das Brett herumbewegen oder bei Bedarf auch unter dem Bügelbrett spielen, beispielsweise in einer ‚Höhle‘.

Spielabläufe und Bedeutungszusammenhänge

Instruktion, Vorgehen, Ablauf, Spielhandlungen

Betreten die Kinder den Therapieraum das erste Mal, lautet das Angebot an sie immer: „Gemeinsam können wir mit Hilfe all dieser Dinge ein Theaterstück spielen“. Da die wenigsten Kinder sich das zunächst vorstellen können, gibt es eine sehr einfache Anleitungsstruktur: (1) Das Kind wählt zunächst *drei Gegenstände* aus. Diese Wahl erfolgt als Erstes, damit die Handlungsimpulse sofort ihren Raum bekommen, da auf der Bühne möglichst viel gehandelt und möglichst wenig gesprochen werden soll. (2) In einem zweiten Schritt werden *drei Puppen* ausgewählt, wobei Menschen und Tiere in beliebiger Kombination gewählt werden können. (3) Zuletzt bestimmt das Kind einen *Ort*, an dem diese Puppen sich begegnen könnten. Diesen Ort baut das Kind dann mit Unterstützung von Therapeuten / Therapeutin auf der ‚Bühne‘ (dem Bügelbrett) auf. Genutzt werden hierbei Tücher, Holzständer, kleine Kistchen usw. Es genügt im Prinzip nur eine symbolische Andeutung. Diese Verortung ist wichtig, denn, gäbe es keinen ‚Bühnenort‘, bliebe die Geschichte des Spielenden im luftleeren Raum. Außerdem ermöglicht die Wahl des Ortes – neben der Wahl von Figuren und Gegenständen – sowie im Weiteren die jeweilige Farbgestaltung erste diagnostische Erkenntnisse. So macht es einen großen Unterschied aus, ob die Prinzessin zusammen mit dem geraubten Schatz in einem finsternen Kerker eingesperrt ist oder ob sie auf einer sonnigen Blumenwiese ihre Schätze ausbreitet.

Die Auswahl der Gegenstände und Figuren sowie der Aufbau des Ortes dauern so lange, wie das Kind dafür braucht. So kann es sein, dass eine ganze Therapie-stunde dafür genutzt werden muss. Erst ganz am Ende der Spielvorbereitungen bestimmt das Kind, welche Rolle (Figur) es selbst übernehmen möchte (meist nur eine) und welche der Therapeut übernehmen soll (in der Regel zwei). Für das Spiel wird nun ein Anfang festgelegt, wobei Therapeut /Therapeutin in etwa wissen müssen, was ihre Puppe zu tun hat – alles Weitere entwickelt sich dann in der Regel von selbst. Wichtig ist in jedem Fall, dass die Therapeut_innen durchgängig dafür sorgen, dass sie eigene Impulse zurückhalten, so dass ausschließlich die Geschichte des Kindes gespielt wird.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass es selbstverständlich ungezählte andere

Möglichkeiten geben kann, zu einer ‚Geschichte‘ zu kommen. Allerdings gibt die hier beschriebene und von Käthy Wüthrich als „Dreierdynamik“ bezeichnete Herangehensweise den Kindern zumeist sofort Halt und Struktur. Insbesondere öffnet sie sowohl sehr blockierten als auch extrem lebhaften Kindern damit einen Weg, ihre innere Geschichte auf die Bühne zu bringen und sie dort zu bearbeiten. So finden die Kinder auf einer symbolischen Ebene handelnd oft Lösungen für ein Problem, das sie in der Regel (verbal) nicht benennen könnten. Oder anders gesagt: Die auf der Bühne gefundene äußere Struktur führt dann nach und nach auch zu einer inneren Struktur.

Puppe(n) selbst erschaffen

Das vorhandene Figurenangebot orientiert sich in seiner Symbolik an Entwicklungsthemen, so wie sie im Lebensverlauf bedeutsam sind und werden: Bindung und Loslösung, Entwicklung einer eigenen Persönlichkeit und eines kohärenten Selbstbildes. Die Puppen repräsentieren somit Lebewesen, die im Laufe eines Lebenszyklus Bedeutung erlangen können, entweder als Vertreter für den eigenen momentanen Entwicklungsstand und/oder als Vertreter des momentan wichtigsten Beziehungspartners. Da die Möglichkeiten der individuellen Entwicklungsverläufe nahezu unendlich sind, kann nachvollziehbarer Weise im Therapieraum nur ein begrenztes Angebot (s.o.) zur Verfügung stehen.

Anlässe Figuren selbst zu schöpfen

Nicht alle Kinder finden demnach in dem vorhandenen Angebot die Puppe, die sie gerade „brauchen“. Dabei können die Gründe, eine eigene Puppe zu schöpfen, sehr unterschiedlich sein. So „muss“ beispielsweise der König einen anderen Gesichtsausdruck haben, als der König, der im vorhandenen Angebot ist. Oder der vorhandene Ritter ist zu alt und es wird ein jüngerer Vertreter benötigt oder die Prinzessin ist nicht blond genug, der Räuber nicht böse genug usw. Manchmal fehlt auch genau die Puppe, die das Kind gerade braucht: ein Schutzengel, ein Wassergeist, eine schwarz-weiße Katze, ein Außerirdischer, ein Punker, ein Riese, ein Vampir, ein Schneewolf, ein Giftzwerg, eine Seejungfrau, ein Babydrache, ein silbernes Einhorn, ein Judokämpfer usw. Das sind nur einige Beispiele von Puppen, die es im vorhandenen Angebotsspektrum nicht gab, so dass die Kinder sie selbst geschöpft haben. Ein weiterer Grund für die selbstbestimmte Schöpfung einer Puppe kann darin bestehen, dass das Kind das starke Bedürfnis hat, seine

eigene Prinzessin zu haben, seinen eigenen Polizisten oder seinen eigenen Ritter. Hier wiederum setzt das *kunsttherapeutische Angebot* des Therapeutischen Puppenspiels an.

Der Schöpfungsprozess

So wie das Spielangebot sehr einfach und sehr strukturiert ist, so gibt es auch eine einfache Herstellungs- und Gestaltungsmöglichkeit, die selbst für kleine Kinder und ungeschickte Menschen geeignet ist, eine Figur zu schaffen, wie der ‚Schöpfer‘ sie sich vorstellt: Auf eine Grundform aus Styrodur (einem leichten Material für Baudämmung) werden in einer einfachen Vorgehensweise zuerst ein Gesicht aus einer Modelliermasse aufgetragen und dann Augen aus Glasknöpfen eingesetzt. Der getrocknete Kopf wird angemalt, Haare aus Wolle oder Fell werden aufgeklebt und am Ende wird ein Gewand aus einem abgeschnittenen Hemd- oder Blusenärmel befestigt.

Dieser ‚Schöpfungsprozess‘ geht tatsächlich so schnell, wie er hier beschrieben wird, denn es ist wichtig, dass er für Kinder nicht allzu lange dauern darf. Während Erwachsene oft viele Stunden mit der liebevollen, detaillierten Ausgestaltung ihrer Puppe verbringen, hat selbst ein ungeschicktes Kind in maximal drei Therapiestunden seine Puppe fertig. Diese wird nun häufig so heiß geliebt, dass sie ein besonderes Attribut benötigt: spezielle Ohringe für die Prinzessin, einen Helm für den Ritter, blutige Zähne für den Wolf, einen Schal oder ein Mützchen für das Baby usw.

Kinder haben hier meist sehr klare Vorstellungen, denen auch immer eine ganz besondere Bedeutung zukommt: Die Ohren sind innen schwarz, denn sie sind so schmutzig, dass dieser Räuber nichts hört. Der Wolf ist so dünn, weil er nie wirklich zu seinem Futter kommt usw. In der therapeutischen Begleitung ist es hier (wie auch beim Entwickeln der Geschichte) ganz besonders wichtig, dass die



Abbildung 1: Ähnlichkeit von geschaffener Puppe und Kind

Kinder so gut wie möglich dabei unterstützt werden, ihre Vorstellungen zu realisieren, auch dann, wenn diese zunächst einmal sehr eigenartig erscheinen mögen. Interessanterweise zeigt sich hier, dass die geschaffene Puppe dem Kind häufig sehr ähnlich ist (vgl. Abbildung 1).

Auch ohne kindliche Erläuterungen lässt das Erscheinungsbild der selbst geschöpften Figuren oft aussagekräftige Rückschlüsse auf die Befindlichkeit der Kinder zu. Der wilde Löwe will nicht wirklich wild werden und sieht eher aus wie ein Schmusekätzchen. Der gefährliche Räuber wirkt eindeutig eher traurig als gefährlich. Der Ritter will erst noch ein mutiger Ritter werden und erweist sich vorläufig noch als schüchternes Kerlchen. In jedem Fall gehören diese selbst geschöpften Puppen dem Kind und werden auch von niemand anderem ohne seine Erlaubnis gespielt.

Mit Puppen spielen und / oder Puppen schöpfen

In der ersten Therapiestunde werden dem Kind die verschiedenen Möglichkeiten vorgestellt: Es kann das Spielangebot in seiner einfachen Struktur nutzen und mit den vorhandenen Puppen spielen, es hat aber auch die Möglichkeit, eine eigene Figur zu schöpfen. Dem Kind wird in jedem Fall deutlich vermittelt, dass es die Freiheit hat, das eine oder andere zu wählen oder auch in beliebiger Reihenfolge beides zu tun. Interessanterweise zeigt sich hier, dass die Neigungen der Kinder unterschiedlich sind. Es gibt Kinder, die stürzen sich geradezu ins Spiel und nutzen begeistert die Bühne als ein Angebot, ihr Problem zu bearbeiten. Nur in Ausnahmefällen, wenn ihnen z. B. eine Figur ganz besonders wichtig ist, schöpfen sie auch einmal eine (neue) Puppe selbst. Neben diesen ‚Spielern‘ gibt es aber auch die ‚Schöpfer‘. Sie schaffen oft eine Puppe nach der anderen und müssen zum Spiel mehr oder weniger ermuntert werden. Manchmal sind das Kinder, die Probleme mit dem Rollenspiel haben, aber im Prozess des Schöpfens unterschiedlicher Figuren ihr Problem bearbeiten.

Zwei kurze Fallskizzen seien hier erwähnt: Der elfjährige John² schuf sehr gezielt Puppen, die bewusst sämtliche Mitglieder seiner ziemlich unübersichtlichen Kernfamilie darstellten. Mit deren Hilfe fand er im Folgenden nicht nur heraus, wer für ihn welche Funktion erfüllte, sondern sie verhalfen ihm auch, auf dem

Hintergrund seiner Herkunft aus sehr unterschiedlichen Kontinenten, zu einem Verständnis seiner eigenen Identität zu kommen. Die neunjährige Amelie schuf in schneller Folge drei Mädchenfiguren: ein Aschenputtel, ein munteres Mädchen und eine Prinzessin. Es waren drei Möglichkeiten, sich selbst zu erleben, die dann auf der Bühne entsprechend nachgefühlt und mit Handlung gefüllt wurden. Das extrem breite Spektrum unterschiedlicher Puppen, die von den Kindern geschaffen werden, *und* die auf vielfältigste Weise gezeigten Einsatzmöglichkeiten im Spiel spiegeln die unglaubliche Bandbreite seelischer Befindlichkeiten sowie die unendlichen Variationen an Lösungswegen aus einer seelischen Notlage wieder. Hier gibt es weder typische Spiele noch typische Puppen. Allerdings kann der Wunsch nach einer bestimmten Figur durchaus typisch sein, und zwar in dem Sinne, dass er ein bestimmtes Entwicklungsthema widerspiegelt. So gibt es kaum ein Mädchen im Altersbereich zwischen sechs und neun Jahren, das nicht wenigstens einmal im Rahmen seiner Geschlechtsidentitätsentwicklung den Wunsch nach einer Prinzessin geäußert hätte. Oft entsteht dann aber beim Modellieren schon „unter der Hand“ ein ganz anderes Wesen oder die Prinzessin bekommt in den Spielen keine Funktion und langweilt sich in ihrem goldenen Käfig zu Tode. Da die selbst geschöpften Puppen häufig in ihrer Erscheinung sehr viel extremer sind als das vorhandene Angebot an beispielbaren Figuren, lässt sich an ihnen und im Spiel mit ihnen die seelische Entwicklung oft noch deutlich besser erkennen. Die folgende Fallvignette gibt einen Eindruck von einer solchen Dynamik.

Fallvignette Niklas, 7 Jahre

Niklas gerät in der Schule immer wieder in Auseinandersetzungen mit anderen Kindern, wenn sie seinen persönlichen Raum verletzen oder wenn ihm die Möglichkeit für eine Konfliktklärung fehlt. Da Niklas in seiner frühen Kindheit schwer traumatisiert wurde, ist das nicht überraschend. Bestimmte ‚Triggerreize‘ führen dazu, dass er buchstäblich den Halt verliert. Das wiederum können seine Mitschüler nicht verstehen, so dass er zunehmend in eine Außenseiterposition gerät. Er wird wie ein streitbares Ungeheuer behandelt, was wiederum einen fatalen negativen Handlungskreislauf nach sich zieht. Dabei ist Niklas ein kleiner, eher schwächlicher Junge, intelligent und eher wortorientiert, was ihn gelegentlich altklug wirken lässt. So baut er seine ‚Bühnenbilder‘ sehr anschaulich und mit einem ausgesprochen ästhetischen Gespür.

² Die Namen und Lebensumstände der hier und im Folgenden erwähnten Kinder wurden verändert, so dass keine Rückschlüsse auf konkrete Personen möglich sind.



Abbildung 2: rotes Monster mit großem Kopf, goldenen Hörnern und blauen Augen von vorne



Abbildung 3: rotes Monster mit zwei zusätzlichen blauen Augen am Hinterkopf

Gleich zu Beginn der Therapie äußert Niklas den Wunsch, ein Monster zu schöpfen. Bis er sich das aber zutraut, gehen noch einmal vier Stunden vorüber. Dann aber schafft er in zwei Therapiesitzungen ein eindrückliches Monster. Es hat einen recht großen Kopf, einen mürrischen Mund, Hörner und große (kindlich-blaue) Augen. Davon hat es auch noch ein Paar am Hinterkopf, denn: es „sieht alles“. Die Hörner werden golden angemalt, der gesamte Kopf knallrot ohne Nuancierung und aus der Nase schnaubt es rotes Feuer. Für den Körper braucht Niklas ebenfalls einen knallroten Stoff (vgl. Abbildungen 2 und 3).

Bis dieses Monster seinen ersten großen Einsatz auf der Bühne bekommt, passiert dort jedoch noch sehr viel anderes. Terroristen treten auf und böse Teufel; Räuber entführen Kinder und sperren sie ein; Gerichtsverhandlungen werden abgehalten und ungeschickte (!) Kinder werden wegen ihres Ungeschicks zu lebenslangen Strafen verurteilt. Zu diesem Zeitpunkt möchte Niklas eine zweite Puppe machen. Es wird wieder ein Monster, grün, mit einem zusätzlichen Auge auf der Stirn. Damit kann es ganz weit in die Ferne schauen, wobei das Auge bei Bedarf aber auch nach hinten wandern kann (vgl. Abbildung 4).

Dieses Monster bekommt wild gefletschte Zähne, die allerdings bluten, denn ein Zahn wurde ihm im Kampf ausgeschlagen – so wie auch der schwächliche Niklas in seiner Umwelt am Ende meist die Blessuren davonträgt.

Aber auch diese Puppe entspricht nicht wirklich der Gefahr, die es mit seinem Namen („Monster“) eigentlich vorgeben will. So wirken beide „Monster“ ausgesprochen kindlich, eher ängstlich, wachsam und nicht wirklich bedrohlich. Wieder erfährt auch diese Puppe keinen Einsatz im Spiel, sondern spiegelt eher Niklas Verwirrung zwischen der Zuschreibung durch andere und seinen eigenen Gefühlen wieder.

Erst nach einer sehr langen Pause und einer Therapieunterbrechung kommen die beiden Monster ein einziges Mal zum Einsatz: Sie bewachen in einer Höhle kostbare Schätze, die ein Junge unbedingt haben möchte. Bei dem Jungen handelt es sich immer um dieselbe Figur aus dem vorhandenen Angebot, die bereits mehrfach vor dem Richter stand! Der Junge muss dabei große Gefahren überwinden und fällt dann am Ende in eine Falle, die die Monster für ihn aufgestellt haben. Dort muss er sich selbst durch seine Klugheit befreien, indem er Rätsel löst und am Ende von dem grünen Monster einen Teil des Schatzes geschenkt bekommt.

Geht man davon aus, dass alle drei Puppen innere Anteile von Niklas repräsentieren, erschließt sich die Deutung, dass er diese „Monster“ braucht, um seine Ressourcen zu bewachen. Gleichzeitig machen die Monsterwächter es ihm aber auch schwer, mit seinem Alltags-Ich an seine Schätze heranzukommen. Dabei scheint es zumindest tröstlich zu sein, dass er spürt, dass er überhaupt über Ressourcen verfügt. Diese Ressourcen beschäftigen Niklas nun recht lange: sie müssen aus einem Bergwerk gehoben und immer wieder gesucht werden; sie müssen in einem Tresor gesichert werden; sie werden verarbeitet und verwandelt, indem sie z. B. eingeschmolzen werden und eine neue Form erhalten.

