



de:do —

1 / 2019

denkste: *puppe*

multidisziplinäre zeitschrift für mensch-puppen-diskurse

puppen als miniaturen – mehr als klein

de:do —

1 / 2019

just a bit of: *doll*

a multidisciplinary journal for human-doll discourses

dolls/puppets as miniatures – more than small

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN



Impressum

Herausgeberinnen:

Prof. Dr. Insa Fooker
Department Erziehungswissenschaft Psychologie
Fakultät Bildung • Architektur • Künste, Universität Siegen

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

Dr. Philipp Schmerheim
Fakultät für Geisteswissenschaften
Sprache, Literatur, Medien I (SLM I), Institut für Germanistik, Universität Hamburg

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:
Rudolf Wacker (1893-1939) Puppe mit Streichholzsachtel (1930)
Mischtechnik auf Holz, 58 × 44 cm. Privatsammlung.
BILDNUMMER AKG196571
© Bildnachweis "akg-images"

Druck:
Uni-Print, Universität Siegen

Siegen 2019 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 als Miniaturen*

Topic Focus: *Dolls/Puppets as Miniatures*

Inhalt / Content

Editorial

Insa Fooker / Jana Mikota / Philipp Schmerheim

Realität und Phantastik miniaturisierter Welten und Puppen –
Repräsentation, Verdichtung und Transformation
Reality and Fantasy of Miniaturized Worlds and Dolls/Puppets –
Representation, Condensation and Transformation

— 6–13

Fokus: Keine Kleinigkeit: Puppen und Miniaturen

Focus: No Trifle: Dolls/Puppets and Miniatures

Isabel Martínez Armijo / Mercedes González / Anna-Maria Begerock

The Chancay Funerary Dolls: Companions of Mummies
Puppen der Chancay-Kultur: Begleiter der Mumien

— 16–24

Nina-Marie Schüchter

Die Welt im Kleinen Bestaunen: Das Phänomen der mechanischen
Puppenandroiden in den Kunst- und Wunderkammern der frühen Neuzeit
Marvel at the World in Miniature: The Phenomenon of Android Dolls in
Cabinets of Curiosities in the Early Modern Era

— 25–33

Courtney Leigh Harris

Reflecting their Time: The *Nutshell Studies* of Unexplained Death as
Microcosms of Mid-Century America

Ein Spiegel ihrer Zeit: Die *Nusschalen-Studien* über ungeklärte Todesfälle als
Mikrokosmen Amerikas in der Mitte des 20. Jahrhunderts

— 34–42

Sebastian Schmideler

Spielzeugpuppen und Puppenspielzeug aus Papier –
Puppenminiaturen des 19. Jahrhunderts

Dolls and Doll Toys Made of Paper –
Doll Miniatures of the 19th Century

— 43–54

Pamela C. Scorzin

Von Maxi zu Mini und umgekehrt:

Zum Motiv der Modepuppe als Modemedium im Werk von Viktor & Rolf

From Maxi to Mini and Vice Versa:

On the Motif of the Fashion Doll as Fashion Medium in the Work of Viktor & Rolf

— 55–63

Juliane Noack Napoles / Jörg Zirfas

Das Shapie als Miniaturego. Anthropologische Annäherungen an ein neues Phänomen
The Shapie as Miniature Ego. Anthropological Approaches to a New Phenomenon
■ 64–71

Gertrud Lehnert

Miniaturwelten
Miniature Worlds
■ 72–80

Julia von Dall'Armi

„Kleine heile Welt“?
Das Puppenhaus in Astrid Lindgrens Erzählung „Im Wald sind keine Räuber“
(1949/1952) und seine literarischen Grenzüberschreitungsfunktionen
“Little perfect world”?
The dollhouse in Astrid Lindgren's story “No Robbers are in the Forest”
(1949/1952) and its literary cross-border functions
■ 81–87

Jana Mikota

Von Spielpuppen, Puppenfiguren und ihren Miniaturwelten:
Ein Blick in die Welt der Brontës
Of play dolls, doll figures and their miniature worlds:
A look into the world of the Brontës
■ 88–98

Lúcia Bentes

Flucht-Räume und Zufluchtsorte – Die Miniatur- und Puppenwelten des
,Grafen von Kiedorf‘ als Inszenierung einer neuen Ordnung
Spaces to Escape and Hideaways – Miniature and Doll Worlds of the
'Count of Kiedorf' as a Staging of a New Order
■ 99–106

Volker Petzold

Der Meister und die Puppen. Kurt Weiler und seine Konzeption vom Animationsfilm
The Master and the Dolls. Kurt Weiler and his concept of animated film
■ 107–115

Isabelle Schwarz

Zwischen Miniatur und Monumentalität:
Grundlegendes zur Puppe und ihrer Bedeutung im Spannungsfeld von Material,
Statement und Aktion im Werk von Niki de Saint Phalle
Between Miniature and Monumentality:
Basic Insights about the Doll and its Meaning in the Tension between Material,
Statement and Action in the Work of Niki de Saint Phalle
■ 116–127

Miszellen **Miscellaneous**

Uta Brandes / Michael Erlhoff

Schreibtische als Gender-Bühnen – Vorhang frei für verpuppte Objekte
Gender Staging on Desks – Curtain up for Dollified Objects
■ 129–132

Magali Nieradka-Steiner

Friedrich Nietzsche, Else Lasker-Schüler und die Spielpuppe Johanna –
Ein Spiel mit Fiktionen
Friedrich Nietzsche, Else Lasker-Schüler and the Play Doll Johanna –
Playing with Fiction
■ 133–136

Interview

Anna Friesen / Petra Groos

„Die Maske des Kasperles abgelegt“. Petra Groos im Interview mit Anna Friesen
„Casting Off Kasperle’s Mask“. Petra Groos interviewed by Anna Friesen
— 138–147

Rezension

Review

Gudrun Schulz

Herschel und die Channukka-Kobolde / Hershel and the Hanukkah Goblins
Eric A. Kimmel (Autor) / Trina Scharf Hyman (Illustratorin)
(Übersetzerin: Myriam Halberstam)
— 149–151

Kirsten Kumschlies

Die Handpuppe als bester Freund. Rezension zu Jostein Gaarder: Ein treuer Freund
The Puppet as Best Friend. Review of Jostein Gaarder: An Unreliable Man
— 152–153

Mitteilung/Ankündigung

Information/Announcement

Call for Papers für die Tagung / for the Conference:
Uneins. Identitätsentwürfe im Figurentheater, Bern, Schweiz/Switzerland
— 155

Editorial

Insa Fooker / Jana Mikota / Philipp Schmerheim

Realität und Phantastik miniaturisierter Welten und Puppen – Repräsentation, Verdichtung, Transformation

Puppen und Miniaturen werden gerne für (zu) leicht befunden. So werden sie oft als abgeleitete, verkleinerte, minderwertige, kindliche und/oder triviale Repliken eines ‚Eigentlichen‘ und ‚Größeren‘, das heißt, des Menschen und seiner Lebensordnungen, bewertet. Erst auf den zweiten Blick erschließt sich die Besonderheit ihres ‚anderen‘ Formats. Nicht von ungefähr bezeichnet Gaston Bachelard in seiner *Poetik des Raumes* Miniaturen und Miniaturwelten als einen „Fundort der Größe“ (Bachelard 2003, S. 161f.). So ermöglichen sie – wie in einem Brennglas – den Blick auf das Ganze, auf Hintergründiges jenseits der Oberfläche und auf Erkenntnisse innerer Zusammenhänge.

Seit es Menschen gibt, drücken sich in und mit Puppen samt ihren miniaturisierten Welten das Verhältnis des Menschen zu sich, zu den Dingen, zur Welt und deren Materialität und Fiktionalität in ganz unterschiedlichen Formaten, Figuren und ‚Kulturen des Kleinen‘ aus (vgl. Autsch u. Öhlschläger 2014, Schuller u. Schmidt 2003, Stewart 1984/1993). Es geht hier um Nebeneinander, Gleichzeitigkeit und Gleichursprünglichkeit von Gegensätzen und um scheinbar Unvereinbares im Sinne eines ambivalenten ‚sowohl-als auch‘: Immanenz und Transzendenz, Realität und Phantastik, Ernst und Spiel. In der Ausstellung „Feel Big Live Small“ (Chung 2015) geben 13 Künstler*innen Antworten auf die Frage, warum sie Miniaturen schaffen. Solche Formate des Kleinen und die ihnen eigenen Narrative sind demnach Ausdruck unterschiedlicher Absichten und Sehnsüchte derjenigen, die sie schaffen: Es sind Bedürfnisse nach Ganzheitlichkeit und Überschaubarkeit, nach Überblick und Kontrolle, nach gottgleicher Schöpferkraft, nach Intimität und Privatheit, nach Bewahrung und Abbildung, nach Verdichtung und

Konzentration, nach Festhalten des Augenblicks, aber auch nach Transformation, Performanz und Überschreiten innerer und äußerer Grenzen. Die Ambiguität von Puppen und Miniaturen enthält immer auch ein performatives Potenzial (vgl. Krasniewicz 2015) und erzeugt eine Gemengelage, die mit unterschiedlichen Empfindungen einhergehen kann: Gleichgültigkeit, Erkenntnis, Verzauberung, Befremden, Irritation, Verstörung etc.

Bei den miniaturisierten (Puppen-)Welten geht es in manchen Fällen um Fragen des ‚richtigen‘ Maßstabs bei der Abbildung der ‚großen Welt‘, während in anderen Fällen Maßstäbe verzerrt sind, um die Unverhältnismäßigkeit von Dingen und Menschen zueinander zu verdeutlichen. Dabei sind Puppen hybride Objekte, aufladbar mit vielerlei Symbolik und Bedeutungsüberschuss, die manchmal in ein unendlich auf sich selbst verweisendes Referenzsystem münden – ein infinites Wechsel-Spiel von Einbindung und Herauslösung der aller kleinsten Puppe in der kleinsten Puppe in der kleinen Puppe in der Puppe.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die etymologische Bedeutung des Wortes *Miniatur*. So verweist das Wort ‚miniatura‘ auf das Malen mit Zinnoberrot (miniare), mit dem die Initialen in Manuskripten rot gestaltet wurden, um sie in der weiteren Bearbeitung durch in die Buchstaben gemalte kleine Bilder ersetzen zu können. So geht es erst nachgeordnet um den Aspekt des ‚kleineren Maßstabs eines Größeren‘ (vgl. Kluge 1999, S. 560). Andererseits entsprechen sich die tendenziell pejorative Konnotation des Phänomens Miniatur und das Bedeutungsfeld des Wortes *Zinnober*. Umgangssprachlich verweist *Zinnober* auf Minderwertiges, das versucht, bedeutsam daherzukommen. Im Kunstmärchen *Klein Zaches genannt Zinnober* von E.T.A. Hoffmann (1819) geht es um ein ‚Alraunchen‘, ein kleines, missgestaltetes, puppenähnliches männliches Wesen,

das höchste Verwirrung schafft, denn ihm werden als ‚Herrn Zinnober‘ fälschlicherweise die Leistungen anderer Personen als eigener Erfolg attribuiert. Zinnober irrlichtert herum, geht schließlich zugrunde, bleibt unersetzlich und lässt am Ende das Spiel dennoch gut ausgehen.

Der *Call for Papers*, der diesem Heft zugrunde liegt, hat das Themenspektrum weit aufgespannt. In den Beiträgen dieses Hefts geht es sowohl um Puppen und ihre Welten im Sinne von Repräsentation, Abbild und Replik menschlicher Lebensverhältnisse und Ordnungen als auch um vielschichtige Kulturen, Bilder und Narrative, die sich zwischen Beispielhaftigkeit, magischer Aufladung, Selbstbezügen, phantastischer Transformation etc. bewegen. Puppen, miniaturisierte Welten sowie ihre Narrative werden aus ganz unterschiedlichen Perspektiven der verschiedenen Disziplinen und Zugänge aufbereitet. So finden sich Beiträge aus den Bereichen Literatur, (bildende) Künste, (ethnologische) Archäologie, Volkskunde, Forensik, (Animations-)Film, (historische) Spielmittel, Mode, Pop-Kultur, Design. Dabei geht es sowohl um mehr oder weniger phantastische oder realistische Nachbildungen und ‚Nachstellungen‘ realer und/oder fiktiver Ordnungen als auch um Formen der Aneignung des Selbst und des eigenen Lebens. Die Reihenfolge der Beiträge ist bewusst nicht chronologisch oder disziplinär geordnet, sondern beginnt mit Darstellungen, die – zumindest vordergründig gesehen – stärker orientiert sind an der Abbildung oder Bewahrung einer eher objektiven Realität bestimmter Ordnungen und Welten. Diese Form der Mimesis geht über in bzw. vermischt sich mit Formen von Verdichtung und abstrahierender Repräsentation, die am Ende dieser Skala eine Transformation von Realität erzeugen mit deutlichen Bezügen zu Fiktion, Phantastik und einer Poetik des Kleinen.

Der **Themenschwerpunkt** *„Keine Kleinigkeit: Puppen und Miniaturen“* umfasst insgesamt zwölf Texte, die im Folgenden kurz in ihrem jeweils eigenen Anspruch und partiell „mit eigenen Worten“ vorgestellt werden¹: Im ersten Beitrag von *Isabel Martínez Armijo, Mercedes González und Anna-Maria Begerock* geht es um peruanische *Puppen der Chanca-Kultur*, die in Form

von kleinen Puppen aus Textilien als Grabbeigaben und *Begleiter der Mumien* in Gräbern der vorspanischen Zeit gefunden wurden. Sie werden hier gedeutet als sorgende, mitlebende und mitfeiernde Gefährten der Toten, die dank ihrer Ausdruckskraft als folkloristische Puppen auch in der Gegenwart der peruanischen Gesellschaft präsent sind.

Die *Kunst- und Wunderkammern der frühen Neuzeit* sind das Thema im Beitrag von *Nina-Marie Schüchter*, in denen die angestrebte Vermischung von Kultur und Natur in Form von Technik bzw. mechanisch-technischen Miniatur-Automaten vollzogen wurde. So konnte hier eine *Welt im Kleinen bestaunt* werden, in der Puppenandroide mehr als nur verkleinerte Repliken der Menschen sind, sondern Ausdruck menschlicher „Sehnsucht“ nach schöpferischer Kraft „im Sinne von Mimesis, Fantasia und Genesis“.

Der Beitrag über die so genannten *Nussschalen-Studien über ungeklärte Todesfälle* von *Courtney Leigh Harris* erlaubt einen ungewöhnlichen Einblick in die Ambitionen von Frances Glessner Lee, einer Laien-Kriminalistin der 1940er Jahre in den USA, die Miniatur-Dioramen schuf, in denen Tatorte von ungeklärten Todesfällen akribisch nachgebildet wurden. Diese Puppenstuben-Formate wurden im Rahmen der gerichtsmedizinischen Ausbildung eingesetzt. Die „zu Tode gekommenen Menschen“ werden durch Miniatur-Puppen dargestellt, wobei das Gesamt-Tableau eine faszinierend-beklemmende Wirkung zwischen Schreckensort und Kunstwerk entfaltet, nicht unähnlich der Wirkung von Hitchcock-Filmen.

Um machbare und ästhetisch reizvolle Inszenierungsmöglichkeiten der kleinen Puppenwelten geht es im Text von *Sebastian Schmidler*, der sich mit der Entwicklung von *Spielzeugpuppen und Puppenspielzeug aus Papier* befasst, die hier exemplarisch für *Puppenminiaturen des 19. Jahrhunderts* stehen. Deutlich wird, dass die Miniaturisierung der Puppe und ihrer ‚Lebenswelten‘ eine (fast) perfekte „Illusionierung“ der großen (Mode-)Welt darstellt und deren „spielerische Anverwandlung“ im Sozialisationsprozess von Mädchen ermöglicht.

¹ Wörtliche Zitate aus den Textbeiträgen des Heftes sind gekennzeichnet, werden hier aber nicht zusätzlich noch mit Seitenzahlen ausgewiesen.

Modepuppen und -welten sind auch Thema des Beitrags von *Pamela C. Scorzin*, der den Titel trägt: *Von Maxi zu Mini und umgekehrt: Zum Motiv der Modepuppe als Modemedium im Werk von Viktor & Rolf*. Es geht sowohl um eine verfremdende Bewahrung als auch immer wieder spielerisch gebrochene Inszenierungen von realen Entwürfen der beiden Mode-Designer in Form miniaturisierter Modelle von ‚Puppenhäusern‘ und ‚Models als Puppen‘. Hierdurch wird eine „Realität zweiter Ordnung“ geschaffen, die dabei selber wieder – als Kunstobjekte – eine neue Wirklichkeit erzeugt.

Als *anthropologische Annäherungen* bezeichnen *Juliane Noack Napoles* und *Jörg Zirfas* ihre Auseinandersetzung mit dem *Shapie als Miniaturego* als einem zeithistorisch *neuen Phänomen*. Die Miniaturform des eigenen Selbst erlaubt dabei gleichzeitig unterschiedliche Selbst-Bezüge: eine (distanzierende) Verobjektivierung zu sich selbst, ein sinnlich-konkretes ‚Be-Greifen‘ seiner selbst, durch die Nähe zum Objekt Puppe eine Verbindung zu sich als Kind sowie – durch die Produktionstechnik im 3D-Drucker – einen Bezug zu Performanz im Kontext neuer Technologien.

Gertrud Lehnert sieht Miniaturen als eine „spezifische Materialisierung der Interpretation von ‚Welt‘“ und betrachtet in ihrem Beitrag *Miniaturwelten* drei sozial und zeithistorisch unterschiedlich verortete Miniatur-Inszenierungen (Arnstädter Puppenstadt ‚Mon Plaisir‘, Augsburger Klebealbum, apokalyptische Miniatur-Dioramen von Nix/Gerber), die sowohl mit als auch ohne Puppen ‚bevölkert‘ sind. Gezeigt wird, wie durch die Nachbildung von Welt in miniaturisierter Form eine Aneignung und partielle Transformation von ‚Welt‘ stattfindet, die – bei aller handwerklichen Expertise – auch immer Bezüge zum magischen Denken des Kindes haben.

Die Verbindung zur Miniatur und ihren Puppen besteht im Beitrag von *Julia von Dall’Armi* in der (kinder-)literarischen Aufbereitung des Miniatur-Puppenspiels als einem Versuch „literarischer Angstbewältigung“. Konkret geht es um die Frage nach einer *kleinen heilen Welt*“ im Rahmen des *Puppenhauses in Astrid Lindgrens Erzählung „Im Wald sind keine Räuber“ (1949/1952) und seiner literarischen Grenzüberschreitungsfunktionen*. Die ‚Größe‘ der Miniatur und ihrer Weltordnung wird hier in der fiktional „verdichtenden Beschreibung“ von möglichen kindlichen Lebensbewältigungszugängen gesehen.

Auch *Jana Mikota* bezieht sich auf kinderliterarische Texte und arbeitet in ihrem Beitrag *Von Spielpuppen, Puppenfiguren und ihren Miniaturwelten: Ein Blick in die Welt der Brontës* den kindlichen Erfindungsreichtum der Brontë-Geschwister heraus. Die Kinder schaffen hier selber Miniaturwelten und schreiben darüber. Es sind Welten, in denen kleine Puppen ein Eigenleben entwickeln, das auf die Kinder und ihre Entwicklung zurückwirkt. Gezeigt wird somit, dass literarisch erzeugte Miniaturwelten keine Repliken der Erwachsenenwelt sind, sondern sich als faszinierende Übergangsräume für künstlerische Kreativität und Entwicklungsschritte von Kindern erweisen können.

Der Text von *Lúcia Bentes* beschreibt und deutet das phantastische Projekt eines Miniaturisten aus der Sicht sowohl des Schöpfers dieser ‚Welten‘ als auch der eines Besuchers. Es geht hier um *Miniatur- und Puppenwelten des ‚Grafen von Kiedorf‘ als Inszenierung einer neuen Ordnung*, die sich als *Flucht-Räume und Zufluchtsorte* erweisen. Diese großräumigen Inszenierungen einer am Rokoko orientierten phantastischen Miniaturwelt können als maximale Kontrastierung der konkret-real erfahrenen Welt in der (damaligen) DDR gedeutet werden. Mit dieser Miniaturwelt und seinen darin agierenden Puppen-Figuren wird eine abstrakt-irreale „Utopie der Aufklärung“ erzeugt.

Der Beitrag von *Volker Petzold* stellt wiederum eine ganz andere Art von phantastischen Puppen-Miniaturen vor. Es handelt sich um Puppen im Trickfilm: *Der Meister und die Puppen. Kurt Weiler und seine Konzeption vom Animationsfilm*. Dabei wird der Puppentrickfilm weder als eine miniaturisierte Wiedergabe der Realität verstanden noch als eine Miniaturform des Spielfilms. An zahlreichen Beispielen wird verdeutlicht, dass bei Kurt Weiler die Miniatur insbesondere für „Abstraktion und Verdichtung“ steht.

Der diesen Themenschwerpunkt abschließende kunsthistorische Beitrag von *Isabelle Schwarz* folgt der faszinierenden Spur der Puppe als Ausdruck einer eng mit Kindheit und Kind-Sein verbundenen Miniaturisierung in der Werkgeschichte einer Künstlerin. Konkret geht es um das Thema: *Zwischen Miniatur und Monumentalität: Grundlegendes zur Puppe und ihrer Bedeutung im Spannungsfeld von Material, Statement und Aktion im Werk von Niki de Saint Phalle*. Nachgezeichnet wird, wie die Verwendung von formbarem Material vielerlei Puppen

und Püppchen erzeugt, die wiederum in die Werkoberflächen der verschiedene Werkgruppen eingearbeitet sind und damit nicht zuletzt den hohen Stellenwert der Auseinandersetzung mit Genderrealitäten im Entwicklungsverlauf der Künstlerin *Niki de St. Phalle* aufzeigen.

Zwei weitere Beiträge sind als **Miszellen** einbezogen worden: *Uta Brandes* und *Michael Erlhoff* haben augenzwinkernd *Schreibtische* als eine Art *Gender-Bühnen* aufs Korn genommen und ihrer Phantasie Lauf gelassen. So stellen sie fest: Wird der *Vorhang* (vor allem nachts) *hochgezogen*, ist die Bühne *frei für verpuppte Objekte*. Auch hier fallen Genderbezüge ins Auge, denn die männlichen „Objekt-Akteure“ sind eher funktional, während auf den weiblichen Schreibtisch-Kammerspielbühnen die Objekt-Aktrizen eher niedlich und gemütlich daherkommen.

Magali Nieradka-Steiner berichtet von einem *fiktiven Spiel mit Puppen*, das Else Lasker-Schüler dem von ihr verehrten Friedrich Nietzsche zuordnet. Der Text mit seinem Plot *Wie der kleine Friedrich Nietzsche einer Puppe das Leben rettete*, kann dabei durchaus als eine kleine literarische Miniatur gelten, die allerdings eher der Phantasie zugeordnet werden muss, als dass sie Realität abbildet.

In der Rubrik **Interview** ist ein Gespräch zwischen *Anna Friesen* und der Künstlerin *Petra Groos* zum Thema *Die Maske des Kasperles abgelegt* nachzulesen. Eine Auswahl der angesprochenen Bilder veranschaulicht dabei den Prozess der Auseinandersetzung mit Puppen als Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks. Dabei zeigte sich die Affinität der Künstlerin zu Puppen und zum Sammeln von abgelebten, skurrilen und oft miniaturisierten Gegenständen sowie das Interesse an Inszenierungen mit puppenähnlichen Figuren bereits früh. Dem entsprechend spiegelt sich auch die Lust am Spiel mit den Puppen im künstlerischen Werk wieder, wobei der Puppenkosmos der Künstlerin auch auf die Abgründe, die hinter der *Maske des Kaspers lauern*, verweist.

Zwei **Rezensionen** finden sich im vorliegenden Heft: *Gudrun Schulz* bespricht das Kinderbuch *Herschel und die Channukka-Kobolde* von Eric A. Kimmel (Autor) und Trina Schart Hyman (Illustratorin) und *Kirsten Kumschlies* rezensiert das Buch von Jostein Gaarder: *Ein treuer Freund*, in dem die Geschichte eines Mannes erzählt wird, dessen „bester Freund“ eine Handpuppe ist.

Die Rubrik **Ankündigung/Mitteilung** informiert über einen Call for Papers bzw. über die Tagung *Uneins. Identitätswürfe im Figurentheater* im schweizerischen Bern.

Auch dieses Heft weist, ähnlich wie das erste Heft, eine hohe Heterogenität der Beiträge und Themen auf. Wir haben uns auch diesmal wieder entschlossen, die Vielfalt zu dokumentieren, um dabei einmal mehr festzustellen, dass das Thema Puppen als Miniaturen sehr unterschiedlich konnotiert sein kann. Erstaunt waren wir, dass eine Reihe von Themen bzw. Miniaturformen, die im Call angesprochen wurden, in den eingereichten Beiträgen nicht vorkamen. Das bezieht sich vor allem auf den Bereich des Objekt- und Figuren-Theaters, aber auch auf Felder, in denen gezielt mit maßstabgerechten Miniatur-Modellen gearbeitet wird, wie beispielsweise in der Architektur. Dass der Bereich der Miniaturwelten, die beispielsweise als Spielzeuglandschaften aufbereitet werden, nicht thematisiert wurde, wundert hingegen nicht so sehr, da sie selten Gegenstand wissenschaftlicher Forschung sind. Im Kontext von Alltagskulturen und popkultureller Formate (z. B. Gestaltung von Miniaturwelten in Baumrabatten oder Schaufenstern von ‚verlassenen‘ Geschäften) dürfte es sicherlich noch vielversprechende Miniatur-Themen geben. Insofern gehen wir davon aus, mit diesem Heft einen vorläufigen kleinen Ausschnitt aus dem großen Feld des Themas Puppen als Miniaturen eingefangen zu haben.

Viele Menschen haben uns auch bei diesem Heft begleitet, ermutigt und unterstützt. So möchten wir uns bei unseren Autorinnen und Autoren bedanken, bei all denen, die bereit waren, Reviews zu schreiben, bei *Robin Lohmann* für Übersetzungshilfe, bei *Paul Oskedra*, unserem „Setzer“, für knifflige Feinarbeit und bei der *Stiftung „Chancen für Kinder durch Spielen“*, die uns treu und zuverlässig mit einer kleinen Finanzspritze die Gestaltung des Hefts in der vorliegenden Form ermöglicht hat.

Reality and Fantasy of Miniaturized Worlds and Dolls/Puppets – Representation, Condensation, Transformation

Dolls/puppets and miniatures are often perceived as being (too) simple. Thus, they tend to be regarded as derived, reduced, inferior, childish and/or trivial replicas of something actually more 'essential' and 'greater', that is, of man and his orders of life. Only at second glance does the peculiarity of its 'other' format become apparent. This coincides with Gaston Bachelard's description of miniatures and miniature worlds in his *Poetics of Space* as a "place to find greatness" (Bachelard 2003, p. 161f.). As in a burning glass they allow a view of the whole, of something profound beyond the surface and the recognition of inner contexts.

Ever since humans have existed, the relationship of man to himself, to things, to the world and their materiality and fictionality has been expressed in and with dolls/puppets and their miniaturized worlds using quite different formats, figures and 'cultures of the small' (see Autsch & Öhlschläger 2014, Schuller & Schmidt 2003, Stewart 1984/1993). It is about the juxtaposition, simultaneity and equivalency of opposites and about the seemingly incompatible in the sense of an ambivalent as-well-as': immanence and transcendence, reality and fantasy, seriousness and play. In the exhibition "Feel Big Live Small" (Chung 2015), 13 artists give answers to the question of why they create miniatures. Such formats of the small and their narratives are thus expressions of different intentions and longings of those who create them: these are needs for wholeness and manageability, for overview and control, for godlike creativeness, for intimacy and privacy, for preservation and illustration, for condensation and concentration, for capturing the decisive moment, but also for transformation, performance and crossing internal and external boundaries. The ambiguity of puppets and miniatures always contains a performative potential (see Krasniewicz 2015) and creates a mixture that is associated with different sensations: indifference, insight, enchantment, alienation, irritation, disturbance, etc. are all part of the picture.

The miniaturized (doll) worlds are in some cases about questions of the 'right' scale in mapping the 'big world', while in other cases scales are distorted on purpose to illustrate the disproportionality of things and people to each other. Dolls/

puppets are hybrid objects, rechargeable with all sorts of symbolism and excess meaning, which sometimes lead to an infinitely self-referential system - an endless interplay of integration and detachment of the very smallest doll in the smallest doll in the small doll in the doll.

Furthermore, the etymological meaning of the word miniature is somehow noteworthy in this context. Thus, the word 'miniatura' refers to painting with vermilion or cinnabar, respectively, (miniare), with which the initials in manuscripts were made red in order to be able to replace them in the further processing by small pictures painted into the letters. So, the aspect of the 'smaller scale of a larger one' is only discussed subordinated (see Kluge 1999, p 560). On the other hand, the tendency towards the pejorative connotation of the phenomenon of miniature and the connoted meaning of the word cinnabar correspond. Colloquially, cinnabar in German refers to inferior circumstances that try to come along meaningfully. The literary fairy tale (Kunstmärchen) *Little Zaches called Cinnabar* (*Klein Zaches genannt Zinnober*) by E.T.A. Hoffmann (1819) is about a little 'mandrake', a small, misshapen, doll-like male creature who creates the greatest confusion, because as so called 'Mr. Cinnabar' he is wrongly attributed the accomplishments of others as his own success. Cinnabar errs around, eventually dies, remains irreplaceable and at the end the game turns out well after all.

The *call for papers* on which this issue is based covers a wide range of topics. The articles in this issue deal with dolls and their worlds in the sense of representation, reproduction and replication of human living conditions and orders, as well as with complex, multi-layered cultures, images and narratives that move between exemplification, magical charging, self-references, fantastic transformation, etc. Dolls, miniaturized worlds as well as their narratives are viewed from very different perspectives of various disciplines and approaches. There are contributions from the fields of literature, (fine) arts, (ethnological) archeology, folklore, forensics, (animation) film, (historical) toys and playthings, fashion, pop culture, design. These include more or less fantastic or realistic replicas and 're-enactments' of real and/or fictitious orders as well as forms of appropriation of the self and one's own life. The order of the contributions is deliberately not chronologically or disciplinary presented, but begins with

representations that are - at first glance - more oriented to the depiction or preservation of a more objective reality of certain orders and worlds. This form of mimesis merges with forms of condensation and abstracting representation, which at the end of this scale produce a transformation of reality with clear references to fiction, fantasy, and a poetics of the small.

The *topic focus* “*No Trifle: Dolls/Puppets and Miniatures*” comprises a total of twelve texts, each of which is briefly presented below in its own way and partially “with its own words”²: The first article by *Isabel Martínez Armijo*, *Mercedes González* and *Anna-Maria Begerock* deals with Peruvian the *funerary dolls dolls of the Chancay culture*, which were found in the form of small textile dolls as funerary objects and *companions of mummies* in pre-Hispanic tombs. Here they are interpreted as caring, living and celebrating companions of the dead, who – thanks to their expressiveness as folkloristic dolls – are also visible in the presence of Peruvian society.

Nina-Marie Schüchter's contribution deals with the *cabinets of curiosities in the early modern era* in which the desired merging of culture and nature was carried out in the form of technology or mechanical-technical miniature table automatics. Thus, a *marvelling at the world in miniature* could take place here in which doll androids were more than just miniature replicas of human beings, but rather an expression of human “longing” for creative power “in the sense of mimesis, fantasia and genesis”.

The contribution on the so-called *nutshell studies on unexplained deaths* by *Courtney Leigh Harris* provides an unusual glimpse into the ambitions of Frances Glessner Lee, a lay criminalist in the US of the 1940s who created miniature dioramas that meticulously recreated crime scenes of unexplained deaths. These dollhouse formats were used in forensic training. “Dead people” are represented here by miniature dolls, the overall tableau unfolding a fascinatingly oppressive effect between places of horror and artwork, not unlike the effect of Hitchcock films.

² Literal quotations from the text contributions of the issue are marked, but are not additionally listed here with page numbers.

The text of *Sebastian Schmideler* deals with the development of *dolls and doll toys made of paper*, which stand here exemplarily for *doll miniatures of the 19th century*. It is about feasible and aesthetically attractive staging possibilities of the small doll worlds. It becomes clear that the miniaturization of the doll and its 'worlds' represent an (almost) perfect 'illusion' of the adult (fashion) world and enables its 'playful transformation' in the socialization process of girls.

Fashion dolls and worlds are also the topic of the contribution of *Pamela C. Scorzin*, bearing the title: *From Maxi to Mini and Vice Versa: On the Motif of the Fashion Doll as Fashion Medium in the Work of Viktor & Rolf*. It is both about an alienating preservation as well as a repeatedly playfully broken staging of real design drafts by the two fashion designers in the form of miniaturized models of 'dollhouses' and 'models as dolls'. This creates a "second-order reality", which itself – as objects of art – produces a new reality.

Juliane Noack Napoles and *Jörg Zirfas* define the *shapie as miniature ego* and approach this *new phenomenon* from an *anthropological perspective*. The miniature form of one's own self simultaneously allows for different self-references: a (distancing) objectification to oneself, a sensual-concrete 'grasping' of one's self, because of the proximity to the object doll a connection to oneself as a child and – via the production technique in a 3D printer – a reference to performance in the context of new technologies.

Gertrud Lehnert regards miniatures as a “*specific materialization of the interpretation of 'world'*”. In her contribution *Miniature Worlds* she examines three settings (“*Mon Plaisir*”, the doll's city of Arnstadt; a paper album of the city of Augsburg; apocalyptic miniature dioramas by Nix/Gerber), which are located in different social and historical contexts and are 'populated' with and without dolls. It shows how the replication of the world in miniaturized form leads to an appropriation and partial transformation of the 'world', which – beyond the craftsmanship expertise – always refers to the magical thinking of the child.

Julia von Dall'Armi links the topic of the miniature and its dolls to a way of children's literary processing while playing with dolls as an attempt to overcome fear and cope with it. Specifically, it deals with the question of a “*little perfect*”

world” within the framework of the dollhouse in Astrid Lindgren's story “No Robbers are in the Forest” and its literary cross-border functions. The 'greatness' of the miniature and its world order is seen here in the fictional “condensing description” of possible childlike approaches to cope with life.

Jana Mikota also refers to children's literary texts. In her contribution *Of play dolls, doll figures and their miniature worlds: A look into the world of the Brontë* she works out the creativity and ingenuity of the Brontë siblings. The children themselves create miniature worlds and write about them. These are worlds in which little dolls develop a life of their own which in turn has an effect on the children and their development. It is thus shown that literary miniature worlds are not replicas of the adult world, but prove to be fascinating transitional spaces for children's artistic creativity and their own developmental steps.

The text by Lúcia Bentes describes and interprets the fantastic project of a miniaturist from the perspective of the creator of these 'worlds' as well as of a visitor. It is about *the miniature and doll worlds* of the 'Count of Kiedorf' as a staging of a new order that turn out to serve as spaces to escape and hideaways. These spacious stagings of a Rococo-oriented fantastic miniature world can be interpreted as a maximal contrast to the real-world experienced in the (former) GDR. This miniature world and its doll figures acting in it create an abstract-unreal "utopia of enlightenment".

The contribution by Volker Petzold presents a different kind and world of fantastic doll miniatures as it is about dolls in animation: *The master and the dolls. Kurt Weiler and his concept of animated film*. Here, the puppet animation is neither understood as a miniaturized reproduction of reality nor as a miniature form of the feature film. Numerous examples illustrate that Kurt Weiler's miniatures stand for "abstraction and condensation" in particular.

Isabelle Schwarz's art-historical contribution concludes this thematic focus. It follows the fascinating trace of the doll as an expression of a miniaturization closely linked to childhood and child-being in the work history of an artist. Specifically, the theme is: Between miniature and monumentality: *basic insights about the doll and its meaning in the tension between material, statement and*

action in the work of Niki de Saint Phalle. It traces the way in which the use of malleable material generates a variety of dolls and small doll-like figures, which in turn are incorporated into the work surfaces of the various groups of works, not least at all, highlighting the significance of dealing with gender realities during the development of the artist *Niki de St. Phalle*.