Und wieder verschwinden die Monster in der Versenkung und es wird in der Folge wieder mit vorhandenen Figuren gespielt. Erst nach einer Pause von mehreren



Abbildung 4: grünes Monster mit zusätzlichem, auch nach hinten beweglichem grünen Auge



Abbildung 5: „großer“ Drache

Monaten bekommt das rote Monster wieder einen Auftritt: es stellt ein Ungeheuer dar, das in einem Vulkan lebt und dort auf einen Diamantenschatz aufpasst. Zwei Minenarbeiter graben sich langsam vor und überlisten das Ungeheuer, indem sich einer von vorne und einer von hinten nähert. Sie nehmen die Diamanten an sich und laden das Ungeheuer ein, ihnen nach draußen zu folgen. Weil es sich dort nicht wohl fühlt, wird es von den Arbeitern angespuckt und die Spucke bewirkt, dass es verschwindet. Somit ist nicht nur der Schatz gehoben, sondern das Monster verliert in gewisser Weise auch seine Bedeutung. Oder noch anders gesagt: die menschlichen „Säfte“ haben das Monster geheilt.

Sich bedroht zu fühlen, bleibt jedoch ein wichtiges Thema für Niklas und er fragt nach der Möglichkeit, einen Riesendrachen zu modellieren. Der wird zwar wirklich riesengroß, aber in seinem Ausdruck sieht auch er alles andere als gefährlich aus, sondern es handelt sich eher um eine Art Babydrachen (vgl. Abbildung 5). Anders als die beiden Monster bekommt dieser Drache nun auf der Bühne eine Menge zu tun und freundet sich regelrecht mit (wieder) demselben Jungen an.

Der Verlauf des Schöpfens der Figuren, der seltene bzw. durch lange Pausen unterbrochene Spieleinsatz, all diese Begleitumstände zeigen, dass es Niklas schwer gefallen ist, sich selbst mit dem internalisierten Bild des Monsters auseinanderzusetzen. Erst als er ein passenderes Verhalten für sein Monster gefunden hat (wachsam, aber nicht böse), gibt es einen ersten Schritt zu einer Integration der verschiedenen Persönlichkeitsanteile. So zeigt auch dieses Beispiel, wie wichtig es sein kann, ein inneres Gefühl in Form einer Puppe nach außen zu bringen. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, wie schwer es sein kann, dieses Gefühl wirklich zu bearbeiten. So kann man demnach nicht zwangsläufig erwarten, dass die selbst geschöpften Puppen auch wirklich gespielt werden.

Auch in anderen Therapieverläufen zeigte sich, dass auf der Suche nach dem „richtigen“ Abbild verschiedene Anläufe gemacht werden müssen, die dann immer wieder bedeutungslos sein können, weil sie nicht richtig „passen“. So schuf die sechsjährige Rosalie insgesamt vier „Landmädchen“, die ihr jedoch alle zu elegant gerieten (wie sie selbst), bis sie einen Ausdruck gefunden hatte, der für sie „einfach“ genug war. Auch Jugendliche haben manchmal eine Neigung, technisch sehr komplizierte Figuren zu schöpfen, die dann häufig nicht gespielt werden (können) – auch dies ist einmal mehr ein Verweis auf die Wichtigkeit der Einfachheit. Andere Therapieverläufe können hingegen wieder ganz anders aussehen. So wird manchmal eine Puppe (häufig dem Kind sehr ähnlich) über lange Zeit hinweg in immer wiederkehrende, schwierig zu bewältigende Abenteuer gestürzt, bis sie am Ende im wahrsten Sinne des Wortes „abgespielt“ ist.

Fazit: Einzigartigkeit und Selbstbestimmung im Therapeutischen Puppenspiel

Sowohl die theoretischen Annahmen als auch die klinische Praxis machen deutlich: Durch das vorhandene Figurenrepertoire werden zwar bestimmte Entwick-

lungsthemen angeboten, aber es gibt letztlich keine typischen Verläufe und auch kein von Therapeut_innen gesetztes Handlungsziel im Kontext des Therapeutischen Puppenspiels. Nur das Kind selbst entscheidet darüber, ob es überhaupt eine Puppe schöpft, ob es mit ihr auch spielt sowie was mit ihr am Ende der Therapie geschieht. Gelegentlich bekommen die Therapeut_innen ein Geschöpf geschenkt, weil es nicht mehr gebraucht wird. Manche werden auch vernichtet und das darf auch so sein. Denn: wenn „meine Angst“ keine Rolle mehr spielt, kann ich auch „ihre Verkörperung“ entsorgen. Manche Puppen werden jedoch auch mit nach Hause genommen und selbst von größeren Kindern und Jugendlichen noch in Sichtweite im Zimmer aufbewahrt. Vielleicht werden sie nicht mehr gespielt – aber zu sagen haben sie noch immer etwas.

Literaturverzeichnis

- Aichinger, Alfons (2010). Wofür das Eichhörnchen Handys sammelt – psychodramatische Telearbeit in der Erziehungsberatungsstelle. *Information für Erziehungsberatungsstellen*, 1/10, 3-21.
- Gauda, Gudrun (2016). *Königskinder und Drachen*. Handbuch des Therapeutischen Puppenspiels. Norderstedt: bod.
- Moreno, Jacob Levy (1988). *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama*. Einleitung in die Theorie und Praxis. Stuttgart: Thieme.
- Petzold, Hilarion (Hg.) (1983). *Puppen und Puppenspiel in der Psychotherapie*. Mit Kindern, Erwachsenen und alten Menschen. München: Pfeiffer.
- Wüthrich, Käthy, Gauda, Gudrun (1990). *Botschaften der Kinderseele*. Puppenspiel als Schlüssel zum Verständnis unserer Kinder. München: Kösel.

Abbildungen

Das Urheberrecht für alle Fotos liegt bei der Autorin.

Über die Autorin / About the Author

Gudrun Gauda

Diplompsychologin, neun Jahre wissenschaftliche Mitarbeiterin in einem Forschungsprojekt zur frühkindlichen Beziehungsentwicklung; Promotion zum Dr. phil.; Ausbildung in systemischer Familientherapie und in therapeutischem Puppenspiel; seit Ende 1988 selbständig tätig in Frankfurt am Main mit den Schwerpunkten Kinder- und Familientherapie, Supervision und Weiterbildung; seit 1996 Leiterin des Frankfurter Instituts für Gestaltung und Kommunikation.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
gudrun-gauda@gmx.net; info@puppenspiel-therapie.de

Miszellen

Miscellaneous



Lin Cheng

„A film star in his own right“ – Marlene Dietrichs Puppen als Requisiten,
Talisman und Fetisch

„A film star in his own right“ – Marlene Dietrich’s Dolls as Props, Talisman
and Fetish

 121–126

Robin Lohmann

Finding Life in a Cold Place – a Reminiscence

Leben entdecken an einem kalten Ort – eine Reminiszenz

 127–128

„A film star in his own right“ – Marlene Dietrichs Puppen als Requisiten, Talisman und Fetisch^{1 2}

„A film star in his own right“ – Marlene Dietrich’s Dolls as Props, Talisman and Fetish

Lin Cheng

ABSTRACT (Deutsch)

In der Deutschen Kinemathek zieht eine ‚Chinesenpuppe‘ von Marlene Dietrich die Aufmerksamkeit vieler Besucher auf sich. Was verbindet Marlene Dietrich mit dieser Puppe, die sich nicht wesentlich von einer Kinderpuppe unterscheidet? Die enge Beziehung zwischen ihr und ihren Puppen ist ein Phänomen, aus dem die Diva nie ein Geheimnis gemacht hat: Bereits 1931 durfte eine Filmzeitschrift sie mit ihren Puppen ablichten. Es gibt Fotos, auf denen nur die ‚berühmten‘ Beine der Künstlerin mit einer ihrer Puppen zu sehen sind. Für sie waren diese Puppen weit mehr als nur Requisiten für Porträtaufnahmen. Im Folgenden wird die Rolle der Puppen im Film und im Privaten betrachtet und diese enge Mensch-Puppenbeziehung zwischen einer erwachsenen Frau und ihren Puppen im historischen Kontext skizziert.

ABSTRACT (English)

In the Deutsche Kinemathek (German Film Museum), Marlene Dietrich’s ‘Chinese doll’ attracts many visitors. What did Marlene Dietrich associate with this doll, which is not essentially different from a children’s doll? The close relationship between her and her dolls has never been kept a secret: As early as 1931, a film magazine was allowed to take pictures of Dietrich with her dolls. There are photos on which only the ‘famous’ legs of the actress are seen with one of her dolls. For her, these dolls were far more than simple props for photo shoots. In this essay, the roles of Dietrich’s dolls in her movies and personal life are outlined. This close human-doll-relationship between an adult women and her dolls is sketched in a historical context.

1 Ich bedanke mich bei Frau Silke Ronneburg und Frau Barbara Schröter von der MDCB (Marlene Dietrich Collection Berlin der Deutschen Kinemathek) für die freundliche Unterstützung bei der Recherche.

2 Der vorliegende Beitrag stellt eine modifizierte Fassung eines längeren Artikels des Autors dar, der 2015 veröffentlicht wurde als: Cheng, Lin (2015). „A star in his own right“ und „mein vielgeliebter Chinese“ – Marlene Dietrichs Puppen als Filmrequisiten und Talisman. In Feng Yalin/Zhu Jianhua/Wei Yuqing/Georg Braungart/Gerhard Lauer (Eds.), Literaturstraße (S. 397-410). K&N. Die Herausgeberin der „Literaturstraße“, Feng Yalin, hat der Nutzung der veränderten Fassung des Textes zugestimmt.

„A film star in his own right“ – Die Puppe als Requisit

Eine einminütige Szene im Film *Der Blaue Engel* (1930) wirft ein bezeichnendes Schlaglicht auf die komplexen Verstrickungen zwischen einem absonderlichen Mann, einer verlockenden Frau und einer Puppe. Emil Jannings (1884-1950), der kurz vor der Erstaufführung des Films den ersten Oscar der Filmgeschichte erhielt, spielt die tragische Rolle des verschrobenen Gymnasialprofessors Rath, der sich in die verführerische Varieté-Sängerin Lola, gespielt von Marlene Dietrich (1901-1992), verliebt. Nach der gemeinsamen Nacht findet er im Bett – anstelle von Lola – eine schwarze Baby-Puppe³. Neugierig untersucht er die Puppe und in dieser kurzen Szene vollzieht sich die innere Wandlung Raths: Von einem strengen Lehrer, der sich tyrannisch gebärdet, mutiert er zu einem Privatmann, dem die glücklichste Zeit seines Lebens bevorsteht. Spontan und lustvoll wendet er sich der Puppe zu, die er in einer anderen Situation vermutlich für kindisch oder lächerlich gehalten hätte. Er nimmt sie in die Hand, erkundet sie und lächelt dabei. Er ist nun selbst kindlich geworden. Die *afrikanische Puppe*, die als eine Art Stellvertreterin im Bett ihrer Besitzerin liegt, deutet eine sexuelle Konnotation an – ein bis dato unbekanntes Feld für Rath. Diese Puppe erinnert in gewisser Weise an die farbige US-amerikanisch-französische Tänzerin Josephine Baker (1906-1975), die in den 1920er Jahren fast nackt, nur mit einem Bastrock bekleidet, auf den Berliner Bühnen tanzte und zum Inbegriff wilder Sexualität wurde. Für Rath stellt die Puppe einerseits nur ein schwarzes und harmloses Baby dar, andererseits ist sie aber auch ein reduzierter Repräsentant weiblicher Erotik, ein Thema, von dem Professor Rath sich eigentlich distanzieren möchte. Drückt Rath einen Arm der Puppe nach unten, ertönt das Lied *Wohin?*, das zweite Stück aus Franz Schuberts (1797-1828) Liederzyklus *Die schöne Müllerin* (1823, Text: Wilhelm Müller) im Glockenton. Während sich der junge Müller im Lied nicht von den Nixen verführen lässt, gerät Rath widerstandslos in den Bann von Lola, dem ‚blauen Engel‘. Wenn Rath die schwarze Puppe nach dem Abklingen seines Interesses achtlos aufs Bett wirft, scheint er noch Kontrolle über sich zu haben. In Wirklichkeit ist er jedoch bereits selbst zur

Puppe, zum Spielzeug Lolas geworden, die ihn, nachdem ihr Interesse an ihm erlischt, gleichsam achtlos zurücklassen wird. „Wohin“ geht nun dieser ehemalige Tyrann? Offenbar in den Untergang. Jedoch ahnt der Professor in seinem Über-schwang noch nicht, dass er an einem Scheideweg steht.

Interessanterweise scheint diese Puppen-Szene das Ergebnis einer spontanen Improvisation am Film-Set gewesen zu sein: In der Romanvorlage des Films *Professor Unrat* von Heinrich Mann (1904) und im Drehbuchentwurf gibt es diese Szene noch nicht. Dabei besteht eine Besonderheit dieser Puppe darin, dass sie, genannt „Negerpuppe“ oder „Neger“ (Riva 1992, 77), zum Alltag der Hauptdarstellerin Marlene Dietrich gehört. Später wird Dietrich sogar behaupten, dass ihre Puppe „zum ersten Mal im *Blauen Engel* zu sehen war und von da an in all meinen Filmen“ (Dietrich 1979, 92). Als weitere Puppe kam im Folgenden noch eine *Chinesenpuppe* dazu, ein Geschenk von Regisseur Josef von Sternberg, damit die Puppen sich gegenseitig Gesellschaft leisten können – ganz so, wie es im Film *Morocco* zu sehen ist. Auch hier nimmt der Lebemann Tom Brown die *afrikanische Puppe* in seine Hand und betrachtet sie so, als ob er damit etwas über die innere Welt der Protagonistin, die Chanteuse Amy Jolly (Marlene Dietrich) herausfinden könnte. Als die sich vorerst für den reichen Beschützer entscheidet und ihr altes kleines Zuhause verlässt, nimmt sie nur die beiden Puppen mit und legt sie in die Hand ihres neuen Beschützers – ähnlich wie am Anfang des Films. Auch da ist in ihrem Koffer außer den Puppen nicht viel zu finden (ähnlich wie im *Blauen Engel*). Als Begleiterinnen ihrer Besitzerin finden die Puppen später in dem neuen prächtigen Haus sofort ihren Platz. Dabei sind die Puppen in den frühen Filmen von Marlene Dietrich nicht nur schweigsame Zuschauerinnen im Hintergrund der Filmszene oder einfach nur Begleiterinnen ihrer Besitzerin, sondern sie fungieren auch als Stellvertreterinnen der jeweiligen (Film-)Figur. Mit ihrem Auftritt in den Filmen sind diese eigentlich leblosen, aber exotischen Puppen Stars mit einem ganz eigenen Stellenwert. So betont Maria Riva (1924-), die Tochter von Marlene Dietrich, dass die besagte *afrikanische Puppe* „a film star in his own right“ sei (Naudet, Riva u. Sudendorf 2001, 53). Ihre Blütezeit in den Filmen haben die Puppen ebenso wie ihre Besitzerin Anfang der 1930er Jahre. Danach spielen sie im Film keine besondere Rolle mehr.

³ Im Folgenden wird die schwarze Puppe gemäß der Praxis der Deutschen Kinemathek als *afrikanische Puppe* oder *Afrikanerpuppe* bezeichnet, es sei denn, es handelt sich um ein Originalzitat. Hier wird die damalige Bezeichnung der Puppe durch Marlene Dietrich oder ihre Tochter Maria Riva als *der Neger* beibehalten, auch wenn diese Benennung heutige Leser befremdet. Bei der anderen hier erwähnten Puppe wird die Bezeichnung der *Chinesen* beibehalten.

„He stuck by her through thick and thin“ – die Puppe als Talisman

Die „Rollen, die ich in den Filmen gespielt habe, haben überhaupt nichts damit zu tun, wie ich wirklich bin. Diese Rollen mit meiner Person in Verbindung zu bringen, ist dumm“ (Dietrich 1987, 135), so Dietrich in ihrer Erinnerung an den Film *Der Blaue Engel*. Doch spiegeln einige Puppenszenen im Film ihren Umgang mit Puppen im Alltag sehr genau wider: So begleiten die Puppen sie in den Filmen *Der Blaue Engel* und *Morocco* auf der Reise und genauso verhält es sich auch im wirklichen Leben. Die beiden Puppen werden von Dietrich von Berlin mit nach Hollywood genommen. Laut Riva fürchtete ihre Mutter, dass die Puppen im Koffer während ihrer Reisen gestohlen werden könnten. Deshalb vermied sie die Aufschrift „Dietrich-Puppen“ auf der Kiste mit den Puppen, „selbst wenn sie in Deutsch beschriftet“ worden wären, und versah sie stattdessen mit „Nr.1“ (Riva 1992, 303). Nach Dietrichs Ankunft in Los Angeles schreibt sie rückblickend über einige ihrer Erfahrungen während der Reise: „Meine kleine Maskotte, mein vielgeliebter Chinese, sah mir bei alledem aufmerksam zu“ (Dietrich 1930, o. S.). Im zeithistorischen Kontext dieser Zwischenkriegszeit scheinen Puppen als Talisman, durchaus eine Variante der traditionellen Votivpuppe, nicht selten zu sein. Man findet beispielsweise „die Luxus-Automobile der reichen Leute mit Püppchen ausgestattet, die ebenfalls die Bedeutung eines Talismans haben. [...] aus Paris hört man, dass die Bébés porte-bonheur seit dem Kriegsende sehr in Aufnahme gekommen sind und starke Nachfrage nach ihnen herrscht“ (Boehn 1929, 51).

Die Puppen haben zudem einen beruhigenden Einfluss. Dietrich, die damals bereits den Status einer Diva hat, bezeichnet sich selbst als „nervöses Wrack“ (Dietrich 1979, 101). Wenn sie gestresst, traurig oder frustriert ist, können die Puppen sie trösten. Um das Lampenfieber während der Dreharbeiten zum *Blauen Engel* zu überwinden, hat sie ihren *afrikanische Puppe* zum Knuddeln bei sich (vgl. Abbildung 1).

Diese Puppe „stuck by her through thick and thin“ (Naudet, Riva u. Sudendorf 2001, 53). „Wo auch immer die Dietrich hinging, ihren schwarzen Wilden [*afrikanische Puppe*] hatte sie immer dabei. Ihr ganzes Leben lang diente er ihr als Glücksbringer, zumindest in ihrer Berufswelt“ (Riva 1992, 77). Als Marlene Dietrich glaubt, mit ihrem ersten Hollywoodfilm *Morocco* „Mißerfolg“ zu haben,



Abbildung 1: Marlene Dietrich mit ihrer *Afrikanerpuppe* und dem *Chinesen* Bildquelle: Deutsche Kinemathek – Marlene Dietrich Collection Berlin

sieht sie schon das Ende ihrer Hollywood-Karriere gekommen. Als sie zu Hause ihre Sachen einpacken will, um nach Deutschland zurückzukehren, sieht sie ihre *afrikanische Puppe*, die von ihrem großen Schäferhund „beinahe aufgefressen“ worden war und sieht „darin ein sehr schlechtes Zeichen“ (Dietrich 1979, 92).

Im Nachlass von Dietrich sind insgesamt zwölf Puppen zu finden, größtenteils Geschenke von Bekannten und Fans. Dabei war die Künstlerin keine Puppensammlerin, auch wenn die *afrikanische* und die *Chinesenpuppe* Lenci-Charakterpuppen aus Italien waren. Auch Marlene Dietrich selbst galt als „an ideal prototype for many of the Lenci boudoir dolls“ (Farago 1990, 72). Lenci produzierte exotische Puppen mit unterschiedlicher ethnischer und kultureller Herkunft. Ab Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg entwickelten sich diese exotischen Puppen zu einem Markttrenner. Der *Chineser*, ein Kuli aus dem Jahr 1929, erhielt bei Lenci den Namen „Li Tia Guai“ vermutlich von einer Gottheit der chinesischen Sage „Tie guai Li“ (铁拐李), die ursprünglich jedoch kein Kuli war.

„Er“ trägt zwar einen chinesischen Strohhut und Zopf, hat aber eine japanische Partnerin und japanische Holzschuhe, wobei Dietrich die Schuhe für chinesisch hält. Aber nicht nur Lenci produzierte *Chinesenpuppen* und auch nicht nur Lenci machte derartige Detailfehler. Solche Puppen dokumentieren die damaligen vagen, manchmal sogar falschen Kenntnisse über Chinesen bzw. Asiaten. Diese Fehleinschätzung hat die Diva allerdings nicht davon abgehalten, die Puppe hochzuschätzen. Wenngleich der *Chineser* im *Blauen Engel* noch nicht vorkommt, so wird er die Entstehung eines neuen Kino-Mythos bezeugen. Ob der Auftritt der Puppe in den Filmen die Idee von Dietrich war, die als Schauspielerin ja eine eher untergeordnete Rolle bei den Dreharbeiten mit Josef von Sternberg spielte, sei hier dahingestellt. Allein die Tatsache, dass die Puppen „always the first to be unpacked in any dressing room – and always the last to be repacked“ (Naudet et al. 2001, 53) waren, macht den Auftritt der Puppe im Film wahrscheinlicher.

„[M]ein vielgeliebter Chineser“ – die Puppe als Fetisch

Während Puppen für Kinder meistens ein Spielobjekt sind, ist die Beziehung zwischen Erwachsenen und Puppe zumeist anderer Natur: Die Puppe ist häufig ein Medium der Erinnerung und Vergegenwärtigung. Ob die Puppen für Marlene Dietrich eine ähnliche Funktion als Verbindungsglied zur Kindheit darstellten, darüber lässt sich nur spekulieren. Tatsache ist, dass sie als Erwachsene eine große

Puppenfreundin war. Dass auch das Gegenteil der Fall sein kann, wird bei ihrem Lieblingsdichter Rainer Maria Rilke deutlich. So spricht die Diva liebevoll von ihren Puppen als „mein vielgeliebter Chineser“ und „mein Neger“, während Rilke für die Kinderpuppen nur „Unnamen“ übrig hat wie „oberflächlich bemalte Wasserleiche“ oder „grausiger Fremdkörper“, der „viel weniger als ein Ding“ ist, das „seinen Stolz“ (Rilke 1914, 1067ff.) hat. Für Marlene Dietrich sind ihre Puppen aber viel mehr als „Dinge“.

Aber nicht von ungefähr zogen intime Beziehungen zwischen erwachsenen Frauen und Puppen als Ausdruck des Phänomens *Puppenfetischismus* die Aufmerksamkeit der um 1900 neu etablierten Sexualpathologie auf sich. Viele Fetischistinnen spielten mit Puppen und liebten sie, möglicherweise als eine Form der Symbolisierung von Kindheitserinnerungen, um damit kindlich-glücklich zu bleiben. Manchmal führte das sogar zum Diebstahl von Puppen in Kaufhäusern. Dabei konnte diese Form der Intimität so weit gehen, dass sie als psychologische und sexuelle Störung von Frauen betrachtet wurde. Unter dem Begriff *Puppenfetischismus* spricht beispielsweise Boehn von einer „speziellen Form von Nerven- und Gemütsleiden“ und einer „anormale[n] Neigung für Puppen bei Frauen reiferen Alters“ (Boehn 1929, 51ff.). Dennoch muss der Puppenfetischismus nicht unbedingt sexualisiert oder als Krankheit angesehen werden. So ist er mehr als ein nur im sexuellen oder religiösen Sinn idealer Fetisch. Häufig geht es einfach um den Glauben an so etwas wie die ‚Puppenseele‘ oder darum, dass der Puppe eine mysteriöse oder übernatürliche, ihr innewohnende Macht attribuiert wird. Ähnlich war es auch bei Marlene Dietrich. Auf der Leinwand zeigte sich die Diva häufig als eine hochnäsige und souveräne *femme fatale*, aber im Privaten brauchte sie ihre Puppen, diese baby-ähnlichen Figuren, verzärtelte sie und nahm sie überall mit hin. So betrachtet, verrät ihre Beziehung zu den Puppen eine versteckte, innere, zärtliche und verletzte Seite, ohne dass das als Ausdruck eines „Nerven- und Gemütsleidens“ bei einer Puppenfetischistin gedeutet werden müsste.

„Ich spiele nie mit ihm“ – die Rolle der Puppe in der Mutter-Tochter-Beziehung

Im biographischen Spielfilm *Marlene - Die Legende. Der Mythos. Der Film* (2000) wird durch den Regisseur Joseph Vilsmaier (1939-) die Bedeutung der *afrikanischen Puppe* für Marlene Dietrich noch einmal in besonderer Weise veranschaulicht. In diesem Film darf ihre Tochter Maria Riva auch mit dieser

Puppe spielen. Dass das so in der Realität nie vorkam, eine Art Tabu war, dass die Tochter mit den Puppen ihrer Mutter spielte, zeigt die folgende Episode, festgehalten in den Erinnerungen der Tochter: Eines kalten Morgens, während der Dreharbeiten zum *Blauen Engel*, durchwühlte Marlene Dietrich auf der Suche nach ihrer *Afrikanerpuppe* verzweifelt Marias Spieltruhe und brachte sie in „ein heilloses Durcheinander“. Dabei fragt die Filmlegende ihre Tochter „mit einem ‚Du-bist-Schuld-Blick‘: ‚Wo ist er? Hast du ihn [meinen Neger] genommen?‘“ Die Tochter erklärt ihr ernsthaft, „Aber Mutti, ich spiele nie mit ihm. Du hast es mir doch verboten“, und weist darauf hin: „Papi hat ihn“ – er repariert den Rock der Puppe (Riva 1992, 77). Für die Familie sind die beiden wichtigen Puppen fast wie Familienmitglieder, die allerdings nur in Marlene Dietrichs Obhut bleiben dürfen. In der Beziehung zu ihren Puppen bewahrt sie ihre eigene Kindlichkeit. Ab den 1950er Jahren waren die Puppen kaum noch in der Öffentlichkeit zu sehen, begleiteten ihre Besitzerin aber weiterhin im Privaten. Nach dem Tod ihrer Mutter überreichte Maria Riva am 24. Oktober 1993 die *Chinesenpuppe* und die *Afrikanerpuppe* symbolisch für den gesamten Nachlass ihrer Mutter feierlich an den Direktor der Deutschen Kinemathek (Hans Helmut Prinzler) und an den Kultursenator der Stadt Berlin (Ulrich Roloff-Momin). Die „wertvoll[en]“ Puppen, die sie als „spezielle Sache[n]“ verstanden wissen wollte, eignen sich für diese symbolische Geste besonders gut. Dabei fiel ihr das Wort „Talisman“ in diesem Moment nicht mehr auf Deutsch ein, aber sie betonte, wie wichtig die „good luck dolls“ für ihre Mutter waren (Riva 1993).

Schlusswort: Puppen als Boten der Vergangenheit

Zwischen 1900 und dem Zweiten Weltkrieg grassierte im westlichen bzw. im deutschsprachigen Kulturraum so etwas wie ein „Puppenfieber“. In diesem Zeitraum werden Puppen zum einen lebensnäher, weisen zum anderen aber auch zahlreiche neue Charakterzüge auf. Im Alltag finden sich Kinderpuppen, ethnologische Puppen, Porträtpuppen und auch Boudoir-Puppen sowohl als Spielzeug, Dekorationsgegenstand, wie auch als Talisman. Puppen wandeln sich einerseits langsam vom Unikat zum Massenprodukt, sind andererseits aber auch in Kunstateliers zu finden: Bekannte Puppenkünstler und Puppenmacherinnen sind z. B. Lotte Pritzel, Hans Bellmer und Käthe Kruse. Nicht zuletzt gehören auch die hier skizzierten Episoden von Marlene Dietrich und ihren Puppen als Beispiel dieses Puppenphänomens jener Zeit dazu. Es ist eine Zeit, in der Puppen vielfältige

Funktionen einnahmen, sowohl im Film als auch im Alltag. Der Puppenkult der berühmten Film-Diva und ihre positive Puppenbeziehung als Erwachsene gingen im privaten Bereich Hand in Hand.

Die *Afrikanerpuppe* und der *Chinese*, zwei Puppen, die legendären Reisebegleiter Marlene Dietrichs, sind nun wieder in Berlin. Sie sind einerseits so geblieben, wie sie immer waren und bezeugen damit die Veränderungen in der Welt der Menschen; andererseits sind sie aber auch wie Boten aus der Vergangenheit und berichten von einem Puppenphänomen, das sowohl einen bestimmten zeit-historischen Kontext als auch eine wenig bekannte Facette von Marlene Dietrich beleuchtet. Der „vielgeliebte *Chinese*“ sieht seiner Besitzerin nun nicht mehr wie früher „bei alledem aufmerksam zu“, sondern schaut mittlerweile auf die Besucher des Museums für Film und Fernsehen. Hier weckt er das Interesse an seiner Verbindung zur Ausnahme-Schauspielerin und Jahrhundertfigur Marlene Dietrich. Dort auch der chinesische Verfasser des vorliegenden Artikels begegnet, was letzteren dazu veranlasst hat, über die Verbindung zwischen Marlene Dietrich und ihren Puppen zu recherchieren.

Literaturverzeichnis

- Boehn, Max von (1929). Puppen und Puppenspiel. Bd. 1: Puppen. München: Bruckmann.
- Dietrich, Marlene (1930). Überfahrt. Reichsfilmblatt. Offizielles Organ des Verbandes der Lichtspieltheater Berlin-Brandenburg. Berlin 17. Mai 1930.
- Dietrich, Marlene (1979). Nehmt nur mein Leben... München: Bertelsmann.
- Dietrich, Marlene (1987). Ich bin, Gott sei Dank, Berliner. Memoiren. Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein.
- Farago, Stephanie (1990). Discovering Rare Lencis: Part I. An exploration of Lenci catalogs, postcards and illustrations. Dolls. The Collector's Magazine 1990 (May), 68-77.
- Naudet, Jean-Jeaques, Riva, Maria, Sudendorf, Werner (2001). Marlene Dietrich. Photographs and Memories. New York: Alfred A. Knopf.
- Rilke, Rainer Maria (1914/1966). Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel. In Ernst Zinn (Hg.), Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 6: Malte Laurids Brigge. Prosa 1906-1926 (S. 1063-1074). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Riva, Maria (1992). Meine Mutter Marlene. Aus dem Amerikanischen von Julia Beise, Andrea Galler und Reiner Pfeleiderer. München: Bertelsmann.
- Maria Riva während der feierlichen Nachlass-Übergabe und im Interview (1993). In Susanne Gasde (Redakteurin) (1993), Nachlass Marlene Dietrich (Video). Berlin: Deutschen Kinemathek. Zugriff am 24.08.2017 unter: <http://www.defa.de/DesktopDefault.aspx?TabID=412&FilmID=Q6UJ9A00A9R3>

Über den Autor / About the Author

Lin Cheng (程林)

1986 geboren in Shandong (China), hat in Qingdao Beijing (Peking) und Tübingen Germanistik und Deutsche Literatur studiert. Seit 2013 arbeitete er an seiner Dissertation zum Thema Das Unheimliche der Puppe in der deutschen Literatur um 1800 und 1900 und promovierte 2017 an der Freien Universität Berlin. Seit Januar 2018 arbeitet er als Yunshan Young Scholar an der Guangdong University of Foreign Studies. Seine Forschungsschwerpunkte sind literarische Phantastik, Künstliche Menschen (vor allem Puppen und Roboter) in Literatur/Film sowie die wechselseitige Beeinflussung der deutschen und chinesischen Literatur/Kultur.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
lin.cheng@aliyun.com

Finding Life in a Cold Place – a Reminiscence

Leben entdecken an einem kalten Ort – eine Reminiszenz

Robin Lohmann

Times of crisis and existential threat. For a neglected child this can be everyday. Unrecognizable at the time, the results are revealed much later in life - the deformed feet from years of wearing too small shoes, the loss of hearing from repeated untreated middle-ear infections, the scribbled note of a child discovered years later in a shoe box begging the mother to „come as soon as possible“.

But also the strength of independence and the successes of adulthood. Motivated by the burning desire to be seen despite it all.

I was seven years old when my parents took me with them to a spiritual retreat – one of the many they regularly attended, the only time they took me along. This time it was not about the revelations of Gurdjieff, the religious symbolism in the work of C. G. Jung or the miracles of an Indian guru who had infiltrated the spiritual scene of Cleveland, Ohio, but held by the author of a currently popular book on God and human relating.

The retreat campus was quite beautiful, wide lawns and a spotting of large trees. I have a vague and somewhat happy memory of doing cartwheels alone among them. But that was only possible later.

We arrived around bedtime. All I remember is the cold, institutional hallway of the vacant dorm - a long corridor with our room at the end. Or I thought it was our room. „No“ my mother said, sending me away. „Your room is down the hall.“ „Where?“ I asked, thinking my room would be next to theirs. But it was very far away - five or six rooms down the empty hallway. We were the only guests staying on that floor.

Alone in the empty and sterile room, I looked around - saw a small bed, a night stand, a closet and a chest of dresser drawers - all matching and devoid of life. I put my small suitcase on the bed and began unpacking, feeling cold and utterly alone. I hung up my blouses and cardigan in the closet and put my underwear and socks in the top dresser drawer. Being a child and curious, I opened the middle drawer,

empty. Then I did the same with the bottom drawer. Much to my surprise, this drawer was not empty. Inside was a small brown stuffed fox with a bushy tail and slanted, sewn on eyes, kind of like my own. This fox was not new, but had lived a long time. What was he doing there? And then I knew. He was waiting there for me. My very own gift from God.

With Foxy hidden safely under my pillow I could not only sleep alone without fear of the dark, but could go outside alone during the day and explore the vast lawns and large trees of the campus, turning cartwheels in the fading sun.

When we left the retreat Foxy came with me and slept with me in my room at home. Then one day about six months later, he vanished from my bed. I searched everywhere, tore apart my covers and looked in all of my drawers, but he was gone.

I knew what happened. It was the witch who lived in the old house on my way to school. She had stolen Foxy to place among her knick knacks and doilies behind those yellowing lace curtains. For days I stood in front of her darkened house on my way home from school planning how I could break in and rescue him.