Two further contributions have been included as *Miscellaneous*: Uta Brandes and Michael Erlhoff have taken a wink at (*office*) desks as a sort of *gender stages*, set their imagination on fire and state: if *the curtain pulls up* (especially at night), *the stage is free for dollified objects*. Here, too, gender references are striking, because the male "object actors" are more functional, while the object-actresses on the female desk-chamber-theater stages are rather cute and cozy.

Magali Nieradka-Steiner tells of a fictitious play with dolls that Else Lasker-Schüler ascribes to Friedrich Nietzsche whom she adores. The text includes the plot of *how the little Friedrich Nietzsche saved the life of a doll*. Thus, it can be regarded as a small literary miniature, that, however, has to be assigned to the realm of imagination rather than to reality.

The *interview* section presents a talk between Anna Friesen and the artist Petra Groos on the subject of *casting off Kasperle's mask* (“Casting off the mask of Punch and Judy”). A selection of the octures mentioned here illustrates the process of dealing with dolls as a possibility or tool of artistic expression. The artist's affinity for dolls and for collecting worn-out, bizarre and often miniaturized objects as well as her interest in staging doll-like figures became apparent early on. Accordingly, the desire to play with dolls is reflected in her artistic work, whereby the artist's doll cosmos also refers to the abysses lurking behind the mask of *Kasper*.

Two *Reviews* are included in this issue: Gudrun Schulz discusses the children's book *Hershel and the Hannukka Goblins* by Eric A. Kimmel (author) and Trina Schart Hyman (illustrator) and Kirsten Kumschlies reviews the book by Jostein Gaarder: *An Unreliable Man* in which the story of a man is told whose "best friend" is a hand puppet.

The section *Announcement / Information* provides information about a call for papers for a conference on *Uneins. Identitätsentwürfe im Figurentheater (Dissension. Identity designs in puppet theater)* in Bern, Switzerland.

Similar to the first issue, this issue also shows a high heterogeneity of contributions and topics. Yet again, we decided to document the diversity in order to once again underline that the subject of dolls can be connoted as miniatures in very different ways. We were amazed that a number of themes and miniature forms addressed in the call for papers did not appear in the contributions submitted. This refers above all to the field of object and figure theatre, but also to fields in which scale miniature models are used, such as in architecture. The fact that the field of miniature worlds, which are, for example, prepared as large toy landscapes, was not addressed, is not so surprising however, since they are rarely the subject of scientific research. As to everyday cultural phenomena and pop cultural formats (e.g. the design of miniature worlds in tree borders or windows in 'abandoned' shops) there are certainly still promising miniature themes. In this respect, we assume that we have captured a provisional small excerpt from the large field of dolls as miniatures with the present issue.

Many people have accompanied, encouraged and supported us with this issue. Thus, we would like to thank our authors, all those people who were willing to write reviews, Robin Lohmann for helping with translation, Paul Oskedra, our "typesetter", for tricky precision work and the *foundation "Chances for Children through Play" (Chancen für Kinder durch Spielen)*, that made it possible for us to design the magazine in its present form because of their faithfully and reliably granted financial support.

Insa Fooker, Jana Mikota und Philipp Schmerheim
Siegen, Juni 2019

Literaturverzeichnis / Literature

- Autsch, Sabiene, Öhlschläger, Claudia (2014). Das Kleine denken, schreiben, zeigen. Interdisziplinäre Perspektiven. In Sabiene Autsch, Claudia Öhlschläger, Leonie Stüwolt (Hg.), *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien* (S. 9-17). Paderborn: Wilhelm Fink.
- Bachelard, Gaston (2003). *Poetik des Raumes* (siebte Auflage) (aus dem Französischen von Kurt Leonard). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Chung, Becky (2015). *Miniature Artists Explain Why They Love Making Tiny Worlds*. *Vice News Art*, 19 March 2015. Zugriff am 23.10.2018 unter https://www.vice.com/en_uk/article/ez5axz/miniature-artists-explain-why-they-make-tiny-worlds
- Hoffmann, E.T.A. (1819/1984). *Klein Zaches genannt Zinnober*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag. Zugriff am 23.10.2018 unter <https://gutenberg.spiegel.de/buch/klein-zaches-3089/1>
- Krasniewicz, Louise (2015). *The Wonder of Miniature worlds*. Zugriff am 23.10.2018 unter <https://thewonderofminiatures.com/2015/06/01/miniature-manifesto-part-2-stop-quoting-susan-stewart/>
- Schuller, Marianne, Schmidt, Gunnar (2003). *Mikrologien. Literarische und philosophische Formen des Kleinen*. Bielefeld: transcript.
- Stewart, Susan (1984/1993). *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, NC: Duke University Press.

Editorial Team

- Insa Fooker, Prof. Dr. phil., Entwicklungspsychologin / Developmental Psychology, Universität Siegen / Goethe Universität Frankfurt a. M.
- Jana Mikota, Dr. phil., Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft / Child and Adolescent Literary Science, Universität Siegen
- Philipp Schmerheim, Dr. phil., Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft / Child and Adolescent Literary Science, Universität Hamburg



Korrespondenz-Adressen / correspondence addresses:

- fooker@psychologie.uni-siegen.de
mikota@germanistik.uni-siegen.de
philipp.schmerheim@uni-hamburg.de

Fokus: Keine Kleinigkeit: Puppen und Miniaturen **Focus: No Trifle: Dolls/Puppets and Miniatures**

Isabel Martínez Armijo / Mercedes González / Anna-Maria Begerock

The Chancay Funerary Dolls: Companions of Mummies

Puppen der Chancay-Kultur: Begleiter der Mumien

 16–24

Nina-Marie Schüchter

Die Welt im Kleinen Bestaunen: Das Phänomen der mechanischen

Puppenandroiden in den Kunst- und Wunderkammern der frühen Neuzeit

Marvel at the World in Miniature: The Phenomenon of Android Dolls in

Cabinets of Curiosities in the Early Modern Era

 25–33


Courtney Leigh Harris

Reflecting their Time: The *Nutshell Studies* of Unexplained Death as

Microcosms of Mid-Century America

Ein Spiegel ihrer Zeit: Die *Nussschalen-Studien* über ungeklärte Todesfälle als

Mikrokosmen Amerikas in der Mitte des 20. Jahrhunderts

 34–42

Sebastian Schmideler

Spielzeugpuppen und Puppenspielzeug aus Papier –

Puppenminiaturen des 19. Jahrhunderts

Dolls and Doll Toys Made of Paper –

Doll Miniatures of the 19th Century

 43–54

Pamela C. Scorzin

Von Maxi zu Mini und umgekehrt:

Zum Motiv der Modepuppe als Modemedium im Werk von Viktor & Rolf

From Maxi to Mini and Vice Versa:

On the Motif of the Fashion Doll as Fashion Medium in the Work of Viktor & Rolf

 55–63

Juliane Noack Napoles / Jörg Zirfas

Das Shapie als Miniaturego. Anthropologische Annäherungen an ein neues Phänomen

The Shapie as Miniature Ego. Anthropological Approaches to a New Phenomenon

 64–71

Gertrud Lehnert

Miniaturwelten
Miniature Worlds
— 72–80

Julia von Dall'Armi

„Kleine heile Welt“?
Das Puppenhaus in Astrid Lindgrens Erzählung „Im Wald sind keine Räuber“
(1949/1952) und seine literarischen Grenzüberschreitungs-funktionen
“Little perfect world”?
The dollhouse in Astrid Lindgren's story “No Robbers are in the Forest”
(1949/1952) and its literary cross-border functions
— 81–87

Jana Mikota

Von Spielpuppen, Puppenfiguren und ihren Miniaturwelten:
Ein Blick in die Welt der Brontës
Of play dolls, doll figures and their miniature worlds:
A look into the world of the Brontës
— 88–98

Lúcia Bentes

Flucht-Räume und Zufluchtsorte – Die Miniatur- und Puppenwelten des
,Grafen von Kiedorf‘ als Inszenierung einer neuen Ordnung
Spaces to Escape and Hideaways – Miniature and Doll Worlds of the
'Count of Kiedorf' as a Staging of a New Order
— 99–106

Volker Petzold

Der Meister und die Puppen. Kurt Weiler und seine Konzeption vom Animationsfilm
The Master and the Dolls. Kurt Weiler and his concept of animated film
— 107–115

Isabelle Schwarz

Zwischen Miniatur und Monumentalität:
Grundlegendes zur Puppe und ihrer Bedeutung im Spannungsfeld von Material,
Statement und Aktion im Werk von Niki de Saint Phalle
Between Miniature and Monumentality:
Basic Insights about the Doll and its Meaning in the Tension between Material,
Statement and Action in the Work of Niki de Saint Phalle
— 116–127

„The Chancay Funerary Dolls: Companions of Mummies

Puppen der Chancay-Kultur: Begleiter der Mumien

Isabel Martínez Armijo / Mercedes González / Anna-Maria Begerock

ABSTRACT (English)

In pre-Columbian South America the custom of offering miniatures to the dead was widespread. However, anthropomorphic textile dolls have only been found in the graves of one culture: Chancay. This culture flourished between 1200 and 1470 A. D. in large areas of what is today Peru's central coastal regions. The bodies of these small dolls were made of plant fibers and then covered in textile clothing, which, together with facial painting, distinguished gender. These dolls were often found holding objects. Interestingly, although the dolls were always found with the buried mummy bundle, they were not always alone, but often members of groups of dolls involved in activities such as boat rides, dances or playing musical instruments thus representing daily activities or special events from the life of the deceased.

Keywords: funerary dolls, Chancay culture, mummies, anthropomorphic figurines, grave goods, central coast Peru

ABSTRACT (Deutsch)

In Südamerika war es in vorspanischer Zeit ein weit verbreiteter Brauch, den Toten Miniaturen mitzugeben. Allerdings finden sich aus Textilien gefertigte Puppen als Grabbeigaben nur in den Gräbern einer einzigen Kultur: Chancay. Die Blütezeit dieser Kultur war zwischen 1200 und 1470 u. Z. Damals bestimmte sie weite Teile der Zentralküste im Gebiet des heutigen Peru. Die Körper dieser kleinen Puppen bestehen aus Pflanzenfasern, die mit Textilien bekleidet wurden. Sowohl anhand der Kleidung als auch durch eine unterschiedliche Bemalung des Gesichts wurden die Geschlechter voneinander unterschieden. Oft halten die gefundenen Püppchen bestimmte Dinge wie Becher oder Musikinstrumente. Auch wenn diese Miniaturpuppen immer in Beziehung zu einem Mumienbündel stehen, finden sie sich interessanterweise nicht immer als einzelne Puppe, sondern oft auch in Gruppen, die gerade etwas zusammen „unternehmen“: eine Bootsfahrt, Tänze oder auch das Spielen von Musikinstrumenten. Alle diese Aktivitäten stellen Szenen aus dem Alltag oder auch besondere Ereignisse aus dem Leben der Toten dar.

Schlüsselwörter: Puppen, Chancay-Kultur, Mumien, Zentralküste Peru

Introduction

In many Andean cultures of pre-Columbian South-America, from the Early Horizon (ca. 700 b.C-200 a.C) on with the well known Paracas culture in the central coast, the deceased were buried seated inside a burial bundle equipped with funerary objects that may have been of importance to the individual or were meant to be of assistance on the journey to the afterlife. Following the burial in rock niches or cemeteries at the coast, more offerings were added during rituals and on occasions to remember the dead. Some of the funerary goods in several burial contexts in the Andes are miniatures, small anthropomorphic or zoomorphic representations, imitations of daily life and ritualistic objects from these cultures. Since neither wheels nor carts were invented prior to the Spanish Conquest, all had to be carried on the back of either camelids or humans. Hence miniature offerings bore the pragmatic advantage of not adding much weight to the burial bundle. Certain other beliefs may have also been connected to them that are now lost due to the lack of writing in pre-Columbian times. However, the tradition of miniature offerings had been recorded for four thousand years in many different cultures along the South Coast of Peru, Chile and also for the Andean cultures in the highlands of Peru, Chile, and Bolivia culminating in high mountain offerings during the Incan times in shrines at extreme altitudes at the time of the Spanish Conquest, in the 16th century AD (Hoces de la Guardia, Brugnoli & Sinclair 2006, 83f).

Among all types of miniature offerings, the textile ones were quite common and of great importance, reaching their maximum expression in three-dimensional figurines in the Chancay culture: the so-called “dolls”. The cemeteries of the Chancay culture can be found along the Central Coast of what is today Peru and are unfortunately, easily accessible and over the centuries have been heavily looted (Horkheimer 1963; Van Dalen 2012). Most of the burial contexts were destroyed and as a result important information is now lost. Despite the fact that only fragments of the various burial offerings of this culture are left, the most unique ones are the so-called Chancay dolls. These anthropomorphic miniature figurines have a vivid face with open eyes, making them a favorite object for public and private collections worldwide. Their popularity began with the early excavations of Chancay cemeteries in the late 19th and early 20th century and

continue to be well sought after today either as lootings or modern copies. However, only a few studies exist on the original dolls themselves, the most abundant study from Hodnett (2004) and Gálvez (2017) on about 80 dolls from the Museo Amano collection in Lima, Peru. But almost nothing is known on how they were placed *in situ* and what messages they were meant to convey. This article offers various interpretations starting with a description of how these dolls were made, presenting what is known about their arrangement inside the burial as well as where they were found and finally outlining their meaning and modern impact.

Chancay Culture

From 1000 to 1470 AD, a time period that is called the Late Intermediate Period (LIP), along the Coastline of what is today Peru, several local cultures developed and became independent from the dominating cultures of Huari and Tiahuanaco of the precedent period, the Middle Horizon. These local cultures dominated certain areas and as each of their emerging rulers tried to expand his territories, the influence of some grew over others. One of them was the archaeological culture known as Chancay that flourished between 1200 AD until 1470 AD along the Central Coast between the valleys of Huaura in the north to Chillón in the south (Young-Sánchez 1992, 45) (see figure 1). So far, large settlements have been found, one in Chancay, giving the culture its name, and one in Huaura (Gálvez 2017, 30). In that area and culture, people lived from agricultural subsistence production and fishing. A well-differentiated specialization in craftsmanship has been determined from the excavations. The Chancay culture displays an abundant iconographical repertoire on its ceramics, and in particular on its textiles. In pre-Columbian cultures in general,



Figure 1: Main archaeological Chancay sites on the Central coast of Peru

textiles played a predominant role, not only for dressing the living and equipping their environment, but also as an important gift to the dead. The deceased were wrapped in textiles, then placed into a burial bundle made out of textiles and then the bundle itself was covered in tunics and adorned with a false head, giving it the appearance of a human being (see figure 2). Since the production of the amounts of textiles needed was very labor intensive, they added to the value of the buried individual.



In numerous graves, miniature textiles were also found as offerings. The techniques to produce these textiles and their ornaments changed within the various pre-Columbian cultures, but textiles and the iconography on them had always been used to convey ideas, memories, to define identity and therewith to act within religious, political and economic areas. The Chancay culture is well-known for its rich and varied textile production (Young-Sánchez 1992) including the handling of diverse textile techniques that allowed the weavers to capture a rich iconography with zoomorphic, anthropomorphic and supernatural beings. Likewise, through the use of such technological diversity, they created not only two-dimensional textiles, but also three-dimensional ones like the “Chancay dolls”. These small figurines are so captivating that they can be found in almost every pre-Columbian collection around the world and are always emblematic of the world and are always emblematic of the world and are always emblematic of the world. However, due to the lack of writing in pre-Columbian

Figure 2: Drawing of a funerary bundle, showing the deceased in a squatted position inside it (Reiss & Stübel 1887: Plate 30) —

times and the insufficient documentation of the Spanish during their conquest, most of the information portrayed on textiles from pre-Columbian times is not yet deciphered and we are only beginning to understand their meaning. Further loss of information occurred during the excavations in the late 19th and early 20th century (see figure 3). These did not aim to document the contextualization of artifacts, but focused mainly on the quick extraction of objects from pre-Columbian graves, still a common practice of looting today. Hence for most dolls, their original placement on or around the mummy bundles is now lost.

Types of Funerary Dolls

The three-dimensional Chancay-dolls, always between 20 and 25 cm high, were entirely made with textile techniques. Reed (*Typha angustifolia*) and pieces of wood sewn together with cotton thread made up their internal structure. Larger reeds became arms and legs; for fingers and toes smaller reeds were added. This body-structure, either rigid or flexible, was then wrapped with yarn of a carmine or beige color to give the doll some skin, a technique simply called wrapping. The head is the most visible and prominent part of the doll as it occupies almost one third of the whole body. It shows two open and vivid eyes, a nose- generally in relief- and an open mouth showing teeth. The body of the doll was then covered with small textile clothing, especially woven for the purpose of dressing these dolls (Young-Sánchez 1992, 46; Hodnett 2004, 9; Hoces de la Guardia, Brugnoli & Sinclair 2006, 84; Gálvez 2017, 92). Several kinds of these dolls have been



Figure 3: The excavation methods of in the late 19th, early 20th century, when neither a detailed documentation of the findings nor contexts were considered important (Reiss & Stübel 1887: Plate 6) —

identified and are available in collections. However, due to the fact that dating methods are expensive and the dolls are considered to be primarily of decorative value, most of them remain undated. Further, because a classification of the types was undertaken according to their formal appearance, information on co-existence or on the evolution of styles is unknown. The most representative type can be found in several museums and private collections both in Peru and around the world.¹ Its main characteristic is the woven tapestry face with facial painting in various colors. Their position in reference to the bundle, on it directly or placed next to it, is completely unknown. A second type shows faces on brown simple fabric with embroidered or painted eyes and mouth (Lothrop & Mahler 1957, Plate XVII; Gálvez 2017, 82). In two cases, this second type was directly associated with the burial bundle, as shown in one bundle in the Museum of Natural History of Washington, and another one in the Ethnologisches Museum of Berlin. A third type of these dolls has a wrapped face, usually of red wool, with embroidered eyes and mouth. One example can be found at the Museo

Chileno de Arte Precolombino of Santiago (see Hoces de la Guardia et al. 2006), and several at the Canadian Museum of History (see Beheshteh 2015). A fourth type of doll has the face in plain weave and the eyes, mouth and nose embroidered. But unlike the other types, the clothing on the dolls of this type seem not to have been made to measure, but were merely made of reused fragments of ancient fabrics that were wrapped around their bodies - very similar to the dolls that are manufactured and sold today in the artisan markets in Peru. Some of these specimens are found at the Canadian Museum of History and the Fundación Antonio Núñez Jiménez (FANJ) in Cuba (see figure 4).

The largest sample, of around 80 Chancay dolls in one collection, can be found in the Amano Museum in Lima, Peru. They all belong to the first, most elaborate type (see figure 5). These



Figure 4: Chancay funerary bundle in the Ethnologisches Museum of Berlin

figurines deserve closer examination as they have prominent facial painting, are well-differentiated as male or female and wear a reproduction at scale of the Chancay clothing according to their gender.

Face/facial patterns

The face either of irregular pentagonal, trapezoidal or semicircular shape, was made using a slit tapestry technique² with cotton warp and camelid wool weft woven only in its front part and tied or stitched on the back by the warp surplus (Stone-Miller 1992, Hodnett 2004, Gálvez 2017). Several colors were used to make up the face divided in three sections for the female and two sections for the male dolls. Female dolls have more complex facial patterns with two upper sections of different colors with the nose serving as a dividing axis and one lower section. The upper sections are often in ochre and carmine with each section being around one eye. Elaborate representations of facial decorations like geometric stepped motifs were also created, reflecting mirror-like on each side of the face but with an inversion of the colours. The lower section is always a bright pink or beige. Here the mouth is found with black and white teeth. The males' faces show simpler facial patterns with one upper section in plain color in rosy red and the lower one in yellow.³ Small variations in design can be observed, but



Figure 5: Female Chancay doll carrying a baby (FANJ, Havana, Cuba)

1 Amano Museum in Lima, Peru (see Hodnett 2004 and Gálvez 2017). Museo Chileno de Arte Precolombino, in Santiago of Chile (see Hoces de la Guardia et al. 2006), Museo Larco, Lima, Peru (<http://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=14804>, access November 20, 2018), Museum of Fine Arts of Boston (see Stone-Miller 1992) and Birmingham Museum (<https://www.flickr.com/photos/birminghammag/6045093855/>, access November 20, 2018), among others.

2 In this technique, known as *kilim* too, the discontinuous wefts are not linked together by several successive passes, causing a shorts opening in the vertical direction (Hoces de la Guardia et al. 2006, 97).

3 For more details on the different types of facial paint in female and male figurines, see Hodnett (2004) and Gálvez (2017).



Figure 6: Female Chancay doll with the typical tapestry face (www.ancient-origins.es; public domain)

they are always shown without pattern (see figure 6). The eyes were also already woven into these textiles, with white and black thread, showing them as open and vivid. The same applies to their mouths, also being woven and shown as open and with teeth. Noses were made by tapestry or needle-knitting with red yarn onto the faces, making them three-dimensional (Hodnett 2004, Gálvez 2017). This shows that the dolls were perceived as animated beings able to breathe, speak, eat and live.

Wig/headdress

Male and female dolls received shoulder-long loose hair made out of thick threads of camelid fibre in black or dark brown. Here too a differentiation between the sexes was made by the headwear. Some female dolls wear a gauze-cloth on top of their hair in different sizes and making while others wear a headband made by several turns of

yarn around the head. This headband can be found on male dolls as well, though here it is sometimes a small woven cloth strip. Interestingly, all these types of head ornaments have been found on mummies from that time and culture as well, showing again, that these dolls imitate the living (Hodnett 1999, 16; Hoces de la Guardia et al. 2006, 84; Gálvez 2017, 86ff., Reiss & Stübel 1887: Plate 30).

Clothing

Sex differentiation was also indicated by the dolls' clothing: female dolls wear a long dress, a quadrangular fabric reaching down to the ankles with two openings for the arms and one for the head. The spatial composition can be in horizontal strips of different colors made with the tapestry technique or covered by concentric diamonds (Gálvez 2017) in two contrasting colors made with the twill technique. Additionally, in some cases, these dolls wear a gauze cloth over their shoulders. Male clothing consists of a short tunic or *uncu* and a loincloth or *wara* which vary in terms of decoration and colour range (see Hodnett 2004 and Gálvez 2017). As aforementioned, the woven patterns on pre-Columbian textiles show the cosmological beliefs of the people. Landscapes, social structures, and religious realms, as well as animals, interlock in the display and are all mostly deciphered. Therefore, it can also be assumed that the clothing of these dolls conveyed messages of importance to the people offering these dolls to the dead

and thus transferred to the deceased. This is especially important since all textiles appear to have been made especially for the dolls. Specialized workshops that only produced miniature textiles for the offering to the deceased and to dress these dolls may have existed as discussed by Hodnett (2004), Hoces de la Guardia et al. (2006) and Gálvez (2017). However, no such workshop has been found to date. Further adornments were mostly added to female dolls such as necklaces and wristbands. In their hands these dolls hold various objects such as cotton cones, gauze cloths, fringes, ribbons (Gálvez 2017, 89). Further, they are shown in activity: female dolls holding mini-looms and male dolls holding wind or percussion instruments or containers and slings (Hodnett 2004, Gálvez 2017). The Chancay weavers also created other beings of the animal and vegetal realms such as camelids, birds and trees (Hoces de la Guardia et al. 2006, 82f; Bussagli, Thomas, Pommier & Mainguy 1987, 251), placing the dolls into a scenery.

Companions of the mummies: meaning/interpretation

As reproductions to scale of anthropomorphic beings, these three-dimensional figurines received the modern denomination of “doll”, but we actually lack their original name and interpretation. As aforementioned, they can be found in almost every private and public textile collection in Latin America, North America, and Europe, and probably in even more areas around the world although only very few were documented *in situ* before being excavated and brought to these collections. It cannot be determined whether any of these dolls were placed in the grave at the time of the burial, or as secondary offerings in later rituals due to the poor documentation and heavy looting of pre-Columbian burial sites in South America, which lead- and still leads- to a decontextualization of burials and their associated artifacts. Despite the rarity of *in situ* dolls, two bundles were found for this study, one in the National Museum of Natural History in Washington D.C. and the other in the Ethnologisches Museum Berlin, Germany. Here, a thin rod was pushed through the doll and then through the outer textiles of the bundle in order to attach the doll (Gálvez 2017, 81). In both cases it seems quite likely that this is one option for the original placement of individual dolls. One interpretation perceives dolls as substitutes⁴ resembling lost children or children that the deceased may have wished for.

4 For a discussion on pre-Columbian statuettes and dolls see Schuler-Schömig (1984).

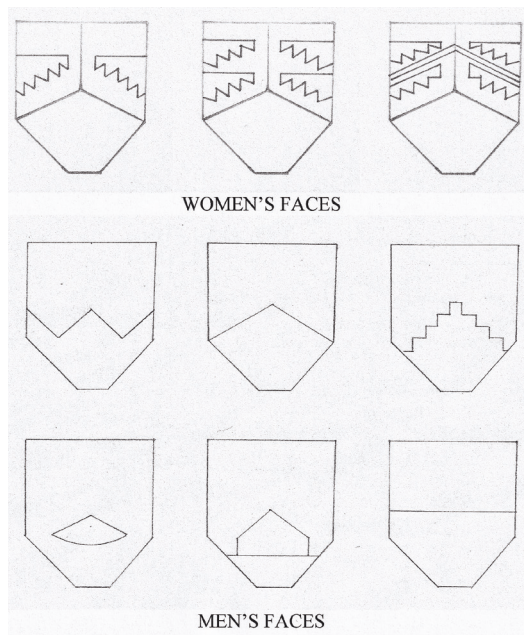


Figure 7: Types of Chancay doll's faces identified by Hodnett (1999)

The positioning of the Chancay dolls shows them undertaking a variety of activities. Some hold a cup and may be offering it or enjoying a drink themselves (Stone-Miller 1992, 156; Hodnett 2004, 8) while others play instruments (Hodnett 2004, 17). Only seldomly are the dolls alone. Some of them were placed either next to each other and seem to be dancing (ibid., 12), or even on top of each other and seem to be performing acrobatics (ibid., 17). Others were sewn onto small stuffed pillows in pairs or in a group. The “surroundings” were also created out of woven textiles, like a tree around which a group of several male dolls seems to be dancing (Bussagli et al. 1987, 13; Hodnett 2004, 19; Beheshteh 2015, 18) or a house with the dolls placed inside peeking out (Hodnett 2004, 20f.)⁵

or others riding in a boat (Beheshteh 2015, 86) (see figure 7). These dolls, arranged in groups, served as an external offering to the deceased person inside the mummy bundle (Young-Sánchez, 46). Thus, the dead person was not alone, but accompanied by a group *en miniature* with a certain task to fulfill. Pre-Columbian cultures shared the belief that the deceased would continue to live either in a distant world or as a new, and most importantly, vivid being. The mummy bundles with false heads often show faces with open eyes, an open mouth and a nose, giving the new form of the deceased placed into such a bundle a new but animated form as the dolls are shown as vivid beings. Furthermore, it was a custom to take care of the deceased by visiting them frequently during festivities and rituals on which occasions they were offered food and items as well

as to repair broken bundles (Begerock 2016, 272, 407). Secondary offerings were brought along on these visits. Such dolls may have been viewed as messengers from the living to the dead. The activities shown by the arrangement of the dolls led the researchers to various interpretations: perhaps these rituals portrayed *rites de passage*, important occasions of the individual's life, or events that the burying community wished for the deceased person in the other life, or those to be remembered, thus making the dolls *mementos*. It is also noteworthy to mention the distinction in the types of Chancay burials, both in the layout of the graves and in the quality and quantity of funeral offerings, which indicate a differentiation of status between the common population and the elite. Important to note is that the objects included in the burial only represent parts of the deceased's belongings chosen and placed into the grave by the living community left behind. Thus, these burial offerings may only partially represent the wishes of the deceased, but more the ones of the burying community reflecting their traditions and decisions on what is appropriate or necessary for that deceased person in the afterlife. Unfortunately, and this applies to both the first and second type of doll arrangements, a connection between the dolls, their sex, their number and the activities they are involved in and the deceased person in the bundle cannot yet be made. So far they do not seem to be gender-related offerings, nor toys⁶- by the fact that they were found in adult graves (Beheshteh 2015, 17). It remains unclear if these dolls were perceived as servants. An example of buried human servants with their lord is found for the Moche-culture from the North coast of what is today Peru, (600 BC to 600 AD). Here it is known that servants and wives or concubines kept the dead male ruler, e.g. the Lord of Sipán, company. These servants were buried with him; one even placed into a corner arranged as if watching over the dead. This servant is also missing one foot and therefore hindered from running away from his task. It cannot be confirmed whether or not the dolls of the later Chancay culture were regarded as servants or as performers of certain rituals necessary for the deceased. However, their presence in Chancay burials is so prominent that whenever they are found it is clear that they stem from burial contexts of that very Chancay culture. Some Peruvian archaeologists go even further and interpret these dolls as having a kind of magical character

⁵ The references available regarding the findings of these miniatures associated with funerary bales indicate the following architectural Chancay centres: Pisquillo Chico, Pisquillo Grande, Caqui, Lauri, Pampa Hermosa, Cerro Trinidad, Macas, Matucana and Palpa (Hodnett 2004, Gálvez 2017).

⁶ For a discussion on the interpretation of pre-Columbian artefacts as toys or sacred objects see Thieme-Sachse (2002).

related to the Chancay worldview (Kauffmann Doig 1978, 512). The colored faces may represent a significant link to death and afterlife due to the fact that yellow and red were used in pre-Columbian cultures related to the feminine and masculine as well as elite and magical power (Bárcena 2001). When the Chancay culture disappeared, the Incas expanded their territory and took over the power in administrative and religious terms. Their most known ritual was the sacrifice of children on high mountain peaks. Interestingly, they also offered small anthropomorphic figurines on those high mountain shrines, dolls made of silver, gold, or *Spondylus* (a sea shell) that were dressed in miniature clothing. This would have been the culmination of this long Andean tradition of production and offerings of miniatures. On many occasions these Inca figurines accompanied children and young women sacrificed on the mountain peaks, but they can also be found as singular offerings. Again the interpretation of these miniature figurines varies, from representations of the Inca deities and the high mountains (Reinhard & Ceruti 2010), to representations of the different *panacas* (lineages) or members of the Inca nobility (Martínez 2006 and 2007) or even as symbols of the Inca groups responsible for the control of newly conquered areas (Mignone 2015). Following these interpretations of the later Inca miniature figurines, we could add possible interpretations to the Chancay dolls, namely that they were made especially as funeral offerings, perhaps as representations of some relatives of the deceased as a special "sacrifice" or replacement. They were created as vivid figurines, supposed to accompany the deceased into another life, to care for him, to celebrate with him, to "live" with him.

Modern copies? And modern copies!

Dating pre-Columbian artifacts costs money most institutions inside and outside Peru either do not have or do not wish to invest in such small artifacts as the Chancay dolls. Therefore, archaeological dating is a less cost intensive way to determine whether an artifact is modern or old. Interestingly enough, a difference in the technique of creating the face of the Chancay dolls serves as such a dating method. This method is even used by American customs as stated in the US Import Restriction List, Federal Register Notice, updated on the 06/07/2017: "*Dolls* – Three dimensional human figures stuffed with vegetal fiber to which hair and other decorations are added. Sometimes they depict lone females; in other cases they are arranged in groups. Most important, the eyes are woven in

tapestry technique; in fakes, they have embroidered features. Usually 20 cm tall and 8 cm wide".⁷ This lists items subject to the US regulation against the import of Peruvian Antique artifacts implicitly showing that traffic of modern reproductions of these dolls is not prohibited. Certainly these modern reproductions provide important financial contributions to uncountable very poor

households in modern Peru. Due to political struggles and a generally very dry climate, many suburban or rural communities in Peru suffer from poverty. Around their settlements are the pre-Columbian cemeteries that have been intensively excavated or looted for at least 250 years. Excavators and looters left "uninteresting" items like textile scraps and mummy parts behind. The textiles are nowadays recycled and used for the modern production of Chancay dolls – a unique, recognizable, cheap and small-enough-to-carry tourist souvenir reminiscent of Peru's past. These dolls are made with less effort than the original Chancay ones. They do not portray scenes anymore when arranged in groups. The clothing is sewn together from scraps of ancient textiles; they are recycled and not woven for the dolls explicitly. The faces are embroidered and again made from textile scraps, that have been recycled but not been woven for the dolls. Furthermore, most of the dolls are female (see figure 8). In order to increase their price at the Peruvian markets, sometimes "caldo de momia" (mummy soup) is made. Here, a hole is dug into the ground and all recently made pottery in the old style as well as the modern Chancay dolls are placed inside. On top of the opening of that underground chamber, a pre-Columbian mummy or leftovers of a mummy



Figure 8: Chancay dolls riding a boat (FANJ, Havana, Cuba)

⁷ <https://www.federalregister.gov/documents/2017/06/07/2017-11841/extension-of-import-restrictions-imposed-on-archaeological-and-ethnological-materials-from-peru>, access November 20, 2018

are burned, thus giving the newly created artifacts an old smell making them apparently older and thus increasing their retail price. Besides the very basic need to create income, a growing number of artists and weavers in Peru are interested in continuing this rich tradition by making recreations of the dolls with the tapestry face to represent the facial painting (see figure 9).

Conclusion

The colorful Chancay dolls have so far only been identified as funerary objects and not as objects used in other contexts as, for example, in the household. Their vivid faces and arrangement in burials as well as their positioning in groups involved in activities has resulted in the interpretation that these



Figure 9: Modern Chancay dolls from a Cusco craft market

dolls served as accompaniment of the deceased. It remains to be determined if they were seen as servants, performers of rituals, or as *mementos*. Unfortunately, only few studies have focused on a detailed analysis of these dolls and dating methods were rarely applied. Since the Chancay culture existed for nearly two centuries, changes in style and technique are most likely. It is most probable that the corpus of the scenes of these dolls was amplified, but the quality of the dolls reduced. Regional variations also have to be considered, but are not yet determined. Whenever the Chancay culture is considered, their textile dolls are mentioned as the most prominent feature, distinguishing this pre-Columbian culture from all others.

These dolls have such a characteristic appearance that wherever they are displayed they can always be identified as belonging to the Chancay-culture. Hence, the study of the Chancay dolls, their making and their meaning remains a field to be investigated further. This study is intended to present the different types and interpretations of these dolls as an

important part of the Peruvian heritage. Modern copies of the Chancay dolls not only add income to poorer households, they also bring growing attention to this long and rich Andean textile tradition.

Literature

- Bárcena, Roberto (2001). Pigmentos en el ritual funerario de la momia del cerro Aconcagua. In JuanSchobinger (Ed.), *El santuario incaico del cerro Aconcagua* (pp. 117-170). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Begerock, Anna-Maria (2016). „Ein Leben mit den Ahnen - Der Tod als Inszenierung für die Lebenden. Eine Untersuchung anhand ausgewählter Kulturen des westlichen Südamerika zu Hinweisen einer intentionellen Mumifizierung der Verstorbenen und der kulturimmanenten Gründe“. Doctoral thesis. Berlin: Freie Universität Berlin.
- Beheshteh, Asil (2015). *Chancay Style Textiles in the Canadian Museum of History. Thesis for Master of Arts. Ontario: University of Western Ontario.*
- Bussagli, Mario, Thomas, Michel, Pommier, Sophie, Mainguy, Christine (1987). *Arte del tessere*. Roma: Editalia.
- Gálvez, Meissie (2017). *Pintura facial, patrón de vestido y cabellos en las miniaturas textiles de la cultura Chancay*. Thesis for Master in Peruvian and Latinoamerican Art. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Hoces de la Guardia, Soledad, Brugnoli, Paulina, Sinclair, Carole (2006). *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Hodnett, M.K. (2004). *Pre-Columbian Dolls in the Amano Museum. Muñecos Precolombinos en el Museo Amano*. Lima: Fundación Museo Amano.
- Horkheimer, Hans (1963). Chancay prehispanico: diversidad y belleza. *Cultura Peruana* 62-69, 175-178.
- Kauffmann Doig, Federico (1978). *Manual de Arqueología Peruana*. Lima: Iberia S.A.
- Lothrop, Samuel Kirkland, Mahler, Joy (1957). A Chancay-Style Grave at Zapallan, Peru. An Analysis of its textiles, Pottery and other Furnishings. *Paper of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University* L (1).
- Martínez, Isabel (2006). Vestimenta de las estatuillas antropomorfas incas en el contexto de la capacocha: un estudio preliminar. *Actas XXVIII Congreso Internacional de Americanistas*, 231-237.
- Martínez, Isabel (2007). *Acsu, llicllas y panacas: la vestimenta de las ofrendas antropomorfas incas como simbolo de poder*. *Actas IV Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*, 535-549.
- Mignone, Pablo (2015). Illas y allicac. La capacocha del Lulluillaco y los mecanismos de ascenso social de los “inkas de privilegio”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 20 (2), 69-87.
- Reinhard, Johan, Ceruti Maria Constanza (2010). *Inca Rituals and Sacred Mountains: A Study of the World's Highest Archaeological Sites*. Los Angeles: Costen Institute of Archaeological Press, University of California.
- Reiss, Wilhelm, Stübel, Alphons (1880-1887). The Necropolis of Ancon in Peru: a contribution to our knowledge of the culture and industries of the empire of the incas, being the results of excavations made on the spot by W. Reiss and A. Stübel. Berlin: A. Asher & Co.
- Schuler-Schömmig, Immina von (1984). Puppen oder Substitute? Gedanken zur Bedeutung einer Gruppe von Grabbeigaben aus Peru. *Tribus* 33, 155-168.
- Stone-Miller, Rebecca (Ed.) (1992). *To Weave for the Sun. Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*. London: Thames and Hudson.