I told my parents that my old brown fox had been stolen by a witch and of my plans to break in and save him. Two days later he reappeared under the covers at the foot of my bed - leaving me feeling inadequate for missing him and stupid for thinking a witch had stolen him. In truth he had been miraculously retrieved from the church charity box just hours before it was carted away to the inner city on a truck. Foxy, once again, brought to me through divine intervention.

As many neglected children, I have very few memories from this period of my life - just a handful of vivid experiences shining through an otherwise opaque time of aloneness and undefined guilt. One is the moment I opened the bottom drawer in a sterile cold place and found someone I could love.

Über die Autorin / About the Author

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.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
Lohmanns@online.de

Interview

Gudrun Schulz

Puppen können „längst ‘verschlossene Türen‘ in den Herzen vieler Menschen öffnen“. Sieben Fragen an Shlomit Tulgan zur Gründung des Jüdischen Puppentheaters Berlin – bubales

Dolls can „open ‘long-locked doors’ in the hearts of many people“. Seven questions to Shlomit Tulgan on founding the Jewish puppet theatre Berlin – bubales

— 130–134

Puppen können „längst ‘verschlossene Türen‘ in den Herzen vieler Menschen öffnen“. Sieben Fragen an Shlomit Tulgan zur Gründung des Jüdischen Puppentheaters Berlin – bubales¹

Dolls can „open ‘long-locked doors’ in the hearts of many people“. Seven questions to Shlomit Tulgan on founding the Jewish puppet theatre Berlin – bubales

Gudrun Schulz

Shlomit Tulgan (ST) im Interview mit Gudrun Schulz (GS)

Shlomit Tulgan ist die Gründerin des Jüdischen Puppentheaters Berlin – bubales. In Berlin geboren, stammt Shlomit Tulgan aus einer sephardischen Istanbuler Familie und wuchs aufgrund der journalistischen Tätigkeit ihrer Eltern in Prag und Moskau auf. Nach ihrem Studium der Kunstpädagogik an der Hochschule der Künste Berlin (heute Universität der Künste) lebte sie einige Zeit in Israel und den USA und publizierte mehrere Kinderbücher in deutscher und türkischer Sprache. Hauptberuflich konzipiert Shlomit Tulgan die Kinder- und Familienprogramme des Jüdischen Museums Berlin (Tulgan 2017, o. S.).

— **GS:** Frau Tulgan, ich hatte das Glück, zum 5-jährigen Bestehen des „Ariella Verlages“ 2015 in Berlin ihre Aufführung „Die schlaue Esther“ mit dem Jüdischen Puppentheater „bubales“ zu erleben. Ich war fasziniert von den Puppen, ihrem Spiel und von der Rezeption des Stückes durch die anwesenden Kinder. Wie kamen Sie, Absolventin der Universität der Künste Berlin, Bereich Kunstpädagogik, auf die Idee, ein Jüdisches Puppentheater in Berlin zu gründen?

— **ST:** Theaterpuppen waren schon seit meiner Kindheit eine große Leidenschaft. Meine Eltern sind sehr viel umgezogen und so konnte ich nur mit meinen Puppen und Kuscheltieren Langzeit-Freundschaften aufbauen. Außerdem war ich von klein auf Fan der Sesamstraße und der Muppet-Show. Während meines Kunstpädagogik-Studiums an der Universität der Künste studierte ich ein Semester lang Puppenspiel. Da funkte es schon zum ersten Mal. Als ich dann in meiner museumspädagogischen Arbeit am Jüdischen Museum Berlin bemerkte, welche Nachfrage nach einem Jüdischen Puppentheater in Deutschland besteht, wurde aus dem Funken ein Feuer. Zwei meiner Leidenschaften vereinten sich: Judentum und Puppentheater.

— **GS:** Gibt es eine Tradition des jüdischen Puppentheaters, bzw. gleicht es in der Funktion dem typischen Kaspertheater, wie es als eine lange europäische Tradition vertraut ist? Anders gefragt: Was ist anders als im herkömmlichen Puppentheater?

— **ST:** Das Theaterspiel spielt in Jüdischen Gemeinden schon lange eine wichtige soziale Rolle. Es ist Tradition, zum Purim-Fest das biblische Buch Esther als Drama nachzuspielen. Dieses, oft komödienhaft inszenierte Biblio-Drama, Purim

¹ Im Wort bubales sind miteinander verbunden das hebräische Wort „buba“, was Puppe heißt, und das jiddische Wort „bubale“ Einzahl / „bubales“ Mehrzahl, was kleiner Liebling / kleine Lieblinge bedeutet.

Spiel genannt, wird in vielen Jüdischen Gemeinden theaterpädagogisch in allen Altersgruppen umgesetzt.

■ **GS:** Fasziniert haben mich in ihrer Aufführung zur „Schlaue Esther“ auch die Kinder, die dem Spiel mit großer intellektueller und emotionaler Beteiligung folgten. Das zeigte sich mir in lautstarken Reaktionen einer Abwehr gegenüber der negativen Figur, dem Haman. Deutlich wurde, wie vertraut die Handlung des Spiels einerseits war und andererseits, wie sie mit einer erwarteten Wertung der negativen Figur gegenüber reagierten und zwar lautstark und mit Unterstützung von Rasseln u. Ä.

■ **ST:** Vielleicht kann man den Purim-Gottesdienst in der Synagoge schon als erstes interaktives Theater sehen. Das Buch Esther wird hierbei vorgelesen und immer wenn der Name des Bösewichts Haman genannt wird, müssen alle so viel Krach machen, dass man den Namen des Bösen nicht mehr hören kann. Hierfür werden Ratschen, Rasseln und andere Krachmacher eingesetzt. Man kann aber auch einfach nur Buh-Rufe von sich geben. Obwohl Puppen in manchen Jüdischen Gemeinden als potenzielle Götzenbilder lieber gemieden wurden, lag es nahe, das Purim-Spiel auch als Figurentheater umzusetzen. Danach thematisierte man auch andere biblische und jüdische Themen im Puppentheater. Die älteste, noch erhaltene jüdische Puppentheatersammlung befindet sich im Jüdischen Museum Vilnius zum Thema Der Thron König Salomons und wurde von einem frommen Litwak-Chassiden Anfang des letzten Jahrhunderts angefertigt.

■ **GS:** Würden Sie Unterschiede sehen zwischen „bubales“ und den anderen Puppentheatern in Berlin?

■ **ST:** Das bubales-Theater ist vermutlich nicht aus der gleichen Motivation wie andere Puppentheater in Berlin entstanden. In der Prioritätenliste stand als erstes die Stärkung der Identität jüdischer Kinder und die Vermittlung der jüdischen Kultur an ein nichtjüdisches Publikum, das noch bis vor Kurzem mit dem Judentum nichts weiter als die Shoa verbinden konnte. Erst im Laufe der Jahre entwickelten die bubales ihr künstlerisches Niveau. Dies geschah mit so viel Leidenschaft seitens unterschiedlicher jüdischer Künstlerinnen und Künstler und mir, dass die bubales sich jetzt ohne weiteres mit anderen Berliner Puppentheatern

qualitativ messen können.

■ **GS:** Die Geschichte der „Schlaue Esther“ ist mir vertraut aus dem „Alten Testament“ der Bibel. Welche Funktion sollen dieserart Texte im Alltag der Kinder heute übernehmen? Anders gefragt: Wie können diese Texte – den religiösen Kontext eingeschlossen – die Autonomie und Handlungsfähigkeit der Kinder unterstützen?

■ **ST:** Die Geschichten aus dem Alten Testament gehören zum kulturellen Erbe aller drei Weltreligionen. Man muss nicht alles glauben, aber man sollte die Geschichten seiner Kultur kennen. Oft tragen alte Geschichten Botschaften in sich, die wir auch heute noch gut gebrauchen können. So erzählen die bubales zwei biblische Geschichten auf eine moderne und humorvolle Art nach. In Die schlaue Esther (2015) rettet eine junge Frau ein ganzes Volk, indem sie ihren Mut und ihre Klugheit einsetzt (vgl. Abbildung 1).

Bei Moses der Feuerkopf (2017) befreien sich unterdrückte Menschen in einem Aufstand von ihren Sklavenhaltern, weil sie sich das Unrecht nicht mehr gefallen lassen wollen (vgl. Abbildung 2).

Situationen wie diese, gibt es selbst heute noch, und ich finde es sehr schön, dass ausgerechnet religiöse Geschichten vermitteln können, dass man sich nicht alles gefallen lassen muss.



Abbildung 1: Titelbild: Shlomit Tulgan (2015). Die schlaue Esther. Berlin: Ariella Verlag (Abdruckrechte: Ariella Verlag) ■■■

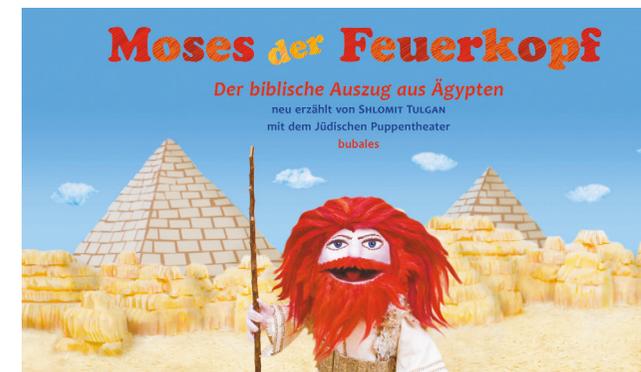


Abbildung 2: Titelbild: Shlomit Tulgan (2017). Moses der Feuerkopf. Berlin: Ariella Verlag (Abdruckrechte: Ariella Verlag) ■■■

— **GS:** Mich faszinieren ihre Puppen in Gestalt und Gestaltung, darunter die jungen Frauen mit den roten Mündern, wie sie im Puppentheater und als Fotografien in Ihren beiden Büchern des Ariella Verlages zu entdecken sind (Tulgan 2015, 2017). Können Sie beobachten, dass die Zuschauer eine Puppe besonders mögen. Und woran machen die Kinder das fest?

— **ST:** Puppen haben generell eine verzaubernde Ausstrahlung, die nicht nur auf die meisten Kinder, sondern auch auf viele Erwachsene wirkt. Nicht ohne Grund wendet man Puppen auch in Kinder-Therapien an. Eine Puppe ist kein richtiger Mensch, und somit nicht wirklich und auch keine wirkliche Gefahr, aber trotzdem kann sie kommunizieren. So kann man längst „verschlossene Türen“ in den Herzen vieler Menschen öffnen. Bei Puppen vergisst man schnell seine Vorurteile und Ängste. Das Resultat kann zum Beispiel sein, dass ein Rabbiner die Schweinchen-Puppe streichelt und ein Schweinchen doch nicht mehr so eklig findet. Oder ein muslimisches Kind eine jüdische Puppe als seinen Freund akzeptiert und sich nach der Vorführung mit der Kippa tragenden Puppe fotografieren lassen will. Puppen können Brücken bauen.

— **GS:** Frau Tulgan, Sie haben das Jüdische Puppentheater Berlin – bubales gegründet. Aber wer hat die Puppen entworfen und gestaltet? Sie haben Berlin ein Jüdisches Puppentheater geschenkt und reisen damit durchs Land. Aber wer macht die Texte?

— **ST:** Wahrscheinlich bin ich so etwas wie eine Eier legende Wollmilch-Puppen-Sau. Ich habe die Puppen und ihre Kostüme selber genäht. Dieses Handwerk habe ich von meiner Mutter, die gelernte Textil-Designerin war, schon als Kind gelernt. Die Stücke habe ich alle selber geschrieben. Meine ersten Kinderbücher habe ich schon mit acht Jahren verfasst und mein Vater hatte damals sogar ein paar davon an der eigenen Druckmaschine verlegt. Es gibt aber auch viele andere Mitwirkende. Zum Beispiel wurden die mobile Bühne und alle technischen Herausforderungen von Gershom Tripp gebaut und die Songs wurden mit unterschiedlichen Musikern vertont.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Tulgan, Shlomit (2015). Die schlaue Esther. Eine jüdische Erzählung aus dem alten Persien. Neu erzählt von Shlomit Tulgan mit den bubales – Jüdisches Puppentheater Berlin. Fotografien von Nadja Rentsch. Berlin: Ariella Verlag

Tulgan, Shlomit (2017). Moses und der Feuerkopf. Berlin: Ariella Verlag.

Einblicke in Shlomit Tulgans Buch „Die schlaue Esther“ Insights into Shlomit Tulgan’s Book “The Smart Esther”

Gudrun Schulz

Die Neuerzählung von Shlomit Tulgan Die schlaue Esther basiert, wie der Titel bereits verrät, auf einer jüdischen Geschichte aus dem alten Persien. Tulgan hat sie, ausgehend von ihrem gleichnamigen Puppenspiel, in ein Buch gebannt.

Die Gründe dafür benennt sie wie folgt:

Ein Theaterbesuch ist vor allem ein soziales Ereignis. Die Kinder beobachten während der Aufführung die Reaktionen der anderen Kinder und Erwachsenen neben sich. Sie bemerken, dass die Anderen ähnliche Emotionen bei den Szenen und Liedern zeigen. Das gemeinsame Erleben von Kultur und das Teilen eines Erlebnisses erzeugen Glücksgefühle und vor allem die Erkenntnis, dass man nicht allein ist. Was das Theaterstück aber im Unterschied zum Bilderbuch nicht bieten kann, ist der Moment der Ruhe und des In sich Gehens. Wenn man sich auf Details der Geschichte konzentrieren kann, in die Bilder zeitlos eintaucht, sich darüber mit anderen unterhält und vielleicht sogar selber so inspiriert wird, dass man eine eigene Geschichte malen oder basteln möchte, dann bekommt das Buch für das Kind so etwas wie eine Seele (Shlomit Tulgan im Gespräch mit der Interviewerin, siehe oben).

Tulgan bettet ihre Neuerzählung über die schlaue Esther in eine Rahmenhandlung ein. Im Buch begegnet der Leser zunächst Familie Lotterstein: Papa, Mama, Miki und Shlomo, das Schaf Mendel und Freunde der Familie, darunter der Rabbi. Gemeinsam feiern sie das Purimfest. Das Schaf Mendel möchte gleich zu Beginn der Geschichte wissen, warum „Juden Purim“ feiern?“ (Die schlaue Esther, o. S.) Mit dieser Frage wird einerseits angestrebt – und das möchte die Autorin natürlich –, dass auch der Leser noch einmal über eine Antwort nachdenkt.

Andererseits schafft sich die Autorin damit einen eleganten Übergang zur Nacherzählung der sehr alten Geschichte. Es ist der Rabbi aus der Rahmenerzählung, der die „uralte Schriftrolle“, verwahrt in einer „wunderschön verzierten Dose“ auf dem „Dachboden“, aus einer Truhe herauszieht: die Esther-Rolle. Die „flimmert wie eine alte Filmrolle und beginnt zu erzählen“ (ebd., o. S.). Damit eröffnet Tulgan die Erzählung über Die schlaue Esther, die ihre Klugheit und allen Mut einsetzt, um ihr jüdisches Volk vor dem Untergang zu retten. Dieser doppelte Zugang zum Geschehen öffnet Wege für Leser unterschiedlicher Erfahrungswelten bezogen auf das Thema. Die Mitglieder der Familie Lotterstein erhalten zudem die Möglichkeit, mit Kommentaren in Sprechblasen (schwarz auf weiß) als kritische Begleiter einzelner Handlungen und Verhaltensweisen der Figuren in der Geschichte um Esther aufzutreten. So verbindet sich aktuelles Wissen und Verstehen mit der uralten Geschichte. Und es ist der Rabbi aus der Rahmenerzählung, der die „Esther-Rolle“ für die Erzählung bereithält (ebd., o. S.). Das Buch Esther ist „die fünfte der Fünf Megiloth (Schriftrollen)“ die an den entsprechenden jüdischen Feiertagen gelesen werden. Das Buch Esther ist Teil des Alten Testaments der Bibel und über Esther ist z. B. auch nachzulesen in den Sagen der Juden. Aus einer solchen, weit tragenden bedeutenden jüdischen Geschichte, in religiösen Schriften umfassend beschrieben, eine Erzählung für Kinder zu machen, das ist der Kunst-Pädagogin Tulgan gelungen.

Sie greift das Hauptthema um Esther auf und erzählt im vorliegenden Buch von einer jungen schönen Frau, Esther. Die ist Jüdin und bei einem Verwandten aufgewachsen, der seine Nichte hütet und aufzieht wie die eigene Tochter. Sie leben in der Nähe des Königspalastes des Königs Ahaschverosch. Dessen „Land war riesengroß und reichte von Indien bis Marokko. Auch viele Juden lebten dort, die meiste Zeit friedlich Tür an Tür mit den Persern“ (Die schlaue Esther, 2015, o. S.). Wie man sich das vorstellen könnte, das zeigen die ersten zwei Doppelseiten der Esther-Geschichte. Die Autorin und Gestalterin des Buches führt den Leser in eine Straße, in der Haus neben Haus steht, alle in hellem Beige bis Braun, geschmückt mit schönen Fenstern. Die Häuser haben verschiedene Dächer, zumeist flache, aber auch mit Kuppeln besetzte. Muster schmücken die Häuserfronten, dazwischen Bäume, Blumen in Kästen oder Töpfen. Zwei Vögel und eine Katze deuten auf das Leben hin, das es auch in den Häusern gibt. Auf dieser Straße läuft das Geschehen ab. Wir sehen über das gesamte Buch hinweg die Figuren auf diesem Weg vor den Häusern oder im Innern derselben,

eingeschlossen die Gemächer des Königs, deren Pracht hervorsteht. Die Straße, ein vieldeutiger Verweis auf die Lebens-Wege der Helden der Erzählung – und auch auf die des Lesers, der aus jedem Buch anders herauskommt, als er hineinging. Bedenkt man, dass im Buch für alles Dargestellte, die Kulissen der Häuser, die Bäume, die Figuren usw. Stoff das Material ist, dann entdeckt man Tulgans verwirklichte Träume. Dazu gehören vor allem auch die künstlerisch herausragend gestalteten Puppen. Ihre Verschiedenheit und ihre Charaktere zeigen sich in der Kleidung, den wundersamen Stoffen, aber vor allem in den verschiedenfarbigen Augen, im Blick derselben und in den Gesten, den Haltungen der bubales, ihrem Mit- oder Gegeneinander. Dieserart zeigt sich das Besondere des Buches. Bild und Text gehen eine Verbindung ein, die Spannung für das zu Erzählende weckt. Ahaschverosch, der König des riesigen Reiches, ist einer, der gern feiert, seinen Hofschranzen gefallen will und selten eine eigene Meinung hat. Er lässt sich leicht beeinflussen. Als er sich auf einem seiner Feste langweilt, will er, dass seine Frau Washti sofort kommen und für ihn tanzen soll. Washti aber folgt dem Befehl nicht, weil sie keine „Tanzpuppe“ (ebd., o. S.) sei. Daraufhin lässt sich der König von ihr scheiden, das vor allem, weil seine „Beamten“ meinen, dass eine Frau „ihrem Mann nicht widersprechen“ (ebd., o. S.) darf. Shlomo von den Lottersteins meint dazu als Kommentar in der Sprechblase: „Das war ganz schön mutig von Washti“ (ebd., o. S.). Die Trennung des Königs von seiner Frau ist der Auslöser für die Ankunft von Esther, der Jüdin, im „Königreich auf der Burg von Schuschan“ (ebd., o. S.). Der König lässt, wie im Märchen auch, alle Schönen des Landes herbeiholen, damit er eine neue Frau findet. In Tulgans Erzählung müssen sie erst „sechs Monate in Balsam-Öl und weitere sechs Monate in Myrrhen-Öl baden“ (ebd., o. S.), ehe sich der König die Jungfrauen ansieht. Witzig, wie Tulgan auf einem Bild vier junge Frauen nebeneinander in Waschbottiche gesetzt hat, in denen ihnen das Wasser bis zum Hals steht. So sind Tulgans Spiel und die Bilder im Buch immer auch hintersinnig.

Der König wählt die schöne und schlaue Esther aus, weiß aber nicht, dass Esther Jüdin ist. Das gesteht sie ihm erst in großer Not, als ihr Volk, der Onkel und sie selbst in Gefahr sind, alle umgebracht zu werden. Mit ihrer Schönheit, aber vor allem mit Klugheit und Witz gelingt es ihr, den König zu einer eigenen Meinung zu bringen. Sie erzählt ihm, was für ein schlechter Mensch Haman, sein erster Berater ist. Der intrigiert hinter dem Rücken des Königs und wollte alle Juden in des Königs Reich töten lassen. Als der König das hört, entlässt er Haman und

macht Mordechai, Esthers Onkel, „zu seinem neuen Wesir“ (ebd., o. S.). Den Juden in seinem Reich erlaubt er, „sich gegen Menschen, die ihnen Böses antun wollten, zu wehren“ (ebd., o. S.). Die Esther aber wird „bis heute an jedem 13. Adar, dem Purim-Fest, als Retterin des jüdischen Volkes gefeiert“ (ebd., o. S.).

Am Ende der Erzählung über die schlaue Esther rollt Shlomo die Esther-Rolle wieder ein. Damit ist die Autorin zurück bei Familie Lotterstein. Und Mendel, das Schaf, hat sofort etwas zu kommentieren: „In der Esther-Rolle für Erwachsene steht geschrieben, dass Ahaschverosch Haman sogar an dem Pfahl erhängen ließ, an dem Haman eigentlich Mordechai erhängen wollte“ (ebd., o. S.). Er will wissen, ob das stimmt. Der kluge Shlomo weiß die Antwort und sagt zu ihm: „Das waren brutale Zeiten. Heutzutage hätte man Haman bestimmt nur entlassen und eingesperrt“ (ebd., o. S.). An diesen und ähnlichen Kommentaren erkennen wir die Aufklärerin Shlomit Tulgan, die mit ihren bubales auf der Bühne und im Buch die Welt friedlicher und freundlicher machen möchte, getreu ihrem nachfolgenden Bekenntnis im Interview (siehe oben):

Die Geschichten aus dem Alten Testament gehören zum kulturellen Erbe aller drei Weltreligionen. ... Oft tragen alte Geschichten Botschaften in sich, die wir auch heute noch gut gebrauchen können.

Über die Autorin / About the Author

Gudrun Schulz

Univ.-Professorin (em.) für Deutsche Sprache und Literatur und ihre Didaktik an der Universität Vechta (1993-2004); Forschungen zur Neueren deutschen Literatur (Brecht u. a.); Kinder- und Jugendliteratur; Rezeptionsprozesse/ Entwicklung und Erprobung didaktischer Konzepte. Zahlreiche Monografien, Herausgeber-schaften und Aufsätze; Gastprofessoruren in Turku, Zürich, Athens (USA), Luxembourg, Salzburg und Slubice.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
gudrun.schulz@uni-vechta.de

Diskussionsforum

Discussion Forum



Alexander Wagner

Barbie als Diskursmaschine. Drei Skizzen

Barbie as a Discourse Machine. Three Sketches

— 136–144



Barbie als Diskursmaschine. Drei Skizzen

Barbie as a Discourse Machine. Three Sketches

Alexander Wagner

ABSTRACT (Deutsch)

Die folgenden Überlegungen ergeben sich aus Fragmenten, entnommen einer Stoffsammlung zu einem Theaterprojekt, mit dem die Sektion „Psychodrama“¹ der *Akademie für technische Mannigfaltigkeiten* (ATM)² den Zusammenhang von Lebensformen der Krise und psychisch bedingten Sprachstörungen in den Blick nehmen will. Barbie übernimmt in diesem Zusammenhang die Rolle einer Diskursmaschine und Regelungsinstanz, die den Blick lenkt und ihren Kopf neigt. Der Text teilt die Idee einer Beschäftigung mit Barbie als Diskursmaschine, die auffallend häufig dann zum Einsatz kommt, wenn die Kultur, der sie sich als Artefakt und Merkmalsträgerin eingeschrieben hat, spezifische Krisenszenarien verhandelt, in denen immer wieder auch ihr Verhältnis zum ‚Neuen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ diskutiert wird. Die Beschäftigung soll dabei eine auf der ‚Grenze‘ zwischen Kunst und Wissenschaft sein und wählt als ihren ‚Ort‘ das Drama und als ihr Vorgehen die kritische Zurkenntnisnahme und Reflexion von Populärkultur und ihren Produkten als reichweitenstarken, analytisch unbedingt ernstzunehmenden Verhandlungsstellen diskursiver Setzungen. Zur Demonstration dieser These von Barbie als Krisensymptom sollen zwei Objekte genutzt werden, die die Puppe, vor allem aber das Konzept ‚Barbie‘ verwenden, um auf unterschiedliche Weisen über das Verhältnis der eigenen Kultur zum ‚Anderen‘ nachzudenken. Die hier wiedergegebenen Gedanken sind als Halbfabrikate lose und offen. Ihre Wiedergabe versteht sich als die Mitteilung eines Zustands während eines laufenden Prozesses. Die dargestellten Beispiele stellen ganz selektive Probebohrungen dar und erheben, wie die Thesen des Textes ohnehin, keinen Anspruch auf Vollständigkeit, dabei aber einen gewissen, wenngleich bisher nur vermuteten, auf Repräsentativität.

ABSTRACT (English)

The following considerations emerge from fragments which were taken from a collection of materials for a theater project, which the section „Psychodrama“ of the *Akademie für technische Mannigfaltigkeiten* (ATM) uses to take a look at the connectedness of modes of existence of crisis and psychologically caused speech disorders. In this context, Barbie plays the role of a discourse engine and regulatory authority, directing the gaze and tilting her head. This text seeks to share the idea of Barbie’s involvement as a discourse machine, which is used conspicuously when the culture that she has subscribed to as an artifact and attribute holder negotiates specific crisis scenarios in which her relationship with the ‘new’, the ‘Other’ and the ‘Alien’ is discussed. Facing the topic on the ‚border“ between art and science and choosing the drama as its „place“ and as its approach the critical acknowledgment and reflection of popular culture and its products as reach-wide, analytically absolutely serious negotiating places discursive settlements. In order to demonstrate this thesis of Barbie as a symptom of crisis, two objects are to be used, which use the doll, but above all the concept ‘Barbie’, to reflect in different ways on the relationship of one’s own culture to the ‘Other’. The thoughts presented here are loose and open, a work in progress, and thus the presentation is about a temporary state of affairs during an ongoing process. The examples presented are a selection for testing the field and, like the theses of the text anyway, do not claim to be complete, but they do raise a certain, albeit only presumed, representativeness.

1 Die Benennung der Sektion „Psychodrama“ geschieht bewusst. Sie versucht, neben der Gestaltpsychologie und den Arbeiten L. Morenos auch die gleichnamige Kategorie in Fernsehzeitschriften im Spiel zu halten, ist sich dabei aber zugleich ihrer spielerischen Beschränktheit immer bewusst.

2 Die ATM ist eine Struktur im Aufbau zur Herstellung und kontinuierlichen Bearbeitung der Überlappungs-
äcker von Kunst und Wissenschaft.

Es ist immer eine plötzliche Transformation der Natur. Von diesem Staunen bleibt das Plastik durch und durch geprägt: Es ist weniger Objekt als Spur einer Bewegung.
Roland Barthes: *Mythen des Alltags* (Barthes 2012 [1957], 223)

„Dolls Do Not Move Unaided“

1984 bringt der Spielzeughersteller *Mattel* eine Werbekampagne für sein *Barbie*-Segment an den Start, die sich mit dem Slogan „We Girls Can Do Anything“ zunächst deutlich von den Semantiken der früheren Jahre, denen zufolge Mädchen vor allem konsumneugierig, adrett und im Wesen gefällig sein und ihr Glück im Manne suchen sollten, abgrenzt. Herzstück der Kampagne ist ein Fernsehspot³, in dem die Überwindung diverser Alltagsschwierigkeiten durch selbstermächtigte Mädchen, zu Beginn des Films als die Töchter selbstermächtigter Geschäftsfrauen eingeführt, dargestellt wird. Während auf der Bildebene konkrete intellektuelle, akrobatische oder imaginative Leistungen abwechselnd mit ihren Entsprechungen in der „*Barbie*-Welt“ dargestellt werden, bleibt der Text abstrakt:

*You know it and so does your little girl:
We girls can do anything. Right Barbie? Right Barbie!
And we girls can dream anything like Barbie.
We can dream whatever we want, aim just as high as the sky.
Anything is possible as long as we try.
We girls can do anything, like Barbie.
We love working from 9 to 5, but when the day is done we girls deserve some fun.
We can dream dreams and make ,em come true.
Nothing's worth doing that we girls can't do, your mom's know it too!
We girls can do anything. Right Barbie!*

Kaum eines der Attribute, mit denen der Text das Empowerment junger Mädchen propagiert, macht greifbare Aussagen über die Lebenswelt von Frauen in den USA der mittleren 1980er Jahre und bewegt sich stattdessen im Bereich einer Diskussion des Verhältnisses von zukünftigem Handeln und seiner aktuellen Imagination. Die Sprechsituation des Lieds bleibt dabei vage. Adressiert werden zunächst ganz direkt die Mütter der zu dieser Zeit mit *Barbie* spielenden Mädchen, die wiederum selbst bereits mit der Puppe sozialisiert worden sind und ihr (jeden-

falls partiell) ihre Emanzipationserfolge verdanken. *Barbie* lässt, so die Botschaft des Spots, Mädchen Mädchen sein, verhindert also (scheinbar) die Nivellierung von Geschlechterdifferenzen (in Form einer simplen Angleichung von Frauen an erfolgreiche Männer) durch ihre Beihilfe zu Konstruktion und Bewahrung einer spezifischen „Mädchenwelt“ mit Eigenschaften wie ‚Dreaming‘, ‚Trying‘ oder ‚Uniqueness‘, verkoppelt sie aber, im größeren Rahmen einer Geschichte weiblichen Emporkommens, zusätzlich auf lukrative Weise mit einem neoliberalen Aufstiegsszenario des ‚Work-lovings‘ und ‚Fun-deservings‘. Hierüber können wiederum Probleme kindlicher und frühpubertärer Mädchen wie das Binden der Schnürsenkel oder eine schwierige Turnübung zu Allegorien beruflichen Erfolgs und intellektueller Grenzüberschreitung werden, die im Spot dann zunächst die Puppe als Geschäftsfrau und Astronautin auslebt, diesen Platz aber, das zeigen etwa die gewählten Bildausschnitte (beispielsweise die Großaufnahme der vom Sprungbrett abspringenden Füße der jungen Turnerin als sinnfällige Markierung bevorstehender metaphorischer ‚Sprünge‘ aller im Spot dargestellter Mädchen) und nicht zuletzt die blonde Mutter im grauen Businesslook (eine Real-Life-*Barbie* mags scheinen) am Anfang des Spots, zu gegebener Zeit an die Puppenbesitzerin abtreten wird. So modelliert die Kampagne ein Muster aus materieller Gebundenheit des *Barbie*puppenkörpers an eine bestimmte Lebensphase, die von der frühen Kindheit bis zur beginnenden Pubertät zu reichen scheint, bei zugleich weiterreichender ideologischer Prägung des Frauenkörpers und -geists (ihres Erscheinungsbilds wie ihrer Einstellungen) mittels durch und von der Puppe vermittelter Werte über diese Lebensphase hinaus. Frauen *spielen* nicht mehr mit *Barbie*, *wissen* aber, dass Girls alles tun können und wissen auch, wie ihnen diese Kenntnis zuteil wurde und wie sie die Kette der Vermehrung dieses Wissens um weiblichen Aufstieg in ihren Töchtern weiterknüpfen können: selbstverständlich durch den Kauf möglichst vieler verschiedener in *Barbie*puppen verkörperter Karriereoptionen.

Spezifisch krisenhaft wird das vom Spot sehr eingängig konstruierte Narrativ einer optimierenden Vererbung weiblichen Karrierewissens von Puppenbesitzerin zu Puppenbesitzerin, dessen Kontinuität letztlich sogar die (einen aus dem Spot verstoßenen Vater implizierende) biologische Abstammung überlagert⁴ im

3 <https://www.youtube.com/watch?v=J0mUUb07jvQ> (abgerufen am 30.8.2017).

4 In einer Szene deutet der Spot sogar einen Raum für alternative, lesbische Partnerschaftskonzepte zumindest an, wenngleich dieser bezeichnenderweise ein Dachboden und als solcher eine mit ‚Vergangenheit‘ und dem ‚Unheimlichen‘ korrelierte Spezialzone bürgerlicher Privatheit ist.

verkaufsrechtlichen Paratext, der zwischen Hersteller und Käuferin kaufmännische Glaubwürdigkeit herstellen soll, indem er die fantastische Diegese des Werbespots an seine außerfilmische Realität zurückbindet und *Mattel* gegen Invektiven schützt, die den Puppen aus dem Spielzeugladen dieselben Fähigkeiten abverlangen wie ihren, die Kaufentscheidung beeinflussenden, Werbespotvorbildern. So wird in einer Szene, in der mehrere identisch gekleidete Barbie/Ken-Paare selbständig in einer angedeuteten Ballroom-Disco tanzen, die Zeile „Dolls Do Not Move Unaided“ eingeblendet. Was zunächst wie ein rein technischer Kommentar zum Dargestellten aussieht, wird in metaphorischer Wendung zum Leitsatz der instrumentalistischen Pädagogik des Werbefilms und zum Ausdruck einer Neukonfigurationskrise von Strategien im Zurechtkommen innerhalb kapitalistischer Selbstverwirklichungsimperative. „Von nichts kommt nichts“ schwingt als Botschaft genauso mit wie die Erkenntnis, dass ein zunehmend flexibilisierter Arbeitsmarkt Aufstiegschancen nicht mehr obligatorisch und für jeden bereithält, sondern das Wissen um die Potentiale der Nachwuchsführungskräfte und Sportstars von morgen und den ihnen geltenden formenden Zugriff geradezu verlangt. Mädchen müssten nicht darüber informiert werden, dass sie alles sein können, wenn es nicht auch die Möglichkeit von Scheitern und Fehlentscheidung gäbe. Was so uneingeschränkt freundlich, demokratisch und emanzipatorisch daherkommt lässt sich also zugleich als implizites Geständnis eines aufstiegs-willigen Kleinbürgertums in die eigenen Ängste vor sozialem Abstieg und dem Ende günstiger Konjunkturbedingungen durch menschliches Versagen lesen.