Thiemer-Sachse, Ursula (2002). Spielzeug oder sakrales bzw. rituelles Objekt? *Ethnologisch-Archäologische Zeitschrift* 43, 93-115.

Van Dalen Luna, Pieter (2012). Contextos funerarios chancay en Macatón, Valle de Chancay-Huaral. *Arqueología y Sociedad* 25, 259-302.

Young-Sánchez, Margaret (1992). Textile Traditions of the Late Intermediate Period. In Rebecca Stone-Miller (Ed.), *To Weave for the Sun. Ancient Andean Textiles* (pp. 43-49). London: Thames and Hudson.

List of figures

Figure 1: Main archaeological Chancay sites on the Central coast of Peru

Figure 2: Drawing of a funerary bundle, showing the deceased in a squatted position inside it (Reiss & Stübel 1887: Plate 30)

Figure 3: The excavation methods of in the late 19th, early 20th century, when neither a detailed documentation of the findings nor contexts were considered important (Reiss & Stübel 1887: Plate 6)

Figure 4: Chancay funerary bundle in the Ethnologisches Museum of Berlin

Figure 5: Female Chancay doll carrying a baby (FANJ, Havana, Cuba)

Figure 6: Female Chancay doll with the typical tapestry face (www.ancient-origins.es; public domain)

Figure 7: Types of Chancay doll's faces identified by Hodnett (1999)

Figure 8: Chancay dolls riding a boat (FANJ, Havana, Cuba)

Figure 9: Modern Chancay dolls from a Cusco craft market

About the Authors / Über die Autorinnen

Isabel Martínez Armijo



Isabel Martínez studied archaeology at the Universidad Nacional San Antonio Abad in Cusco, Peru. She specialized in the study of pre-Columbian textiles and applies this knowledge to various related projects, investigations and workshops. Also, she worked as a forensic archaeologist, first in the Human Rights Program and then in the Special Forensic Identification Unit of the Legal Medical Service of Santiago, Chile, where she developed a methodology for analysing associated evidence in Human and Criminal cases. She is currently head of the Department of Archaeological Textile Analysis at the Institute for the Scientific Studies of Mummies (IECIM), Madrid, Spain, with textile projects in Europa and Cuba.

Correspondence address / Korrespondenz-Adresse:

imartinez.iecim@gmail.com

Mercedes González



Mercedes González is the founder and President of the Institute for the Scientific Studies of Mummies (IECIM) in Madrid, Spain, and she is a senior anatomical pathology technician with specialization in necropsies. She was involved in the excavations of the Spanish writer Miguel Cervantes and is currently working in many mummy projects in Europe and Latin America. She is also the Scientific Director of the Museum of the Mummies from Quito (Zaragoza, Spain), the first museum of mummies in Spain.

Correspondence address / Korrespondenz-Adresse:

mgonzalez.iecim@gmail.com

Anna-Maria Begerock



Anna-Maria Begerock, Dr. phil., studied Latin American Archaeology at the Freie Universität Berlin, Germany and worked in several mummy projects in Europe. She is currently the head of the Andean Archaeology Department at the Institute for the Scientific Studies of Mummies (IECIM), Madrid, Spain, with mummy projects in Europe and Cuba, where she investigates the cultural origin of the mummies, their individual life – and acquisition history.

Correspondence addresses / Korrespondenz-Adressen:

abegerock.iecim@gmail.com

Die Welt im Kleinen Bestaunen: Das Phänomen der mechanischen Puppenandroiden in den Kunst- und Wunderkammern der frühen Neuzeit

Marvel at the World in Miniature: The Phenomenon of Android Dolls in Cabinets of Curiosities in the Early Modern Era

Nina-Marie Schüchter

ABSTRACT (Deutsch)

In den Kunst- und Wunderkammern versuchten die Sammler des 16. und 17. Jahrhunderts, eine Ordnung des Kosmos im Kleinen zu entwerfen. In ihnen wurden die ausgestellten Kuriositäten, Naturobjekte, wissenschaftlichen Geräte und Kunstwerke in einem sogenannten *theatrum* sichtbar gemacht. Sie repräsentierten die göttliche Schöpfung *en miniature*. Kunst und Technik bildeten hier keinen Dualismus, sondern wurden stets zusammengedacht. In diesem Kontext spielt die Figur des mechanischen Puppenandroiden, als Teil frühneuzeitlicher Sammlungen, eine essentielle Rolle. Obwohl die sogenannten Tischautomaten keineswegs eigenständig agieren können und nur die Mechanik sie zu bewegen vermag, werden sie als lebendig empfunden. Das wechselseitige Spannungsverhältnis zwischen Sichtbarem (Hülle) und Verstecktem (Mechanik) spielt dabei als Illusionsproduktion von Lebendigkeit eine wichtige Rolle. In diesem Zusammenhang stellt Donna Haraways Figur des Cyborgs ein inhaltliches Bindeglied zur Gegenwart dar.

Schlüsselwörter: Kunst- und Wunderkammern, Cyborg, Automat, Naturabguss, Verhüllungsmechanismen, Mensch und Maschine

ABSTRACT (English)

In the cabinets of curiosities the collectors of the 16th and 17th century tried to design a replica of the cosmos on a small scale. In a so-called *theatrum*, the exhibited curiosities, natural objects, scientific equipment and works of art represented the divine creation *en miniature*. Here, art and technology did not form a dualism, but were considered as one. In this context the figure of the doll android plays a central role. Although these so-called *table automatics* could not act independently and were only able to move due to internal mechanics, the dolls were perceived as magically alive. The mutual tension between the visible (the shell) and the hidden (the mechanics) of the automata produced an illusion of life central to these early modern collections. In connection, Donna Haraway's concept of a cyborg is further explored as a content link to the present.

Keywords: cabinet of curiosities, cybernetic organism, automata, natural cast, visibility/invisibility, man and machine

Illusionsproduktion am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Olimpia*

Ambivalente Gefühle quälen den Protagonisten Nathanael in E.T.A. Hoffmanns 1816 erschienen Erzählung *Der Sandmann*, als er zum ersten Mal die schöne Tochter des Professors Spalanzani auf einer Abendveranstaltung zum Tanz auffordern darf:

Eiskalt war Olimpias Hand, er fühlte sich durchbebt von grausigem Todesfrost, er starrte Olimpia ins Auge, das strahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht entgegen und in dem Augenblick war es auch, als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen. Und auch in Nathanaels Innerm glühte höher auf die Liebeslust, er umschlag die schöne Olimpia und durchflog mit ihr die Reihen (Hoffmann 1816, 32f.).

Die bereits einige Tage zuvor gemachte Beobachtung Nathanaels, dass Olimpias Augen etwas Leeres besitzen – „die Augen schienen ihm gar seltsam und tot“ (Hoffmann 1816, 28) –, wird bei diesem Zusammentreffen überlagert von leidenschaftlichen Gefühlen. Nathanaels zuvor geäußerte Befürchtungen kehren sich um und nun sind es die Augen, die nicht wie zuvor Unbehagen, sondern Liebe und Sehnsucht in ihm hervorrufen. Ihren Wendepunkt nimmt Nathanaels Beziehung zu Olimpia durch den Kauf eines kleinen Fernrohrs von dem Händler Coppola. Durch dieses scheint es ihm, als kehre Leben in Olimpias Augen: „Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke“ (Hoffmann 1816, 28). Der verzauberte Nathanael spricht fortan von der „himmlisch-schöne[n] Olimpia“ (Hoffmann 1816, 29). Bis zu dem Zeitpunkt als Nathanael um ihre Hand anhalten will, halten diese leidenschaftlichen Gefühle ihr gegenüber an. In diesem Moment muss er erkennen, dass Olimpia kein menschliches Wesen, sondern eine „leblose Puppe“ (Hoffmann 1816, 37), eine konstruierte Maschine, ist.

Nathanaels ambivalente Wahrnehmung von Olimpia veranschaulicht das Spannungsfeld, in dem sich auch die Rezeption der sogenannten Tischautomatenfiguren der frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern bewegt. Ein Spannungsfeld, das die Betrachtenden der mechanischen Puppen in Staunen

versetzt und stets zwischen Realität und Fiktion oszilliert. Automaten wie Olimpia lassen sich definieren „als selbstbewegliche Objekte, die ihren Antriebsmechanismus ausdrücklich verdecken, so daß sie bevorzugt der Illusionismusproduktion dienen“ (Friedrich 2003, 91). Nathanael verfällt der Illusion, er habe ein menschliches Geschöpf vor sich, und lässt sich von Olimpias menschlichem Antlitz und ihrer Dynamik täuschen. Das Fernrohr des Händlers unterstützt diese Täuschung und fungiert somit als Hilfsmittel der Illusionsproduktion. Nathanaels soziales Umfeld durchschaut den Zauber bereits zu Beginn und entlarvt Olimpia als Automaten, der sich unnatürlich ruckartig bewegt. Siegmund, ein Freund Nathanaels, merkt wiederholt seine Zweifel an Olimpias menschlichem Wesen an:

Wunderlich ist es doch, dass viele von uns über Olimpia ziemlich gleich urteilen. Sie ist uns [...] auf seltsame Weise starr und seelenlos erschienen. Ihr Wuchs ist regelmäßig, so wie ihr Gesicht, das ist wahr! – Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehmen richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und ebenso ist ihr Tanz [...] (Hoffmann 1816, 34).

In der Düsseldorfer Inszenierung von Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“ (Regie: Robert Wilson) am Düsseldorfer Schauspielhaus aus dem Jahr 2017 wird das mechanische Wesen der Olimpia durch einen großen Schlüssel in ihrem Rücken visualisiert, der zum Aufziehen der Puppe dient. Während des Stückes wird er einige Male von Olimpias Vater, ihrem Schöpfer, betätigt, um ihre ins Stocken geratene Bewegung zu beschleunigen (vgl. Abbildung. 1).



Abbildung 1: Figur der Olimpia

Die Illusion, Olimpia sei ein menschliches Wesen, bleibt vordergründig bestehen. Dreht sich Olimpia jedoch zur Seite, so wird ihr wahres Ich offenbart. Das

Spannungsfeld zwischen täuschend echter Hülle und augenscheinlicher Mechanik wird hier offenkundig, wodurch die Zuschauenden in einen Moment der Verunsicherung versetzt werden. Verhüllung und Enthüllung bilden hier zentrale Momente.

Dieses durch die Automatenfiguren eröffnete Spannungsfeld ist, so die These der folgenden Ausführungen, eng verknüpft mit der Faszination für das Verborgene. Beim Vergleich der Figur der Olimpia mit den Tischautomaten der Kunst- und Wunderkammer müssen sowohl die Unterscheidung von Realität und Fiktion, der zeitliche Abstand als auch die unterschiedlichen räumlichen Dimensionen der beiden Phänomene berücksichtigt werden. Hoffmanns Erzählung, die im Jahr 1816 publiziert wird, lässt sich in den Kontext des technologischen Fortschritts und der umfassenden Mechanisierungsprozesse des 18. Jahrhunderts einordnen, die in der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts gipfeln. Die Tischautomatenfiguren, die Untersuchungsgegenstand des folgenden Textes sind, finden sich ab Mitte des 16. Jahrhunderts in den frühneuzeitlichen Sammlungen. Bereits in der Hof- und Stadtkultur des 15. Jahrhunderts lassen sich erste Technisierungsphänomene beobachten (vgl. Friedrich 2003, 91). Erste Automaten mit animalischer Ästhetik lokalisieren Alfred Chapuis und Edouard Gélis um 1600 (vgl. Chapuis u. Gélis, 1928). Sie stellen Kriterien für einen *Automate à figure humaine* auf, der ihrer Meinung nach eine der folgenden menschenähnlichen Fähigkeiten besitzen soll: Sprechen, Laufen, Schreiben, Malen oder Musizieren (vgl. Chapuis u. Gélis 1928, 181ff.; Crivellari 2001, 128). Frank Wittig verortet erste Formen der Automaten im 16. Jahrhundert, in den Figuren der *Jaquemarts*, den sogenannten mechanischen Glockenschlägern (vgl. Wittig 1997, 50ff.).

Die frühneuzeitlichen Automaten lassen sich in ihren unterschiedlichen Ausprägungen als technische Experimente beschreiben, die Rückschlüsse auf das Verhältnis von Natur, Technik und Mensch ermöglichen. Während in der fiktionalen Geschichte Hoffmanns mit Olimpia ein anthropomorpher Automat kreiert wird, der nicht nur Dynamik und Physiognomie, sondern auch die Größe eines menschlichen Wesens nachzuahmen versucht, sind in den frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern reale Tischautomaten zu finden,

die zwischen 20 cm bis 70 cm groß sind. Sie lassen sich als reale Miniaturen bezeichnen, in denen die Hoffmannsche Fiktion bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts eine Materialisierung erfährt.

Betrachtet man die Darstellung *en miniature* in den philosophisch ästhetischen Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts, so spielte die Kategorie des Kleinen keine maßgebliche Rolle (vgl. Schmidt 2014, 284). Das Kleine ist weniger in der Lage als das Große bzw. das Erhabene, so die Annahme, Affekte bei den Betrachtenden hervorzurufen. Im Gegensatz zum philosophisch etablierten Gegenstand des Erhabenen, wird das Kleine als lächerlich, unbedeutend, niedriglich oder harmlos charakterisiert (vgl. Liessmann 2009, 86ff.). Bei Edmund Burke, der sich eingehend mit der Phänomenologie des Erhabenen auseinandersetzt, wird das Kleine hingegen positiver bewertet als bei Liessmann. Seiner Meinung nach können kleine Objekte angenehme Empfindungen und sogar Liebe hervorrufen, dennoch erfährt es auch bei Burke keine große Beachtung (vgl. Burke 1989, 152f.; Schmidt 2014, 284). Diese Überlegungen sind ebenfalls auf den Bereich der Bildenden Kunst übertragbar. Betrachtet man den eurozentristischen Kunstkanon, so lässt sich das große Format als Formel für Bedeutsamkeit stilisieren. Denkt man beispielweise an die Monumentalität von Historienbildern oder die meterhohen Malereien von Anselm Kiefer, fällt es schwer, gleichwertige künstlerische Positionen aus dem Miniaturgenre zu benennen.

Im Folgenden werden die frühneuzeitlichen Miniatur-Automaten anhand des Bestandes in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien untersucht, um aufzuzeigen, dass das Kleine mehr sein kann als eine minderwertige ästhetische Kategorie oder ein unbedeutendes, harmloses Spielobjekt. Unter Rückgriff auf die eingangs zu E.T.A. Hoffmanns Olimpia eingeführten Begriffe *Illusionsproduktion, Realität und Fiktion* sowie auf das Spannungsfeld von *Verhüllung und Enthüllung* wird im Folgenden das Phänomen der frühneuzeitlichen Miniatur-Automaten beleuchtet.

Miniatur-Automaten in der Frühen Neuzeit

In den Kunst- und Wunderkammern der beginnenden Neuzeit versuchten die Sammler des 16. und 17. Jahrhunderts einen Nachbau bzw. eine Ordnung des Kosmos im Kleinen zu entwerfen. In ihnen wurden die ausgestellten Kuriositäten,

Naturobjekte, wissenschaftlichen Gerätschaften und Kunstwerke in einem sogenannten *theatrum*, in Form eines Rundgangs, sichtbar gemacht. Der ganzheitliche Ansatz der Wunderkammer, der Mikro- und Makrokosmos sowie einen enzyklopädischen Anspruch impliziert, eröffnet „visuelle Reflexionen und lyrische Interpretationen der Weltaneignung“ (Beßler 2009, 14). Nach Beßler lassen sich die Kunst- und Wunderkammern der frühen Neuzeit nicht nur als reine Ansammlung von Kuriositäten und Exotika auffassen, sondern als Wahrnehmungsreflexionen interpretieren, die eine Weltanschauung preisgeben. Auch Horst Bredekamp spricht den frühmodernen Sammlungen eine weltordnende und wissensgenerierende Funktion zu: „Vielmehr [liegt] ihr intellektueller Anspruch darin, die Sammlungsobjekte in ein Netz des assoziativen und grenzüberschreitenden visuellen Austausches zu spannen und auf diese spielerische Weise sowohl die äußere wie auch die innere Natur des Menschen zu erkunden“ (Bredekamp 1993, 124). Die frühneuzeitlichen Sammlungen lassen sich demnach als Spiegel und Ausdruck von kollektiven und individuellen Wahrnehmungen der Umwelt verstehen, in denen die Welt *en miniature* visualisiert wird. Mittels eines Ordnungssystems wird der Mensch in Relationen mit den Dingen gesetzt, die ihn umgeben. Darüber hinaus können die Kunst- und Wunderkammern als Orte des spielerischen Austausches charakterisiert werden (vgl. Bredekamp 2007), in denen das Staunen ein zentrales Moment einnimmt. Die in den meisten Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts unter anderem in Form von mechanischen Puppenandroiden vorhandenen Tischautomaten, beförderten das Staunen und die Neugier der Besucher. Mit Hilfe der Mechanik versuchte man die Wunder der Schöpfung nachzugestalten bzw. neue hybride Objekte zu komponieren. Obwohl die Automaten keineswegs eigenständig agieren können und nur die vorgegebene Mechanik sie zu bewegen vermag, werden die unbelebten Puppen als lebendig empfunden. Eine große Anzahl an erhaltenen Tischautomaten weist die Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien auf, in die unter anderem Teile der habsburgischen Kunst- und Wunderkammer Ferdinands II. von Tirol sowie des Kabinetts von Rudolf II. übergingen. In den mechanischen Objekten entfalten sich unterschiedliche Narrative, Motive und thematische Schwerpunkte. Sie lassen sich zum einen als Ort für exotische Fantasien beschreiben, die ‚das Fremde‘ aus westlicher Perspektive stilisieren. Exemplarisch zu nennen ist die „Automatenuhr mit Afrikaner“ (Anfang 17. Jahrhundert) und die „Figurenuhr mit türkischer Barke“ (1580/1590). In beiden Automaten

finden sich Figuren wieder, die durch ihre Attribute (turbanartige Kopfbedeckung, Affen, dunkle Hautfarbe) als außereuropäisch inszeniert werden. Zum anderen lässt sich eine thematische Gruppe von Automaten ausmachen, die Figuren aus der griechischen und römischen Mythologie abbildet. Beispielhaft anzuführen sind in diesem Kontext der sogenannte „Bacchusautomat“ (4. Viertel des 16. Jahrhunderts), ein 56 cm hoher, wahrscheinlich in Augsburg aus heterogenen Materialien (Bronze, Kupfer, Silber, Email, Holz) gefertigter Automat, in dem die Figur des Bacchus mit typischen Attributen dargestellt ist. Darüber hinaus lässt sich ein Ensemble aus Schiffsautomaten und Fortbewegungsmitteln (Gondel, mehrmastiges Segelschiff, Galeere, Barke, Triumphwagen), Architekturen (Brunnen, Glockenturm), Mobiliar (Kunstschrank) und Uhren (Sonnenuhr, Spieluhr, Tischuhr) identifizieren.

Zwei grundlegende Kategorien lassen sich im Hinblick auf den erhaltenen Sammlungsbestand festhalten. Zum einen Automaten, in denen jeweils eine Uhr in die Gesamtkomposition integriert ist, wodurch ein visuelles Verbindungsmoment zwischen dem mechanischen Innenleben des Automaten (das Uhrwerk) und der für die Betrachtenden sichtbaren Hülle geschaffen wird. Zum anderen jene, in denen das Motiv der Uhr nicht auftaucht und kein Hinweis auf das Uhrwerk im Innern des Automaten zu finden ist, es somit vollkommen verborgen bleibt. Ein singuläres Phänomen unter den erhaltenen Automatenfiguren stellt der anthropomorphe Automat der sogenannten „Cisterspielerin“ (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts) (vgl. Abbildung 2) dar.

Ihre Herkunft kann im Unterschied zum übrigen Bestand nicht dem deutschen bzw. süddeutschen Raum zugeschrieben werden, sondern dem spanischen.



Abbildung 2: Cisterspielerin

Die Figur ist kein Teil eines Ensembles, somit nicht auf einer Architektur oder einem Möbelstück platziert. Darüber hinaus lässt sie sich als autonome Figur bezeichnen, die mehr als die zuvor beschriebenen Tischautomaten der Definition Hans-Jürgen Buderer folgt. Er charakterisiert Automaten als:

Figuren, die die Absicht haben, durch ihre natürliche Erscheinung den Charakter des Abbildes möglichst zu verschleiern und zur Unterstreichung der vorgetäuschten Realität über eine komplizierte Mechanik in Bewegung gesetzt werden zur Imitation von menschlichen Handlungen [...] (Buderer 1992, 46).

Der 44 cm hohe Tischautomat besteht aus einem weiblichen Puppenkorpus, der in ein aus Leinen und Seidenbrokat bestehendes gelbes Kleid gehüllt ist. Das mit einer roten Bordüre umsäumte Kleid ist außerdem mit goldenen Stickereien versehen. In ihrer linken Hand ruht das Musikinstrument (Cister), das sie mit der rechten Hand spielt. Ihren Kopf schmückt eine Kopfbedeckung, die die Stickerei ihres Gewandes aufgreift. Ihr feingliedriges Gesicht weist schmale dunkle Augenbrauen auf, eine zierlich geformte Nase und einen roten Mund, der wie die Wangen mit roter Schminke farbig betont ist. Während sie das Musikinstrument spielt, neigt sie ihren Kopf von rechts nach links und bewegt sich scheinbar mit kleinen, trippelnden Schritten vorwärts. Ihr Bewegungsradius besteht zum einen aus einer geraden Linie, zum anderen aus einer kreisrunden Linie. Im Innern des durch Holz eingefassten Puppenkörpers befindet sich ein komplexes, eisernes Uhrwerk.

Der Wunschtraum, Leben nachzugestalten, findet sich schon in der Mythologie des Altertums. Technik und Kunst waren damals noch identisch. Mit Hilfe der Mechanik versuchte man seit jeher, die Schöpfung nachzugestalten. Obgleich Androiden wie die Cisterspielerin als Automaten keineswegs selbsttätig zu agieren vermögen, sondern nach dem Schema vorgegebener Programme funktionieren, wird man bei ihrem Anblick in Staunen versetzt und ist bereit, die unbelebte Puppe als lebendig zu empfinden. Wie wird diese Illusion von Lebendigkeit generiert?

Zwischen Lebendigkeit und Fixierung

Die Nachahmung von Lebendigkeit lässt sich in den Kunst- und Wunderkammern an unterschiedlichen Objekten konkretisieren, in denen die Imitation von Bewegung und Leben auf verschiedenen Ebenen augenscheinlich wird. Um die

spezifische Auseinandersetzung mit Lebendigkeit im Falle der frühneuzeitlichen Tischautomaten nachvollziehbar zu machen, soll zunächst das Phänomen des Naturabgusses näher beleuchtet werden. Dabei handelt es sich um ein Verfahren, durch das – auf technische Weise – versucht wird, die Natur visuell zu fixieren (vgl. Klier 2004). Das Verfahren der Abformung von Lebewesen – exemplarisch sind auch die Effigies, Wachspuppen als Repräsentationsform von Verstorbenen im römischen Totenkult und im französischen Zeremoniell des 15. und 16. Jahrhunderts zu nennen – ist seit dem 15. Jahrhundert eine beliebte und weitverbreitete kulturelle Praktik. Als Impulsgeber lässt sich Cennino Cennini mit seiner 1390 erschienenen Schrift *Libro dell' arte* identifizieren, in der er die einzelnen Schritte des Herstellungsprozesses von Naturabgüssen beschreibt (Cennino 1390, Kap. 181-189). Auch die Ausgestaltung der Bronzetüren des Florentiner Baptisteriums von Lorenzo Ghiberti und die dafür verwendeten Naturabgüsse reihen sich als prominentes, kunsthistorisches Beispiel in die Geschichte des Naturabgusses innerhalb der künstlerischen Praxis ein. Ausgehend von Florenz verbreitete sich die Technik des Naturabgusses über Padua nach Deutschland und Mitteleuropa. Für den Vorgang des Abgusses werden die Tiere (meist Reptilien) zunächst durch das Eintauchen in Branntweinessig getötet. Anschließend wird der tote Körper des Tieres in die gewünschte Position und Form gebracht. Um die Oberflächenstruktur so naturgetreu wie möglich abzuformen, wird das Tier im nächsten Schritt mit flüssigem Ton bestrichen. Nachdem der gesamte Körper mit Ton umhüllt ist, kann das Tonobjekt erhitzt und anschließend gebrannt werden, wobei sich der Tierkörper in Asche verwandelt. Ist der Brennvorgang vollendet, erhält man eine Gussform mit Hohlraum, die im nächsten Schritt mit flüssigem Metall (Silber, Bronze, Blei) befüllt wird. Die Tonform wird nach dem Guss zerstört, um das Metall freizulegen (vgl. Lein 2006, 77f.; Lein 2004, 42ff.; Gramaccini 1985; Cennino 1390, Kap. 181-189). Physische Spuren des abgebildeten Tiers sind demnach immer noch vorhanden. Das Spannungsverhältnis von Leben und Tod sowie von An- und Abwesenheit des Lebewesens wird dadurch exponiert. Nach Andrea Klier tritt bei der Betrachtung eines Naturabgusses „[...] eine Spannung zwischen Lebenstreue und Fixierung hervor, welche die Bildhaftigkeit des Dargestellten beständig untergräbt und in der Fixierung jene Negativität sichtbar werden lässt, gegen die sich das Bild als Bild stellt“ (Klier 2004, 10). Das abgegossene Tier, das so lebendig wie möglich arrangiert, bearbeitet und gestaltet wird, kann als täuschend echt beschrieben werden. Diese ästhetische Erfahrung setzt jedoch die

Tötung des lebendigen Tieres voraus. Die Unsicherheit des Betrachters, ob es sich um ein Lebewesen oder ein Abbild handelt, kann als Faszinosum dieser Objekte beschrieben werden. Ein „lebendes Bild“ im Sinne Roland Barthes entsteht (Barthes 1989, 41; vgl. Klier 2010, 38f.). Barthes nutzt diesen Begriff in seiner 1989 erschienenen Schrift *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie* für die Möglichkeit der lebensechten Wiedergabe von Lebewesen innerhalb des Mediums der Fotografie. Das fotografierte Lebewesen wird mittels einer Momentaufnahme in seiner Lebendigkeit fixiert. Die unmittelbare Präsenz des Abgebildeten wird ermöglicht, ähnlich wie bei der Technik des Naturabgusses. Die Definition Barthes, die Fotografie sei eine durch Licht verbundene Nabelschnur zwischen dem Körper des fotografierten Gegenstands und dem Blick des Betrachters (vgl. Barthes 2012, 91), unterstreicht die strukturelle Ähnlichkeit zwischen Fotografie und Naturabguss. Beide Techniken implizieren eine physische Spur des abgebildeten Lebewesens (vgl. Klier 2010, 38).

Während der Naturabguss bewegte Natur – fast im Sinne eines dokumentarischen Verfahrens – nachzuahmen versucht, wird mittels der Tischautomaten die Fähigkeit zur Bewegung nachgeahmt. Mithilfe der Mechanik wird Dynamik produziert. Selbstbewegung ist ein Zeichen für Lebendigkeit, durch die Raum durchdrungen werden kann. Das neu geschaffene Wesen, ist nicht wie im Falle des Naturabgusses in einer Haltung fixiert, es lässt sich durch das Aufziehen von Menschenhand in Bewegung bringen. Während das anthropomorphe Äußere der Tischautomaten ihre innere Mechanik verbirgt, wird im Falle des Naturabgusses mithilfe der Oberfläche versucht, ein lebendiges Inneres zu suggerieren.

Die Miniatur-Automaten lassen sich demnach als technische Neuschöpfungen deuten, denen keine mimetische Abformung lebender Materie zugrunde liegt, sondern durch die, mittels der Technik, eine neue Gattung generiert wird. Horst Bredekamp verknüpft diese technische Neuschöpfung mit den naturphilosophischen Überlegungen Francis Bacons. Für ihn treten die frühneuzeitlichen Automaten der Kunst- und Wunderkammern „[...] als quasi neu geschaffene Gattung aus der Naturgeschichte heraus“ (Bredekamp 2007, 129). Sie werden ein Teil der evolutionären Entwicklung, sie bilden somit die nächste Stufe der natürlichen Gattungsbildung. Diese Annahme wird in

Bacons utopischer Erzählung *Neu-Atlantis* augenscheinlich (vgl. Bacon u. Klein 1982). Auch Herbert Dieckmann, auf den sich Bredekamp unter anderem bezieht, vertritt diese These:

Etwas überspitzt könnte man sagen, daß durch die Verknüpfung von ars mit der Natur des Mensch in seiner Wirkung auf die Natur in die Geschichte der Natur einbezogen wird, nicht nur in dem Sinn, daß die Natur sich dem Menschen fortschreitend erschließt, sondern, daß sie sich durch den Eingriff des Menschen weiter und voller entwickelt (vgl. Dieckmann 1983, 98).

Die begriffliche Bestimmung für die Nachahmungsphänomene von Lebendigkeit, die Klier in ihrer Untersuchung einführt, müssen im Hinblick auf die selbstbewegenden Automaten erweitert werden. Statt „Mimesis und Fantasia“ (Klier 2004, 53ff.), Nachahmung und Phantasie bzw. Vorstellungsvermögen, lässt sich die Trias „Mimesis, Fantasia und Genesis“ erwägen, die die Komponente der Neuschöpfung impliziert. Während im Falle des Naturabgusses die Befragung von Bild und Abbild primär im Vordergrund stehen, wird mit den Miniatur-Automaten, im Sinne Bacons, eine neue Spezies generiert, die sich hierarchielos in den Kosmos von Kultur und Natur der Kunst- und Wunderkammern einfügen lässt. Durch die damit verbundene Darstellung *en miniature* wird den Betrachtenden eine andere Perspektive auf die Welt ermöglicht. Ihnen wird der Kosmos als Netzwerk im Kleinen präsentiert. Das Kleine ist hier keine Gewährleistung für Beherrschbarkeit, im Sinne Burkes, viel eher wird das Kleine als Teil eines Großen präsentiert. Die Cisterspielerin erscheint als autonomes Wesen, als Teil eines Mikrokosmos im Makrokosmos.

Die Miniatur-Automaten reihen sich neben dem Phänomen des Naturabgusses als weitere Auseinandersetzung mit Lebendigkeits-Imitationen in den frühneuzeitlichen Diskurs von Mensch und Technik ein. Der Künstler lässt sich hier als Alchemist beschreiben, im Falle des Naturabgusses als einen Alchemisten, der sich mit Stoffumwandlungsprozessen auseinandersetzt und im Sinne einer Alchemie, die als vormoderne Erkenntnisform verstanden werden kann und die Grundlage für die heutige Wissenschaft, im Speziellen die Chemie, initiierte. Nicht die Herstellung von Gold, Silber und anderen wertvollen Materialien war primäres Ziel, sondern deren Imitation (Principe 2014, 20f.). Diese Idee der

Nachahmung findet eine Entsprechung im Moment der mimetischen Natur bei frühneuzeitlichen Naturabgüssen. Im Falle der Automaten lässt sich von einem alchemistischen Streben sprechen, das sich in der Idee des Steins der Weisen materialisiert, der zur Erschaffung von Gold dienen sollte. Hier geht es nicht nur um Imitation von Stoffästhetiken, sondern um das Streben nach Stofftransmutation. Der Miniatur-Automat der sog. „Cisterspielerin“ lässt sich vor diesem Hintergrund nicht nur als mimetisches Phänomen von menschlichen Bewegungsabläufen charakterisierten, sondern als Erscheinung eines verdichteten Bildes der frühneuzeitlichen imaginären und materiellen Realität, in der Mensch und Natur zusammengedacht wurden. Frühneuzeitliche Automaten sind demnach Indikatoren für das Weltbild ihrer Zeit.

Cyborgs als unsere Ontologie

Die Auseinandersetzung mit Androiden, Humanoiden, Cyborgs und Robotern ist – im Zuge einer immer technisierter werdenden und zunehmend digital vernetzten Gesellschaft – ein omnipräsentes Thema des 21. Jahrhunderts. Die Beziehung des Menschen zu neuen Technologien kann als ambivalent beschrieben werden. Im Negativen lässt sich in dieser Ambivalenz eine Dämonisierung beobachten, durch die der Dualismus von Technik und Mensch aufrechterhalten wird. Dieser Dualismus unterscheidet sich stark von der Perspektive der frühen Neuzeit, die hier am Beispiel der Kunst- und Wunderkammern veranschaulicht wurde. Das Technische wird seit der beginnenden Aufklärung als ‚das Andere‘ kontrastiert, das, vor allem im Kontext des Arbeitsmarktes, den Menschen als austauschbare Spezies erscheinen lässt. Dabei wird oftmals vergessen, dass moderne Maschinen in Form von mikroelektronischen Geräten als alltäglicher Begleiter allgegenwärtig und unsichtbar sind. Das Spannungsfeld von Verhüllung und Enthüllung spielt auch hier eine essentielle Rolle. Gegenwärtige technische Geräte wie Smartphones und Mikrochips lassen sich aus der Perspektive der frühen Neuzeit heraus als eine miniaturistische Erweiterung des menschlichen Körpers beschreiben, die uns zu cyborgartigen Geschöpfen, einer Einheit von Mensch und Maschine, werden lässt. Die immer kleiner werdenden Geräte bestehen fast ausschließlich aus der Materialität des Displays, das Innere ist durch eine glatte Screen-Oberfläche verhüllt. Durch die Enthüllung des technischen Innenlebens würde die Gewissheit des schönen, glatten Interfaces ins Wanken geraten. Eine Entzauberung würde daraus

resultieren: „Die transparente Schönheit ist ein Oxymoron. Die Schönheit ist notwendig ein Schein. Ihr wohnt Opazität inne. Opak heißt beschattet. Die Enthüllung entzaubert und zerstört sie“ (Han 2015, 38). Dieser gezielte Verhüllungsmechanismus lässt sich als Illusion beschreiben, durch die die technische Präsenz der mikroelektronischen Geräte verschleiert wird. Was wahrgenommen wird, ist das Glatte, der schöne Schein (vgl. Han 2015). Im Kontext dieser Überlegungen spricht sich Wolfgang Welsch dafür aus, den Dualismus zwischen Mensch und Welt als hinfällig zu betrachten (vgl. Welsch 2018, 32). Für ihn „[...] stellt auch die menschliche Kultur, welche die Potenziale des Geistes ausreizt, bei aller Besonderheit nicht etwas genuin anderes, sondern eine bewundernswerte weitere Entwicklungsstufe dieses natürlichen Prinzips dar“ (Welsch 2018, 35). Führt man diesen Gedanken weiter, so folgt daraus, die Ontologie des Menschen als Cyborg anzuerkennen. Die These Welschs lässt sich mit den frühneuzeitlichen Ideen Bacons, die Technik als Teil der evolutionären Entwicklung anzusehen, verknüpfen. Um diese weiterzudenken wird die Figur des Cyborgs im Folgenden kurz skizziert.