„Barbie, Ken und Skipper [...]“. Inzestuöses Begehren in Barbie und das Traumobil (1989)

Hörspielserien um die Hauptcharaktere aus der *Barbie*-Welt erscheinen seit 1987 in unregelmäßigen Abständen und von verschiedenen Herstellern. Trotz dieses relativ langen Erscheinungszeitraums, der am Ende der 1980er Jahre zu einer Zeit einsetzt, in der das Medium Kinderhörspiel wahrhaft boomt, und der durchweg recht großen Beliebtheit, der sich vor allem die erste Kassettenreihe, in 26 Folgen (davon 24 reguläre und 2 Sonderepisoden) produziert zwischen 1987 und 1989 von der Firma EUROPA, unter Sammlern bis heute erfreut, ist der Erfolg der *Barbie*-Hörspiele dennoch nicht mit dem der Klassiker des Genres wie etwa *Bibi Blocksberg*, *Benjamin Blümchen* und vor allem *Die drei Fragezeichen* zu

vergleichen. Die *Barbie*-Serie orientiert sich dabei ganz konventionell an den genretypischen Gestaltungs- und Erzählverfahren, übernimmt aber, stärker als die oben genannten, konzeptuell exklusiver auf das Medium Hörspiel ausgerichteten Serien, im Rahmen des vielfältigen Medienverbunds um die Puppe auch implizite Werbeaufgaben für die *Barbie*-Produkte des Spielzeugherstellers *Mattel*. Im gewählten Beispiel, der Folge *Barbie und das Traumobil*, findet eine solche Werbung etwa im Hinblick auf konkrete Spielvorschläge und Gebrauchshinweise in Bezug auf das zeitgleich lancierte Spielzeugwohnmobil sowie selbstredend dessen Einbettung in ein spannendes Narrativ, in dem es eine besondere, auch moralische Funktion übernimmt, statt.

In Folge 24, der letzten regulären der EUROPA-Hörspielreihe zu Barbie, sind die drei Hauptfiguren also mit ihrem Wohnmobil während einer Europareise gerade auf dem Weg nach Spanien, als sie in der Nähe der spanisch-französischen Grenze auf ein Ehepaar stoßen, das mit seinem Wohnwagen verunglückt ist. Sie erfahren hier, dass es sich bei dem Ehepaar um die Kummermeiers handelt und Herr Kummermeier sich ein Rennen mit einem anderen Mann, der Geierschnabelnaseneskimo genannt wird, liefert, bei dem es darum geht, wer von beiden als Erster das „größte Geheimnis der Weltgeschichte“ enthüllt. Im weiteren Verlauf werden Barbie, ihr Freund Ken und ihre Schwester Skipper in eine Schatzsuche um das sogenannte „Tränenaug von Afrika“ verwickelt, einen kostbaren Edelstein, den „ein Fürst aus dem Morgenland“ seiner verstorbenen Geliebten gewidmet und beim Abzug der Mauren in Spanien zurückgelassen hatte. Ein geheimnisvoller Brief, den die drei am Unfallort finden, führt sie auf die richtige Spur und schließlich entdecken Barbie und Skipper in einer Höhle den Diamanten, sorgen trotz der Nachstellungen des sogenannten Geierschnabelnaseneskimos letztlich dafür, dass er seinen „rechtmäßigen Besitzern“, in diesem Fall den Bewohner_innen des spanischen Dorfes, in dessen Umland der Stein versteckt war, zurückgegeben wird und werden vom Bürgermeister zu Ehrenbürgern auf Lebenszeit ernannt. Hinter dieser abenteuerlichen Erfolgsgeschichte lässt sich eine Ebene freilegen, auf der das Hörspiel neben seinen moralischen, technischen, kriminalistischen, historischen und touristischen Erzählsträngen auch über das interne Sexualgefüge der Barbie-Peer-Group spricht, die sich als inzestuös und dabei durch von außen kommende Zugriffsversuche bedroht beschreiben lässt. Die Verdrängung dieses Gefüges, dessen zentrale Figur Barbies kleine Schwester Skipper ist, wird dem gattungsmäßigen Zwang gemäß, dem das Hörspiel unterliegt, fast ausschließlich

sprachlich bewerkstelligt. Das macht es als Text für einen psychoanalytischen Zugriff, der sich die Sichtbarmachung impliziter, nicht direkt artikulierter Inhalte vornimmt, besonders interessant. Ohne so weit zu gehen, das Hörspiel selbst als eine Spielart der „Redekur“ zu bezeichnen, sei doch auf seine in besonderer Weise *sprachliche* Verfasstheit noch einmal (redundant oder nicht) hingewiesen: zumal das sogenannte Kinderhörspiel, so die Beobachtung, spricht aus, was Alltagskommunikation verschweigt. Barbie ist hierfür ein brisantes Beispiel: vor allem in der Figur der kleinen Schwester Skipper liegt, so scheint es, bereits im Namen die Maßregelung begründet. Kaum eine Folge der im hier ausschnitthaft präsentierten Rahmen gesichteten Folgen kommt ohne ausdrückliche Zurechtweisungen der Art der kleinen Schwester zu sprechen durch die große Schwester und Ken aus. Oft liegt der Grund hierfür auf der primären Handlungsebene im Figurencharakter, Skippers Frechheit und „großer Klappe“. Sammelt man jedoch die entsprechenden Stellen, fällt auf, dass die Tadelungen sich zumeist auf ganz bestimmte Arten von Aussagen beziehen, eben solche, in denen Skipper Dinge ausspricht, die eigentlich ausgespart, geskippt, werden und somit ungesagt bleiben sollen.⁵ Die um Auffälligkeiten wie diese kreisenden Gedanken schließen an Roman Jakobsons *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen* und Sigmund Freuds Überlegungen zum *Unheimlichen* an.

Die psychoanalytisch motivierte Lektüre, die verdrängte Potentiale in *Barbie und das Traummobil* wörtlich wie im übertragenen Sinne „mobil“ zu machen versucht, stößt bereits in der Eingangsszene des Hörspiels, in der Barbie, Ken und Skipper auf die Kummermeiers und ihr verunglücktes Wohnmobil stoßen, auf ein merkwürdiges Begehren am Fabulieren und voyeuristischen Auserzählen des Zu-Sehenden, durch das vor allem Barbies kleine Schwester sich hervortut und das zugleich über das Verhältnis des Texts zum Nicht-Sagbaren spricht: Skipper begehrt verdrängt die meisten der männlichen Figuren des Hörspiels, inklusive Ken. Im weiteren Verlauf wird sich ihr Trauma offenbaren, Teil eines inzestuösen Dreiecks zu sein, dessen andere Seiten ihre Schwester und der nicht weiter einge-

ordnete Begleiter Ken bilden. Während Skipper nun versucht, diesem zwar produktiven und erstmal stabilen, dabei aber pathologischen und in der Öffentlichkeit zunehmend kritisch beäugten Dreieck zu entkommen, halten Barbie und Ken sie immer wieder zurück und verhindern ihre Emanzipation von der Bindung. Exemplarisch soll im Folgenden der Schluss des Hörspiels unter den Vorzeichen einer inzestuösen Bindung in der Gruppe [Barbie, Ken, Skipper] und dem Befreiungsdrang der kleinen Schwester gelesen werden. Die Lektüre setzt ein, als Barbie, Ken und Skipper in den Bergen um ein spanisches Dorf unterwegs sind, in denen sich mutmaßlich das mysteriöse „Tränenauge von Afrika“ befinden soll. Aus bereits erwähntem Brief haben sie einige Hinweise auf das Versteck erhalten. Es befindet sich dort, wo ein „Fels [sich] bis zu den Wolken [erhebt]“ und sein Schlüssel liege „unter dem spanischen Reiter“. Skipper, die zunächst vermutet, beim „Tränenauge“ handle es sich wohlmöglich um eine Quelle oder einen Brunnen, mithin also klassische psychoanalytische Stellvertreter für Geschlechtsorgane (vgl. Freud 1916/1996, 164) gerät über die Auslegung des Briefs mehr und mehr in freudige Ekstase. Die Szene endet mit ihrem Ausruf: „Hoffentlich sind wir bald da, ich kann es kaum erwarten!“ Der folgende Abschnitt beginnt mit einem Erzählerkommentar, der darüber berichtet, wie die drei am nächsten Morgen *früh aufstehen* (die Tageszeit, zu der die Gruppe ihre öffentlichen Aktivitäten beginnt, wird durch den Erzähler auch an anderen Stellen des Hörspiels mehrfach relevant gesetzt und scheint ein Indikator für den Grad an Innengewandtheit der Gruppe, ihre Aktivitäten während der Nacht, zu sein), um baden zu gehen: „Das Wasser war warm und die Wellen türmten sich zu einer hohen Brandung auf. Ausgelassen tobten sie herum.“ Die folgende kurze Wiedergabe dessen was die Drei im Wasser zueinander sagen, lässt sich in Verbindung mit der Schilderung am Eingang der Szene („Erregtheit“ des Wassers in Verbindung mit ausgelassenem Toben *darin*) unschwer als Sublimationshandlung verstehen. Während sie sich einen Ball zuwerfen, ruft Skipper Ken plötzlich „Jetzt bist du dran“ zu und kündigt damit einen wie auch immer gemeinten Übergriff an. Genau an diesem Punkt erschläft Kens Aktivität plötzlich und er konvertiert die Angst vor der drohenden Herausforderung seiner (defekten) Potenz in eine abrupte körperliche Erschöpfung, zweideutig ausgedrückt in der Wendung „Jetzt bin ich alle“, der Barbie sich anschließt (sie schützt mehrfach im Handlungsverlauf die Entblößung von Kens Impotenz), womit das Wasserspiel der Drei trotz Skippers Drängen nach Wiederholung und Fortsetzung („Und ich

5 In diesem Punkt wäre die (im Folgenden ausgesparte) Frage anschließbar, ob das Hörspiel im Ganzen die Imagination der mit ihren Puppen spielenden Skipper ist, die das Zurechtgewiesenwerden durch die große Schwester sowie das Phantasma ihrer sexuellen Ermächtigung allumfassend genussvoll imaginiert, sodass das Hörspiel in seiner Textgestalt tatsächlich ihr Unbewusstes *ist*. Vgl. hierzu auch die in einer Studie von Kuther und McDonald 2004 (zit. n. Fooker 2012, 146-147) ermittelten drei wesentlichen Spieltypen im Umgang mit Barbie: Fantasiespiele, Felterspiele und Wutspiele, die sich allesamt in Skippers Verhalten und Reagieren in Bezug auf ihre Schwester und Ken finden ließen.

könnte noch stundenlang baden!“) zum Erliegen kommt. Diese kurze Szene (der sich eine Traumerzählung Skippers anschließt!) als Sublimation des nicht darstellbaren Inzests zwischen Barbie, Ken und Skipper zu interpretieren, stellt freilich keine unmittelbar eingängige, vom Text direkt nahegelegte Lesart dar. Gleichwohl ist das Hörspiel für diese Auslegung erstaunlich „offen“, wiederum wörtlich wie im übertragenen Sinn. So werden einerseits verschiedene Elemente der Reise nach Spanien explizit korreliert, etwa als ‚erotisch‘ (in einer Relation mit ‚Spanien‘ und gebunden an die Wahrnehmung von Ken und Skipper als Nicht-Spaniern, die im seltsamen Verhalten eines spanischen Kellners (der sich später als Teilnehmer an der Schatzsuche erweist) eine deutliche Affiziertheit von Barbie als ‚blondem Mädchen‘ sehen), ‚fremdartig‘, beispielsweise in den Irritationen, die das pinke (= verdächtige) Wohnmobil der Drei in den Ortschaften auslöst, die sie durchqueren und zu dem sie stets „erst ein paar Fragen beantworten [mussten]“, bevor normale Konversation möglich wird) oder ‚ganz fremd‘ (etwa in der Latenz eines weit in der Vergangenheit liegenden, für die Geschichte jedoch konstitutiven „maurischen Spaniens“, an das der Spanien zugeschriebene Wert ‚Erotik‘ als zugleich verdrängter wie verstärkter Gehalt angelagert zu sein scheint). Zugleich unterlässt es das Hörspiel andererseits durch die Nichtschließung signifikanter Leerstellen, Vermutungen über eine unter der harmlosen Teenager-Abenteuergeschichte liegende, abgründigere Ereigniskette auszuräumen. Neben der bereits erwähnten Badeszene nur ein kurzes Beispiel: Der sogenannte „Geierschnabelnaseneskimo“ stiehlt, während die Drei baden und Skipper anschließend ihren Traum (in dem er eine zentrale Rolle spielt!), das pinke Wohnmobil. Deutlich als Schurke eingeführt, entdeckt eine auf die figurespezifischen Triebökonomien fokussierte Lektüre ihn als eigentlich auf die Unterstützung von Skippers Emanzipationsbegehren abzielende Helferfigur, auf die sich (neben Herrn Kummermeier!) deutlich Skippers libidinöses Begehren richtet, an dem wiederum sich initial die Krise im Gefüge der Trias entzündet. In einer Szene begegnen die Drei, nachdem sie ihr Wohnmobil wiedergefunden haben, erneut den Kummermeiers, die wieder (!) einen Autounfall hatten, in den dieses Mal auch Ramon Galenas, der zuvor als Kellner im Restaurant aufgetaucht war, mit seinem Motorrad verwickelt ist. Letzter berichtet nun, dass er beobachten konnte, wie der sogenannte „Geierschnabelnaseneskimo“ das Wohnmobil gestohlen hat und darauf die Verfolgung aufnahm, die aber ohne Erfolg blieb, weil er zu langsam war. Während sich seiner Schilderung eigentlich bestimmte

Gegenfragen aufdrängen würden (Hat er, als er Zeuge des Diebstahls wurde, etwa selbst auf eine Gelegenheit gewartet, das Wohnmobil zu stehlen? Und wieso ist er mit seinem Motorrad nicht schnell genug, das wesentlich unsportlichere Gefährt einzuholen?), antwortet Skipper auf sein „ich war zu langsam“ mit einem mysteriösen „Was für ein Glück!“ Von Galenas darauf angesprochen („Wie meinst du?“), unterbricht Barbie das von ihr eventuell als heikel empfundene Gespräch mit „Äh bitte, das ist jetzt nicht wichtig!“ und verhält sich damit, wie später auch Frau Kummermeier, entsprechend ihrer Rolle als diskursive Kontroll- und Alphabetisierungsinstanz, die gemeinhin mit dem Operator ‚Mutter‘ als durch sexuelle Erfahrung legitimierte Verhüterin von Exzessen und nichtregulierter Normabweichung bezeichnet wird. So wird Frau Kummermeier später nach einer homoerotischen Eskalation zwischen Ramon Galenas und ihrem Mann, die beinahe zum Tod der beiden (durch Absturz!) geführt hätte, ihrem Mann nicht nur die Fortsetzung der Schatzsuche, sondern sogar das Sprechen verbieten und sowohl ihn als auch Galenas und Ken aus dem Gebirge ins Dorf zurückdelegieren (was den Weg für Skippers schließlich lesbische Initiation durch Barbie und den darauffolgenden Zugriff des sogenannten „Geierschnabelnaseneskimos“ freimachen wird). Eine vorzeitige Verhaftung des Diebs hätte das Erreichen dieses Ziel wohlmöglich verhindert, worin unter Umständen der Grund für Skippers Erleichterung über sein Entkommen und ihre implizite Freude über den Unfall als Ermöglichung der Wiederbegegnung mit Herrn Kummermeier liegt, den sie solange implizit begehrt, bis sie erfährt, dass auch er, den sie offensichtlich für einen erfahrenen „Schatzsucher“ (= Liebhaber) hielt, nicht weiß, worum es sich beim „Tränenauge von Afrika“ handelt: „Mh, nein natürlich nicht, niemand weiß es. Aber es ist ungeheuer wertvoll. Es wird mich für alle Verluste entschädigen, die ich auf dieser Reise erlitten habe.“

Gegen Ende des Hörspiels dann verweilt die Hörer_in bei Barbie und Skipper, während sie dabei zusehen, wie die Männer, mit ihnen auch Ken, unter dem Kommando des frischermächtigten Luisel Kummermeier den verletzten Herrn Kummermeier ins Dorf bringen und aus dem Hörspiel verschwinden. Barbie und Skipper stellen nun im Folgenden fest, dass sie den sogenannten „Geierschnabelnaseneskimo“ aus den Augen verloren haben, was Barbie sehr angenehm zu sein scheint: „Ich bin froh, wenn dieser unangenehme Mensch nicht in meiner Nähe ist“, dem sie direkt ein an Skipper gerichtetes „Komm mal mit!“ anschließt, worauf sie ihre Schwester in eine nahegelegene, zuvor aber anscheinend auch