Die Vermischung von Kultur und Natur, die Technik impliziert und hier anhand der Miniatur-Automaten verdeutlicht wurde, ist der Idee der frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern immanent. Eine Parallele lässt sich zu Donna Haraways Definition des Cyborgs in ihrem 1985 erschienenen *A Cyborg Manifesto* ziehen: „Cyborgs sind kybernetische Organismen, Hybride aus Maschine und Organismus, ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion“ (Haraway 1995, 33). Auf dem Weg zur vernetzten und technisierten Gesellschaft der Gegenwart identifiziert Donna Haraway vor allem die technischen und digitalen Entwicklungen am Ende des 20. Jahrhunderts als entscheidenden Wendepunkt für die Aufhebung der dualistischen Trennung von Mensch und Technik. Die Menschen des 21. Jahrhunderts sind ihrer Meinung nach „theoretisierte und fabrizierte Hybride aus Maschine und Organismus“ (Haraway 1995, 34). Sie propagiert ferner: „[...] wir sind Cyborgs. Cyborgs sind unsere Ontologie“ (Haraway 1995, 34). Darüber hinaus plädiert sie dafür, die Figur des Cyborgs „[...] als eine Fiktion anzusehen, an der sich die Beschaffenheit unserer heutigen gesellschaftlichen und körperlichen Realität ablesen lässt“ (Haraway 1995, 34). Die Fusion von Mensch und Maschine ist demnach unausweichlich und bereits gelebte Realität. Daraus lässt sich in gewisser

Weise eine Renaissance des Mensch-Technik-Verhältnisses der frühen Neuzeit ablesen. Anhand der Tischautomaten in den Kunst- und Wunderkammern, die ein Abbild der Welt *en miniature* darstellen, wird das Bedürfnis nach Illusionsproduktion sowie das menschliche Streben nach der Imitation von Lebendigkeit in der Tradition des Ovidschen *Pygmalion* deutlich. Das Phänomen der mechanischen Puppenandrogen, wie die „Cisterspielerin“ sowie die Miniatur-Automaten in ihren unterschiedlichen Ausprägungen, können als ein ‚kleiner Teil‘ innerhalb des großen Raumgefüges der Kunst- und Wunderkammern und damit als Demonstranten des frühneuzeitlichen Weltbildes identifiziert werden. Vor dem Hintergrund von Bacons Naturgeschichte lässt sich dabei die Mechanik als logische Weiterentwicklung der menschlichen Spezies erdenken. Der Puppenandrogen ist vor diesem Hintergrund mehr als nur eine verkleinerte Replik eines Menschen oder Ausdruck seines Spieltriebs. Er offenbart die uralte und höchst aktuelle menschliche Sehnsucht nach Neuschöpfung und Kreativität, im Sinne von Mimesis, Fantasia und Genesis. In der aktuell von Wolfgang Welsch (2018) formulierten Idee einer ‚weltrichtigen Wahrnehmung‘ lässt sich auch die uralte Sehnsucht nach einer Einheit von Mensch und Welt bzw. von Mensch und Maschine lokalisieren. In diesen frühneuzeitlichen Sammlungen scheint somit der Dualismus von Mensch und Technik auf spielerische und assoziative Weise überwunden und die von Donna Haraway für die Gegenwart propagierte Idee des Cyborgs, die einen chimärenartigen Zustand der Verschmelzung von Mensch und Maschine impliziert, wird hier bereits erkennbar.

Literaturverzeichnis

- Bacon, Francis, Klein, Isidor Stefan (Hg.) (1982). *Neu-Atlantis*. Stuttgart: Reclam.
- Barthes, Roland (2012). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beßler, Gabriele (2009). *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*. Berlin: Reimer.
- Bredenkamp, Horst (1993). *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin: Wagenbach.
- Bredenkamp, Horst (2007). *Die Wunderkammer als Ort des spielerischen Austausches*. In Horst Bredenkamp (Hg.), *Bilder bewegen. Von der Kunstammer zum Endspiel* (S. 121-135). Berlin: Wagenbach.
- Buderer, Hans-Jürgen (1992). *Kinetische Kunst. Konzeptionen von Bewegung und Raum*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.
- Burke, Edmund (1989). *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg: Meiner.
- Han, Byung-Chul (2015). *Die Errettung des Schönen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Cennini, Cennino (1970). *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennini da Colle di Valdelsa (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance I)*. Osnabrück: Zeller.
- Chapuis, Alfred, Gélis, Edouard (1928). *Le Monde des Automates. Étude Historique et Technique*. Paris: Impressions Blondel la Rougery.
- Crivellari, Fabio (2001). *Der Mensch als Bauruine. Zur Geschichte der Robotik zwischen Mensch, Natur und Maschine*. In Bernhard Kleeberg, Stefan Metzger, Wolfgang Rapp, Tilmann Walter (Hg.), *Die List der Gene. Strategeme eines neuen Menschen* (S. 115-150). Tübingen: Günter Narr.
- Dieckmann, Herbert (1983). *Naturgeschichte von Bacon bis Diderot. Einige Wegweiser*. In Reinhart Koselleck, Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (S. 95-114). München: Fink.
- Friedrich, Udo (2003). *Contra Naturam. Mittelalterliche Automatisierung im Spannungsfeld politischer, theologischer und technologischer Naturkonzepte*. In Klaus Grubmüller, Markus Stock (Hg.), *Automaten in Kunst- und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (S. 91-114). *Wolfenbüttler Mittelalter-Studien. Band 17*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Gramaccini, Norberto (1985). *Das genaue Abbild der Natur. Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennini*. In Herbert Beck, Peter C. Bol (Hg.), *Natur und Antike seit der Renaissance* (S. 198-225). (Kat. zur Ausst., Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 05.12.1985-02.03.1986) Frankfurt am Main: Liebighaus Skulpturensammlung.
- Haraway, Donna (1995). *Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften*. In Donna Haraway, Carmen Hammer, Immanuel Stieß (Hg.), *Die Neuerung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen* (S. 33-72). Frankfurt am Main: Campus.
- Hoffmann, E.T.A. (2009). *Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam.
- Kemp, Martin (2003). *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene*. Köln: Dumont.

- Klier, Andrea (2004). Fixierte Natur. Naturabguß und Effigies im 16. Jahrhundert. Berlin: Reimer.
- Klier, Andrea (2010). Der Naturabguss und die Vertreibung aus dem Paradies. Zwei Riesenschlangen in Hagenbecks Tierpark (S. 35-44). In Horst Bredekamp, Vera Dünkel (Hg.), Kontaktbilder. Berlin: Akademie-Verlag.
- Lein, Edgar (2004). Ars Aeraria. Die Kunst des Bronze gießens und die Bedeutung von Bronze in der florentinischen Renaissance. Frankfurt am Main: Zabern.
- Lein, Edgar (2006). Über den Naturabguss von Schlangen, Kröten, Krebsen und anderen kleinen Tieren. In Wilfried Seipel (Hg.), Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts (S. 77-79). (Kat. zur Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, 12.02.-20.05.2007; Schloss Ambras, 22.07.-31.10.2006). Wien: Kunsthistorisches Museum.
- Liesmann, Konrad Paul (2009). Ästhetische Empfindungen. Wien: Facultas.
- Principe, Lawrence M. (2014). Eine praktische Wissenschaft. Die Geschichte der Alchemie. In Beat Wismer, Dedo von Kerssenbrock-Krosigk, Sven Dupré (Hg.), Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung (S. 20-35). (Kat. zur Ausst., Museum Kunstplast Düsseldorf, 05.04.-10.08.2014.). Düsseldorf: Hirmer.
- Schmidt, Gunnar (2014). Miniaturen in der Medienkunst. Über Bill Viola und Tony Oursler. In Sabiene Autsch, Claudia Öhlschläger, Leonie Sütowlo (Hg.), Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien (S. 283-300). Paderborn: Fink.
- Welsch, Wolfgang (2018). Wahrnehmung und Welt. Warum unsere Wahrnehmung weltrichtig sein könnte. Berlin: Matthes & Seitz.
- Wittig, Frank (1997). Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Die Figur der Olimpia in der Inszenierung Der Sandmann des Düsseldorfer Schauspielhauses (Regie: Robert Wilson, EA 2017; Foto: Lucie Jansch)
- Abbildung 2: Automat, sogenannte „Cisterspielerin“, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Kunsthistorisches Museum Wien

Über die Autorin / About the Author

Nina-Marie Schüchter

Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Masterstudium der Kunst- und Designwissenschaft an der Folkwang Universität der Künste Essen. 2016-2018 Mitarbeiterin in der Akademie der Architektenkammer Nordrhein-Westfalen. Seit 2017 Promotionsstudentin mit dem Dissertationsprojekt „Labor, Ding(-kultur), Hybridität: Die Kunst- und Wunderkammer neu gedacht“. Seit 2018 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
schuechter@phil.hhu.de

Reflecting their Time: The *Nutshell Studies* of Unexplained Death as Microcosms of Mid-Century America

Ein Spiegel ihrer Zeit: Die *Nussschalen-Studien* über ungeklärte Todesfälle als Mikrokosmen Amerikas in der Mitte des 20. Jahrhunderts

Courtney Leigh Harris

ABSTRACT (English)

In the 1940s and 1950s, Chicago heiress Frances Glessner Lee (1878–1962) created a group of miniature rooms and buildings as tools for forensic investigators-in-training at Harvard Medical School's Department of Legal Medicine. Known collectively as the *Nutshell Studies of Unexplained Death*, each represents a tiny, highly detailed crime scene, for which Lee also created an accompanying text with additional information: witness statements, weather reports, etc. It was Lee's intention that the *Nutshell Studies* would provide capsule crime scenes "at the most effective moment, very much as if a motion picture were stopped at such a point" (Lee n.d.). This paper will explore Lee's literary work – both in her youth and in her accompanying texts for the *Nutshells*. It will also look at the ways in which the themes of the *Nutshells'* crimes, carefully chosen by Lee to represent issues relevant to her own day in the 1940s, are reflected in larger cultural currents in American society. This reflection of contemporary social issues finds strong parallels with crime film of the late 1940s and 1950s, particularly work of Alfred Hitchcock. In turn, many anxieties of mid-century America are also reflected in the post-9/11 world with an increased unease about terrorism, global migration, and globalism. By understanding Lee's and Hitchcock's earlier work, we can better understand the 21st century's attitude to similar concerns.

Keywords: Frances Glessner Lee, Alfred Hitchcock, miniatures, forensic science

ABSTRACT (Deutsch)

In den 1940er und 1950er Jahren schuf die Chicagoer Erbin Frances Glessner Lee eine Anzahl von Miniaturräumen und -gebäuden als Unterrichtsmaterial in der Ausbildung von forensischen Ermittlern an der rechtsmedizinischen Abteilung der Medizinischen Fakultät der Harvard Universität. Gemeinhin bekannt als die *Nutshell Studies of Unexplained Death* („Nussschalen-Studien über ungeklärte Todesfälle“) stellt jede Miniatur einen winzigen, aber höchst detailreich ausgestalteten Tatort dar, für den Lee zudem jeweils einen Begleittext mit ergänzender Information erstellt hat: Zeugenaussagen, Wetterberichte usw. Es war Lees Absicht, mit den *Nutshell Studies* Tatortszenen zur Verfügung zu stellen, die – wie eingekapselt – „exakt den richtigen Moment treffen, so als ob ein Film genau an dieser Stelle angehalten wird“ (Lee o. J.). Der vorliegende Beitrag untersucht Lees Schriften – sowohl die aus ihren jungen Jahren als auch die Begleittexte zu den *Nutshells*. Betrachtet wird zudem, in welcher Weise die Themen der *Nutshells*-Kriminalfälle, die von Lee damals sorgfältig unter dem Aspekt der für ihre Zeit der 1940er Jahre relevanten sozialen Fragen ausgewählt wurden, auch größere kulturelle Strömungen der amerikanischen Gesellschaft widerspiegeln. Die Einbeziehung dieser zeitgenössischen sozialen Themen findet deutliche Parallelen im Kriminalfilm der späten 1940er und 1950er Jahre, insbesondere in den Werken von Alfred Hitchcock. Viele der Ängste im Amerika der 1950 Jahre spiegeln sich angesichts der wachsenden Beunruhigung über Terrorismus, weltweite Migration und Globalisierung auch in der Welt nach dem 11. September wider. Versteht man die zeitlich früheren Arbeiten von Lee und Hitchcock, lässt sich die Einstellung im 21. Jahrhunderts gegenüber ähnlichen Themen besser nachvollziehen.

Schlüsselwörter: Frances Glessner Lee, Alfred Hitchcock, Miniaturen, Forensi

Introduction and background¹

To explore the unusual and intriguing quality of the *Nutshell Studies of Unexplained Death*, one must first understand fully their unique creator. To contextualize her background and upbringing, this article will begin with a short biographical sketch of Frances Glessner Lee. Lee was born into a wealthy Chicago family in 1878. Her father, John Jacob Glessner, was a principal in a company that made farm equipment. When Frances was young, John Glessner commissioned Boston architect H. H. Richardson to build him a house on Chicago's south side. That house, today known as the Glessner House, is Richardson's residential masterpiece. It was unusual for its day: it featured a heavy, almost fortified façade with limited windows, and none of the era's typically gendered spaces (e.g. a study for the men, a drawing room for the women). John and his wife, also named Frances, worked together at a large partners desk in the library.² Lee's childhood home featured minimal windows on the exterior, but many windows on the portion looking out onto an interior courtyard. It was an unusual house for its day, and growing up there may have shaped Lee's perspectives on the nature of the home and neighborhoods. Now a museum, the house is an architectural masterpiece and, as such, is well documented. Glessner Lee's own father wrote a book about the house; it makes clear that her childhood must have been unusual, with permeable borders (Glessner 2011). Lee's mother, who hosted a weekly reading class, welcomed over 80 people each session. This eroding of the private space – rendering it public – obviously had an impact on the younger Frances's later work (Miller 2005, 204). The majority of Lee's later work, the *Nutshell Studies of Unexplained Death* feature some sort of similar erosion, whether it is of a neighbor peeking in, or an unexpected visitor. The domestic space of the home was not impenetrable, and indeed, was permeable. Thus, Lee grew up in the late 19th century in an upper-class house where books played a major role. In the Monday Morning Reading Classes, hosted by her mother Frances Glessner, women would attend and listen to a professional reader for an hour, before

1 This article arose from 2017-18 research on the *Nutshell Studies of Unexplained Death* at the Museum of Fine Arts, Boston. I am grateful to many colleagues at the museum, but in particular Carter Long of the Film Department for his insights and Adam Tessier for his guidance and editing.

2 Thanks to William Tyre of the Glessner House Museum for information about the Glessners' marriage, working relationship, and domestic life at the Glessner House.

engaging in discussion. The reading group likely did not indulge in some of the more 'popular' literature of the day, but Lee herself surely knew of the works of Edgar Allen Poe, who wrote some of the first works that can be considered 'detective stories'. She likely also knew the work of Sir Arthur Conan Doyle, featuring his famous detective, Sherlock Holmes. As a child, she wrote imaginative short stories and lyric poems, creating involved characters, scenarios and worlds.³ In her later work on the *Nutshells*, this creative and literary impulse served her well. Furthermore, Lee's mother was also a keen silversmith and jeweler. Her jewelry, made at a workbench at home, was in the Arts & Crafts style, mirroring much of the furniture of the house itself. This focus on hand-craft in the home from an early age may have influenced Glessner Lee's decision to turn to model-making. As has been pointed out by others, miniature objects are innately linked to a pre-industrial labor and a nostalgia for craft because of the need to hand make them (Stewart 1993, 68).

Founded only 45 years before Frances' birth, Chicago was a city which had rapidly developed into a major hub in the middle of the United States. John and Frances Glessner had relocated from Ohio, part of a wave of new arrivals in the city in the mid-19th century. Indeed, the new prestige and wealth of Chicago was demonstrated when in 1890 Congress awarded the city the right to mount the World's Columbian Exposition in 1893.⁴ The Glessners, like many of their fellow Chicagoans, visited the fair many times, even choosing not to spend the summer at their estate on the East Coast to be able to make the most of the fair's short run. The younger Frances was educated at home with her older brother, George, who was a delicate child, frequently suffering from ill health. At the family doctor's suggestion, the Glessners spent summers away from Chicago on a large estate in New Hampshire called *The Rocks*. George was educated at Harvard, where he was a classmate of George Burgess Magrath, who would become medical

3 Thanks to Linda Herrman of the Bethlehem Heritage Society of New Hampshire for providing access to Frances Glessner Lee's childhood writings.

4 The World's Columbian Exposition was held in Chicago from May 1 to October 31, 1893. Organized to celebrate the four hundredth anniversary of Columbus' discovery of America, it drew over 27 million visitors – nearly triple the attendance of the Centennial Exposition held in Philadelphia in 1876. For its six months run, the fair brought art, architecture, manufactory, and curiosities from around the world to Chicago. Held in Jackson Park in South Chicago, the fair captured the imagination and interest of America beyond Illinois. Estimates suggest 25% of the country's population visited the fair, where they would have seen the huge buildings in plaster of Paris, which gave the fairgrounds the nickname 'The White City'.

examiner for the southern region of Suffolk County, in Massachusetts, in 1907. Dr. Magrath later served as a critical influence in Frances' life, helping to introduce her to the field of medical examination. Frances married the lawyer Bewett Lee at the age of 19 and had three children, though she and her husband divorced in 1914. Years later, in 1938, she settled permanently at the family property in New Hampshire, spending all of her time in New England. Traveling south to Boston, she had the opportunity to work with Dr. Magrath, through whom her interest in police investigation, medical examination and the burgeoning field of forensic science grew (Jentzen 2009, 40ff.). In the 1940s, most city or county coroners were political appointees, rather than trained professionals. In time, Lee developed a desire to make the field of crime scene investigation more professional. Following her father's death in 1936, she had inherited a large portion of his estate and thus the means by which to support the cause: she provided \$250,000 to Harvard University in 1936 to establish a Chair in Legal Medicine, with the full department dedicated to the field established in 1937.

The 'Nutshell Studies of Unexplained Death

Frances Glessner Lee recognized that without continual access to crime scenes – hardly a realistic possibility – Harvard's Department of Legal Medicine could not adequately train police investigators in the art of crime scene investigation. Between the early 1940s and early 1950s, she set out to create miniature dioramas of crime scenes – some imagined, some composites of actual crimes – to serve as training tools for would-be investigators, the *Nutshell Studies of Unexplained Death*. Each study is a masterpiece of intense creativity and features a physical diorama of the crime scene, as well as Lee's own written statement and analysis. All eighteen of the surviving Harvard Medical School *Nutshells* feature at least one dead body, with one diorama featuring three deceased figures. In some cases, the cause of death is suicide, in some murder; in some, the death is accidental, and in some the cause remains (intentionally?) unknown. The statements provide critical witness statements, background information, details about time of day, temperature, etc., that the investigator might use to uncover what had happened. As Lee instructed her students, their goal was to “convict the guilty, clear the innocent, and find the truth in a nutshell” (Lee n.d.). Together with the Department of Legal Medicine, Lee hoped that her *Nutshell Studies of Unexplained Death* would change the field of forensic science.



Figure 1: Parker Glass examining “Three Room Dwelling” Nutshell Study, taken 1961; Courtesy Glessner House

The *Nutshells* are not simply shrunken down ‘real’ crime scenes. Lee carefully crafted each *Nutshell* to convey a specific lesson, such as not to follow red herrings, to examine all physical evidence carefully, not to jump to conclusions. In the spirit of other instruction objects, such as the Harvard University's Blaschka Glass Models of Plants⁵, the *Nutshells*, in their smallness, are more perfect than full-size crime scenes. Flowers and natural specimens, like crime scenes, are fleeting and hard to capture (Rossi-Wilcox 2015, 200). By creating ‘models’ – in the case of the glass flowers, full-size, and in the case of the *Nutshells*, miniature ones – their creators were ‘fixing’ them in a more permanent way, enabling entire

⁵ The Harvard Museum of Natural History has a collection of over 4,000 glass models representing 830 plant species. The project was initiated by botanist George Lincoln Goodale in the 1880s, who sought accurate reproductions of plants for use in teaching. The models were created by the father and son team of Czech glassmakers Leopold and Rudolf Blaschka in their studio near Dresden before they were shipped to Boston. While the models are full size replicas of plants, rather than miniatures, the way that they record plants in a fixed, permanent, and idealized manner parallel's Lee's desire for the *Nutshells*.

fields of study to advance as never before. Lee hosted a yearly seminar, called the Harvard Associates of Police Science, where police officers could attend and learn new forensic science techniques and study with her *Nutshells*. Many attendees were local to New England, but some attended from as far away as the United Kingdom. Attendees were paired up, given a flashlight to examine the crime scene in detail and had 90 minutes to investigate two studies (see figure 1). They would then report their findings to the larger group. The *Nutshells* offered many didactic opportunities, including: collaboration, close-looking and observation, note-taking, and critical thinking. Such educational focuses would not have been out of place in scientific classrooms at American universities in the 1940s and 1950s.

The Harvard Medical School's Department of Legal Medicine closed its doors in 1967, following Lee's death in 1962. At that time, the *Nutshells* were placed on long-term deposit at the Office of the Chief Medical Examiner in Baltimore. Today, they continue to be used actively for two training sessions per year by the successor to Lee's seminar: Harvard Associates in Police Science (HARP), where Lee's own methods are still embraced. Due to their continued use, the analyses and 'solutions' for the *Nutshells* are not made public, aside from a few select instances (Botz 2004, 220). A selection of the surviving *Nutshells* were featured in an exhibition at the Renwick Gallery of the Smithsonian American Art Museum, where they were explored from a craft perspective and exhibited to a wide audience for the first time.⁶ In darkened galleries, visitors were encouraged to use flashlights and to consider investigative methods and critical thinking, just as HARP attendees still do today.⁷ While not on a miniature scale, many medical and nursing schools today have 'simulation' centers where students act out scenarios, responding to scenarios and animated mannequins.⁸

6 The exhibition, titled "Murder is Her Hobby: Frances Glessner Lee and the Nutshell Studies of Unexplained Death" was at the Renwick Gallery in Washington, D.C. from October 20, 2017 to January 28, 2018: <https://americanart.si.edu/exhibitions/nutshells>.

7 The Harvard Associates in Police Science, Inc. is based in Baltimore, MD and hosts an annual conference: <http://harvardpolicescience.org/conference/>.

8 Consider the Boston College School of Nursing's Simulation Center, where students work with both animatronic mannequins who exhibit symptoms and must be treated and with scenarios which display the aftermath of a crime scene to be combed through for evidence. Thank you to Jeanie Foley, Assistant Director of the Simulation Center, for sharing information about their program.

Frances Glessner Lee's creativity

Within each model, Lee carefully selected specific details: nothing is included – or left out – by chance. She was careful to include only as much information as the investigator needed to uncover the truth. In addition to the visual evidence before the investigator, the written statements that Lee provided for each of the characters in her models is intensely literary. Motives, emotions, relationships – all are present, making each *Nutshell* seem like its own world, inhabited by real people. As a young child, Lee began writing short stories, starting in 1894 when she was sixteen years old. One particularly telling story, 'The Mysterious Disappearance of Giovanni Seiaglia', recounts a story featuring a narrator named 'Francesca Kent' who meets a young man while she is traveling in Italy with her parents. The story includes elements of Lee's own life—not least of which the main character's name, upper-class lifestyle, and the summer house called the 'Rocks', but it cleverly deviates away from reality, featuring a dramatic scene where in an argument, Giovanni grabs a knife and threatens to end both of their lives. Shortly after, he was summoned away with a telegram and did not return. She attempts, in vain, to find him, but he had disappeared. The short story concludes with an epilogue written by her mother which recounts that Francesca died from a broken heart a year after Giovanni's disappearance. Clearly, this story was rooted in Lee's own experiences, but diverges from her true life abruptly, creating a story that is part fact and part fiction—much like the *Nutshells* themselves.

In turn, Lee's own work with the Harvard Department of Legal Medicine would ultimately have an influence on 20th century crime writing. Erle Stanley Gardner (1889–1970), of Malden, Massachusetts, was Lee's contemporary and an attendee at her seminars. Gardner had been writing his well-known Perry Mason detective stories since the mid-1930s, and may have found new material through his engagement with the *Nutshells* at the police seminars. He wrote a moving obituary for Lee, citing her influence on his work. The Perry Mason story *The Case of the Dubious Bridegroom* (1953) is dedicated to Lee. The 21st-century obsession with crime film and television, often rooted in forensic analysis, can be said to have roots in Lee's determination to professionalize the field of crime scene investigation. Beyond her obvious interest in literature and the crafting of complicated narratives, Lee expressed great creativity in her physical creation of the *Nutshells* themselves. She conceived of each scene herself and then enlisted

the assistance of carpenter Ralph Mosher (and later his son Alton Mosher) to help make her vision a reality. The dioramas themselves are a combination of individually made wooden elements, commercially sources dolls' house materials, and fabric made by Lee herself. She is said to have hand-knitted many of the stockings and clothing for her dolls herself with tiny needles (Botz 2004, 32f.) Lee knew that for the *Nutshells* to function as teaching tools, she had pay careful attention to every detail—any mis-made or mis-represented element might 'spoil' the illusion of the crime scene. Her choice to work on a miniature scale, in this way, raised the stakes concerning the realistic nature of her dioramas.

Mid-century social issues

Made in the late 1940s and actively used in Boston through the 1960s, the *Nutshells* are an excellent reflection of the social issues pervading America in those decades, such as social paranoia, questions of the safety of new suburban neighborhoods, and the changing role of women in the home. In the years following the end of the Second World War, the American social landscape changed dramatically. Women, who had the opportunity to work outside of the home as part of the war effort, returned to the domestic sphere. Increased wealth and the baby boom spurred a move from urban centers to new suburbs outside of cities. A general wariness pervaded the nation in these years: McCarthyism prompted people to look upon their neighbors with suspicion (Howe 2008, 34). Numerous legislative acts of the 1940s and early 1950s had allowed the government enhanced methods of surveillance for the purpose of national security.⁹

Lee's *Nutshells* bring these concerns into stark—but approachable—reality. The miniature scale renders their topics more palatable, though their points still come across. Her particular focus on violence against women in the home has been controversial. Many of the victims in the *Nutshells* are female and died in their homes, or even in their beds—the place where we are all most vulnerable. Scholars have questioned whether Lee perpetuated a stereotype of women as victims, or if in fact she was ahead of her time in drawing attention to their vulnerability and the lack of visibility of domestic violence (Botz 2004, 38). Similarly, a number of

the studies feature lower- or lower middle-class individuals. This choice can be seen, in the work of a wealthy heiress, as potentially pejorative or disapproving. Yet seen from the other side, Lee was highlighting an underserved portion of the public, whose deaths might not have received the same attention as upper class individuals. With perspective, it is now clear that she was raising awareness about these types of crimes and challenging her student detectives to look beyond the obvious.

The overwhelming majority of the *Nutshells* feature some degree of voyeuristic interest. The voyeuristic eye often comes in the form of witness statements by neighbors of the deceased. These constantly watching eyes – our neighbors – speak to the inherent contradiction in the nature of the home: a home is necessarily both a public and a private space. The 1940s saw an increase in homes featuring 'picture windows' looking in on living rooms: carefully constructed spaces where the family did not actually live, but were to present the vision of a carefully kept home with domestic harmony (Miller 2005, 209). Rumpus rooms or 'rec' rooms were the spaces that neighbors could not see.

In one of the most elaborate and large dioramas, *Three-Room Dwelling* (c.1944-46), the Judson family and their home appear, upon first glance, to be a traditional suburban family from the 1930s or 1940s. The diorama features three rooms – a kitchen and two bedrooms. The porch out front has a child's toy, as well as milk bottles. Inside the house, the kitchen is well stocked and maintained with a variety of new appliances and name-brand foods. The table is set for the family's breakfast, complete with high-chair for little Linda Mae. The calm of this rational and 'typical' household is abruptly ruptured by the presence of blood splatter through all three rooms, as well as three bodies. Linda Mae is dead in her crib in one bedroom, while the two parents are dead in the other. Kate Judson is in bed and her husband Robert is on the floor beside her. In addition to the abundant blood splatter throughout the house, there is a rifle in the kitchen.

It may be uncomfortable to look upon a domestic setting featuring such violence. This is precisely what Frances Glessner Lee was forcing her student-investigators to do: to look at the home as a site of potential violence and a site worth investigating fully and completely. Lee's narrative text accompanying this study is detailed.

⁹ For an extended discussion of the relationship between post-war surveillance, McCarthyism and *Rear Window*, as well as Hitchcock's other works see Corber (1992).

However, neighbors have provided those details. Should the investigator take their witness statement as truth? This focus on the voyeuristic neighbor who watches us reinforces the idea of the modern neighborhood as panopticon.¹⁰

Her obvious interest in the living conditions and accessibility to effective law enforcement for lower class urban residents comes across in studies like *Dark Bathroom* (c. 1944-48) and *Unpapered Bedroom* (c. 1948), where women are found dead in anonymous spaces in urban boarding homes. Without back stories or families to speak to their past, these urban women are unmoored from their origins and rendered characterless. Even the spaces that they are depicted in are stark, with dull colors and hard surfaces – perhaps a reflection of the bleakness of their lives and prospects in the urban landscape.

Lee displays an equal interest in the lives and crimes of rural America, as can be seen through *Woodman's Shack* (c. 1945-48), which features a deceased woman in a dingy log cabin at a lumber camp. Lee spent about half of her time in New Hampshire, in an isolated region of the White Mountains near Franconia Notch, about 150 miles north of Boston. Barns and other rural buildings feature in her focus studies. If medical coroners in urban areas were woefully underprepared for the crimes they would face, rural ones – who might cover a vast territory – could be more so. Lee was particularly concerned about the plight of those who died in rural settings and the inaccessibility of a qualified coroner. Even in the city of Boston, it was often difficult to identify a suitably trained coroner. Harvard Medical School's Department of Legal Medicine, funded and significantly supported by Lee, proposed new legislation in ten states to require mandatory training for coroners in legal medicine. Though at the time, only two of the states, Maryland and Virginia, passed the legislation, the tide was turning towards a more professionalized field— what we now know as forensic science (Jentzen 2009, 52).

The diminutive nature of the dioramas and the related 'cute' attributes of the dolls that inhabit the miniature spaces, makes them at once charming and disarming.

¹⁰ For an extended discussion of the modern American neighborhood as panopticon—a system of self-policing where we expect our neighbors to be watching us at all times—see Nicol (2010).

By catching the viewer off-guard with their small size, the *Nutshells* force us to confront very serious themes. Both Lee's seminar attendees and modern 21st century viewers, such as those who saw the 2017-18 exhibition in Washington, D.C., were prompted to consider ideas of mortality, police bias, and prejudice.

The 'Nutshells' and Crime Films

In their aesthetics and in the issues that they address, the *Nutshell Studies* are very much a reflection of their time. So, too, is the contemporary genre of film noir, which features many of the same characteristics found in the *Nutshells*. Lee's 'characters' purport to be real people, of their moment, upon which real crimes have been committed; similarly, film noir generally is set in the 'contemporary' moment, so that viewers might see themselves within. In film, this rooting in the everyday reinforces the idea that villains and criminals are just as likely to be normal everymen as they are to be crazy monsters at the fringes of society. Lee, too, pushes her investigators to consider that unlikely people—an apparently happily married man, a housewife—may have committed a crime.

Lee in her instructions for the seminar attendees states the following: "Because continuous action cannot be represented, each model is a tableau depicting the scene at the most effective moment, very much as if a motion picture were stopped at such a point" (Lee n.d.) She recognized that her models would only be able to show a brief snapshot of action and so chose the moment of most importance. Her association of her models with motion pictures is apt, as there are many parallels between the themes and aesthetics of the *Nutshells* and contemporary film.¹¹ Three major societal shifts that contribute to the development of film noir are all important elements of Lee's work as well: the idea that crime is entrenched and with origins unknowable; the destabilization of gender dynamics after Second World War; and the urban city as a place of crime, prompting middle-class flight to a seemingly-safe suburbia (Luhr 2012, 21). By examining the *Nutshells* and film noir in parallel, it becomes clear that, in reflecting their moment, they

¹¹ The Harvard Department of Legal Medicine's ties with film culture extend beyond Lee's own thoughts that her *Nutshells* related to motion picture action. The 1950 feature film *Mystery Street*, directed by John Sturges, originally began as a documentary on the Legal Medicine department, but was changed to be a detective drama. However, the film still retained elements of the new forensic science techniques that the department promoted. Lee would surely have been aware of the film.

speak to the unease of post-war America. In particular, Alfred Hitchcock's films *Rope* (1948), *Rear Window* (1954), and *Vertigo* (1958) all address themes of voyeurism, crime, and uncertainty about society found in the *Nutshells*.

The earliest of these films, *Rope*, plays with the conventional detective story method of letting the viewer know 'whodunit' – the murder – right from the start, a common feature in film noir (Luhr 2012, 1). We, as viewers, know what transpired, but the other characters in the film (aside from the perpetrators) remain in the dark. Two friends murder their acquaintance and proceed to host a dinner party around (and upon) the hidden body. As the film unfolds, the good guy – actor James Stewart – plays the role of the investigator, slowing uncovering what happened, and we as viewers see the evidence as he discovers it. In the film's climax, Stewart explains how the murder happened as the camera pans over the scene of the crime. This 'aesthetic of the aftermath' (Rugoff 1997, 18f.) is a common feature in art in the 1940s and 50s, with artists depicting the results of a crime, destruction, etc. Edited to appear as though the film is a continuous shot, it appears to unfold in real time, with the whole film only 80 minutes long. The viewer, therefore, experiences the crime, the aftermath, and the crime solving, in step with the murderers. This trope reflects Hitchcock's earlier work in *Rebecca* (1940), where the camera similarly explored the crime scene as the main character uncovers what happened. However: "Representations of dying are not violent because we the viewer are at the safe position of the spectator (voyeur). Severing of the body from its real materiality and its historical context into a fetish" (Bronfen 1992, 44).

Hitchcock's films instill fear or terror in their viewers precisely because they are set in the modern day, in settings that are recognizable. Lee also exploits a viewer's search for himself in everything he sees, and made *Nutshells* that feature members of every station of life, from lower to upper class and localities from urban to rural. Voyeuristic neighbors, which feature in ten of the eighteen surviving *Nutshells*, are a key feature of the film *Rear Window*. The injured documentary photographer L. B. "Jeff" Jefferies (actor: James Stewart) is stranded, recuperating at home, with only the view through his window towards the rear-facing windows of his neighbors' homes to entertain him. His view reveals a typical Greenwich Village neighborhood of four or five story apartment

buildings, all facing onto a shared courtyard – which is notable as a film set specifically because it records a very ordinary view (Miller 2014, 157). Jeff comes to believe that a woman has been murdered in one of the homes and becomes obsessed with watching his neighbors, to gather evidence and make his case to his police detective friend, Doyle. The moment of greatest drama comes when his neighbor looks across the courtyard and sees *him*, reinforcing the idea that voyeurism goes both ways. *Rear Window* is restricted to Jeff's view point (Stam & Pearson 2009, 206). So too are the *Nutshells* restricted to what Lee shares with her 'investigators', both in terms of visual clues and background information. This way in which the neighbor becomes someone who might – at any moment – be watching us, witnessing our crime, sets neighborhoods up as a place that serves to self-police. This theory, particularly as it relates to *Rear Window* has been explored by Bran Nicol. He writes:

The neighbor is someone who regulates our existence, in a way which upholds social and moral norms and might also assist official disciplinary systems. To have a neighbor is to be aware that what we say or do can be overheard or witnessed, and this modifies what we do or say and how we act or speak (Nicol 2010, p. 196).

As with Jeff in *Rear Window*, amateur sleuths often catch things that the official police might miss. Lee's own role within the police community, as someone not officially trained in the field, but actively trying to improve and enrich it, parallels the sleuthing of neighbors. Bran Nicol discusses at length the modern American neighborhood as panopticon and effective structure for surveillance and crime reporting (see Nicol, 2010). However, Lee's *Nutshells* also offer the cautionary tale that while neighbors can be useful sources of information and key evidence, their inferences and insinuations might likely come from a voyeuristic intention – not always the clear-headed and factual approach required by law enforcement. In *Two-Story Porch*, (c. 1948) a housewife, Mrs. Morrison, is found dead on the ground below a high balcony (see figure 2). When the police arrive at the scene, her neighbor Mrs. Butler is eager to tell them that the Morrisons fight often and loudly. If the police were to take this at face value and not fully investigate the crime scene, they would miss critical physical evidence that points not towards a murderous husband who pushed his wife to her death, but to the real manner in which Mrs. Morrison fell. With laundry hanging and chairs and toys lying



Figure 2: Nutshell Study “Two-Story Porch” taken 1961, Courtesy Glessner House

around, the porches look very mundane and recognizable. Further underlying the quotidian quality of this scene, the two-story house resembles homes still seen in residential neighborhoods on the outskirts of the city of Boston. In *Vertigo*, the unease and imbalance of this period of American life is manifested in the main character, again played by James Stewart. Post-war opportunities drew people of many backgrounds to the cities. The disorientating and fleeting quality of an interaction in the city- so vividly portrayed in *Vertigo*- is paralleled in the Nutshell *Unpapered Bedroom* (c. 1949-52), where the female victim is only identified by a pseudonym. Lee’s *Nutshells*, like Hitchcock’s film, make manifest the fear of anonymity in the lawless city center. All three films discussed here, as well as the related Hitchcock film *Rebecca*, are based on literary sources. Lee’s intense creativity in constructing imagined worlds, characters, and crimes – in both physical settings and in words – bears clear evidence of her literary tendencies.

Conclusion

Frances Glessner Lee’s *Nutshell Studies of Unexplained Death* of the 1940s and 1950s are a direct reflection of the social climate of their day. By addressing issues of urban and suburban life, social class, femininity and gender, the changing nature of the home, and death, the *Nutshells* bring to light many of the concerns of mid-20th century America. Lee intended her *Nutshells* and the Harvard Department of Legal Medicine’s program to push medical schools, coroners, and crime scene investigators to recognize the need for professional training in the field. By crafting miniature, and more perfect, versions of both actual and imagined crime scenes, Lee didactic tools which were valuable in both their own time and have a lasting impact for students of forensic science today. Alfred Hitchcock’s crime films of the same period, in particular *Rope*, *Rear Window*, and *Vertigo*, similarly bring to life these concerns. Both makers choose to situate their crimes firmly in contemporary places, filled with familiar scenery and objects. In this way, both the *Nutshells* and the films firmly root their viewers in a world where crime is so pervasive as to be inescapable. In the way that a film is a condensed, framed experience, so too do the *Nutshells* create a choreographed and curated viewpoint. By nature of their miniature format, they distill the essentials of the action to its core and essence, achieving a more striking effect.

References

Primary sources

- Glessner, John Jacob. (2011) *The Story of a House*. Chicago: Glessner House Museum.
- Lee, Frances Glessner (n.d.). *Nutshell Studies of Unexplained Death: Notes and Comments*. Unpublished manuscript in the archives of the Harvard Medical School Countway Library of Medicine.

Secondary sources

- Botz, Corinne May (2004). *The Nutshell Studies of Unexplained Death*. New York: Monacelli Press.
- Bronfen, Elisabeth (1992). *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic*. New York: Routledge.
- Corber, Robert J. (1992). Rear Window and the Limits of the Postwar Settlement. In *boundary 2*, Vol. 19, No. 1, *New Americanists 2: National Identities and Postnational Narratives* (Spring, 1992), pp. 121-148.
- Howe, Lawrence (2008). Through the Looking Glass: Reflexivity, Reciprocity, and Defenestration in Hitchcock's "Rear Window". In *College Literature*, Vol. 35, No. 1 (Winter, 2008), pp. 16-37.
- Jentzen, Jeffrey M. (2009). Rockefeller Philanthropy and the Harvard Dream. In Jeffrey M. Jentzen, *Death Investigation in America: Coroners, Medical Examiners, and the Pursuit of Medical Certainty* (pp. 31-52). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Luhr, William (2012). *Film Noir*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Miller, Laura J. (2005). Denatured domesticity – An account of femininity and physiognomy in the interiors of Frances Glessner Lee. In Hilde Heynen and Gülsüm Baydar (Ed.), *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture* (pp. 196-212). London: Routledge.
- Miller, Nicholas Andrew (2014). "Dear Miss Lonelyhearts" – Voyeurism and the Spectacle of Human Suffering in Rear Window. In Mark Osteen (Ed.), *Hitchcock and Adaptation: On the Page and Screen* (pp. 127-143). Lanham: Rowan & Littlefield.
- Nicol, Bran (2010). 'Police Thy Neighbor': Crime Culture and the *Rear Window* Paradigm. In Patricia Pulham et al. (Ed.), *Crime Culture: Figuring Criminality in Fiction and Film* (pp. 192-209). London: Bloomsbury.
- Rossi-Wilcox, Susan M. (2015). A Brief History of Harvard's Glass Flowers Collection and Its Development. *Journal of Glass Studies* (57), pp. 197-211.
- Rugoff, Ralph (1997). *Scene of the Crime*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Stam, Robert and Roberta Pearson (2009). Hitchcock's *Rear Window*: Reflexivity and the Critique of Voyeurism. In Marshall Deutelbaum and Leland Poague (Ed.), *A Hitchcock Reader* (pp. 199-211). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Stewart, Susan (1993). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.

About the author / Über die Autorin

Courtney Leigh Harris

Curatorial research fellow for decorative arts and sculpture in the Art of Europe department at the Museum of Fine Arts, Boston where she has worked on a number of projects related to miniatures. She holds her B.A. in History of Art and International Studies from Johns Hopkins University and her M.A. in History of Art from the Courtauld Institute of Art, with a specialization in the Arts of Florence and Central Italy from 1400-1500. Prior to the MFA, Courtney worked as a provenance researcher at the London-based Commission for Looted Art in Europe.



Correspondence address / Korespondenz-Adresse
charris@mfa.org

Spielzeugpuppen und Puppenspielzeug aus Papier – Puppenminiaturen des 19. Jahrhunderts

Dolls and Doll Toys Made of Paper – Doll Miniatures of the 19th Century

Sebastian Schmideler

ABSTRACT (Deutsch)

Der Artikel beschreibt Bedeutung und Funktion des spielbegleitenden und spielerzeugenden Papierobjekts für die Mädchenspezifische Puppenkultur des 19. Jahrhunderts. Im Fokus steht Puppenspielzeug aus Papier in der Form von puppenbezogenen Papierobjekten als Teil der Kinderbuchproduktion: Mädchenpuppengeschichte, Puppenmemoiren, Bastel-, Rezept- und Spielbücher sowie Puppenhäuser aus Papier in Buchform (Steckbilderbuch und Leporello als Aufstellbilderbuch mit Kulissen-elementen). Außerdem wird die Bedeutung von Spielzeugpuppen als Teil der Papierkultur des 19. Jahrhunderts dargestellt. Im Ergebnis zeigt sich, dass diese Papierobjekte als Modelle der Miniaturisierung die Aufgabe hatten, durch Anschauung, Vergegenständlichung und Konkretisierung von Spielsituationen ein Spannungsfeld von attraktiven Lernchancen und Unterhaltungsangeboten für Kinder des 19. Jahrhunderts zu bieten.

Schlüsselwörter: Kinderbuch, 19. Jahrhundert, Puppenspielzeug, Spielzeugpuppen, Papierwaren

ABSTRACT (English)

The article describes the meaning and function of game-accompanying and game-creating paper objects for female 19th century doll culture. The focus is on doll toys made of paper in the form of doll-related paper objects as part of children's book production: girl doll history, doll memoirs, craft, recipe and play books and doll houses made of paper in book form. In addition, the importance of toy dolls as part of paper culture of the 19th century is presented. As a result, it emerged that these miniaturized models of paper objects had the task of providing an exciting field of attractive learning opportunities and entertainment for nineteenth-century children through the intuition, reification, and concretization of play situations.

Keywords: children's book, 19th century, toys for dolls, doll toy, paper culture

Puppenspezifische Papierobjekte als Teil der Kinderkultur des 19. Jahrhunderts

Dass sich Puppen als Miniaturobjekte im Kontext der Kinderkultur des 19. Jahrhunderts als Spielzeug im deutschsprachigen Raum großer Beliebtheit erfreuten, ist in der Forschungsliteratur vielfach betont worden (vgl. mit Bildertafeln an konkreten Objekten beispielsweise Kutschera 1979, Rusch 1991, Bothen-Hack u. Schreyvogel 1992, Schneider 2015)¹. Dies lag nicht zuletzt daran, dass Deutschland in diesem Zeitraum mit bedeutenden Produktionsstätten wie Sachsen, mit dem Vogtland und dem Erzgebirge, und Franken mit Nürnberg ein Zentrum der Spielzeugherstellung und somit auch der Puppenfabrikation gewesen ist (vgl. u.a. Groß 1977, 67f., Anka u. Gauder 1978). Allerdings zeigt sich insbesondere aus der Perspektive einer material- und objektorientierten historischen Kinderbuchforschung rasch, dass die Objekthaftigkeit der Puppen als Spielzeug von Papierprodukten mannigfacher Art flankiert wurde, die diese Spielzeugwelt für die Spielenden erst eigentlich zum Leben erweckte. Dies betrifft nicht nur Mädchen, sondern auch die Sozialisation von Jungen. Hier ist vor allem an die Papiersoldaten zu denken, die hier allerdings nicht Gegenstand der Betrachtung sein sollen (vgl. zu diesem Aspekt u. a. die Beiträge im Katalog Museum Ludwig 2014). Viele dieser Papierwaren müssen für die jungen Nutzerinnen im hohen Grad attraktivitätssteigernd und initialzündend gewirkt haben, um das Spiel mit ihren Puppen fantasieanregend zu entfalten. Vielfalt und Intensität von Distribution und Produktion dieser Spielwaren sprechen dafür, dass diese spielbegleitenden Papierprodukte die Puppen wesentlich als Spielzeug inauguriert haben. Sie wirkten fantasieanregend, gegenständlich, veranschaulichend und stellten somit einen Aktivierungsanreiz für das Puppenspiel dar. Dies geschah, indem diese Papierwaren der Puppe die notwendige magische Aura zu verleihen halfen. Aus dem leblosen Objekt, dem seelenlosen Ding und dem toten Gegenstand der Puppe sollte durch fantasievolle Auseinandersetzung und produktive Beschäftigung eine *dea ex machina* kreiert werden. Auf diese Weise wurde aus einem von Kindern geliebten Spielzeug ein unverwechselbares Puppenindividuum erschaffen. Weil diese Papierprodukte die Puppe spielerisch

sinnstiftend in Raum und Zeit vergegenständlichten und somit den Wirklichkeitsinn der Spielenden reizten, gaben sie den Puppen durch die Etablierung einer Geschichte eine Anima, die aus dieser Chronizität und Historizität erwuchs. Bedeutung und Funktion des spielbegleitenden und spielerzeugenden Papierobjekts des 19. Jahrhunderts für die Puppenkultur dieses Zeitraums sind daher zweifellos hoch. Für das Spiel bestimmte Papierwaren trugen entscheidend zum Prozess des Kinderspiels mit Puppen als „Beseelung der Dinge“ bei (vgl. Mattenklott 2014). Industriell gefertigte puppenbezogene Papierprodukte erfüllten ihre spielerische Funktion in zwei Richtungen: a) spielbegleitend zur Puppe als Spielzeug und als Spielobjekt und b) spielerzeugend durch die Etablierung von Spielzeugpuppen und Puppenhäusern als Miniaturwelten aus Papier. Diese Papierobjekte bewegten sich daher funktional im Spannungsfeld von Spielzeugpuppen und Puppenspielzeug aus Papier.

Zur praktischen Handhabbarkeit der Papierprodukte für das Kinderspiel ist die Miniaturisierung eine zwangsläufige Folge für Produktion, Distribution und Verwendungszweck. Sie sollte wesentlich die Modellhaftigkeit des Puppenspiels etablieren. Diese Modelle hatten als Miniaturwelten die Aufgabe, durch Anschauung, Vergegenständlichung und Konkretisation ein Spannungsfeld von attraktiven Lernchancen und Unterhaltungsangeboten für Kinder zu bieten. Die durch die Papierminiaturen simulierten Spielsituationen dienten und unterstützten die kindliche Sozialisation daher wesentlich. Sie sind materialisierte und materialbasierte Anleitungen zum Sozialisationsprozess, die neben der belehrenden Absicht auch der unterhaltenden, ludophilen Kreativitäts- und Fantasieanregung dienten (vgl. Huizinga [1939] 2009). Die Miniaturisierung sollte es den Kindern ermöglichen, der ästhetisch repräsentierten Welt im Kleinen zu begegnen, um für die erlebte Welt im Großen zu lernen und somit auf die zukünftigen Herausforderungen des Lebens spielerisch vorbereitet zu werden. Daneben waren diese Papierobjekte nicht zuletzt attraktive Unterhaltungsangebote für die spielenden Kinder. Dies legt zumindest die Vielfalt der Spielarten und die Dauer der Distribution dieser Dinge im 19. Jahrhundert nahe.

¹ (zuletzt vgl. u.a. auch den Katalog Schäffer 2018 sowie international beispielsweise mit Blick auf die Entwicklung in den USA im 19. Jahrhundert Forman-Brunell 2011)

Puppenspielzeug aus Papier

Puppenbezogene Papierobjekte als Teil der Kinderbuchproduktion

Um das Spiel mit Puppen für Kinder im 19. Jahrhundert attraktiv und faszinierend zu gestalten, wurden zahlreiche Accessoires auf dem Spielzeugmarkt vertrieben, die Geschäftsfreude und Unternehmergeist der Produzenten ebenso wie das Bedürfnis nach spielbegleitenden Materialien und Objekten bei der Käufer-schicht und somit Kinder als Kundschaft belegen können (vgl. zu Kindern „als neue Kundschaft“ der Papierwarenindustrie Vogel 1981, 37ff.). Dies betrifft nicht nur Phänomene wie Puppenhäuser und Puppengeschirr als derartige spielbegleitende Accessoires (vgl. Ludwig 1994). Darunter zählt auch populäre Grafik wie puppenbezogene Einblattdrucke in der Form von Bilderbogen (vgl. Vogel 1981, 14ff.). So sind beispielsweise bereits um 1650 in Nürnberg Bilderbogen mit Ankleidefiguren zum Ausschneiden nachweisbar (vgl. ebd., 32 mit Abbildung). Im 18. und 19. Jahrhundert entsteht im Prozess der Modernisierung und Zivilisation nicht nur ein bürgerliches Kindheits- und Familienbild (vgl. Schmideler 2017), auch der Kinder- und Jugendbuchmarkt etabliert sich im Kontext einer neuen, bürgerlichen und geschlechterspezifischen Kindheitskultur. Er wird „zu einem relativ selbständigen Zweig des literarischen Marktes“ (Ewers 1982, 13, vgl. auch Schmid 2018, 22f.). In diesem von der Aufklärung ausgehenden Prozess kommt es zu einer Verquickung von Kinderliteratur und Kinderspielkultur (vgl. Weber-Kellermann 1979, 192ff.), auf die jüngst Hans-Heino Ewers verwies: „Eng verwoben mit der Entstehung der modernen *Kinderliteratur* ist die Herausbildung einer bürgerlichen *Kinderspielkultur*; für deren Verbreitung stellt die Kinderliteratur in mehrfacher Hinsicht das zentrale Medium dar“ (Ewers 2018, 1, Hervorhebung i. O.). Als Sonderform des Mädchenbuchs (vgl. Grenz 1981) entwickelte sich in der Kinderbuchproduktion des 19. Jahrhunderts die Gattung der Puppengeschichten, die als spielbegleitende Kinderbücher fungieren konnten (vgl. Barth 1994, Barth 1998a, 1998b, Schmideler 2014). Zu derartigen Kinderbüchern gehören jedoch ebenso auch puppenbezogene Bastel-, Spiel- und Rezeptbücher wie Näh- und Kochbücher für Puppen. Dazu zählten auch in Buchform bzw. von der Forschung als „bewegliche Bilderbücher“ rubrizierte (vgl. Pressler 1980, 117ff.) Sonderformen von Puppenhäusern als Steckbilderbuch bzw. zweidimensionales Steckpuppenspiel oder als aus dem Buchobjekt eines Leporellos entfaltbares dreidimensionales Scheinpanorama als Spielaccessoire. Puppenspiel wurde so auch Teil einer Papiersozialisation von Kindern. Papierobjekte gewannen

im Industrie- und Massenzeitalter des 19. Jahrhunderts (vgl. Faulstich 2006, 83) an Bedeutung für die spezifische Kinderkultur (vgl. Weber-Kellermann 1979), sodass die Funktion von Papier für die bürgerliche und adlige Alltags- und Spielzeuggeschichte dieses Zeitraums kaum hoch genug eingeschätzt werden kann.

Puppenmemoiren und Puppenerziehungsgeschichten als Spielzeuggeschichten im Kinderbuch

Zu den in der Imagination der Literatur spielbegleitenden Puppenbüchern, die sich im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Etablierung einer geschlechtertypischen Mädchenliteratur (vgl. Grenz 1981) als Teil der Kinderliteratur entwickelten, gehörten die beiden Gattungstypen der Mädchenpuppengeschichte und der Puppenerziehungsgeschichte (vgl. Barth 1997, 99ff., Barth 1998a, Sp. 786, Barth 1998b, 20ff., vgl. auch Wilkending 2008, Sp. 330). Beide Typen erfüllen die Funktion, das Puppenspiel zu einem Sozialisationsinstrument durch spielbegleitende und fantasieanregende Kinderbücher zu instrumentalisieren. Sie sollten die jungen Mädchen auf ihre künftige Rolle als Gattinnen, Mütter und Hausfrauen vorbereiten und literarisch sozialisieren (vgl. auch Wilkending 2008, Sp. 330). Beeinflusst von französischen Vorbildern entwickelten sich Puppengeschichten auch als Formen, die nicht zuletzt als verschiedene charakteristische und spezifische Perspektivierungen des Puppenspiels betrachtet werden können. In der Puppenerziehungsgeschichte geht es „in Anlehnung an das Muster des auktorial erzählten moralischen Exempels“ um die „Erziehung der Puppe durch“ die „Puppenmutter“ selbst, während die Mädchenpuppengeschichte „die Schilderung von Erlebnissen einer Puppe, die in der Ich-Perspektive über sich und ihre verschiedenen Puppenmütter berichtet“, in den Vordergrund stellt (ebd., Sp. 330). Der Blick ist daher jeweils fokussiert auf die Außenperspektive des spielenden Kindes (Puppenerziehungsgeschichte) und auf die imaginierte Innenperspektive des erlebenden Ichs der Puppe selbst (Mädchenpuppengeschichte).

Für beide Formen ist es plausibel und legitim, von einer „Spielzeuggeschichte“, in diesem Fall als Teil der Gattung des Mädchenkinderbuchs, zu sprechen (vgl. Kümmerling-Meibauer 2012, 91). Dabei wird der Spielzeugcharakter dieser spielbegleitenden oder spielanregenden Mädchenkinderbücher deutlich akzentuiert, zu denen diese Literatur als Sozialisationsinstrument diente. Insbesondere die fiktionalen Puppenmemoiren erfüllen die Aufgabe, eine besondere Intimität

zwischen spielendem Kind und Puppe als einen derartigen Individuationsprozess forciert zu inauguriert (vgl. am Beispiel der *Puppe Wunderhold* Schmidler 2014). Die sozialisationspezifischen Vorteile und den ästhetisch bildenden, literarischen Reiz der Möglichkeit, das geliebte Spielzeug der Puppe zur individualisierten Erzieherin zu machen, erkannten bereits zeitgenössische Pädagogen und Kinderbucherzieher: „Der Gedanke ist gut, Mädchen durch ihre Puppen, mit welchen sie spielen, auf ihre Fehler aufmerksam machen zu lassen“ (Merget 1882, 173). Mit den Worten einer Kinderbuchhistorikerin von 1951 bedeutet das: „Die Puppe hält also kleinen Mädchen einen Spiegel vor, in dem sie ihre eigenen guten und schlechten Eigenschaften sehen können“ (Dyrenfurth-Graebisch 1951, 188). Überzeugend gelingen sollte diese Instrumentalisierung der Puppengeschichte für den Lesesozialisationsprozess, indem die Puppenmemoiren eine besonders vertrauensvolle, emotionale Innerlichkeit und sentimentale Projektion zwischen spielendem Kind und Puppe suggerieren. Die Projektion sollte zu einer Vergegenständlichung, Veranschaulichung und Konkretisierung der Erziehungsziele eines Sozialisationsprozesses führen, der den Verfasserinnen als Zweck und Ziel dieser Puppenmemoiren nicht zuletzt vorschwebte. Die Spielsituation zwischen Kind und Puppe, in die man sich diese imaginierten Szenerien derartiger Puppenbücher vorstellen sollte, diente dazu, das beseelte Objekt der individualisierten Puppe zu einer heimlichen Vertrauten zu machen, um die Sozialisationsfunktion der Puppenmemoiren zu intensivieren. Die Puppe wird daher über die Puppenmemoiren in gleich zweifacher Hinsicht zu einer Erzieherin des spielenden und des lesenden Mädchens: als sichtbares Spielobjekt und als Materialisation der Erziehungsziele der von den Erwachsenen gewünschten Sozialisation einerseits. Andererseits wird die Puppe durch die Puppenmemoiren ein beseeltes Individuum, dem das lesende Kind Vertrauen schenken soll, um die Erziehungsziele auf gefällige Weise durch eine angenehme literarische Unterhaltung anzunehmen.

Puppenbezogene Bastel-, Rezept- und Spielbücher

Die Inszenierung der puppenbezogenen Bastel-, Rezept- und Spielbücher als spielbegleitende Accessoires des Puppenspiels wird häufig durch Miniaturisierung betont, die auf die kleine Welt der Puppen abgestimmt ist. Sie steht hier im Kontext eines Aktivierungsanreizes, das Spiel mit der Puppe mit dem Ziel der kreativen Beschäftigung unmittelbar aufzunehmen. Die Etablierung von modellhaften Miniaturwelten als gewünschter Verstärker dieses Aktivierungsanreizes

zeigt sich nicht nur in der Herstellung von Puppengeschirr (vgl. Ludwig 1994) und Puppenherden (vgl. Reinelt 1985) als Vorstufe einer systematischen Schulung von Kindern in der Kochkunst. Auch die Puppenkochbücher mit Rezeptsammlungen für die Puppenküche zeichnen sich sehr häufig durch kleinere Buchformate aus, selbst wenn diese Formate nicht unbedingt einer Miniaturisierung entsprochen haben müssen. So erschien Eleonore Horns *Neues Puppenkochbuch* (vgl. Horn [um 1880]) ebenso wie Henriette Davidis *Puppenköchin Anna* (vgl. Davidis 1886) oder Nanny Neckers *Neues Puppenkochbuch* (vgl. Necker 1889) im Format Kleinoktav, Tante Bettys *Nürnberger Puppen-Kochbuch* (vgl. Riedl 1896) im Sedezformat.

Die gleichwohl neben dem relativ kleinen Buchformat zumindest durch den Spielcharakter als spielbegleitendes Accessoire deutlich werdende Miniaturisierung dient der Perfektionierung der Inszenierung der kleinen Welt der Puppe. Sie erfüllt den Zweck der Illusionierung einer spielerischen Anverwandlung des Sozialisationsinstruments, das diese Puppenkochbücher als belehrende Erziehungsschriften bei aller drolligen Originalität ihrer scheinbar ludophilen Aufmachung als Buchobjekte immer auch gewesen sind (vgl. Planka 2015a). Die Miniaturisierung wird zudem vor allem durch die zahlreichen Diminutivkonstruktionen augenfällig, die diese Bücher auszeichnet und charakterisiert. Bereits die Titel verweisen auf diesen Zusammenhang. *Haustöchterchens Kochschule* (vgl. Jäger 1896) oder *Puppenmütterchens Nähsschule* (vgl. Lucas 1894) sind Beispiele für diese Tendenz. Dabei wurde dem kreativen Ausleben des Aktivierungsanreizes immer genügend Raum gelassen. In Tante Bettys *Nürnberger Puppenkochbuch*, das 1896 bereits in neunter Auflage erschien und 1900 in vierzehnter Auflage verlegt wurde (vgl. Riedl 1900), konnte die junge Puppenmutter einfache Grundrezepte für die Zubereitung von Suppen, Klößen, Obst und Gemüse sowie Saucen, Süßspeisen wie Puddings und Brei kennenlernen und ausprobieren (vgl. ebd.). Auf den letzten Seiten des Puppenkochbuchs befand sich Platz für eigene Rezepte, die an dieser Stelle von den Eigentümerinnen als erste Schule des praktischen Kochens handschriftlich eingetragen werden konnten. Doch darin erschöpfte sich die praktische Funktion dieser Anweisungsbücher keineswegs. Die Puppenkochbücher hatten die konkrete und durchaus restriktive Aufgabe, einen Beitrag zur Zivilisation von Kindern zu leisten, indem sie „Ordnung in die Puppenküche“ brachten und „Verhaltensregeln, Essgewohnheiten und Tischsitten“ vermittelten (Planka 2015b).

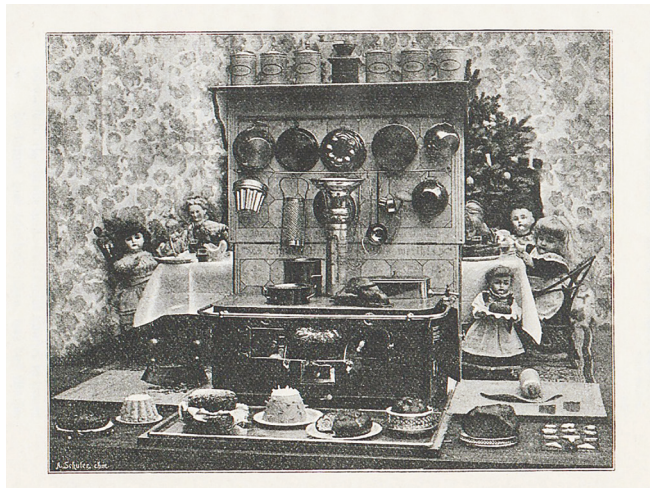


Abbildung 1: Puppenherd der Firma Märklin

von der Firma Märklin produziert und in einem Karton mitgeliefertes ganzes Arsenal an miniaturisierten Küchengerätschaften wie Nudelholz, Schneebeesen, Holzmörser, eine Buttermaschine, eine Waage, nützliche Besteckteile sowie ein Quirl. Auch ein Puppenherd war Teil der Grundausstattung dieses Spielzeugs, das auf der Kochkunstausstellung in Berlin 1896 prämiert wurde (ebd., Titelei) (vgl. Abbildung 1). Doch ist es nicht so, dass hier nur der Spielzeugherd der Firma Märklin im Vordergrund gestanden hätte, denn ausdrücklich heißt es im Untertitel: „Haustöchterchens Kochschule. Ein Kochbuch mit Wage [sic!] und Maßgeräten im Puppenmaß für Spiel und Leben“ (ebd.) Hier wird erkennbar, dass diese Kochschule, wie es so charakteristisch heißt, „für Spiel und Leben“ bestimmt war und auf die Ernsthaftigkeit der Kochkunst und ihren praktischen Nutzwert für das Alltagsleben hinweisen wollte. Die Miniaturisierung der Küchengerätschaften wird als Faszinosum für Kinder inszeniert, in der Verbalisierung der Anleitungstexte verdeutlicht durch eine starke Akkumulation von Diminutivkonstruktionen. Das Spielzeug wird als das liebste Geschenk unterm bürgerlichen Weihnachtsbaum angepriesen, da dieses Produkt offenbar bevorzugt als Weihnachtsgabe bestimmt war. Obwohl der Puppenherd hier der Blickfang ist, soll das Kochbuch das Spiel

Die enge Verquickung der Puppenkochbücher mit den Spielobjekten bzw. spielbegleitenden Puppenaccessoires, also den Puppenherden und dem Puppengeschirr, wird in *Haustöchterchens Kochschule* besonders deutlich (vgl. Jäger 1896), auch wenn in diesem Fall der Charakter als Spielzeug der Firma Märklin besonders akzentuiert wird. Zu diesem Puppenkochbuch gehörte ein

lenken. Über all dieser zwergenhaften Küchenminiatur steht die Hoffnung, das „Haustöchterchen“ „als Kind schon möge Hausfrau sein“ (Jäger 1896, 3):

Und wie viel Gaben liegen ausgebreitet/ Dort unterm Baum, daran das Aug' sich weidet!// Die liebste aber wird dem Töchterlein/ Vor allem stets die Puppenküche sein./ Ja, welche Küche, habt ihr je erschaut/ So Niedliches, wie hier ist aufgebaut?// Die blanken Teller, Schüsseln, ohne Zahl,/ Die Töpfchen, Tassen, Pfännchen jeder Wahl,/ Die Modeln, Förmchen, reizend ohne Frage,/ Und die Gewichtlein, passend zu der Wage [sic!]./ Und welch ein Wunder! seht [sic!], der kleine Herd/ Er ist zum eignen Kochen ja beschert!// Zum eignen Kochen für das Töchterlein./ Daß es als Kind schon möge Hausfrau sein./ Damit es lerne schon im heitern Spiele./ Wie man bereiten kann der Speisen viele./ Haustöchterchen darf selbst die Flamm' entzünden/ Bald stark, bald schwächer, nach gebot'nen Gründen (Jäger 1896, 3).

Ähnlich deutlich wird die Verbindung der Bastelbücher als spielbegleitendes Puppenspielzeug indem Anleitungsbuch *Puppenmütterchens Nähschule* (Lucas 1894) (vgl. Abbildung 2). Unter dem von Agnes Lucas zu Beginn als Bildungszitat und als geflügeltes Wort eingestreuten, zu Fleiß und Regsamkeit animierenden Motto Schillers „Arbeit, die uns Vergnügen macht, heilt ihre Müh!“¹⁴, verfolgt die Verfasserin den Zweck, „den Mädchen eine gewisse Selbständigkeit im Denken und Handeln anzugewöhnen“ (ebd., Vorrede). Dazu sind Schnittmusterbögen beigefügt, nach denen sich die jungen Näherinnen bewähren und in die praktische Kunst der Nadelarbeit spielerisch eingewöhnen sollen. Die Musterbögen, die thematisch in eine kleine



Abbildung 2: Puppenmütterchens Nähschule



erfundene Handlung mit vielen praktischen Hinweisen eingebettet sind, die dazu ermuntern sollen, als Aktivierungsanreiz zu wirken, die eigene Puppe einzukleiden, enthalten Anleitungen zum Nähen von Kleidchen, Röckchen, Jäckchen, Hütchen und Häubchen. Das Repertoire dieser Nähsschule umfasst daher einen nahezu vollständigen maßgeschneiderten Kleidungsbedarf bürgerlicher Damen im Miniaturformat. Diese Art der objektbezogenen Puppenbastelbücher blieb keine Ausnahme. Viele davon sind spielbegleitende

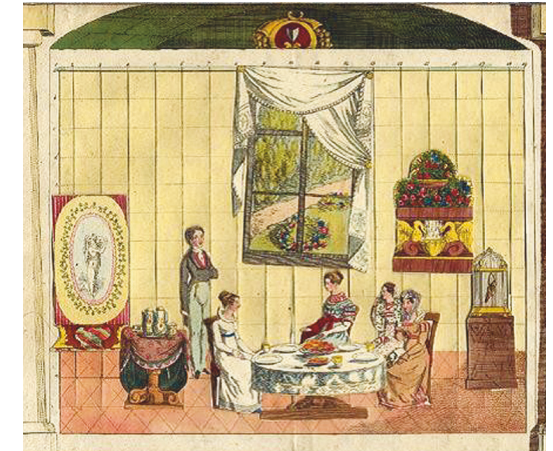
Abbildungen 3: Familien-Szenen

Accessoires, die sich unmittelbar auf das Spiel mit dem Objekt der Spielpuppe bezogen. Sehr beliebt war um die Jahrhundertwende beispielsweise das Nähbuch *Die fleißige Puppenschneiderin. Anleitung und Muster zur vollständigen Bekleidung einer Puppe* (Lutz u. Heyde 1902), das zahlreiche Auflagen erlebte und auch zusammen mit einer Spielzeuggelenkgliederpuppe zum Ankleiden in einer großen und einer kleinen Ausgabe im Handel vertrieben wurde (vgl. zuletzt Haufe 2018, 26 Nr. 101 mit Abbildung). In der Sammlung des Grafikers Heiner Vogel (im Stadtgeschichtlichen Museum der Stadt Leipzig), die auf von Hand gefertigte Papier- und Holzobjekte spezialisiert ist, befindet sich ein bereits zwischen 1860 und 1870 erschienenes Anleitungsheft mit Musterschnittbogen für die fleißige junge Näherin (Abb. und Erläuterung in Vogel 1981, 234f.). Es erschien im Berliner Verlag von Siegfried Cronbach unter dem Titel *Käthchen, die Puppenschneiderin. Anleitung für kleine, artige Mädchen zur Anfertigung der Puppengarderobe* (Meinhardt um 1860/70). Ein Relikt aus dieser Zeit spielbegleitender Puppenbücher ist die uns bis in das 20. Jahrhundert begegnende Tradition der Produktion von Puppen-Bilderbüchern im Miniaturformat. So hat der Verlag Otto Maier Ravensburger beispielsweise noch Ende der 1980er Jahre eine Reihe derartiger Puppen-Bilderbücher publiziert, die ausgerechnet „für alle kleinen und großen Freunde der Wimmelbücher von Ali Mitgutsch“ die

detaillierten Wimmelbücher im Miniaturformat (9,7 x 7 cm) als Puppenspielzeug dem Puppenkind spielend vor Augen stellen (Mitgutsch 1988, Zitat Text Buchrücken).

Puppenhäuser aus Papier

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts stieg der gewerbliche Anteil der Papierwarenindustrie mit Produkten für Kinder deutlich an; Kinder wurden als Kundschaft und Käuferschicht entdeckt (zur Frühgeschichte dieser Papierwaren im 18. Jahrhundert und zur argumentativ plausiblen Begründung des Begriffs „Kundschaft“ vgl. Vogel 1981, 37ff.). Papierhandlungen wie die Firma von Heinrich Friedrich Müller am Wiener Kornmarkt begannen, den Markt für Papierwaren für Kinder mit originellen Produkten zu bereichern, die oftmals einen spielerischen Charakter hatten (vgl. im Überblick zur Bedeutung der Firma Vogel 1981, 69ff. sowie Pohlmann 2010) und die u. a. als Zug- und Aufklappbilderbücher mit Kulissenelementen auf dem damaligen Buchmarkt „Aufsehen erregten“ (Frank u. Frimmel 2008, 137).



Abbildungen 4: Familien-Szenen

Müller galt „auf dem Gebiet der graphisch gestalteten Unterhaltungsspiele und des Papierspielzeugs“ als „einer der führenden Hersteller und Händler in den deutschsprachigen Ländern“ (Vogel 1981, 69). Neben diesen Papierwaren produzierte und verlegte Müller ein besonders reizvolles, von dem Maler, Kupferstecher und Schriftsteller Vincenz Raimund Grüner erfundenes Steckbilderbuch (vgl. Keune 2018, S. 46 Nr. 130). Es erschien 1824 in einem Marmorpapierschluber mit Deckelschild im Quartoformat (26,5 x 20 cm) unter dem (deutschen und zusätzlich einem französischen) Titel *Familien-Szenen im Zimmer sammt Küche und Stall* als „ein Spiel für die Jugend zur Unterhaltung und zur Bildung des guten Geschmackes“ (vgl. Grüner 1824) (vgl. Abbildungen 3 und 4).