Galenas und den Kummermeiers unbemerkt gebliebene (offensichtlich diegetisch also einem ganz bestimmten Zweck vorbehaltene) Höhle führt. Barbies Faszination der halberfahrenen Frau („Ich finde, Höhlen haben immer etwas Geheimnisvolles an sich!“) quittiert Skipper mit einem Gemisch aus Zustimmung und Bangen („Ja das stimmt und äh, sie sind immer ein bisschen unheimlich!“). Im Inneren der Höhle ist es dann auch Skipper selbst, die als Erste verdächtige, auf das Versteck des „Tränenauges“ hinweisende Zeichen sieht und zu lesen versteht, sodass es schließlich Barbie ist, die den Fortgang der Initiation durch einen auf gruppenexterne Zuschreibungen gerichteten Rationalisierungsversuch („Es genügt, dass sich *andere* verrückt machen!“; Hervorhebung: AW) behindert und nun die Rolle der Verführerin vorübergehend Skipper zufällt („Aber wir können doch mal einen Blick in die Höhle werfen.“). Die übliche Kopplung von ‚Erfahrung‘ mit ‚Licht‘ in einer Dunkelheitsmetaphorik erlaubt dem Hörspiel schließlich die erneute Umkehr der Hierarchie und die Rückgabe der Führungsposition an Barbie. Sie *sieht* besser in der dunklen Höhle als ihre Schwester, findet sich schneller zurecht und erkennt so auch zuerst den entscheidenden Hinweis auf das „Tränenauge“. In wachsender Ekstase und mit zunehmendem Kontrollverlust, der von Skipper zunächst panisch, bald aber Komplizenhaft zur Kenntnis genommen wird („Jetzt hat es dich auch gepackt, Barbie. Komm zu dir! Ha, das ist doch echt verrückt, wir spinnen!“) findet Barbie zwei Spalten im Sand (!), die sich durch weitere Freilegung zu einem Quadrat, dem Deckel einer Kammer verbinden. Diesen müssen sie nun mit vereinten Kräften anheben. Während dieses Vorgangs geht der Dialog ununterbrochen weiter und verhandelt noch einmal Konzepte von ‚Weiblichkeit‘ (Skippers Fingernägel und ihre vermeintliche Sorge darum) bis die beiden schließlich in einer Schachtel aus Leder („alt“, „trocken“, „hautlich“, „zerbröckelnd“) das ominöse „Tränenauge von Afrika“ („feucht“, „hell“, „strahlend“, „einmalig“) finden und die Aufregung im Orgasmusäquivalent sprachloser Begeisterung („Es ist Wahnsinn!“/„Ich finde keine Worte“) beider Frauen gipfelt. In diese (Liebes-)Szene hinein, die durch die Elimination der Männer möglich wurde, dringt nun der sogenannte „Geierschnabelnasenskimo“ und nimmt den Frauen das „Tränenauge“ wieder ab. Die Figur erscheint durch ihre Benennung mehrfach aus dem Bereich des ‚Vertrauten‘ entrückt, wobei die rassistische Zuschreibung ‚Eskimo‘ durch das Attribut einer ‚Geierschnabelnase‘ (eine Nase wie ein Schnabel, ein Schnabel wie ein Geier, psychoanalytisch lässt sich weiterlesen: ein merkwürdig großer Penis)

weiter ethnisiert und verfremdet wird („Er sieht wirklich aus wie ein Eskimo./Bloß die Nase passt nicht dazu./Er hat nen Zinken wie n Geier.“). Dieser sogenannte „Geierschnabelnasenskimo“ lässt sich nun, indem er mehrfach das fragwürdige, in allen neuen Ortschaften erst einmal Verdacht erregende Wohnmobil der Drei zu stehlen versucht und es zugleich auch auf das mysteriöse „Tränenauge von Afrika“ abgesehen hat, das sich durch die Kopplung des ‚maurischen Spanien‘ als supererotisiertes Artefakt, mithin als Stellvertreter für die Emanzipation von Skippers Begehren deuten lässt, vom Bösewicht zum eigentlichen Dynamisierer und Gefährder der pathologischen Konstellation umstülpen. Diese Konstellation besteht zusammengefasst in 1) einer durch den impotenten Ken erzeugten Triebstauung und 2) der hierin mitbegründeten generell inzestuös strukturierten und dadurch pathologisch-endogamen Dreierbeziehung mit ihm und Barbie. Skippers Verbleib in diesen Umständen verhindert die Entdeckung einer eigenständigen, auf heterosexuelle Männer mit antwortendem Begehren („Oder muss ich mit meinem Messer nachhelfen?“ (vgl. wiederum Freud 1969 [1916], 164)) gerichteten Erlebensfreude. Am Ende des Hörspiels versucht der sogenannte „Geierschnabelnasenskimo“ also erneut, das pinke Wohnmobil zu stehlen, da sein eigenes Auto von anderen parkenden Fahrzeugen eingeklemt ist. Er wird an der Flucht gehindert, indem die Bewohner_innen des Dorfes, die gerade eine Fiesta veranstalten, sich, aufgefordert vom Bürgermeister, vor das Wohnmobil stellen und so die Straße blockieren. Über diese Aktion verschafft der sogenannte „Geierschnabelnasenskimo“ dem Geheimnis, „das die Berge über Jahrhunderte hinweg gehütet hatten“ und das dank Barbie und Skipper ans Licht gekommen ist, eine breite Öffentlichkeit und forciert so das Coming Out der beiden Schwestern: sie werden nun, ohne Ken, vom Bürgermeister des Dorfes zu Ehrenbürgerinnen ernannt und damit symbolisch in die Gemeinschaft des mit ‚Erotik‘ gekoppelten Spanien eingruppiert. Dem raumsemantischen Konzept des Beuteholerschemas entsprechend werden sie zwar in ihren Ausgangsraum (Deutschland) zurückkehren, die in ‚Spanien‘ erworbenen Werte aber mitnehmen und bei Bedarf vor Ort selbst „aufladen“ können. Das „Tränenauge von Afrika“ selbst, so der Bürgermeister, „[wird] Wohlstand über uns alle bringen“. Der textinternen Logik folgend „speist“ das in der Vergangenheit liegende, mystisch-erotische ‚maurische Spanien‘ durch den Edelstein, den „[e]in Fürst aus dem Morgenland [...] hier bei uns zurückgelassen [hat], wo seine geliebte Frau starb“ den gegenwärtigen Raum und ermöglicht so die vital gesteigerte Verwertungskette zwischen Vergangenheit

und Gegenwart und ‚Spanien‘ und externen ‚Ehrenbürgerinnen‘. In dieser Verbindung von Raubkunst und Ökonomie (bestehe sie in materiellem Wohlstand oder metaphorischer (sexueller) Potenz) liegt wiederum der Ansatzpunkt für die an dieser Stelle nicht weiter ausgeführte, aber eminent wichtige postkoloniale Lesart des Textes, die im von Gayatri Spivak konzipierten *soul making* als moralischem Motor des imperialistischen Projekts einen Ausgangspunkt finden könnte. Es beschreibt:

[...] *the imperialist project cathected as civil-society-through-social-mission. As the female individualists, not-quite/not-male, articulates herself in shifting relationship to what is at stake, the ‘native female’ as such (within discourse, as a signifier) is excluded from any share in this emerging norm. (Spivak 1985, 244f., Hervorhebung im Original)*

Einer diesen Problembereich auslotenden Analyse würde sofort die völlige Absenz „einheimischer“ Frauen im Hörspiel auffallen, sowie die merkwürdig indifferente Vergabe von fremdsprachlichen Akzenten bei den jeweils „einheimischen“ Männern in Frankreich (ein Polizist) und Spanien (Ramon Galenas und der Bürgermeister). Hier soll der Eingriff Barbies in Fragen kolonialistischen *soul makings* jedoch mit Hilfe eines anderen Beispiels präsentiert werden.

The Doll That Saved Africa: Barbie Savior (2016-2017)

Im Instagramprofil *Barbie Savior*⁶ finden sich 107 Foto/Text-Posts, in denen Barbie, eine junge, imaginäre Entwicklungshilfevolontärin zwischen dem 8. März 2016 und dem 23. Februar 2017 von ihrem Aufenthalt im „country of Africa“ berichtet. Der Account ist mit circa 122.000 Abonnenten vergleichsweise klein, aber nicht marginal.⁷ Die Posts setzen ein in den letzten Tagen vor der Abreise Barbies aus ihrer us-amerikanischen Heimat und brechen etwa ein Jahr später unvermittelt ab, während sie sich noch in Afrika befindet. Der letzte Beitrag betrifft die Ankündigung einer Kollektion aus echtem Zebraleder gefertigter Miniröcke, deren Erlös einem eben eingerichteten Zebraschutzgebiet

6 <https://www.instagram.com/barbiesavior/> (abgerufen am 30. August 2017)

7 Zur Relation: Der Instagram-Account von Angela Merkel hat derzeit ca. 356.000 Follower, der von Jerome Boateng ca. 4,6 Millionen und der von Selena Gomez ca. 126 Millionen. Dem Account der „Original“-Barbie von *Mattel* folgen etwa 1 Million Menschen auf Instagram.

zugute kommen soll. Barbie möchte damit eine Karriere in der Modeindustrie kompensieren, die sie nach eigener Auskunft für ihre Arbeit „to save and serve in the country of Africa“ (Barbie Savior, 23.2.2017) aufgegeben hat. In einem anderen Beitrag vom 19. März 2016 nimmt Barbie Stellung zu den Hinweisen, die sie in den Kommentaren zu ihren Posts bekommen hat, dass es sich bei Afrika nicht um ein Land, wie sie es stets behauptet, sondern einen Kontinent handelt. Ihre Entschuldigung mündet in eine selbstwertdienliche Demutsgeste, in der die ‚Liebe‘ zu ‚Afrika‘ dem ‚Wissen‘ darüber als deutlich höherwertiger gegenübergestellt wird: „I hope you can forgive my mistake. I have so much to learn – but I do know one thing for certain – and that is that my love is bigger than ANY country! Even bigger than the country of Africa!“ So nimmt der Blog satirischen Bezug auf die eurozentrisch-egomanische (Sprach-)Verkappung von Akteur_innen einer als *White-Savior Industrial Complex*⁸ identifizierten Verquickung von Konzepten aus ‚Entwicklungshilfe‘, ‚Charity‘, ‚Imperialismus‘ und ‚Tourismus‘, die von einer postkolonialen Darstellung Afrikas als homogenem, rückständigem, disparatem und darum hilfsbedürftigem Land begleitet wird, das praktisch nicht über nationale, kulturelle oder sonstige Differenzen verfügt und hauptsächlich von stummen, schwarzen, zumeist weiblichen Kindern bevölkert ist. Die als Puppe eigentlich sprachlose Barbie spricht in diesen Erzählungen über die Bewohner_innen des „Landes“, das sie als Entwicklungshelferin „bereist“ und als Kulisse für das Projekt der Inszenierung ihrer moralischen wie ästhetischen Qualitäten missbraucht. Die Trauer über das Elend und die Notwendigkeit humanitärer Hilfe geht dabei stets Hand in Hand mit dem Genuss an allen als tiefgreifend empfundenen, sprachlich aber äußerst abstrakt und phrasenhaft bleibenden „Blessings“ und „Changes“, die die Volontärin während ihres Aufenthalts auf den Weg bringen darf. Dabei wird ein grundsätzliches Problem des dominierenden Zugriffs dieser Form des Erlebnistourismus sichtbar. In ihren sich immer wieder offenbarenden Wissenslücken und Fehleinschätzungen wie „Did you know that 112% of the people living in the country of Africa don’t have access to toilets?“ (Barbie Savior, 23.1.2017) werden nicht nur Klischees über „Afrika“ reproduziert, sondern freilich auch Rollenvorstellungen und populäres „Wissen“ über das „Barbie-Girl“. So ist es auch in anderen ähnlichen satirischen

8 Der Begriff stammt vom Schriftsteller Teju Cole, vgl. den gleichnamigen Essay in *Known and Strange Things*. New York 2016. S. 340-349, sowie <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/> (abgerufen am 30.8.2017).

Bezugnahmen auf den weißen rettungsindustriellen Komplex⁹ oft die blonde Frau, deren Unwissen über „Afrika“, Egoismus und Oberflächlichkeit den Hebel für die Kritik abgibt.¹⁰ Daraus entsteht ein Geflecht, in dem Stereotypen einander bedingen, speisen und wechselseitig zu reproduzieren beginnen. Barbie wird dadurch als implizite und explizite Normierungsinstanz, sowohl für „fremde“ als auch „eigene“ Kulturen und damit Akteurin eines kulturellen und kolonialen (Krisen-)Imaginären sichtbar, dessen zentrales Projekt sich nach wie vor treffend über die schon eingeführte 19. Jahrhundert-Maxime des *soul making* beschreiben lässt. Wenn Barbie am 22. September 2016 darüber berichtet, wie sie den Herbst nach Afrika gebracht hat:

I may now live in eternal summer, but missing out on my favorite season wasn't an option! It's the first day of fall in America and – coincidentally – the first day I brought fall to Africa! Eternal summer no longer. I can't wait to see the joy on each child's face when I bestow upon them their first UGG boots and they take their first sip of pumpkin spice latte. Thanks to super-boyfriend Ken for collecting and sending over precious fall leaves for the children!

so ist sie eigentlich mit der Schaffung eines Doubles¹¹ beschäftigt, das aus dem Krisenraum „Afrika“, der seinerseits zuvor konstruiert werden muss¹², zum Zweck des *soul making* heraus entwickelt wird. ‚Krise‘ lässt sich hier, in Ergänzung einer zumeist auf zeitlichen Verlauf und Begrenztheit abhebenden Definition, über die Anbindung an einen spezifischen Raum verstehen, der selbst nicht in der Lage ist, *über* sich zu sprechen. Die Krise ist dann stets eine dem Raum nahegelegte Wahrnehmungsmatrize, vor deren Hintergrund seine Konstruktion stattfinden soll. Die Macht der Signifikation, von Benennung und (semantischer) Konstruktion des hier beschriebenen Raums ‚Afrika‘ als ‚krisenhaft‘ und darum

transformationsbedürftig (bis hin zur Veränderung klimatischer Gegebenheiten durch Einführung einer „neuen“ Jahreszeit) obliegt dabei (scheinbar!) allein der Volontärin aus dem Westen und folgt, so die implizite Kritik des Accounts, den medialen und diskursiven Determinanten der verschiedenen involvierten Akteur_innen, seien es die Plattform *Instagram*, die diversen Volunteer-Vermittlungsnetzwerke, Charity-Organisationen, die beteiligten Regierungen, Fluggesellschaften, Mobiltelefonhersteller, Mobiltelefonzubehörhersteller (Selfiestick!), Modelabels, Kaffeehausketten etc. etc., ist also letztlich völlig unfrei und fremdgesteuert. Ähnlich wie (auf bestimmte Weise) Skipper im Hörspiel nimmt Savior Barbie ihren doppelten Voyeurinnenstatus als zugleich Sehende und Beim-Sehen-Gesehene wahr. Sie observiert selektiv, durch den Filter einer „weißen Helferin“ (im Sinne des gleichnamigen (psychologischen/organisatorischen) Komplexes) ihre Umgebung und reagiert darauf in den Schablonen, die ihr zur Verfügung stehen. So lassen sich Aussagen wie: „I feel like mothering all of this country's children. I was chosen for this!“ (Barbie Savior, 21. März 2016) nicht nur als übergreifige Okkupation aller „afrikanischer“ Kinder um den Preis des Verschwindenlassens ihrer Mütter, mithin also eine koloniale *soul making*-Operation verstehen, sondern sind zugleich Ausdruck einer (Sprach-)Krise westlicher Frauen, denen eben nur ein (fremd-)bestimmtes, oktroyiertes Spektrum an Verhaltens- und Sprechweisen zur Verfügung steht. Das Wissen der Volontärin um ihr Gesehenwerden bezieht sich dabei hauptsächlich auf ihre Selbstdarstellung bei *Instagram*, wohin sie ihre Aussagen auch konsequent adressiert. Die Interaktion mit den Menschen vor Ort ordnet sich diesem Projekt unter und verfügt über keinen Eigenwert.

Aus der Perspektive der Puppe als Transitionsobjekt ließe sich noch einmal anders fragen, welche Aussagen Barbies „Entsendung“ nach „Afrika“ über das Verhältnis zwischen globalem Norden und Süden macht. So wäre denkbar, dass sich im lindernden, beistehenden, helfenden „Geschenk“ der Puppe an einen Kontinent in der „Krise“, die so als Krise des Heranwachsens erscheinen würde, der Wunsch versteckt, die rettungsindustrielle Beziehung eines westlichen Imaginären zu „Afrika“ als an ihr Ende gekommen zu denken. Die „Krise“ wäre dann nicht nur die des heranwachsenden „Afrika“, das mit Hilfe der Puppe endlich mündig werden soll, sondern auch die eines „Westens“, dem es Panik bereitet, das Spiel für beendet zu erklären und mit dem Spielraum auch die Berechtigung zum Spiel überhaupt, zur Schaffung und Manipulation seiner externen Doubles zu verlieren.