Das Steckbilderbuch „umfasst 57 ausgeschnittene Figuren“ in Kupferstich, die von Hand koloriert sind (sog. Altkolorit) und „die beliebig in den Räumen verteilt werden können: eine Quelle steter Unterhaltung und Freude“ (Pressler 1980, 177, Abb. S. 121). Die „Familien-Szenen“ enthalten ein „Interieur mit Einsteckschlitten für Figuren, Möbel und Gegenstände“ (ebd., S. 203), die eine familiäre Welt en miniature simulieren. Die Einsteckschlitten sind geometrisch in nummerierten kleinen Quadraten angeordnet, sodass eine exakte Positionierung der Figuren und des Interieurs ermöglicht werden konnte – von der Laterne, dem Papageienkäfig, dem Blumenbouquet bis zum Ofenschirm. Auch hier spielen Sinn für Ordnung und das Arrangieren von Szenerien biedermeierlicher Behaglichkeit eine zentrale Rolle, wobei das Arrangement vor allem als reizvolle Augenweide wirken sollte, denn das Ziel des Spiels mit dem Steckbilderbuch ist es, „die leere Tafel in ein wohl-eingerichtetes und mit Figuren belebtes Gebäude umgewandelt zu sehen“ (Grüner 1824, Erklärung). Die Illusion verfolgt daher den pragmatischen und ästhetischen Zweck, dass Kinder im Miniaturinterieur von Küche, Stall und Wohnstube Sinn und Geschmack für das Nützliche und das gemütlich Schmückende entwickeln und sich dadurch zugleich ästhetisch bilden konnten. Die Miniaturisierung transformiert das Buch „zum Spielzeug“ in der Form einer „Verwandlungs-

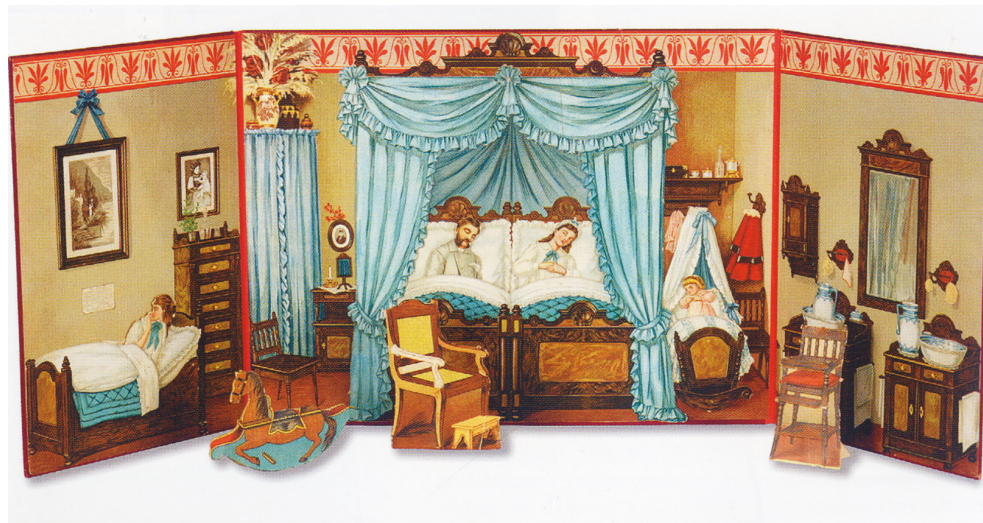


Abbildung 5: Details aus Das große Puppenhaus



Abbildung 6: Details aus Das große Puppenhaus

illustration“ (vgl. Krahe 1980), die den Reiz des Neuen und Interessanten für Kinder haben sollte. Spielerisch und praktisch ist es das Ziel des Steckbilderbuchs, bei den Kindern das Verständnis des Führens eines Haushalts zu schulen. Sind diese Verwandlungsbücher als Steckbilderbücher noch zweidimensional und in ihrer Abbildungsstruktur flächig, entwickelten sich die Puppenhäuser im Buchformat als Kulissenbilderbücher des 19. Jahrhunderts weiter zu in der Rezeption dreidimensionalen Buchobjekten. *Das große Puppenhaus* der Firma Scholz in Mainz, die als Nr. 53 von „Jos.-Scholz-Aufstellspiel“ in einer Schachtel erschien, führt die Idee Grüners weiter zu drei dreidimensionalen chromolithografierten Aufklappbühnen einer Küche, eines Schlafzimmers und eines Salons, in denen 57 Steck- und Stehfiguren in das Interieur eines großbürgerlichen Gründerzeithaushalts situiert werden können (vgl. *Das große Puppenhaus* 1890) (vgl. Abbildungen 5 und 6). Dazu gehören Figuren, anlassbezogen zu wechselnde Garderobe, Möbel, Haushaltsgegenstände, Kinderspielzeug wie ein Schaukelstuhl – und ein Hund. Hier wird die Miniaturisierung gezielt verräumlicht und in die Dreidimensionalität verwandelt; allerdings in drei separaten Kulissenbühnen. Ein für die Kulturgeschichte des Puppenspielzeughauses aus Papier des 19. Jahrhunderts ganz besonderes Buchobjekt stellt Lothar Meggendorfers Leporello

Das Puppenhaus dar (Meggendorfer 1889) (vgl. Abbildung 7). Aus dem zweidimensionalen Leporello lässt sich ein dreidimensionales Aufstellbilderbuch mit zusammenhängenden Kulisselementen zu einem Puppenhaus als Scheinpanorama entfalten, das, untereinander durch aufklappbare Türen verbunden, das Drinnen und Draußen des öffentlichen und privaten Lebens kleinbürgerlicher Wohnverhältnisse zeigt: Hauseingang, Kolonialwarengeschäft, Küche, die sogenannte gute Stube, Gartenseite. Raffiniert ist nicht nur die von Meggendorfer vorgenommene Aktualisierung als Konzession an die Modernisierungsprozesse der Jahrhundertwende, durch die in den späteren Auflagen ein vormoderner Eselskarren in ein modernes Automobil umgestaltet wurde, sondern als besonders reizvoll erweist sich die Raumkonzeption des Aufstellbilderbuchs (vgl. Schmidler 2019). So spielerisch das Puppenhaus auf den ersten Blick wirkt, so faszinierend ist die objektbasierte Funktionalität des Aufstellbilderbuchs in der Verschränkung von Detail und Gesamtzusammenhang der Kulisselemente. Was Kinder bislang nur aus der Anschauungsbildung des Realienunterrichts im Anschauungsbilderbuch (vgl. zu den Bilderwelten der sinnlichen Anschauung Vogel 1981, 86ff.) in Kodexform in Einzeldarstellungen auf Doppelseiten kannten,² entfaltet sich in diesem Leporello im Wortsinn zu einer nur scheinbar spielerisch gestalteten Gesamtschau, die einer Verräumlichung der zweidimensionalen Abbildungen der Anschauungsbildung gleichkommt. Die mehrere Bildtafeln umfassenden zweidimensionalen Repräsentationen eines Anschauungsbilderbuchs mit den öffentlichen und privaten Dingen des Hauses und des Haushalts verwandeln sich hier in einer umfassenden und komplexen Miniaturisierung einer didaktischen Reduktion dreidimensional durch die Imagination des Interieurs einschließlich der Außenanlagen zu einem Gesamtbild eines Hauses als Buchobjekt. Das Kunststück Meggendorfers besteht darin, dass diese Verwandlung durch das Entfalten des zweidimensionalen Leporellos zu einem dreidimensionalen Scheinpanorama entsteht, ohne dabei formal die Buchform des Spielobjekts zu verlassen. Auf diese Weise verschmelzen Belehrung und Unterhaltung auf faszinierende Weise zu einem Buchobjekt, das die Raumdarstellung eines gesamten Haushalts in einer Gesamtzusammenschau als eine geschlossene kleine Welt imaginiert.

² Kodexform meint hier die Buchform der Materialität des Objekts, also die zwischen zwei Buchdeckeln durch Blättern und Falten eingebundenen flachen Papierlagen, die sich in der Sonderform des Leporellos durch Blättern und Falten im Spiel- und Rezeptionsprozess auch wieder in ein dreidimensionales Buchobjekt verwandeln konnten.



Abbildung 7: Leporello Das Puppenhaus

Spielzeugpuppen aus Papier

Zu den attraktiven Papierobjekten gehören Spielzeugpuppen aus Papier, die als ausgestanzte Modepuppen, als Ausschneidepuppen, als Sonderformen wie Hampelmänner mit Ziehmechanismen ebenso wie als Figurinen für das Papiertheater (vgl. u.a. Wambsganz 2003) zu den ausgesprochen gewerbespezifischen Produkten der Spielwarenwelt aus Papier im 19. Jahrhundert gehörten. Sind diese Spielobjekte oftmals flächig und zweidimensional, auch wenn sie – wie im Fall des Papiertheaters oder des Aufstellbogens – durch ihre aus der Zweidimensionalität erwachsene Plastizität Räumlichkeit suggerieren konnten (vgl. zur dreidimensionalen sinnlichen Wissensvermittlung mit Aufstell- und Konstruktionsbogen und Papparbeiten Siefert 2009), sind Puppenobjekte aus Papiermache ein weiterer elementarer Bestandteil der Papierspielzeugproduktion im 19. Jahrhundert (vgl. Gräfnitz 1994). Im weitesten Sinn gehören all diese Papierobjekte zu den vielfältigen Erscheinungsformen des Papierspielzeugs, das in diesem Zeitraum eine Blütezeit erlebte (dazu im Überblick Vogel 1981, 193ff.). Prozessinitierend wirkte hier die „Entwicklung der Papier- und Kartonherstellung“, die „seit dem beginnenden 19. Jahrhundert in Mode gekommen“ war (Weber-Kellermann 1979, 219). Papp- und Papierarbeiten wurden ein beliebtes Freizeitvergnügen, allerdings nur für eine kleine Gruppe von Kindern aus Bürgertum und Adel (vgl. ebd., 192). Im Bereich des Kinderspielzeugs herrschte eine strikte „Klassentrennung“: „Spielzeug und Spiel setzten nicht nur Spielgegenstände, sondern vor allem Freizeit zum Spielen voraus, und die Gruppe von Kindern, die regelmäßig über einen solchen Freiraum verfügten, wurde immer kleiner“ (ebd.).



Abbildung 8: Die neue Modepuppe zum An- und Auskleiden

Einen besonderen Reiz üben auch hier biedermeierzeitliche Produkte aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhundert aus. Ein Paradestück ist die ausgestanzte zweidimensionale Ankleidepuppe, die um 1830 in Pirna im Verlag von Friese als Papierspielzeug erschien (vgl. Abbildung 8). Das Spielzeug trug den Titel *Die neue Modepuppe zum An- und Auskleiden, mit 8 geschmackvollen Anzügen im neuesten Geschmacke und fremden Nationaltrachten. Zur angenehmen und nützlichen Beschäftigung*

für kleine Mädchen, und zur Benutzung bei der Wahl eines Redouten-Costümes für erwachsene Damen (Modepuppe um 1830; vgl. auch Keune 2018, 14f. Nr. 44). Die ausgestanzten und handkolorierten, adretten Kupferstichroben (eine davon hat sogar einen gezeichneten Hermelinbesatz) waren das perfekte Miniatur-Accessoire der jungen Dame von Welt, um Eleganz und Geschmack zu erwerben. Für einige von ihnen werden diese Roben erste Vorübungen für den großen öffentlichen Auftritt auf dem für die Brautwerbung in Gesellschaft relevanten Ball gewesen sein. Durch die „fremden Nationaltrachten“ erwarben die jungen Betrachterinnen eine elegante und modische Weltläufigkeit – ein zu diesem eleganten Auftritt passender eleganter Kavalier wurde als ausgestanzte Papierpuppe in modischem Gehrock und Zylinder gleich mitgeliefert (über den Zusammenhang von Mode und biedermeierlicher Kinderkleidung vgl. Weber-Kellermann 1985, 41ff.).

Die Verhaftung der Ankleidepuppen in der Modewelt eleganter junger Damen im Kontext der „feingemachten Kinder“ (vgl. Weber-Kellermann 1979, 112ff., Zitat: 112) zieht sich wie ein roter Faden durch ähnliche Papierwaren, die im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts hergestellt wurden. Ein eindrucksvolles Beispiel sind die um 1870 auf den Markt gekommenen *Pracht-Toiletten, der neuesten Damen-Moden*. In einer eleganten Kasette mit einer kolorierten Federlithografie aus dem Vorderdeckel und einer ornamentierten Bordüre aus Goldpapier an den Seiten befand sich eine lithografierte, von Hand in zarten

Pastellönen kolorierte Ankleidepuppe, die mit sieben Prachtroben und zwölf kombinierbaren Hauben, Hüten, Tüchern und Blumenkränzen für den großen gesellschaftlichen Auftritt ausgestattet werden konnte (vgl. Abbildung 9 und 10). Die Vorlagen für diese Kostüme waren der damals neuesten Pariser Mode der 1860er Jahre verpflichtet, sodass sie den modebewussten jungen Damen am Beispiel damals aktueller modischer Trends Geschmack und Sicherheit im Stilempfinden vermitteln sollten. Gedacht sind diese Roben für verschiedene besondere Anlässe, bei denen sich die Dame von Welt in der Öffentlichkeit sehen ließ – wie im Gottesdienst, auf dem Ball und beim Spaziergang im Park. Die Vorbilder für diese spielerischen eleganten Damentoiletten kamen aus dem Umfeld eines großen Auftritts auf einem Gesellschaftsball oder bei Hof. Sie konnten offenbar kaum prachtvoll und sozial distinguiert genug sein, um diese Geschmacksbildung im Spiel mit Papierpuppen zu verstärken. Sie orientieren sich am Hochadel und an der gesellschaftlichen Spitze des Bürgertums. Noch um 1890 erschien bei dem Berliner Verleger und Drucker Adolph Engel eine Schachtel mit der Aufschrift *Unsere Kaiserin* (vgl. *Unsere Kaiserin* um 1890). Darin befand sich die Majestät der deutschen Kaiserin und Königin von Preußen höchstselbst als ranghöchste weltliche Dame der



Abbildungen 9: Pracht-Toiletten



Abbildungen 10: Pracht-Toiletten

Gesellschaft des Kaiserreichs in der Miniaturisierung einer chromolithografierten Ausstanzpuppe, der man sechs Prachtkleider und drei Accessoires für den zu spielenden allerhöchsten Empfang bei Hofe anlegen konnte. Das zeigt die sozial ausgrenzenden Distinktionsmechanismen dieses Spielzeugs deutlich auf.

Die Objektivität dieser Papierprodukte und ihre Verquickung mit dem Kinderbuch werden wiederum in einem reizvollen biedermeierlichen Papierspielzeug der Wiener Firma von Müller deutlich. In diesem Verlag erschien um 1815 ein Puppenbuch mit einer Ankleidepuppe, die sich in sechs Kostümierungen verwandeln konnte. Das Buch und das Spiel tragen den Titel *Isabellens Verwandlungen, oder das Mädchen in sechs Gestalten. Ein unterhaltendes Bilderbuch für Mädchen* (Isabellens Verwandlungen um 1815; Datierung nach Pressler 1980, 117). Isabella, höhere Tochter aus reichem Haus, wird im Kinderbuch in sechs Vorstellungen präsentiert. Die spielende Leserin kann sie „im Ballkleide“, „als altes Mütterchen“, „als Bauernmädchen“, „als geschäftige Hauswirthin“, „als Nonne“ und „als Türkinn“ bewundern (Isabellens Verwandlungen um 1815). Diese Verkleidungen sind in festliche Ereignisse des bürgerlich-aristokratischen Familien- und Gesellschaftslebens von Isabellas Familie integriert, die in kleinen, zur tugendhaften Erziehung dienenden Szenen im spielbegleitenden Kinderbuch geschildert werden. Zugleich können Isabellas Verwandlungen mit den Kostümen im handkolorierten Kupferstich der dem Kinderbuch beiliegenden Ansteckpuppe nachgespielt, objektiviert und materialisiert werden, um die Wirkung der guten Lehren des Kinderbuchs zu intensivieren und zu optimieren.

Dies sind biedermeierliche Formen der dann industriell massenhaft gefertigten, chromolithografierten Ausschneide- und Ankleidepuppen, die auf Ausschneidebogen beispielsweise von der Esslinger Firma J. Fr. Schreiber produziert worden sind und um die Jahrhundertwende ihre Hochphase erlebten. Bis heute erfreuen sich diese Ausschneidebogen im Kontext der Retro- und Nostalgiewelle einer nicht nachlassenden Beliebtheit. Sie sind daher noch ein matter Abglanz und eine verwischte Spur zu der einstigen Bedeutung, die spielerzeugende und spielbegleitende, puppenbezogene Papierobjekte in der Kinderkultur des 19. Jahrhunderts besaßen. Sie geben einen Einblick in die Miniaturwelten aus Papier, die einstmals das Puppenspiel zu einem unvergesslichen Erlebnis und zu einer Schule der Tugend machen sollten. Sie sind sichtbarer Ausdruck einer gewandelten und

gewachsenen Bedeutung, die Papp- und Papierwaren für das Industrie- und Massenzeitalter des 19. Jahrhunderts gewann. Modespielzeug als Papierobjekt wurde von Wien bis Berlin im gesamten 19. Jahrhundert erfolgreich als Geschäftsmodell für Kinder distribuiert. Die spezifische Aufgabe des Papierspielzeugs changiert zwischen Sozialisationsfunktionen und Unterhaltungsangeboten, häufig in Kombination mit Kinderbüchern. Ihre funktionale Besonderheit wird einerseits in dem spielaktivierenden Reiz von Basteln, Schneiden, Kleben, Stecken, Falten und andererseits einem spielbegleitenden Zweck deutlich. Das historische Repertoire des Puppenspiels sollte durch innovative modische Papierobjekte wie das Steckpuppenhaus von Müller oder Meggendorfers dreidimensionales Puppenhausscheinpanorama durchaus spektakulär erweitert werden. Sie sollten die Neugierde durch ihre innovative Materialität aus Papier wecken und zur Schau stellen. Sie waren Schaustücke eines Papierzeitalters, das nicht ohne Grund als „goldenes Zeitalter“ der Grafik für Kinder bezeichnet wurde (vgl. Vogel 1981, 65; vgl. auch ebd., 66ff.).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Betty, Tante (d. i. Christine Charlotte Riedl) (1896). *Nürnberger Puppen-Kochbuch. Herausgegeben von Tante Betty* (9. Aufl.). Nürnberg: Verlag der J. Ph. Raw'schen Verlagsbuchhandlung (J Braun).
- Betty, Tante (d. i. Christine Charlotte Riedl) (1900). *Nürnberger Puppen-Kochbuch. Herausgegeben von Tante Betty* (14. Aufl.). Nürnberg: Verlag der J. Ph. Raw'schen Verlagsbuchhandlung (J Braun).
- Das große Puppenhaus*. Jos. Scholz-Aufstellspiel Nr. 53. Mainz: Scholz 1890.
- Davidis, Henriette (1886). *Puppenköchin Anna* (7. Aufl.). Leipzig: Seemann.
- Die neue Modepuppe (um 1830). *Die neue Modepuppe zum An- und Auskleiden, mit 8 geschmackvollen Anzügen im neuesten Geschmacke und fremden Nationaltrachten. Zur angenehmen und nützlichen Beschäftigung für kleine Mädchen, und zur Benutzung bei der Wahl eines Redouten-Costümes für erwachsene Damen*. Pirna: Friese.
- Friederike, Tante (d. i. Nanny Necker) (1889). *Neues Puppenkochbuch*. Hrsg. von Tante Friederike (3. Aufl.). Berlin, Winckelmann.
- Grüner, Vincenz Raimund (1824). *Familien-Scenen im Zimmer sammt Küche und Stall. Ein Spiel für die Jugend zur Unterhaltung und zur Bildung des guten Geschmackes*. Wien: Heinrich Friedrich Müller.
- Haufe, Lutz (2018). *Katalog Antiquariat Haufe & Lutz (November 2018): Kinder- und Jugendbücher. Literatur und Philosophie*. Karlsruhe: Haufe & Lutz.
- Horn, Eleonore (um 1880). *Neues Puppen-Kochbuch* (3. Aufl.). Reutlingen: Enßlin und Laiblin.
- Isabellens Verwandlungen (um 1815). *Isabellens Verwandlungen, oder das Mädchen in sechs Gestalten; ein unterhaltendes Bilderbuch für Mädchen mit sieben colorirten beweglichen Kupfern*. Wien: Müller.

- Jäger, Anna (d. i. Angelica Bihan) (1896). *Haustöchterchens Kochschule für Spiel und Leben. Ein Kochbuch mit Wage [sic!] und Maßgeräten im Puppenmaß* (4. Aufl.). Ravensburg: Maier.
- Keune, Sabine (2018). *Katalog 61. Künstler und Kinderbuch. Herbst/Winter 2018*. Aachen: Antiquariat Keune.
- Lucas, Agnes (1894). *Puppenmütterchens Nähsschule. Eine Puppengeschichte zugleich Anleitung, nach welcher junge Mädchen ihre Puppenkleider selbstständig herstellen können*. Ravensburg: Maier.
- Lutz, Julie, Heyde, Bertha (1902). *Die fleißige Puppenschneiderin. Anleitung und Muster zur vollständigen Bekleidung einer Puppe*. Vollst. neu bearb. von Bertha Heyde (5. Aufl.). Stuttgart: Weise.
- Meggendorfer, Lothar (1889). *Das Puppenhaus. Eine Festgabe für brave Kinder. Aufstellbilderbuch*. Esslingen: Schreiber.
- Meinhardt, R. (um 1860/70). *Käthchen, die Puppen-Schneiderin. Anleitung für kleine, artige Mädchen zur Anfertigung der Puppengarderobe. Hierzu eine Mappe mit 3 colorirten Schnittbogen*. Berlin: Cronbach.
- Mitgutsch, Ali (1988). *Bei uns im Dorf. Ein Bilderbuch. Puppen-Bilderbücher*. Ravensburg: Otto Maier.
- Pracht-Toiletten, der neuesten Damen-Moden (um 1870). *Pracht-Toiletten, der neuesten Damen Moden. Elegant Toilets for Ladies in the last Paris fashion. Toilettes élégantes des dernières modes pour dames. Elegantes trages de Senoras en los ultimos modos des Paris. Splendidi vestimenti di donne alla ultima moda die Paris*. Ohne Ort, Drucker und Jahr [Deutschland, um 1870].
- Unsere Kaiserin* (um 1890). Berlin: Engel.
- Sekundärliteratur**
- Anka, Georgine, Gauder, Ursula (1978). *Die deutsche Puppenindustrie 1815-1940*. Stuttgart: Verlag Puppen & Spielzeug.
- Barth, Susanne (1994). *Jungfrauenzucht. Literaturwissenschaftliche und pädagogische Studien zur Mädchenerziehungsliteratur zwischen 1200 und 1600*. Stuttgart: M & P.
- Barth, Susanne (1998a). Julie Gouraud: Schicksale der Puppe Wunderhold. In Otto Brunken, Bettina Hurrelmann, Klaus-Ulrich Pech (Hg.), *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1800 bis 1850* (Sp. 782 – 792). Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Barth, Susanne (1998b). La poupée Vermeille – Puppe Wunderhold. Zur Rezeption französischer Puppengeschichten für Mädchen in Deutschland zwischen 1800 und 1850. In: Bettina Hurrelmann, Karin Richter (Hg.), *Das Fremde in der Kinder- und Jugendliteratur. Interkulturelle Perspektiven* (S. 29–44). Weinheim; München: Juventa.
- Bothen-Hack, Gabriel, Schreyvogel, Karin (1992). *Das Puppenparadies. Puppen von 1880 bis 1920*. Duisburg: Verlag Puppen & Spielzeug.
- Dyrenfurth-Grabsch, Irene (1951). *Geschichte des deutschen Jugendbuches*. Hamburg: Stichnote.
- Ewers, Hans-Heino Ewers (1982). Einleitung. In Theodor Brüggemann, Theodor, Hans-Heino Ewers (Hg.), *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1750 bis 1800* (Sp. 3-64). Stuttgart: Metzler.
- Ewers, Hans-Heino (2018). Kinderspiele und Kinderliteratur zwischen Aufklärung und Romantik. Überlegungen zum Verhältnis von Spielkultur und Lektürepraxis. *Wirkendes Wort* 68 (1), 1-11.
- Grenz, Dagmar (1981). *Mädchenliteratur. Von den moralisch-belehrenden Schriften im 18. Jahrhundert bis zur Herausbildung der Backfischliteratur im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler.
- Gräfnitz, Christine (1994). *Deutsche Papiermaché Puppen von 1760-1860*. Duisburg: Verlag Puppen & Spielzeug.
- Groß, Claus-Peter (1977) (Hg.). *Puppe, Fibel, Schießgewehr. Das Kind im kaiserlichen Deutschland*. Berlin: Abakon Verlagsgesellschaft.
- Faulstich, Werner (2006). *Mediengeschichte*. 2 Bde. Bd. 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Forman-Brunell, Miriam (2011). The Politics of Dollhood in Nineteenth-Century America. In Miriam Forman-Brunell, Leslie Paris (Hg.), *The Girls' History and Culture Reader. The Nineteenth Century*. (S. 222-241) Urbana; Chicago; Springfield: University of Illinois Press.
- Frank, Peter R., Frimmel, Johannes (2008). *Buchwesen in Wien 1750 – 1850. Kommentiertes Verzeichnis der Buchdrucker, Buchhändler und Verleger*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Huizinga, Johan Huizinga (2009/1939). *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Neuausgabe von „Homo ludens“, 1939. Reinbek: Rowohlt.
- Krahé, Hildegard (1980). Das Buch als Spielzeug. Rückblick auf 300 Jahre Wandlung der Verwandlung-sillustration. *Imprimatur* N. F. 9, 198-206.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2012). *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG.
- Kutschera, Volker (1979). *Spielzeug. Spiegelbild der Kulturgeschichte*. München: dtv.
- Ludwig, Stefanie (1994). *Puppengeschirr in Vergangenheit und Gegenwart*. Duisburg: Verlag Puppen & Spielzeug.
- Mattenkloft, Gundel (2014). Heimlich-unheimliche Puppe. Ein Kapitel zur Beseelung der Dinge. In Insa Fookon, Jana Mikota (Hg.), *Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen* (S. 29-42). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Merget, Adalbert (1882). *Geschichte der deutschen Jugendliteratur* (3. Aufl.). Berlin: Plahn.
- Museum Haus Ludwig (2014) (Hg.). *Papiersoldaten. Les petits soldats de Strasbourg und die Festungsanlagen von Vauban* [Katalog zur Ausstellung Papiersoldaten – Les petits soldats de Strasbourg und die Festungsanlagen von Vauban, 15. Juni bis 12. Oktober 2014, Museum Haus Ludwig für Kunstaustellungen Saarlouis]. Saarlouis: Museum Haus Ludwig für Kunstaustellungen.
- Planka, Sabine (2015a). Vom Puppenkochbuch als Erziehungsschrift zum Kinderkochbuch als Hybrid-medium zwischen Fakten und Fiktion. In Elisabeth Hollerweger (Hg.), *Narrative Delikatessen. Kulturelle Dimensionen von Ernährung* (S. 45-65). Siegen: Universi – Universitätsverlag Siegen.
- Planka, Sabine (2015b). Ordnung in der Puppenküche. Verhaltensregeln, Essgewohnheiten und Tischsitten in deutschen Puppenkochbüchern des 19. Jahrhunderts und Kinderkochbüchern des 20. und 21. Jahrhunderts. *Germanica* 57 (2), 49-68.
- Pohlmann, Carola (2010). Bunte Scenerien aus dem Menschenleben: Leopold Chimani und sein Verleger Heinrich Friedrich Müller. In Gunda Mairbäurl (Hg.), *Kindheit, Kindheitsliteratur, Kinderliteratur: Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert* (S. 69-82). Wien: Praesens.
- Pressler, Christine (1980). *Schöne alte Kinderbücher. Eine illustrierte Geschichte des deutschen Kinderbuchs aus fünf Jahrhunderten*. München: Bruckmann.
- Reinelt, Sabine (1985). *Puppenküche und Puppenherd. In drei Jahrhunderten*. Weingarten: Kunstverlag Weingarten.
- Rusch, Waltraud (1991). *Zeitzeuge Puppe. Spielzeug der Jahrhundertwende*. Duisburg: Verlag Puppen & Spielzeug.
- Schäffer, Gisela (2018) (Hg.). *Holzpferd, Puppe, Zinnsoldat. Historisches Spielzeug aus fünf Jahrhunderten. Ausstellungskatalog Couven Museum Aachen, 5. Mai bis 9. September 2018*. Aachen: Couven-Museum.

- Schmid, Pia (2018): Bürgerlicher Kindheitsentwurf und Kinderliteratur der Aufklärung. In Bettina Bannasch, Eva Matthes (Hg.), *Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medien-theoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven*. 2. erw. Aufl. (S. 17-32). Münster; New York: Waxmann.
- Schmideler, Sebastian (2014). Bücherschicksale der „Puppe Wunderhold“ – Die Erfolgsgeschichte eines Mädchenbuches des 19. Jahrhunderts. In Insa Fookan, Jana Mikota (Hg.), *Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen* (S. 93-109). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schmideler, Sebastian (2017). Bilder aus dem Familienleben. Familiendarstellungen in der Kinder- und Jugendliteratur im Prozess der Modernisierung (18. bis 20. Jahrhundert). In Caroline Roeder, Michael Ritter (Hg.), *Kjil&M. Forschung, Schule, Bibliothek Bd. 17.extra. Familienaufstellungen in Kinder- und Jugendliteratur und Medien* (S. 55 – 69). München: kopaed.
- Schmideler, Sebastian (2019, im Druck). Die Leporellos im Werk des Münchner Bilderbuchkünstlers Lothar Meggendorfer (1847–1925). In Christoph Benjamin Schulz (Hg.), *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher. Leporellos, Livres-Accordéon und Folded Panoramas in Literatur und bildender Kunst*. Hildesheim: Olms.
- Schneider, Reinhild (2015). *Die Sammlung des Deutschen Spielzeugmuseums. Text-Bildband*. Sonneberg: Deutsches Spielzeugmuseum.
- Siefert, Katharina (2009). *Paläste, Panzer, Pop-up-Bücher. Papierwelten in 3D*. Karlsruhe: Badisches Landesmuseum.
- Vogel, Heiner (1981). *Bilderbogen, Papiersoldat, Würfelspiel und Lebensrad. Volkstümliche Graphik für Kinder aus fünf Jahrhunderten*. Leipzig: Edition Leipzig.
- Wambsganz, Ingrid (Hg.) (2003). *Papiertheater – Die Bühne im Salon. Einblicke in den Sammlungsbestand des Germanischen Nationalmuseums. Begleitpublikation zur Ausstellung „Theater-donner“ im Germanischen Nationalmuseum 19.12.2002-23.3.2003*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.
- Weber-Kellermann, Ingeborg (1979). *Die Kindheit. Kleidung und Wohnen. Arbeit und Spiel. Eine Kulturgeschichte*. Frankfurt/ M.: Insel.
- Weber-Kellermann, Ingeborg (1985). *Der Kinder neue Kleider. Zweihundert Jahre deutsche Kindermoden in ihrer sozialen Zeichensetzung*. Frankfurt/ M.: Suhrkamp.
- Wilkending, Gisela (2008). Puppengeschichten. In Otto Brunken, Bettina Hurrelmann, Maria Michels-Kohlhage, Gisela Wilkending (Hg.), *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1850 bis 1900* (Sp. 330-333). Stuttgart; Weimar: Metzler.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Fotografie des Puppenherds der Firma Märklin, das zu *Haustöchterchens Kochschule für Spiel und Leben* gehörte (vgl. Jäger 1896). (Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: B XXII, 873)
- Abbildung 2: Einband zu *Puppenmütterchens Nähschule* (Lucas 1894). (Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: B XXII, 333)
- Abbildung 3 und 4: Gesamtansicht und Detail zu den *Familien-Scenen im Zimmer sammt Küche und Stall* als „ein Spiel für die Jugend zur Unterhaltung und zur Bildung des guten Geschmacks“ (vgl. Grüner 1824) (Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Antiquariats Sabine Keune, Aachen)
- Abbildung 5 und 6: Details aus *Das große Puppenhaus* der Firma Scholz in Mainz (Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Antiquariats Winfried Geisenheyner, Münster-Hiltrup)

Abbildung 7: Details aus Lothar Meggendorfers Leporello *Das Puppenhaus* (vgl. Meggendorfer 1889) (Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Antiquariats Winfried Geisenheyner, Münster-Hiltrup)

Abbildung 8: *Die neue Modepuppe zum An- und Auskleiden* (vgl. Modepuppe um 1830 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Antiquariats Sabine Keune, Aachen)

Abbildung 9 und 10: *Pracht-Toiletten, der neuesten Damen-Moden* (Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Antiquariats Winfried Geisenheyner, Münster-Hiltrup)

Über den Autor / About the Author

Sebastian Schmideler

Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter für Kinder- und Jugendliteratur und Literaturdidaktik an der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität Leipzig. Forschungsschwerpunkt: Geschichte und Theorie der Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address
sebastian.schmideler@uni-leipzig.de

Von Maxi zu Mini und umgekehrt: Zum Motiv der Modepuppe als Modemedium im Werk von Viktor & Rolf

From Maxi to Mini and Vice Versa: On the Motif of the Fashion Doll as Fashion Medium in the Work of Viktor & Rolf

Pamela C. Scorzin

ABSTRACT (Deutsch)

En miniature repräsentiert die limitierte Edition von Modepuppen des holländischen Designerduos Viktor & Rolf ihr charakteristisches, konzeptuelles Modedesign. Vordergründig dokumentieren diese exklusiven Designerpuppen seit 2008 exemplarisch ikonische Looks vorangegangener saisonaler Modekollektionen und können damit auch im zeitlosen Kunstkontext präsentiert werden. Ihre Funktion und Rolle sind dabei vielfältig: Als reflexives Modemedium verdichten und inszenieren sie einerseits die singulären Spezifika der modischen Entwürfe von Viktor Horsting und Rolf Snoeren, die mit surrealen Spiegelungen, Brechungen, Miniaturisierungen, aber auch Vergrößerungen und Umkehrungen von Details arbeiten; andererseits nehmen sie meta-referentiell Bezug auf die Kommunikation und Vermittlung von Mode in Tradition und Geschichte.

Schlüsselwörter: Viktor & Rolf, Modepuppe, Designerpuppe, Modedesign, Modemedium, Modeinszenierung

ABSTRACT (English)

En miniature, the limited edition of fashion dolls designed by the Dutch duo Viktor & Rolf represents their characteristic, conceptual fashion design. Since 2008, these exclusive designer dolls have been documenting exemplary iconic looks of previous seasonal fashion collections and can thus also be presented in a universal art context. Their function and role are manifold: as a reflexive fashion medium, they condense and stage the singular specifics of the fashion designs of Viktor Horsting and Rolf Snoeren, who work with surreal reflections, refractions, miniaturisations, but also enlargements and reversals of details; on the other hand, they refer meta-referentially to the communication and mediation of fashion in tradition and history.

Keywords: viktor & rolf, fashion doll, designer doll, fashion design, fashion medium, scenographic fashion design

The little people dance on the top floor of their elegant house, sparkly dresses twinkling as they twirl. Down below, like an Alice-in-Wonderland fairy tale, life-size versions of the dolls are standing in line (Menkes 2008, o. S.).

Mit dieser Beschreibung beginnt die einflussreichste Modekritikerin unserer Zeit, Suzy Menkes, am 17. Juni 2008 in der New York Times ihre Rezension der Viktor & Rolf-Ausstellung im Londoner Barbican Center. Sie beendet diese mit der weiteren Bemerkung: Viktor & Rolf “called their 1996 collection ‘Dreams in Miniature’. And that is the effect of the dolls, with their impassive, enigmatic features, which re-create under one ‘roof’ the complex emotions and ideas of their creators” (ebd.). Die zauberhafte Miniaturwelt des Puppenhauses wurde nicht nur von dem niederländischen Designerduo schon immer als eine große Wunsch- und Fantasiewelt verstanden, in der von Mode geträumt werden kann. Sie bildet ein kreatives Spielfeld und eine Theaterbühne im Kleinen; und bedeutet aber zugleich auch eine Realität zweiter Ordnung, die selbst Wirklichkeit ist (vgl. Abbildung 1).



Abbildung 1: The House of Viktor & Rolf at the Barbican Centre

Denn nur der Assoziation und Konnotation nach spielerisch bedienen sich Viktor Horsting (geb. 1969, NL) und Rolf Snoeren (geb. 1969, NL) über die Jahre hinweg immer wieder dieser symbolischen Prohebühnen und performativen Aktionsfelder für das Entwerfen ihrer Haute Couture. Das Puppenspiel ist hier vielmehr professioneller Ernst und zugleich eine ironische Affirmation: Die Designerpuppen von Viktor & Rolf (vgl. Abbildung 2), die jeweils repräsentativ für eine ihrer saisonalen Modedesigner stehen und wie Supermodels einen eigenen (Marken-)Namen tragen, haben auch einen autonomen künstlerisch-gestalterischen Wert, der sie zu kulturellen Sammelobjekten erhöht.

Diesem Oszillieren der Modepuppe zwischen autonomem Kunstobjekt und folgenden Ausführungen nach. Ebenso diskutiert wird das faszinierende Spannungsverhältnis unterschiedlicher Realitätsbezüge und Kategorisierungen, die hier mit der Miniaturisierung einhergehen; respektive, die entstehen, wenn Spiegelungen und Umkehrungen von Mensch und Puppe künstlerisch-gestalterisch ausgestellt werden: Das heißt, die Puppe (Objekt) wird zum (verkleinerten) Subjekt, während ihr Model (Subjekt) wiederum wie eine große Puppe (Objekt) wirkt. Aufgezeigt werden soll folglich, wie faktische Modepuppen (kleine Puppen), die die großen Models (oftmals pejorativ auch als ‘Modepuppen’ bezeichnet) nochmals ‘klein machen’, während große Puppen (entsubjektivierte Modemodels) demnach als Puppen (Objekte) erscheinen, die an sich selber noch einmal miniaturisiert werden, das heißt, ‘große Puppen’ der Modedesigner, die mit einem ironischen Augenzwinkern und einer hypostatischen Strategie der Affirmation bewusst noch einmal artifizialisiert und gleich im mehrfachen Sinne ‘miniaturisiert’ werden.

Kleine Modepuppen sind von den Anfängen der professionellen Designertätigkeit von Viktor & Rolf in den 1990er Jahren an als gleichberechtigte Werkkomponenten neben den Entwürfen und Kleidern in ihrem modischen Gesamtwerk zu sehen: 1993 begründeten die beiden niederländischen Designer nach dem Studium an der Arnheimer Akademie für Bildende Kunst und Design das internationale Modelabel Viktor & Rolf, das im High End-Bereich bis heute für ein künstlerisch-konzeptuelles und experimentell-avantgardistisches Modedesign steht und insbesondere von einer kommerziell sehr erfolgreichen Parfümlinie, ‘Flowerbomb’,



Abbildung 2: Raquel, Bedtime Story

finanziell getragen wird. Menschen und Puppen tragen hier gleichermaßen Haute Couture. In einem konsumistischen Zeitalter, in dem (Mode-)Konsum heute nicht nur als Luxus, sondern auch als demonstrative Arbeit am Selbst und als (selbst-)inszenierende Alltagsperformanz verstanden wird – die Identität stiften –, ist schließlich bisweilen die Modemarke, die man/frau zur Schau trägt wichtiger als die Tätigkeit, der man/frau nachgeht. Durch die Miniaturisierung der modischen Entwürfe auf den Maßstab/ die Kleidergröße der Modepuppe treten jedoch auch staunenswerte semiotische Verschiebungen auf, die Gegenstand der folgenden Betrachtungen sind. Kleidung und Körper, Stofflichkeit und Konzept stehen dabei immer in einer besonderen Relation zueinander.

Die Modepuppe als Motiv im Werk von Viktor & Rolf

Die Puppe kehrt in verschiedenen Varianten und Spielarten als konstantes Thema und Motiv – und inzwischen als Markenzeichen – seit den ersten professionellen Modepräsentationen nach dem gemeinsamen Designstudium von Horsting und Snoeren immer wieder. Bisweilen sticht sie auch als Motto im Titel ihrer jeweils präsentierten saisonalen Modekollektionen hervor: von “Russian Doll” (Herbst/Winter 1999/2000) bis zuletzt “Action Dolls” (Herbst/Winter 2017/2018). Ihre frühen konzeptuellen Entwürfe und modischen Realisationen zeigten Viktor & Rolf dabei in bühnenartigen Szenerien und kleinen inszenierten Situationen, die an Galeriekontexte und Kunstinstallationen erinnerten und damit kleine Geschichten erzählten. Schon 1996 hatten Viktor & Rolf in ihre konzeptuelle Rauminstallation “Launch” in der Amsterdamer Torch Gallery erstmals eine Figurine in Form einer Plastikpuppe integriert: Eine abstrahierte Kleiderpuppe, die ein Model auf dem Laufsteg darstellen sollte. Viktor & Rolf, die offen bekennen, beide als Kinder mit Barbies gespielt zu haben, “waren [damals] mit ihrer Situation als Nachwuchsdesigner unzufrieden und konnten es nicht erwarten, ihre Kindheitsträume endlich in die Tat umzusetzen. Ihre Vision vom eigenen Designstudio, einer Modenschau, Fotoshootings und einer Boutique wurden zunächst im Miniaturformat verwirklicht” (Alison und Yedgar 2009, 52f).

Die kleine Modepuppe bildet somit seit Beginn ihrer professionellen Modevorführungen einen zentralen Bestandteil für die szenografische Vermittlung der jeweils dahinter liegenden Ideen und Themen. Als genau zu studierende Kleiderpuppe verkörpert bzw. figuriert sie einerseits die darin zugrunde liegenden

Konzeptionen und gestalterischen Konzepte der jeweiligen saisonalen Kollektion und funktioniert andererseits aber auch meta-referentiell, d. h. sie bezieht sich in der Funktion und Rolle als repräsentative Designerpuppe auf darin verkörperte künstlerisch-gestalterische Praktiken und historische Traditionen. Am offensichtlichsten ist dies zunächst an der ca. 70 cm großen Puppengestalt zu erkennen: Viktor & Rolf lassen seit ihrer ersten Einzelausstellung in der Barbican Art Gallery, kuratiert von Jane Alison mit Bram Claassen, ihre exklusiven Ausstellungspuppen jeweils als Unikat oder in nur sehr kleiner Stückzahl von einem belgischen Puppenmacher in Handarbeit anfertigen. Zur Idee erklärten sie anlässlich ihrer großen Retrospektive zum 25-jährigen Jubiläum in Rotterdam:

We both have always had a fascination with dolls ever since we were children. So we had the idea to create a giant doll's house, with Victorian porcelain dolls wearing replicas of a selection of our most iconic looks. Everything was replicated in miniature, from fabrics to print to embroideries, shoes, hair and make-up. Our dolls are not cute or funny, and they are not meant to be played with. They look very serious and their clothes often take more time to produce than their life-size counterparts do. Putting our contemporary fashion onto antique dolls was like freezing time, or erasing it. We have continued producing them every season ever since (Loriot 2018, 12).

Modepuppen im Museum

Mode im Kontext eines Museums ausgestellt, bringt die inhärente Schnelllebigkeit und Flüchtigkeit zum Stillstand und inszeniert sie zum Reflexionsgegenstand. Mithilfe der Modepuppe kann die Stofflichkeit der Mode in die Aufmerksamkeit rücken und als materielle Kultur markiert werden. Zeitgenössisches Modedesign kann hier mit einem Male wie historisches Kostümdesign auf seine universalere symbolische und kulturelle Bedeutung hin betrachtet und befragt werden. Die singulären Modepuppen, die eine saisonale Kollektion von Rolf & Viktor auf einen Look en miniature verdichten, rücken hier bewusst in die Nähe von Kunst. Sie erhalten als Unikate und Exponate auch eine völlig andere Wertschätzung als massenhaft hergestellte industrielle Spielpuppen oder Schaufensterpuppen. So liegt der Verkaufspreis dieser ikonischen Kollektionspuppen nach Angaben ihrer Website derzeit ab ca. 25.000 Euro pro Stück. Im strengen Takt der saisonalen Modeschauen mit ihren wechselnden Kleiderkollektionen kommen bis

heute immer wieder neue Puppen in die Edition hinzu. Die Kleider wechseln, das Konzept des Puppenkörpers aber bleibt erhalten. Im Vordergrund steht dabei die inhärente performative Funktion der Modepuppe: Als Spielpuppe wird an ihr von Kindern das modische Einkleiden eingeübt, während später die Vorführpuppe für Erwachsene modisches Wissen vermittelt und stets Begehren (das ‘Haben-wollen’) stimulieren soll.

Die hochwertigen Porzellanköpfe erinnern in der Ausarbeitung bewusst an die bekannte Bébé Jumeau, während die Pappmachékörper noch deutlich an die Tradition deutscher Puppenherstellung des 19. Jahrhunderts erinnern. Jede Designerpuppe von Viktor & Rolf ist einzigartig und individuell, da jeweils einem lebendigen Model nachempfunden, das den authentisch in Puppengröße – wortwörtlich bis auf das (naturechte) Haar – rekonstruierten Laufsteg-Look nachbildet (vgl. Abbildung 3).



Abbildung 3: Anja, Cutting Edge

Mit diesem imitierenden Pupa-Effekt (Verkleinerungstrick) fungieren sie jeweils als ein verkleinertes Spiegelmodell, das einen modischen respektive extravaganten Look zum genaueren Studium zur Gegenüberstellung und vollen Betrachtung frei gibt. Denn bis heute gilt in den verschiedenen weltweiten Ausstellungen von Viktor & Rolfs limitierten Designerpuppen paradoxerweise immer: ‘Please, don’t touch!’

Vorbilder und Nachbilder

Sowohl funktionell als auch symbolisch bezieht sich ihre exemplarische Modepuppe offensichtlich zunächst auf die leblose Ankleidepuppe, die im historischen Verlauf der Modegeschichte seit Charles Frederick Worth (1825-1895), dem Begründer der Haute Couture, mehr und mehr durch den realen, jedoch durch Disziplinierung hyper-idealisierten Körper eines lebendigen Models ersetzt wurde

und in der traditionellen Schneiderpuppe sowie insbesondere in der Schaufensterpuppe noch ihre (große) Schwester hat. Vor allem im kulturellen Ursprungsland der Mode, im höfischen Frankreich, hat die Modepuppe eine sehr lange Vergangenheit und alte Tradition als ein Objekt mit dem im doppelten Sinne gehandelt wurde. Das ‘Mannequin’ oder die ‘Poupée modèle’ waren ursprünglich Papiermachépuppen, stets bekleidet mit der aktuellsten Mode und konzipiert als visuelles Sprachrohr der Mode, das werbend auf Reisen geschickt werden konnte. „Den Vorgängerinnen der heutigen Models, der Miniatur-Modepuppe und dem Holz-Mannequin, ist durch die Ausstellung (Barbican) ein Denkmal gesetzt worden“ (Alison u. Yedgar 2009, 18). Dieser explizite Bezug auf die Welt der Erwachsenen und die moderne modische Konsumkultur wird dadurch untermauert, dass man die exklusiven Designerpuppen von Viktor & Rolf weniger als magisch-niedliche Anziehpuppen oder als harmlose Spielpuppen für Kinder, sondern vielmehr als begehrte und rare Sammlerpuppen für Fashionistas verstehen muss, die in der Tradition der sogenannten ‘Adult Dolls’ stehen – mit all den damit implizierten Ambivalenzen:

“There is something very sadistic about them,” erläuterten Viktor Horsting und Rolf Snoeren 2013 anlässlich ihrer Ausstellungsbeteiligung am Luminato-Festival in Toronto: “They’re dolls, so it suggests play, but they’re so delicate and beautiful that you’re not supposed to touch them. [...] I had dolls when I was a child, Barbies. I did very cruel things to them. The nice thing about these porcelain dolls is that they’re almost menacing” (Renzetti 2013, o. S.).

Außerdem dient die ursprünglich für erwachsene Frauen entworfene Haute Couture-Mode der beiden Modedesigner als direkte Vorlage für die authentische Miniaturisierung und Replik der Looks und Styles an den kleinen Kleiderpuppen – mit all den damit verbundenen Schwierigkeiten und Herausforderungen für den handwerklichen Transformations- und Herstellungsprozess, wie Viktor & Rolf wiederholt in ihren Interviews betonen:

Well, of course, the designs are not made for dolls. They are fashion designs that we show on the catwalk and then are sold in the stores, but to replicate these to doll size is quite challenging. Everything needs to be miniaturized. Everything, meaning, literally everything: a print or texture of a fabric to all of the details –

the buttons, the beading, but also the hair. We style the dolls with the same hairdos of the catwalk show. These are wigs that are made from human hair. They are made by hand. There's also the makeup. This is done by an artist who looks at the makeup [from the show] and replicates it onto the porcelain (Wilkinson 2013, o. S.).

Auch diese offene Serie von Modepuppen, die jeweils einen repräsentativen ikonischen Look aus den saisonalen modischen Kollektionen von Viktor & Rolf exemplarisch vorführen sollen, ist mobil und darf in der Öffentlichkeit für Mode an sich und für diese (oftmals unterschätzte) Designdisziplin werben. Jedoch ist der Zeitbezug hier, wie bereits erwähnt, anders und vielschichtiger als in der Vergangenheit der Historie der europäischen Modepuppen, die immer eine (modische) Gegenwart und vor allem Zukunft repräsentierten: Die unabgeschlossene Edition der zeitgenössischen Designerpuppen von Viktor & Rolf zeigt in ihrer Gesamtpräsentation als Mode-Retrospektive sowohl im Präsens das, was bereits schon einmal saisonale Mode gewesen ist. Die wachsende Sammlung repräsentiert alle Entwürfe dann zugleich auch im Modus der Gleichzeitigkeit respektive Zeitlosigkeit eines beständigen Archivs, das Vergangenes visuell dokumentiert, für die Ewigkeit im Gedächtnis bewahrt und präsent macht. Aus ihm heraus kann dann wiederum (Mode-)Geschichte geschrieben werden. Für Viktor & Rolf ist dieses außergewöhnliche Archiv aus Miniaturen überdies auch ein steter Fundus für Neues zu verstehen. Denn für ihre modischen Kreationen bildet der Rückblick bei Rolf & Viktor schließlich immer wieder auch einen zentralen Ausgangs- und Bezugspunkt und ist zudem stetige Inspiration für weitere Entwürfe, sodass im Gesamtwerk von Viktor & Rolf tatsächlich über Rückbezüge und Eigenzitate über die Jahre hinweg ein roter Faden und gestalterische Kontinuität im Sinne einer künstlerischen Signatur deutlich zu erkennen ist.

Modepuppen und materielle Kultur

Schnelllebig-flüchtige Designermode wird in der stofflichen Modepuppe bei Viktor & Rolf zudem als materielle Kultur hypostasiert und visuell dokumentiert. Das überdimensionierte (7m × 6m × 5m), dreigeschossige weiße Puppenhaus, das das Haute Couture-Modehaus Viktor & Rolf für die Präsentation von 55 exklusiven Modepuppen in der Londoner Barbican Art Gallery im September

2008 von dem holländischen Architekten Siebe Tettero eigens als Ausstellungsdesign anfertigen ließ, war daher ähnlich paradox und hybrid. Es verwies auf verschiedene Raumvorbilder: Vordergründig auf die ältere Tradition von Puppenhäusern, wie sie vom Rijksmuseum in Amsterdam, wo Viktor & Rolf heute arbeiten und leben, als Exponate und Zeitdokumente gesammelt werden – wie beispielsweise das erhaltene Puppenhaus der Petronella Ortmann (ca. 1686), das, nach einem Gemälde von Jacob Appel aus dem 18. Jahrhundert, einst mehr als zwanzig modisch in der Zeit gekleidete Spielpuppen beherbergte. In einem weiteren Sinn hat Tetteros vergrößertes Puppenhaus aber für die Augen der Betrachter auch die Anmutung eines großen Architekturmodells, das ein mondänes Warenhaus des 19. Jahrhunderts zeigt und – aufgrund seines reduktiven Minimalismus – zugleich auch den Typus eines White Cubes moderner Kunstgalerien repräsentiert. Und schließlich, in dieser hybriden Synthese aus kommerziellem Miniatur-Modehaus und galerieartigem Kunst-raum – zwei Sphären, die sich sonst gegenseitig ausschließen –, erinnert es auf beinahe schon nostalgische Weise im Zeitalter des Online-Handels das an der zeitgenössischen Mode und ihrem Design interessierte allgemeine Publikum an eine konzeptuelle Rauminstallation im zeitgenössischen Kunst- und Museumsraum. Denn diese kleine Bühnenszenierung in der Barbican Art Gallery, die als im Kleinen konzentrierte Retrospektive, Sammlung und Archiv sowie Keimzelle weiterer modischer Schöpfungen fungiert, spiegelt wiederum gerade auch die Emotionen und Atmosphären der Szenografien der spektakulären, performativen Modenschauen von Viktor Horsting und Rolf Snoeren wider; das heißt, unter dem doppelsinnigen Titel *The House of Viktor & Rolf* war die Konstruktion mit den darin exemplarisch ausgestellten Modepuppen als konkreten, dreidimensionalen Anschauungsobjekten einerseits ein luxuriöser Showroom en miniature und ein modellhaftes Modehaus, das die Metaphorik des Begriffes wortwörtlich umsetzte; andererseits war es aber auch eine echte museale Moderetrospektive mit originalen Exponaten, die modischen Entwürfen auf Ewigkeit Dauer verleiht und den symbolisch-kulturellen Gehalt darin markiert. Das überdimensionale Puppenhaus für Viktor & Rolf, ein Haus im Haus, fügte sich zudem originell in den brutalistischen Stil der Barbican Art Gallery mit ihren vielen Galerien und mehrräumigen Halbgeschossen ein. Die Viktor & Rolf-Modepuppen mit den von professionellen Schneiderinnen und Näherinnen des Amsterdamer Modehauses sorgfältig gearbeiteten und exakt maßstabsgerecht angepassten Haute

Couture-Entwürfen warben hier somit – wie einst das Unternehmen “Theatre de la Mode” (1946), eine internationale Wanderausstellung des Pariser Modeverbands Chambre Syndicale de la Haute Couture – nunmehr in der internationalen Modehauptstadt London für das zeitgenössische niederländische Modedesign im Allgemeinen und für die Marke Viktor & Rolf im Besonderen.

Modepuppen als Medium und Marketingtool

Die Modepuppe war aber immer schon eine Repräsentantin und erfüllte primär Werbezwecke; heute ist sie darüber hinaus auch ein maskottchenhaftes Marketingtool und eine attraktive Markenbotschafterin im weiten Netzwerk der globalisierten Modewelt. Sie muss in diesem Kontext als ein populäres Modemedium aufgefasst werden, das als dreidimensionales Modell Mode veranschaulicht, übersetzt, vermittelt, dokumentiert und popularisiert. Sie steht darin in der Nachfolge und Nachbarschaft von Visualisierungstechniken wie Skizzen, Illustrationen und Modezeichnungen sowie von medialen Reproduktionen – etwa in Form von fotografischen Inszenierungen für Modezeitschriften –, die der Kommunikation von Mode dienen.



Abbildung 4: Bottega Veneta x Blythe, Spring/Summer 2014

Gerade diese letzteren Beispiele verdeutlichen, dass sich im Modedesign immer auch aus der Imagination und Wunschfantasie geschaffene künstliche Geschlechterbilder manifestieren und als artifizielle Inszenierungen auf dafür eigens

geschaffenen Schaubühnen kommuniziert werden. Models auf dem Catwalk sind demnach Projektionsflächen für fantasievolle Imaginationen und keine Abbilder echter Frauen – so wie Puppen eben nicht nur verkleinerte Menschen zu verstehen sind. Nebenbei erwähnt, hat die Fashiondesign Community – im Gegensatz zu anderen Disziplinen – noch kein echtes Bewusstsein für eine mögliche Objektifizierung und Diskriminierung

von Frauen/Mädchen entwickelt und hängt oftmals überholten Geschlechterbildern nach, obgleich in jüngster Zeit zunehmend gerade ein binäres Denken aufgeben wird, welches mit Unisex-Kollektionen, Transgender- und androgynen Models sowie gemischten Runways aus Womens- und Menswear unterstrichen wird. Hypersexualisierung, kreative Stilisierung und freie schöpferische Erfindung von Femininität sowie visionäre Artifizialität sind aber nichtsdestotrotz auch für die heutigen virtuellen Modepuppen charakteristisch, wie überaus erfolgreiche und ebenfalls modisch inspirierende Avatare wie beispielsweise *Noonoouri* (vgl. Abbildung 5) oder *Lil Miquela* (vgl. Abbildung 6) in der Rolle als digitale Influencer mit sehr hoher Followerzahl auf Social Media-Plattformen wie Instagram gegenwärtig beweisen.

Modelle, Maß und Körper

Wer möchte, kann freilich in den glamourösen Modepuppen von Viktor & Rolf auch eine (potenzierte) Objektifizierung des weiblichen Körpers durch modische Hyper-Stilisierung sehen. Hieße das aber nicht, die (selbst-)ironische Affirmation und künstlerische Meta-Inszenierung darin zu übersehen? Erfolgt dieser Einwand rein reflexartig, entlarvt er sich selbst als generelles sexistisches Klischee. Denn



Abbildung 5: Screenshot vom Instagram-Account “@noonoouri”



Abbildung 6: Screenshot vom Instagram-Account “@lilmiquela”

damit werden nicht nur in der etablierten Modeszene, sondern sowohl in der breiten Öffentlichkeit als auch im akademischen Bereich (sic!) modebewusste Frauen, Influencerinnen und Models gerne pauschal (und hier doch im zutiefst pejorativen Sinne) als 'Modepuppen' diskreditiert. Als 'Fashion Artists' liegt das Interesse von Viktor & Rolf jedenfalls mehr am Skulpturalen, mit dem sie das Anthropomorphe kreativ transformieren und Narrative in die Gestalt(ung) einschreiben. Die Verkleinerung vom lebendigen Laufstegmodell zur künstlerischen Replik in Puppenform, die in etwa dem Verhältnis von 3:1 entspricht, bedeutet zudem wider Erwarten jedoch keine Minimierung des gestalterischen und handwerklichen Aufwands, sondern wurde für das Studio von Viktor & Rolf vielmehr zu einer gewaltigen Herausforderung und führte zu weiteren kreativen Leistungen im Herstellungsprozess:

There are so many — you have to think about the fabrics, prints, weaves, buttons. If you want to do it well, everything needs to be properly scaled down. If there is a textured fabric, it needs to be miniaturized too. [...] Once we made a dress completely out of Swarovski stones. They don't have those exact stones in miniatures, so you have to make everything (Casselman 2013, o. S.).



Abbildung 7: Flowerbomb

Viktor & Rolf, die sich gerne als Double respektive Doppelgänger stilisieren, werden häufig von der Presse als Surrealisten bezeichnet. Als junge Modedesigner arbeiten sie noch immer an der Formierung von Silhouetten und zeigen dabei ein ausgeprägtes skulpturales Interesse am weiblichen und männlichen Körper, der mit Vestimentärem semiotisch aufgeladen wird. Ihre gestalterischen Effekte sind Spiegelungen und Miniaturisierungen, aber auch Vergrößerungen und Umkehrungen. Aus einer Schleife kann ein ganzer Look werden (vgl. Abbildung 7).

Eine kleine Puppe kann wiederum lebensgroß werden und 'leibhaftig' über den Catwalk spazieren und damit als 'Übermodell' der Star der Fashion Show sein – wie etwa in der Laufstegkollektion "Action Dolls", Herbst/Winter 2017/18 (vgl. Abbildung 8).

Hier treiben Viktor & Rolf augenscheinlich das saisonal getaktete Modebusiness und sein auf maximale Aufmerksamkeit zielendes Schaugeschäft subtil auf die Spitze, indem sie im Licht der Laufstegbühne dem Publikum vorspielen, dass nicht nur ihre Designerpuppen echten Menschen/Models nachgebildet sind, sondern dass vielmehr heutzutage auch konsumorientierte Menschen respektive eingefleischte Fashionistas 'wahre' Modepuppen, 'Living Dolls', werden wollen. Das narzisstische Widerspiegeln und ambitionierte Nachahmen scheint gerade den Modepuppen inne zu sein und erinnert nochmals daran, dass sich das englische Wort *doll* vom griechischen *eidolon* (= Bild/Götzenbild/ Idol) ableitet. Das routinierte und ritualisierte uralte Spiel aus Einkleiden und Verkleiden, An- und Ausziehen – nunmehr im hektischen Takt der hoch konsumistisch gewordenen Mode – wird dabei zur reflexiven Kunstperformance, in der Modepuppen mit ihren kunstvoll eingekleideten Körpern die (begehrenden) Blicke auf sich ziehenden Hauptrollen spielen.



Abbildung 8: Action Dolls

Modepuppen und Surrealismus

Viktor & Rolf lieben dabei stets das Spiel mit der Spiegelung, Brechung, Verdopplung, Umkehrung und Verschiebung von Größenverhältnissen und Realitäten. In den acht Räumen der oberen Ausstellungshalle der Londoner Barbican Art Gallery wuchsen 2008 die in kunstvolle Haute Couture eingekleideten Puppen allmählich zu lebensgroßen Figurinen, die von Videosequenzen respektive originalem Filmmaterial von Viktor & Rolf-Modeschauen verlebendigt wurden, und so den Besucher*innen das surreal-seltsame Gefühl gaben, das ausgestellte Puppenhaus nun selbst betreten zu haben. Dieser reizvolle Alice-im-Wunderland-Effekt der Szenografie hatte etwas überaus Spielerisch-Fantasievollens und zugleich aber auch Befremdlich-Unheimliches – das heißt, es zeigte die zwiespältigen Grundeigenschaften, die in der Kulturgeschichte schon immer auch mit der Puppe verbunden werden - insbesondere in Hinblick auf den surrealen Lebendigkeitseffekt. Die Viktor & Rolf-Dolls waren in dieser animierten Präsentationsform somit als echte Ausstellungsstücke und exklusive Unikate und damit am Ende auch als begehrte und rare Sammlerstücke für Erwachsene respektive

Kunstsammler*innen inszeniert; zugleich waren sie aber auch nur einfach eigens angefertigte Exponate und anschauliche Schauobjekte im Galerieraum, die vom Leben entkontextualisiert, konzentriert und exemplarisch auf vergangene modische Kleiderentwürfe der beiden Designer verwiesen, die einmal auf dem saisonalen Laufsteg der Mode gezeigt worden waren und nun für das breite Publikum – im doppelten Sinne – als ‘Bildträger’ und dreidimensionales Anschauungsobjekt hier dauerhaft präsent wurden und langfristig überdauerten.

Ernste Puppenspiele in der Mode

Die Botschaft der Gesamtzenografie der Retrospektive mit den Modepuppen als zentralen Präsentationskomponenten – so auch in späteren Ausstellungen wie in der Antwerpener Studio Job Gallery (18. Mai - 16. Juli 2010) oder jüngst in der Rotterdammer Kunsthalle anlässlich des 25-jährigen Jubiläums des Modehauses Viktor & Rolf (27. Mai - 30. September 2018) – blieb indessen weiterhin

ambivalent: Große Jungs, die mit kleinen Puppen spielen? Ja, durchaus, wie die weiteren fotografischen Selbstinszenierungen von Viktor & Rolf wiederholt in der Rolle als Puppenspieler mit dem wohlmeinenden Augenzwinkern einer Camp-Ästhetik suggerieren – so auch für eine berühmt gewordene Fotografie von Anuschka Blommers und Niels Schumm aus dem Jahr 2008, die das Designerduo im illustren Kreise ihrer luxuriösen Modepuppen versammelt zeigt und als in der Tradition holländischer Gruppenporträts stehendes, symbolisches Bild prominent das Cover der zur Londoner Einzelausstellung von Jane Alison und Ariella Yedgar herausgegebenen Viktor & Rolf-Monographie ziert (vgl. Abbildung 9).

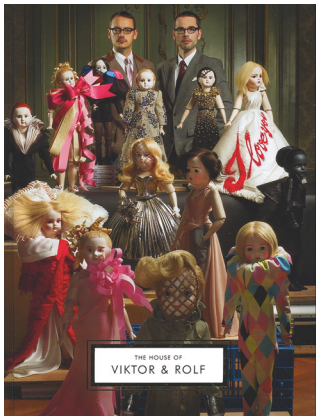


Abbildung 9: Cover des Ausstellungskatalogs *The House of Viktor & Rolf*

Das Puppenspiel dient bei Viktor & Rolf insgesamt augenscheinlich sowohl der selbst-referentiellen Reflexion als auch der meta-referentiellen Ironisierung von tradierten Klischees in diesem kreativen Metier. Die Mode braucht schließlich bis heute ihre Marionetten und Marotten.

Literaturverzeichnis

- Alison, Jane, Yedgar, Ariella (Hg.) (2009). Viktor & Rolf (mit Essays von Caroline Evans und Susannah Frankel). München: Collection Rolf Heyne.
- Casselman, Sarah (2013). We sit down with Viktor & Rolf in advance of the duo's designer dolls exhibit at Luminato in Toronto. Zugriff am 27.12.2018 unter <https://fashionmagazine.com/fashion/viktor-rolf-dolls-luminato/>.
- Edmonde, Charles-Roux, Train, Susan (2002). Théâtre de la Mode. Fashion Dolls: The Survival of Haute Couture. Portland, Or.: Palmer/Pletsch Publ.
- Geczy, Adam, Karaminas, Vicki (2016). Fashion's Double. Representations of Fashion in Paintings, Photography and Film. London et al.: Bloomsbury.
- 'A Model Subject: The Window Dummy, the Fashion Doll and the Double' (2016). In Adam Geczy (Ed.), *The Artificial Body in Fashion and Art. Marionettes, Models, and Mannequins* (S. 89-106). London et al.: Bloomsbury.
- Loriot, Thierry-Maxime (2018). Viktor & Rolf. Fashion Artists. 25 Years. Rotterdam: Kunsthal.
- Menkes, Suzy (2008). Viktor & Rolf build a doll house. *The New York Times*, 17. Juni 2008. Zugriff am 27.12.2018 unter <https://www.nytimes.com/2008/06/17/style/17iht-fvandtr.html>.
- Peers Juliette (2004). *The Fashion Doll. From Bébé Jumeau to Barbie*. Oxford/ New York: Berg.
- Percival, Linda (2016). Viktor & Rolf bring their fairytale fashion to Melbourne's NGV. *The Sydney Morning Herald*. 10. Oktober 2016. Zugriff am 27.12.2018 unter <https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/viktorrolf-bring-their-fairytale-fashion-to-melbournes-ngv-20161009-gry1a5.html>.
- Renzetti, Elizabeth (2013). Welcome to the dollhouse: Dutch designers get playful at Luminato, 9. Juni 2013. Zugriff am 27.12.2018 unter <https://www.theglobeandmail.com/arts/summer-entertainment/welcome-to-the-dollhouse-designers-get-playful-at-luminato/article12424232/>.
- Wilkinson, Isabel (2013). Mini-Couture. Inside Viktor & Rolf's Doll House. *Daily Beast*, 6. Oktober 2013. Zugriff am 27.12.2018 unter <https://www.thedailybeast.com/inside-viktor-and-rolfs-doll-house>.

Abbildungsnachweise

- Abbildung 1: Siebe Tettero: "The House of Viktor & Rolf at the Barbican Centre", London, 2010;
Bildquelle: <https://tettero.net/art-consultants/the-house-of-viktor-rolf-at-the-barbican-centre-london/>.
- Abbildung 2: Viktor & Rolf Doll: "Raquel, Bedtime Story", © Peter Stigter;
Bildquelle: <http://www.viktor-rolf.com/concept-store/dolls/raquel-bedtime-story/>.
- Abbildung 3: Viktor & Rolf Doll: "Anja, Cutting Edge", © Viktor & Rolf;
Bildquelle: <http://www.theluxurytrends.com/viktor-rolf-25-anos-de-fusion-entre-arte-y-moda/>.
- Abbildung 4: Bottega Veneta x Blythe, Spring/Summer 2014, © Bottega Veneta;
Bildquelle: <https://pursuitist.com/bottega-veneta-womens-spring-summer-2014-collection-stars-blythe/>.
- Abbildung 5: Screenshot mit dem iPhone vom Instagram-Account "@noonooori";
Zugriff am 07. Januar 2019.
- Abbildung 6: Screenshot mit dem iPhone vom Instagram-Account "@lilmiquela";
Zugriff am 27. Dezember 2018.
- Abbildung 7: Viktor & Rolf Doll, "Flowerbomb". Spring/Summer 2005. © Peter Stigter;
Bildquelle: <https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/viktorrolf-bring-their-fairytale-fashion-to-melbournes-ngv-20161009-gryla5.html>.
- Abbildung 8: Viktor & Rolf, Fashion Show "Action Dolls", Herbst/Winter 2017/18;
Bildquelle: <http://www.viktor-rolf.com/haute-couture/action-dolls/1/>.
- Abbildung 9: Anuschka Blommers und Niels Schumm: Viktor & Rolf, Amsterdam 2008; Cover des Ausstellungskatalogs The House of Viktor & Rolf, hrsg. von Jane Alison u. Ariella Yedgar. London 2008.

Über die Autorin / About the Author

Pamela C. Scorzin

geb. 1965 in Vicenza (Italien), studierte Europäische Kunstgeschichte, Philosophie, Geschichte und Anglistik/Amerikanistik in Stuttgart und Heidelberg; 1992 Magistra Artium und 1994 Promotion zum Dr. phil. an der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg. Nach Assistenz 2001 Habilitation am Fachbereich Architektur der Technischen Universität Darmstadt. Dozenturen und Professurvertretungen an den Universitäten Siegen und Frankfurt am Main sowie an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart. Zugleich freie Arbeit als Kunst-, Design- und Medientheoretikerin. Mitglied der AICA seit 2006. Seit 2008 Professorin für Kunstwissenschaft und Visuelle Kultur am Fachbereich Design der FH Dortmund. Internationale Veröffentlichungen (dt., engl., frz. und poln.) zur Kunst- und Kulturgeschichte des 17. bis 21. Jahrhunderts. Lebt, arbeitet und forscht in Dortmund, Mailand und Los Angeles.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:

pamela.scorzin@fh-dortmund.de

Das Shapie als Miniaturego. Anthropologische Annäherungen an ein neues Phänomen

The Shapie as Miniature Ego. Anthropological Approaches to a New Phenomenon

Juliane Noack Napoles / Jörg Zirfas

ABSTRACT (Deutsch)

Bei Shapies handelt es sich um Ministatuen von sich selbst, anderen Menschen oder (Haus)Tieren aus einem 3D-Drucker, auf der Basis eines hochauflösenden Körperscans. Im Unterschied zum Selfie hat das Shapie noch keine massenmediale Verbreitung erfahren, sodass auch die (wissenschaftliche) Literatur zu diesem Phänomen sehr überschaubar ist. Wir möchten daher mit unserem Aufsatz einen ersten Vorschlag zur Interpretation der Shapies leisten. Geleitet von dem Statement eines Shapie-Käufers: ‚Das eigene Ich in den Händen zu halten als naturgetreues Miniaturmodell – ist faszinierend‘, werden drei darin zum Ausdruck kommende Perspektiven fokussiert: (1) Shapies als naturgetreue Miniaturmodelle des eigenen Ichs; (2) Das eigene Ich in Händen halten und (3) das Shapie als Faszinosum.

Schlüsselwörter: Shapie, Miniaturmodell des eigenen Ichs, Doppelgänger

ABSTRACT (English)

Shapies are miniature statues of oneself, other humans or (domestic) animals from a 3D printer, based on a high-resolution body scan. In contrast to selfies, shapies have not yet experienced mass media distribution, so that the (scientific) literature on this phenomenon is very sparse. Therefore, we would like to make a first proposal for the interpretation of the shapies with our essay. This interpretation is furthermore guided by the following statement of a Shapie buyer: ‘To hold one's own ego in the hands as a lifelike miniature model - is fascinating’. In this article we focus three perspectives expressed in the cited statement: (1) Shapies as lifelike miniature models of the own Ego; (2) holding in our hands the own Ego and (3) the fascination of shapies.

Keywords: Shapie, Miniature Model of the Own Ego, ‘Doubles’

„Das eigene Ich in den Händen zu halten als naturgetreues Miniaturmodell – ist faszinierend“ (Jean Pierre Kraemer 2019, Käufer eines Shapies)

Einleitung: Vom Selfie zum Shapie als Ego-Programm?