9 So der Vorschlag der deutschen Übersetzer des oben zitierten Essaybandes von Teju Cole (*Vertraute Dinge, fremde Dinge. Essays*. München 2016)

10 Vgl. bspw. die satirische Quizsendung *Who wants to be a Volunteer?*, in der die blonde Lilly auf die Frage „How many countries are there in Africa?“ intradiegetisch korrekt mit „One“ antwortet: https://www.youtube.com/watch?v=ymcfrj_rRc (abgerufen am 30.8.2017).

11 Vgl. hierzu Ola Abdalkafor's Kommentar zur Spivaks Begriff des *soul making*: „The madness of creating similarity for Spivak marks the failure of soul-making in transforming the other to an identical copy of the self.“ (Abdalkafor 2015, 116)

12 Barbies Schilderungen vermeiden explizit die Darstellung „zu entwickelter“, urbaner Bereiche „Afrikas“ und bevorzugen stattdessen die etablierten Klischees, beispielsweise Kinder mit Fliegen im Gesicht: „Although children with flies swarming their faces are relatively rare here, it's important to me to portray this as the norm.“ (Barbie Savior, 16.3.2016)

Literaturverzeichnis

- Abdalkafor, Ola (2015). *Gayatri Spivak. Deconstruction and the Ethics of Postcolonial Literary Interpretation*. Cambridge: Scholars Publishing.
- Barthes, Roland (2012). *Mythen des Alltags* (Vollständige Ausgabe). Berlin: Suhrkamp.
- Cole, Tejo (2016). The White-Savior Industrial Complex. In Tejo Cole, *Known and Strange Things* (Essays) (p. 340-349). New York: Random House. Online: The Atlantic. Zugriff am 30.8.2017 unter <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/>
- Fooken, Insa (2012). *Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut* (unter Mitarbeit von R. Lohmann). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Freud, Sigmund (1916/1969). *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*. In Sigmund Freud, *Studienausgabe Bd. 1*. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- Freud, Sigmund (1919/1982). Das Unheimliche. In Sigmund Freud, *Studienausgabe Bd. 4* (S. 241-274). Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Jakobson, Roman (1979). Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen. In Wolfgang Raible (Hg.), *Aufsätze zur Linguistik und Poetik* (S. 117-141). Frankfurt am Main: Ullstein.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1985). Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. *Critical Inquiry* 12 (Autumn), 243-261.

Internet-Quellen

- Werbespot: We Girls Can Do Anything. *Youtube*. Zugriff am 30.8.2017 unter <https://www.youtube.com/watch?v=J0mUUbo7jvQ>
- Instagram-Account: Barbie Savior. *Instagram*. Zugriff am 30.8.2017 unter <https://www.instagram.com/barbiesavior/>
- Video: Who Wants to be a Volunteer? *Youtube*. Zugriff am 30.8.2017 unter https://www.youtube.com/watch?v=ymcflrj_rRc
- Körting, Heikedine (Regie) (1989). *Barbie und das Traummobil*. EUROPA-Musikkassette.

Über den Autor / About the Author

Alexander Wagner

geboren 1987 in Hoyerswerda; Studium der Germanistik und Philosophie an der Bergischen Universität Wuppertal; seit 2014 dort wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte (Prof. Dr. Wolfgang Lukas). Forschungsinteressen sind neben Medien- und Wissensgeschichte, Kultursemiotik und dem Verhältnis von Literatur zu Wissenschaft und Populärkultur schon lange (Hör-)Spiele und (Bühnen-)Räume. Die *ATM* (Akademie für technische Mannigfaltigkeiten) ist ein organisatorischer Verbund, eine Struktur im Werden, die sich vornimmt, kontinuierlich die Überlappungssäcker von Kunst und Wissenschaft zu bestellen.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
awagner@uni-wuppertal.de

Rezension

Review



Uta Brandes

Die unheimliche Puppen-Gang / The Uncanny Puppet Gang

Rezension / Review Ydessa Hendels: From Her Wooden Sleeps

— 146–147



Die unheimliche Puppen-Gang / The Uncanny Puppet Gang

Rezension / Review *Ydessa Hendeles: From Her Wooden Sleeps*¹

Uta Brandes

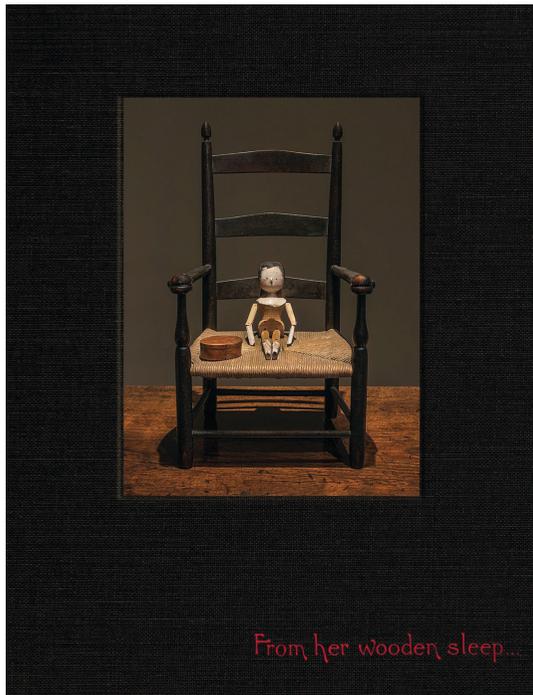


Abbildung 1: Buchcover Ydessa Hendeles: *From Her Wooden Sleeps*.

„Behaupten wir also dreist, dass der Mensch eine Maschine ist ...“ – de La Mettries „L’homme machine“ war der erste Gedanke, der mir durch den Kopf ging, als ich Ydessa Hendeles’ neuestes Projekt zu betrachten begann. Diese Mengen von hölzernen Gliederpuppen mit schlackernden Armen und Beinen – nackt, mit leeren Augenhöhlen, auf Stühlen oder Bänken sitzend, allein oder in Gruppen herumliegend, am Rand stehend ... – entbehren jeglicher menschlichen Anmutung, und erst recht aller Puppen-Niedlichkeit.

Sie wirken abwechselnd unheimlich, böse, starr, nie aber freundlich. Handelt es sich hier um eine repressive Großfamilie, eine verbrecherische Gang oder doch nur um ein – allerdings gleichgültiges – Publikum, das dem großen Vorsitzenden in einem Auditorium

reg- und emotionslos gegenüber sitzt? Die Unbeweglichkeit steigert sich bei näherem Hinsehen zu einer schaurigen Leblosigkeit, die eine Leichen-Assoziation nahe legt, wie sie René Descartes gut 100 Jahre vor de La Mettrie

bereits formulierte: „Also zuerst bemerkte ich, dass ich ein Gesicht, Hände, Arme und jene ganze Gliedermaschine hatte, wie man sie auch an einem Leichnam sieht, und die ich mit dem Namen ‚Körper‘ bezeichnete.“

Die hier beschriebenen mehr als 150 antiken, zwischen 1520 und 1930 angefertigten Gliederpuppen wurden ursprünglich in zwei großen Ausstellungen als eine Art „tableaux vivants“ inszeniert: 2015 im Theater des Londoner Institute of Contemporary Arts / ICA und 2016 im Tel Aviv Museum of Art gezeigt, erschien Ende 2016 eine wahrhaft umfassende Publikation bei Hatje Cantz, die auf mehr als 400 Seiten die geradezu manisch zusammengetragenen Puppen unterschiedlichster Maße präsentiert: Mal sind sie klein wie ein Däumling, mal erreichen sie fast Lebensgröße, und es finden sich auch alle Abstufungen dazwischen. Diese Puppen hat Ydessa Hendeles gesammelt, akribisch katalogisiert und zusätzlich mit sowohl autobiographischen als auch theoretischen Texten versehen. Hendeles ist kanadische Kunsthistorikerin, Kuratorin, Künstlerin, Galeristin und Sammlerin, Kind polnischer Eltern, die Auschwitz überlebten und als Flüchtlinge nach 1945 in Deutschland lebten, bevor sie 1950 – Ydessa war 2 Jahre alt – nach Kanada emigrierten. Einerseits scheint sie geradezu manisch getrieben von historischer Vollständigkeit ihrer Puppensammlung (als mögliche Ursache verwies sie selbst einmal in einem Interview auf das vollständige Fehlen von und ihrer Sehnsucht nach familiärer Geschichte in Form von Fotoalben, altem Spielzeug etc.) – eine Objektleere als schreckliches Resultat des Faschismus, der ihre Eltern besitz- und geschichtslos machte. Andererseits entwickelt Hendeles ein in jedem Detail philologisch beeindruckendes, zugleich aber originelles Konzept, das die Modell-, Schneider-, Anatomie- und Kinderpuppen in den bizarrsten Situationen und Konstellationen aufeinander bezieht. Puppen(menschen) und Maschinen-Roboter, Identitätsanspielungen und -spiegelungen, (Puppen)Leblosigkeit, unheimliches Spielzeug, Nacktheit und Gender – es gibt männliche, weibliche und

¹ Ydessa Hendeles: *From Her Wooden Sleeps*. Wayne Gooding (Ed.), Ydessa Hendeles (Texte), Lisa Kiss (Gestaltung/Design). 488 S., 440 Abb., Leinen, inkl. Audio-CD, Berlin 2016 (Hatje Cantz), 75 €.

unbestimmbare, sozusagen vage Puppen–tauchen als assoziative Kategorien auf und bereichern die Betrachtung an.

Was vom Verlag als „sehr aufwendig“ und „teils händisch“ hergestelltes „Künstlerbuch“ beschrieben wird, weist allerdings auf den 488 Seiten mit seinen 440 Abbildungen leider dennoch viele Redundanzen auf, die beim Betrachten Ermüdungserscheinungen evozieren. Da die Sammlung 150 Puppen umfasst, variieren viele Abbildungen lediglich Perspektiven und Blickwinkel (u.a. durch arrangierte historische Wandspiegel) auf die dann doch immergleichen Puppen. Und nach einiger Zeit mag so manche_r das Buch gelangweilt vorzeitig (und damit voreilig) aus der Hand legen. Es ist klar: Das, was als Ausstellung zweifellos begeistert, funktioniert im Buch eben nicht, die mediale Transformation ist überhaupt nicht gelungen. Nicht unversehens hat Hendeles einen knapp 20 Seiten langen Teil ans Ende des Buches gesetzt, der den Grundriss und Fotos aus der Ausstellung im ICA Theater zeigt. Das ist legitimatorisch und erhöht die Spannung keineswegs – im Gegenteil: noch einmal müssen wir Puppenarrangements ertragen, die wir schon gefühlt hundertmal zuvor betrachtet haben.

Und dennoch ist der Abbruch des Schauens deshalb voreilig, weil zwischen diesen beiden Teilen sich noch eine ganz andere Welt aus klugen Texten Hendeles' auftut, und sich spätestens jetzt der Titel des Buches „From her wooden sleep ...“ erklärt: Das erste einer Serie von sehr erfolgreichen Kinderbüchern, gezeichnet von der amerikanischen Illustratorin Florence K. Upton, und gereimt von ihrer Mutter Bertha, erschien 1895. Es beschreibt die Abenteuer zweier weiblicher Holzpuppen mit einem strubbeligen schwarzen „Golliwogg“, die zu mitternächtlicher Stunde lebendig werden: „Twas on a frosty Christmas Eve / When Peggy Deutchland woke / *From her wooden sleep* / on the counter steep ...“. Ydessa Hendeles zeigt und beschreibt aber nicht nur dieses Kinderbuch, sondern legt ihrer dicken Publikation auch noch eine CD mit Claude Debussys „Children's Corner“ bei, auf der sich als letzter Teil „Golliwogg's cake-walk“ befindet. Debussy schrieb diese „kleine Suite für Klavier“ zwischen 1906 und 1908 für seine dreijährige Tochter Emma-Claude, genannt Chouchou, und die Einzeltitel bezogen sich wohl auf Spielsachen der Tochter.

Noch viel mehr gäbe es nun zu berichten: von der höchst ambivalenten Historie der Golliwogg-Figur, über den auf die afroamerikanischen Sklaven seit 1850 zurückgehenden, erst als „Chalk Line Walk“ bekannt gewordenen „Cake-Walk“-Tanz, der aber auch in den rassistischen Minstrel Shows gezeigt wurde, und über die hölzernen und unheimlichen Gliederpuppen bis zu Ydessa Hendeles' eigener Biographie von Geschichtslosigkeit und Sammlungsobsession Deshalb ist es umso bedauerlicher, dass die Komplexität, die Hendeles' Konzept fraglos auszeichnet, in der Realisierung des Buches „From her wooden sleep ...“ eher als Überfrachtung daherkommt und zudem das Material so, wie es formal-ästhetisch gestaltet wurde, für das Medium Buch nicht geeignet ist.

Also hätten wir uns lieber nach Toronto aufmachen sollen, wo in „The Power Plant“ bis vor kurzem ihre erste Retrospektive „The Milliner's Daughter“ (ihre Mutter überlebte als geschickte Schneiderin und Hutmacherin Auschwitz) zu sehen war. Vielleicht, so scheint es mir nach vielem Nachdenken, liegt Ydessa Hendeles' wahre Kompetenz doch im klugen Sammeln und ungewöhnlichen Ausstellungen.

Über die Rezensentin / About the Reviewer

Uta Brandes

Prof. em., Dr. Studium und Promotion in Soziologie und Psychologie; bis 2015 Professorin für Gender & Designforschung an der Köln International School of Design (TH Köln); Zahlreiche Gastdozenturen an Hochschulen in Deutschland, Japan, Hong Kong, China, Korea, Taiwan, Australien, USA, Ägypten; Gründungsmitglied und ehemalige Vorsitzende der Deutschen Gesellschaft für Designtheorie und –forschung; Mitinhaberin Designberatungsbüro be design.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
brandes@genderdesign.org

Mitteilungen

Information



Hans-Wolfgang Nickel

Bürgerinitiative setzt sich für Puppentheater ein
Citizen's Initiative for Puppet Theater Hans Wurst Nachfahren

— 149

Deutsche Gesellschaft für Therapeutisches Puppenspiel e.V.

Internationales Symposium Therapeutisches Puppenspiel
International Symposium Puppet Therapy

— 150

Bürgerinitiative setzt sich für Puppentheater ein

Citizen's Initiative for Puppet Theater Hans Wurst Nachfahren

Die Bürgerinitiative für die Weiterführung des Puppentheaters *Hanswurst Nachfahren* am *Winterfeldtplatz* in Berlin hatte einen guten Grund zum Feiern: Eine Petition mit ca. 16.000 Unterschriften für den Erhalt der Spielstätte lag vor sowie mit der Verlängerung des Mietvertrags bis Mitte 2018 gab es zumindest einen weiteren Zwischenerfolg. Ergo: Bürgerproteste können etwas bewirken und haben es in diesem Fall geschafft, die „Puppen tanzen zu lassen“.

Einige *Informationen zum Ensemble*: Die Gruppe *Hanswurst Nachfahren* wurde 1981 gegründet, spielte seit 1982 im Mehringhof (Berlin-Kreuzberg) und hat seit 1993 ein eigenes Theater in Berlin-Schöneberg am – wegen seiner Lage berühmten – Winterfeldtplatz.

Hanswurst Nachfahren hat ein breit gestreutes Repertoire erarbeitet und nutzt unterschiedlichste Puppentechniken. Tagsüber wird für Kinder gespielt (auch mobil in Schulen und Kitas) und abends gibt es einen Spielplan für Erwachsene. Einige Inszenierungen gibt es in englischer sowie ein Stück in französischer Sprache.

Die *Ankündigung der Bürgerinitiative* plädierte vehement für eine dauerhafte Lösung für die Puppentheaterspielstätte und hob die unzähligen Pluspunkte dieses Gesamtensembles hervor: Spielstätte und Café mit Sonnenterrasse (behindertengerecht) – Spielplatz mit kleinem Park – Schulen und Kitas sowie Altenheime und Kirchengemeinden im nahen Umfeld – große Freifläche für Feste und für die vielen Boulespieler – dazu der bekannte Winterfeldt-Markt – perfekte Anbindung an U-Bahnen und Busse.

Wie es weitergehen wird? Zumindest wissen alle, die einmal da waren: dieses Puppentheater ist unsterblich ...

Prof. Dr. Hans-Wolfgang Nickel

(Spiel- und Theaterpädagogik, Institut für Spiel- und Theaterpädagogik an der Universität der Künste Berlin; jetzt i. R.)

Internationales Symposium Therapeutisches Puppenspiel

International Symposium Puppet Therapy

Deutsche Gesellschaft für Therapeutisches Puppenspiel e.V.

Vom 2.-4. Februar 2018 fand in Friedrichsdorf bei Frankfurt a. M. ein Internationales Symposium statt, das von der Deutschen Gesellschaft für Therapeutischen Puppenspiel e.V. (DGPT) und dem Fachverband Figurenspiel-Therapie Schweiz (FFT) veranstaltet wurde:

„Puppen und Menschen. Spiel über Grenzen hinaus“. Internationales Symposium. Therapeutisches Figurenspiel. Das Programm ist über den folgenden Link erhältlich: <http://www.dgtp.de/Tagung>

(„The Puppet and Being Human. Playing Across Borders.“ International Symposium Puppet Therapy. 2.-4. February 2018, Friedrichsdorf near Frankfurt a. M.)

Deutsche Gesellschaft für Therapeutisches Puppenspiel e.V.