Bei Shapies handelt es sich um Ministatuen von sich selbst, anderen Menschen oder (Haus) Tieren aus einem 3D-Drucker, auf der Basis eines hochauflösenden Körperscans, der inzwischen von mehreren Firmen angeboten wird. Wir haben es dabei mit einem neuen Phänomen zu tun, das bis Anfang 2019 noch keinen Eintrag in Wikipedia erfahren hat. So heißt es 2015 in einem Artikel auf *Ingenieur.de*, dass nach dem Selfie das Shapie komme und man sich diesen Begriff schon mal merken solle (v. Schoenebeck 2015). Ein Jahr später wird in einem Artikel in der *Süddeutschen* gefragt: Warum die Familie fotografieren, wenn man sie sich ins Regal stellen kann? Darüber hinaus wird von Miniatur-Doppelgängern aus dem 3D-Drucker berichtet (Goetsch 2016). Dieser Artikel ist der erste Text, der über eine Beschreibung des Herstellungsprozesses oder einer Auflistung diverser Körperscan Firmen hinaus eine Auseinandersetzung mit den neuen Möglichkeiten der Selbstdarstellung als Ergebnis der Kombination von Ganzkörperscan und 3D-Druck zumindest anstößt. Das Fazit: „Man sieht schon: Die Sache mit den kleinen Figuren ist gar nicht so unkompliziert. Und sie wird eher noch komplizierter, wenn der menschliche Körper künftig noch lebensechter aus dem 3-D-Drucker kommt“ (ebd.) (vgl. Abbildungen 1 und 2).



Abbildung 1: 3D Portrait – Einzelfigur;
Quelle (mit freundlicher Genehmigung):
<https://www.pocketsizeme.ch>

Im Unterschied zum Selfie hat das Shapie noch keine massenmediale Verbreitung erfahren. Auch die Literatur zu diesem Phänomen ist sehr überschaubar. Wir möchten daher mit unserem Aufsatz einen ersten Vorschlag zur Interpretation der Shapies leisten. Angesichts der Tatsache, dass es sich bei Shapies um ein relativ neues Phänomen handelt, dessen umfassende systematische und historische Einordnung und Analyse wohl noch

aussteht, wollen wir uns diesem Phänomen entlang dreier anthropologisch, respektive identitätstheoretisch motivierter Gesichtspunkte nähern. Wir greifen dabei auf human-, sozial- und kulturwissenschaftliche Forschungen zurück, die wir mit eigenen Überlegungen und Hypothesen zur europäischen Praxis-, Ideen- und Imaginationsgeschichte ergänzen. Dabei gehen wir – zugegebenermaßen – gelegentlich assoziativ, spekulativ und zuspitzend vor. Hiemit folgen wir Gaston Bachelard (1994, 157), der konstatiert: „Man muss über die Logik hinausgehen, um zu erleben, wieviel Großes im Kleinen Platz haben kann.“ Und wer diesen Schritt macht, wird erkennen, dass die Miniatur ein „Fundort der Größe“ ist, in dem die Dinge in einem dynamischen Ausmaß „dichter und rascher“ werden, weil sie „wimmeln“, „wachsen“ und „entweichen“

können (ebd., 162, 157, 161). Die großen Dinge entstehen dann aus den kleinen, wenn sich die Einbildungskraft von allen normativen Vorgaben befreit. Anders formuliert: Es sind die Miniaturen, an denen Menschen erfahren können, wie phantasievoll sie selbst sind und wie unendlich reich die Welt ist.

Zu diesen Zugängen führt uns die hermeneutische Auseinandersetzung mit folgendem – wie wir meinen symptomatischen – Statement eines Shapiekäufers: „Das eigene Ich in den Händen zu halten als naturgetreues Miniaturmodell – ist faszinierend“ (Jean Pierre 2019, Käufer eines Shapies). Dreierlei Perspektiven fallen in diesem Zitat auf: (1) Es findet eine Gleichsetzung von Shapie, naturgetreuem Miniaturmodell und eigenem Ich statt, wobei diese Form der Selbstdarstellung an die historisch weit zurückreichenden Traditionen der Selbstporträts



Abbildung 2: 3D Portraits – Figurengruppe;
Quelle (mit freundlicher Genehmigung):
<https://www.pocketsizeme.ch>

und der Bildhauerei anknüpft, jedoch gleichzeitig deren jeweilige Spezifika verkehrt. (2) Das eigene Ich wird in den Händen gehalten, wodurch Fragen nach den solchen Vorstellungen zugrundeliegenden anthropologischen Annahmen und Implikationen provoziert werden. (3) Damit verbunden wird die bemerkenswerte, in einem ästhetischen Urteil mündende Feststellung des Shapie-Käufers, dass es sich dabei um ein Faszinosum handelt. Die folgenden Überlegungen werden entlang dieser drei Perspektivierungen strukturiert, wobei die letzte gleichsam zu einem Fazit führt, welches vor allem den eigenen Körper fokussiert.

Annäherungen an das Phänomen Shapie

Shapies als naturgetreue Miniaturmodelle des eigenen Ichs

Selbstporträts oder ‚Selfies‘ sind Kulturtechniken des Alltags und Selbstdarstellungen auf einer Fläche. In diesem Sinne gibt es über den Zusammenhang zwischen Selbstportrait/Selfie und Identität diverse Überlegungen und Abhandlungen (exemplarisch hierzu: Faulstich 2012, Parmentier 1997), wobei relativer Konsens darüber herrscht, dass das (Selbst-)Portrait zu Fragen nach ästhetischen Bezugsformen oder anthropologischen Konstanten einlädt. Gemäß idealistischer Vorstellungen ist ein Selbstporträt „das Resultat einer reflexiven Bewegung, in der das darstellende Ich all das, was es im Verlauf seiner bisherigen Biographie an Kompetenzen erworben hat, seine allgemeine Urteilskraft ebenso wie seine speziellen Fertigkeiten, einsetzt, um sich selbst in unterschiedlichen Situationen und zu wechselnden Anlässen darzustellen“ (Parmentier 1997, 721). Selfies fordern diese Definition ob ihrer technischen Herstellungsweise heraus, weil die zeitintensive Auseinandersetzung mit dem sich selbst porträtierenden Menschen zugunsten eines Knopfdruckes überflüssig wird. Die anschließende Entscheidung, welche Bilder gelöscht, gespeichert oder in den sozialen Medien veröffentlicht werden, ist eine Auseinandersetzung mit sich selbst über das Medium der Bilder selbst. Beide Darstellungsformen verbindet die Virulenz der Fragen nach dem Körper und nach dem Bild (Preimesberger 1999).

Diese Fragen potenzieren und verkehren sich bezogen auf Shapies, weil es sich bei diesen 3-D-Porträts um die räumliche Darstellung von Körpern handelt. Als ästhetische Formung im Raum fallen sie unter die Kategorie der Statuen bzw. bezogen auf die bisher handelsübliche Größe von Shapies unter die der Statuetten oder Figurinen – miniaturisierte Körper. Beide, die sich lediglich

hinsichtlich ihrer Größe unterscheiden, sind vollplastische Bildwerke und eine „three-dimensional representation usually of a person, animal, or mythical being that is produced by sculpturing, modeling, or casting“ (Merriam-Webster-Lexikon 2018). Wie auch bei Selbstporträts und Selfies sind es bei den Statuen und Shapies die Herstellungsweisen und die mit ihnen verbundenen Charakteristika, die diverse Fragen aufwerfen. Sowohl bei den Selfies als auch den Shapies wird das bisher händische Herstellungsverfahren durch ein maschinelles ersetzt und somit die Frage suspendiert, „wie wir mit unseren eigenen Händen die Welt, uns selbst und die Anderen – im wahrsten Sinne des Wortes – begreifen“ (Huber 2007, 19). Ins Zentrum rücken dabei die Auswirkungen eines solchen Herstellungsverfahrens, bei dem die ästhetische Umsetzung – zumal die Darstellung eines bestimmten Menschen – nicht mehr von einem Menschen, sondern einer Maschine realisiert wird. Eng verbunden mit den zyklischen Bewegungen von Maschinen ist die serialisierte industrielle Produktion (Beil, Engell, Schröter, Schwaab u. Wentz 2012) und die Idee, dass maschinell hergestellte Dinge fehlerfrei und – bezogen auf Nachbildungen bzw. Reproduktionen, vor allem serieller Art – perfektioniert seien. Hierin liegt die Vorstellung des Shapie-Käufers, ein naturgetreues Miniaturmodell (seines Ichs) in den Händen zu halten, begründet.

Anthropologisch betrachtet ist dies deshalb bedeutsam, weil ‚Zeichnen‘ – im Falle der Selbstporträts – und ‚Bildhauerei‘ – im Falle der Statuen – „als Begriffsbildung eine Form von Identitätsbildung und Weltbildung [ist]“ (Huber 2007, 24). Die Darstellung, besonders die ‚realer‘ Menschen, ist gerade keine bloße Nachbildung und bedeutet für den Darstellenden, auf Grund der handwerklichen Umsetzung, gleichsam die begreifende Durchdringung von Welt. Demzufolge werden „Selbstbild und Weltbild als eine Form handelnden Begreifens mit der Hand erzeugt. Welt und Selbst werden angeeignet“ (ebd.). Und bekanntlich kann man das am besten aneignen, was man selbst produziert hat – oder produzieren lässt. Das Shapie als Resultat eines Ganzkörperscans aus einem Drucker lässt sich als Fortführung des Selfies in einer weiteren, nämlich der dritten Dimension denken. Beiden ist gemein, dass sie in einer Black Box maschinenhaft entstanden sind, das heißt „ohne eigenen inneren trieb und ohne eigenwillen“ und bezogen auf die, für die Schaffung von Selbstporträts und Statuen erforderliche Reflexivität, „ohne eigenes denken“ (Deutsches Wörterbuch, o. J.). Was entsteht,

sind Miniaturmodelle menschlicher Körper, die zwar einerseits einen starken Symbolgehalt aufweisen, andererseits gerade deshalb hochgradig allgemeingültig sind (Olbrich 2001). Interessanterweise spricht der Shapie-Käufer nicht davon, dass er ein naturgetreues Miniaturmodell von *sich selbst* in den Händen hält, sondern des *eigenen Ichs*.

Das eigene Ich in Händen halten

Wenn das Ich räumlich dargestellt wird, wird die Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Shapie, Körper und Identität *performativ* virulent. Menschen können sich (als Shapie) nicht nur aus einem Blickwinkel sehen, sondern aus verschiedenen; sie können ‚sich‘ beispielsweise auch berühren oder in verschiedene Situationen ‚hineinversetzen‘. Manifestiert sich möglicherweise in Shapies eine mit dem *performative turn* verbundene Subjektivierungsform? Wenn ja, was charakterisiert sie? Bevor wir uns dieser Frage weiter unten zuwenden, werfen wir erneut einen Blick auf die ‚Hand‘, weil sie eine solche Subjektivierungsform überhaupt erst ermöglicht. Wörter wie *Begreifen* und *Begriff* verweisen darauf, dass den Menschen bereits seit Jahrtausenden intuitiv klar zu scheint, was Anthropologen und Evolutionsbiologen inzwischen belegen können: „Denken ist in seinem Entstehen durchaus eine körperliche Aktivität – oder zumindest spiel(t)en unsere hochentwickelten Greifwerkzeuge, die Hände, eine wichtige Rolle in der Erkenntnisgewinnung und Auseinandersetzung mit unserer (Um-)Welt“ (Knobel u. Marty 2008, 27). Die Hand als probates Mittel, um die dreidimensionale Welt zu begreifen, spielt deshalb eine herausragende Rolle für das Verständnis von Shapies, weil diese als Abbild bzw. Darstellung des eigenen Ichs einen Blick auf uns selbst ermöglichen, der uns sonst verborgen ist. Das Shapie als Miniatur meiner selbst erlaubt es, sich selbst als Objekt zu (er)fassen und zu (be)greifen, ohne unerreichbare blinde Flecken, die die Selbsterkenntnis für gewöhnlich vereiteln. Es steht für den Anspruch einer nicht austauschbaren, besonderen Form der Selbsterfahrung. Damit stellt sich die Frage: „Verstehen wir erst dann etwas, wenn wir es (im etymologischen Sinne) erfasst, begriffen oder gar in die Hand genommen haben, wenn wir es durch einen direkten Kontakt und viele eigene Erfahrungen in unser Verhalten integriert haben?“ (ebd., 30). Verfolgt man diese evolutionsbiologische Argumentation weiter und überträgt sie auf Statuen bzw. Shapies – aber auch auf Puppen im weitesten Sinne als Nachbildungen einer menschlichen Gestalt – führt das

zu dem Schluss, dass erst die figürliche Darstellung des Menschen und deren Handhabung, dessen Selbstwahrnehmung bzw. auch Selbsterkenntnis überhaupt ermöglichen. Im Unterschied zum (zweidimensionalen) Bild, das seine Bestimmungskraft aus einer „Liaison mit dem Unbestimmten“ (Boehm 2004, 40) bezieht, scheint das Shapie – gerade in seiner Form eines miniaturisierten Egos – ein vollständiges Begreifen zu ermöglichen. Während die ikonische Sinnentstehung auf dem beruht, was nicht in den Blick kommt, weil es sonst anders gesehen werden könnte, zielt das Shapie auf ein vollkommenes Begreifen seiner selbst. Wenn Sehen immer auch Übersehen ist, so ist das In-die-Hand-Nehmen als Kombination von Sehen und Tasten der Versuch, sich vollständig in den Griff zu bekommen – was nicht nur epistemische, sondern auch praktische Aspekte umfasst.

Die Idee, dass die Berührung die eigentliche anthropologische Vergewisserungspraxis darstellt, hat der französische Philosoph Etienne Bonnot de Condillac schon in der Aufklärung betont. Er benutzt dazu ein Gedankenexperiment, das auf einen antiken Mythos zurückgreift: Es geht um den Pygmalion-Mythos, in dem der zum Leben erwachten Statue der Galathea sukzessive und getrennt voneinander alle Sinne zugeordnet werden sollen. Der letzte von Condillac analysierte Sinn, den er nach Geruch, Gehör, Geschmack und Gesichtssinn traktiert, ist der Tastsinn, der zudem metaphysisch geadelt wird. Er erscheint ihm als der einzige Sinn, der den Menschen der realen Existenz einer Welt und seiner selbst versichern kann (vgl. Zirfas 2014, 72ff.). Wenn die Berührung fehlt, so lässt sich nicht zweifelsfrei zwischen Ich und Nicht-Ich unterscheiden. Da aber in Erkenntnissen die zentralen Unterscheidungen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Sein und Schein, zwischen Sicherheit und Zweifel etc. gemacht werden müssen, liegt den Sinnen letztlich der Tastsinn zugrunde, so dass alle Sinne aus ihm erwachsen. Das Tasten erscheint als Grundlage oder Sinn der Sinne, sozusagen als Meta-Sinn – er ist der Sinn des Begreifens seiner selbst und der Welt: „Alle unsere Erkenntnisse [stammen, JNN u. JZ] aus den Sinnen und besonders aus dem Tastsinn [...], weil er es ist, der die anderen unterweist“ (Condillac 1983, 213). Begreifen entwickelt sich somit aus den Sinnesempfindungen bzw. aus dem Tastsinn. Denken resultiert aus der Empfindung, aus dem Spüren und Fühlen von Gegenständen. Es sind die durch den Tastsinn vermittelten körperlichen Erregungen, die sich dynamisch zur Emotionalität und

zum Erkennen entwickeln. Letztlich werden aus dem Tastsinn heraus Geist und Seele des Menschen genealogisch hergeleitet, da es ihm obliegt, Eigenschaften des Selbst und der Welt auf ihren Realitätsgehalt hin zu überprüfen. Shapies lassen sich insofern als eine Form der Vergewisserung seiner selbst – im doppelten Sinn – begreifen. Das scheint in einer Welt, die an einem Übermaß an (digitalen) Bilderproduktionen leidet, eine wichtige Form der Kompensation zu sein. In diesen Bildern scheint die Referenz auf die Wirklichkeit und den Körper nicht mehr vorhanden und auf virtuelle Wirklichkeiten und Körper übergegangen zu sein. Die Wahrheit der Wirklichkeit verdichtet sich nicht mehr im Bild, sondern im analogen Ikonoklasmus algorithmischer und genetischer Codes: „Bilder schrumpfen dabei auf eine *visuelle*, Körper auf eine *genetische* Information“ (Belting 2004, 353). Die digitalen Bilder sind von der Referenz auf die Realität befreit und von der Referenz auf die Virtualität besessen. Die Repräsentation des Virtuellen gerät gleichermaßen unter den Bann absoluter Verfügbarkeit wie absoluter Kontingenz (vgl. Wulf u. Zirfas 2015).

Shapies versprechen dagegen das abbildhafte, reale Ich. Sie versprechen Körperlichkeit und Handhabbarkeit. Und dennoch lassen sich auch in Shapies Texte und Geschichten einschreiben. Auch sie entkommen der Welt des Symbolischen nicht. Insbesondere nicht der Symbolik des Doppelgängertums. Folgen wir hierbei Sigmund Freud, dann ist der Doppelgänger ein wiederkehrendes Motiv für das Unheimliche, aber auch eine Versicherung „gegen den Untergang des Ichs“ (Freud 1981, 258). Freud bringt den Doppelgänger in eine Verbindung mit dem Spiegel- und Schattenbild, mit dem Schutzgeist und der Todesfurcht. Der Doppelgänger ist gleichzeitig die anthropomorphe Figuration des Wiederkehrenden und die autonome Figuration der Selbstverdopplung, die diabolische Selbsthervorbringung, die einen Riss von Eigenheit und Fremdheit in den Menschen einschreibt. Entwicklungspsychologisch betrachtet ist der Doppelgänger zunächst eine Versicherung gegen die Vernichtung, eine Art imaginärer Koloss, der als unsterbliche Seele die Macht des Todes gebrochen hat. Doch mit der Überwindung des narzisstischen und animistischen Stadiums wandelt sich der Doppelgänger vom Garanten des ewigen Lebens zum Schreckbild: Der Doppelgänger wird unheimlich, weil er der Vorbote des Todes ist. Mit der Entwicklung einer distanzierten Haltung gegenüber dem eigenen Ich und einer kritischen Selbstbeziehung wird der Doppelgänger mit anstößigem Inhalt,

unterbliebenen Lebensmöglichkeiten und unterdrückten Willensentscheidungen „aufgeladen“. Der Doppelgänger ist nun der Wiedergänger der überwunden erachteten seelischen Urzeiten, ein vergessen geglaubtes Gespenst, das dem Individuum die permanente Regressionsmöglichkeit vor Augen führt. Ähnlich wie (manche) Puppen (Mattenklott 2014) scheinen Shapies also nicht so harmlos zu sein. Sie verweisen auf die prekäre Existenz des Menschen, die stets mit der Abwehr von Schädigungen und Vernichtungen einhergeht. Darauf, dass mit Shapies wiederum Vulnerabilitäten für das eigene Ich einhergehen, verweist auch die Deutung des 119. Psalms: „Ich trage meine Seele immer in meinen Händen, und ich vergesse deines Gesetzes nicht“. Demnach heißt die Redensart, ich trage meine Seele immer in meinen Händen, so viel, dass das eigene Leben in steter Gefahr schwebt: „In unseren Händen ist unsere Seele nicht sicher. Es ist auch niemand, er sei so weise, so klug, so verständig, auch so fromm, als er will, der seine Seele genugsam verwahren könne“ (Francke 1764, 400). Daher rührt die Notwendigkeit sich dem Gesetz Gottes zu unterwerfen, denn erst wenn „ein Mensch Gott im Glauben seine Seele, sein Leben, und alles, was ihm Gott gegeben, anbefiehlt, so ist er sicher genug, daß ihm niemand Schaden kann“ (ebd.). Der moderne Mensch aber vertraut nicht (nur) auf Gott, sondern vor allem auf sich selbst. Mit dem Shapie schafft man sich selbst ein Abbild. Diese Praxis trägt im christlichen Abendland selbst göttliche Züge. Denn Gott erscheint in der Genesis als derjenige, der den Menschen nach seinem Bild erschafft (Genesis 1,27). Allerdings spricht die Bibel nicht davon, dass er sich selbst in Händen hält. Der Mensch, der sich selbst in Händen hält, ist eine theomorphe und zugleich paradoxe Figur. Denn wer sich in Händen hält, ist sich nicht nur gegeben, sondern er hat sich geradezu verdoppelt. Er ist Schöpfer und Geschöpf in einem, sozusagen selbstschöpfendes Geschöpf und geschöpfter Schöpfer, was ziemlich genau die paradoxe, dublettenartige Subjektposition der Moderne wiedergibt: In ihr ist Mensch immer zugleich Subjekt und Objekt, Produzent und Produziertes.

Das Shapie ist insofern ein Produkt der Moderne, als es in einem Selbstthematization, Selbstmodellierung und Selbstinszenierung verkörpert. Somit stellt es ein Miniaturego dar, das Reflexivität, Technologie und Performanz integriert. Es trägt Züge der Selbstverwirklichung und Authentizität ebenso wie Züge der Singularität und Außergewöhnlichkeit. Andreas Reckwitz (2017, 316) schreibt: „In seiner Wohnung inszeniert es [das moderne Subjekt, JNN u. JZ] sich *vor sich*

und vor anderen. Zugleich ist sie der Ort, an dem es ganz ‚es selbst‘ sein kann.“ Das Subjekt, das ein Shapie in den Händen hält, erscheint als eine Form, in der der moderne Mensch ‚ganz bei sich selbst sein kann‘. Wenn die Identität in der Moderne vor allem von den eigenen ästhetischen Entscheidungen und Handlungen abhängig ist, dann zeigt uns das Shapie, wer wir ‚wirklich‘ sind.

Fazit: Faszinosum Shapie

Das Ich erscheint im Shapie im Modus seiner ‚technischen Reproduzierbarkeit‘ (Walter Benjamin), wodurch es einerseits seine ‚Aura‘ zu verlieren scheint, und andererseits – folgen wir Freud – auch Unsterblichkeit erlangt. Systematische Studien zur Frage, wie sich der Umgang mit solch einer 3-D-Figur auf Individuen etwa alters-, bildungs- und sozialspezifisch und zudem kurz- und langfristig auswirkt, liegen noch nicht vor. Insofern könnte man an dieser Stelle auch nur spekulieren, welche Funktionen mit einer solchen ‚Puppe‘ für Menschen verbunden sind: Übergangsobjekte, Erinnerungsstücke, Repräsentationen, Konstruktionsdinge, Experimente, Infantilisierungen etc.? Monika Goetsch (2016) berichtet, dass diejenigen, die eine solche 3-D-Figur erstmals in den Händen hielten, berührt und erstaunt seien; vielleicht wie die Menschen früher, als sie sich erstmals auf einer Fotografie ansahen. In unserem einleitenden Zitat wird von ‚Faszination‘ gesprochen. Dem wollen wir nachgehen: Was also macht die Faszination eines Shapies aus? Zugrundeliegend ist das lateinische Wort *fascinare*, was ‚beschreien‘ und ‚hexen‘ bedeutet. Es war Rudolf Otto, der zur Beschreibung des Heiligen auch das Moment des Faszinierenden herausgearbeitet hat. Er verweist darauf, dass dieses Moment mit dem Sinnverwirrenden, Sinnberückenden, Hinreißenden und Entzückenden zu tun hat, mit Taumel und Rausch, aber auch mit Seligkeit und Heil (Otto 1911/1991, 42ff.). Und was könnte in diesem Sinne faszinierender sein als das eigene Selbst?

Freud gibt uns einen weiteren Hinweis zum Doppelgänger: Er schreibt, dass die Vorstellungen über den Doppelgänger ‚auf dem Boden der uneingeschränkten Selbstliebe entstanden [sind], des primären Narzißmus, welche das Seelenleben des Kindes wie des Primitiven beherrscht‘ (Freud 1919/1981, 258). In diesem Sinne können wir beim Shapie auch vom Narzissmus sprechen. Beim Narzissmus geht es um Selbstverliebtheit, immer auch um Spiegelerfahrungen und den Tod – und zwar mit dem Unterschied, dass Shapies es möglich machen, den eigenen Tod überleben zu können: Denn nunmehr wird in den körperlich-spiegelnden Replika

(vgl. Winzen 2013) die Unsterblichkeit der Künstlichkeit wunscherfüllende Wirklichkeit, denn während sich der eigene Körper in seiner leiblichen Gegebenheit mit Alterungsprozessen auseinandersetzen muss, signalisiert das Shapie das Ideal der Unvergänglichkeit. Und zudem lassen sich auch die Anderen, die einem in der Einsamkeit dieser Unsterblichkeit noch Beistand leisten können, unvergänglich mitgenerieren – auch Familie und Freunde sind ja shapiefähig. Während Bilder Identität als körperlose Fiktion verheißen, die die leibliche Identität des Körpers hinter sich gelassen hat, setzt das Shapie geradezu auf Körperlichkeit, wenn auch auf maschinell produzierte. Insofern schreibt das Shapie den antiken Mythos von Narziss um (vgl. Ovid 1994). Narziss, einem ungewöhnlich schönen Jüngling, wird ein langes Leben prophezeit, wenn er sich nicht selbst erkennt, das heißt, in seine Schönheit verliebt. Weil Narziss die Bergnymphe Echo nicht erhört, ersinnt diese zusammen mit Nemesis, der Göttin des gerechten Zorns, auf Rache; Narziss verliert sein Messer in einem Waldsee und wird beim Blick in denselben von seinem eigenen Bild gebannt. Er verliebt sich in die körperlose Hoffnung („spem sine corpore“) seines Spiegelbilds, dem kein eigenes Sein innewohnt („nil habet ista sui“). Seine Begierde richtet sich auf ein Trugbild, auf ein Schattendasein des Selbst: „Iste ego sum“ und da die unendliche Begierde sich auf das Eigene bezieht, kann sie nicht durch ein Anderes gestillt werden: „Quod cupido, meam est“. Dem unendlichen Sog der Selbstliebe, der Ausdruck des unendlichen Mangels der Erfüllung der Begierde ist, lässt sich nur um den Preis entkommen, dass man den Grund des Mangels aufhebt, nämlich das Selbst. Die Selbstverliebtheit des Narziss führt schließlich zu Melancholie und zum Tod. Im verkörperten Anderen seiner Selbst versucht die Moderne die Selbstbe Spiegelung zu ermöglichen und dabei den Tod auszublenden. Das Shapie ist die narzisstische Körperhoffnung des modernen Menschen, die sich nicht als Fiktion erweisen und ewiges Leben gewährleisten soll. Nunmehr kann man sich in sich selbst verlieben, weil das Shapie einen ‚realen‘ Widerpart bietet. Aber warum muss es eine Miniatur und warum darf es keine originalgetreue Wiedergabe sein – die sich ja technisch ebenso leicht ermöglichen ließe? Würde man sich damit nicht in eine Reihe prominenter Gestalten der Wachsfigurenkabinette stellen?

Übergehen wir hierbei praktische Gründe – größere finanzielle Aufwendungen oder fehlende Räumlichkeiten –, so lässt sich die Miniatur als Verkleinerung des Ich verstehen, die in die Kindheit verweist. In diesem Sinne konkurriert das

Shapie mit einer ganzen Reihe anderer Miniaturen: etwa mit Puppen, Nippesfiguren, Gartenzwerge und Krippenfiguren. Doch beim Shapie geht es um eine Miniaturisierung des eigenen Selbst. Bekanntlich hat Freud einen Autoerotismus am Anfang des Lebens ausgemacht, der sich durch eine direkte Befriedigung von Partialtrieben auszeichnet, und der daher weder auf ein äußeres Objekt noch auf ein einheitliches Körperbild oder Ich angewiesen wäre. Mit der Entwicklung des Autoerotismus zum primären Narzissmus werden nicht nur die bisher unverbundenen einzelnen Komponenten der Sexualtriebe zu einer Einheit zusammengefasst, sondern zugleich entwickeln sich das Ich und damit das Selbst als einheitlicher Inhalt des psychischen Apparates. Das neue Element, so interpretiert diese Situation Jacques Lacan (1973), kommt durch die Beziehung des Kindes mit dem Bild eines ganzheitlichen Ich im Spiegel zustande, das dem Ich Dauerhaftigkeit und Einheit, Präsenz und Omnipotenz im Bild vermittelt. In diesem Sinne erinnert das Shapie an die Idee der kindlichen Spiegelung, bildet sozusagen eine Rückkehr in das Paradies der Kindheit, in dem das Ich seine eigene Ganzheitlichkeit in einem idealen Bild wahrnimmt, das das Subjekt auf einer „fiktiven Linie [situert], die das Individuum allein nie mehr auslöschen kann“ (ebd., 63). Lacan arbeitet dabei auch die zentrale Zäsur heraus, die für das Kind mit der jubelnden Selbstbegegnung verbunden ist, wird es doch aus dem intakten Imaginären in die Brüchigkeit und Ambivalenz der symbolischen Ordnung versetzt. Das Subjekt wird so auf die Suche nach der verlorenen narzisstischen Einheit festgelegt, aus deren Scheitern sich nach Lacan das Begehren konstituiert. Lässt sich also das Shapie als Objekt der Suche nach der verlorenen narzisstischen Einheit verstehen? Oder anders: Besteht die Faszination für das Shapie im narzisstischen Begehren nach dem Imaginären, Unmöglich-Vollständigen? Und man kann sich die Frage stellen, ob die Shapies als Einheits- und Unsterblichkeitsmodelle mit dem Verlust, der Trennung und den Zerstückelungsphantasien der frühen Kindheit zu tun haben, insofern sie eine Kompensation für eine ursprüngliche, symbiotische Erfahrung darstellen. Julia Kristeva spricht an dieser Stelle vom Narzissmus als Projektionsfläche der Leere: „Der Narzißmus schützt die Leere, schafft sie erst und stellt so, als ihre Kehrseite, eine grundlegende Trennung her“ (Kristeva 1997, 29). Der Narzissmus als Abwehr gegen die Leere, die durch die Trennung von Mutter und Vater entsteht, entwirft und skizziert diese Leere durch eine Fülle von Bildern, Projektionen, Täuschungen und Identifikationen, um sich und seine Vorstellung von Identität inmitten diverser

symbolischer Systeme und Ordnungen aufrechtzuerhalten. Das Shapie bildet eine solche Kompensationsform, das eigene Ich durch alle Veränderungen seiner selbst und der Welt durchzuhalten. Der moderne Narziss verliebt sich nicht mehr in sein Bild, sondern in eine körperliche Ikone seiner Vollkommenheit und Unsterblichkeit. Doch sind auch Ministatuen seiner selbst nicht ohne Bilder zu haben, bleibt das Imaginäre an das Symbolische gebunden. In diesem Sinne ist das Faszinierende an Shapies, dass sie dem Menschen so ähnlich sind. Und das Shapie als Ähnlichkeitsmodell zu verstehen, heißt, das Selbst als Metapher zu begreifen. Hiermit kommt die Imagination als ein Sehen von Beziehungen ins Spiel, als Finden und Erfinden von Ähnlichkeiten und als Generator für die Entwicklung von Bildern für sich selbst. Insofern wirken „die Bilder von Menschen, die sich als Puppen oder Pappkameraden herausstellen [...], irritierend“ (Diaconu 2013, 58). Shapies können Menschen durchaus in Taumel versetzen.

Literaturverzeichnis

- Bachelard, Gaston (1994). *Poetik des Raumes*. Frankfurt/Main.
- Beil, Benjamin, Engell, Lorenz, Schröter, Jens, Schwaab, Herbert, Wentz, Daniela (2012). Die Serie. Einleitung in den Schwerpunkt. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 07.2/2012, 10-16.
- Beltिंग, Hans (2004). Echte Bilder und falsche Körper – Irrtümer über die Zukunft des Menschen. In Christa Maar, Hubert Burda (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder* (S. 350-264). Köln: DuMont Buchverlag.
- Condillac, Etienne Bonnot de (1983). *Abhandlungen über die Empfindsamkeiten*. Hg. von Lothar Kreimendahl. Hamburg: Felix Meiner.
- Boehm, Gernot (2004). Jenseits der Sprache. Anmerkungen zur Logik der Bilder. In Christa Maar, Hubert, Burda (Hg.). *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder* (S. 28-43). Köln: DuMont Buchverlag.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (o. J.). Zugriff am 01.01.2019 unter http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB.
- Diaconu, Mădălina (2013). *Phänomenologie der Sinne*. Stuttgart: Reclam.
- Faulstich, Peter (2012). Suche nach dem Selbst im Bild. Selbstbildnisse Philipp Otto Runge – Identitätsprobleme in der Romantik. *Magazin Erwachsenenbildung.at. Das Fachmedium für Forschung, Praxis und Diskurs*. Ausgabe 15, 2012. Wien. Zugriff am 17.12.2018 unter: <http://www.erwachsenenbildung.at/magazin/12-15/meb12-15.pdf>.
- Francke, August Hermann (1764). *Erklärung des hundert und neunzehnten Psalms, anietzo auf Verlangen besonders herausgegeben von Gotthilf August Francken*.
- Freud, Sigmund (1919/1981). *Das Unheimliche*. In Studienausgabe Band IV (S. 241-274). Frankfurt/Main: S. Fischer.
- Goetsch, Monika (2016). Nach dem Selfie kommt das Shapie. *Süddeutsche.de*. Zugriff am 20.12.2018 unter: <https://www.sueddeutsche.de/digital/2.220/-d-druck-das-kleine-ich-1.3134159>.

- Huber, Hans Dieter (2007). Die Intelligenz der Hände. *Ästhetische Bildung: Modelle und Perspektiven in Europa*; 50 Jahre BÖKWE / Internationale Fachtagung Bildnerische Erziehung, Technisches Werken, Textiles Gestalten (Sonderheft BÖKWE; 1). 19-24.
- Knobel, Stefan, Marty, Stefan (2008). Die Bedeutung der menschlichen Hand in der Evolution des Menschen. Vom (Be)Greifen zum Denken. *Lebensqualität. Die Zeitschrift für Kinaesthetics* 03/2008, 27-30.
- Kraemer, Jean Pierre (2019). *Dein zweites Ich zum Anfassen*. Zugriff am 25.01.2019 unter <https://www.3dgeneration.com/3d-figures/>
- Kristeva, Julia (1997). *Geschichten von der Liebe* (4. Aufl.). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Lacan, Jacques (1973). Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In Jaques Lacan, *Schriften I*. (S. 61-70). Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- Mattenklott, Gundel (2014). Heimlich-unheimliche Puppe: Ein Kapitel zur Beseelung der Dinge. In Insa Fookon, Jana Mikota (Hg.), *Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen* (S. 29-42). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Merriam-Webster-Lexikon (2018). Statue. Zugriff am 30.12.2018 unter: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/statue>.
- Olbrich, Harald (Hg.) (2001). *Lexikon der Kunst*. Berlin: Directmedia Publ.
- Ovid (1994). *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Leipzig: Reclam.
- Otto, Rudolf (1911/1991). *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: C.H. Beck.
- Parmentier, Michael (1997). Das gemalte Ich. Über die Selbstbilder von Rembrandt. *Zeitschrift für Pädagogik* 43 (5), 721-737.
- Preimesberger, Rudolf (1999). Einleitung. In Rudolf Preimesberger, Hannah Baader (Hg.), *Portrait. Geschichte der klassischen Bildgattung in Quellentexten und Kommentaren*. Band 2, (S. 13-61). Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Reckwitz, Andreas (2017). *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Berlin: Suhrkamp.
- v. Schoenebeck, Gudrun (2015). Der Shapie kommt – Selbstporträt als Ministatue. *ingenieur.de*. Zugriff am 12.12.2018 unter <https://www.ingenieur.de/technik/fachbereiche/3d-druck/der-shapie-kommt-selbstportraet-ministatue/>.
- Winzen, Matthias (2013). Spiegel aus Holz. Einige Gedanken zu den Skulpturen von Stefan Balkenhol. In Johannes Bilstein, Micha Brumlik (Hg.), *Die Bildung des Körpers* (S. 280-295). Beltz Juventa.
- Wulf, Christoph, Zirfas, Jörg (2005). Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge. In Christoph Wulf, Jörg Zirfas (Hg.), *Ikonologie des Performativen* (S. 7-32). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Zirfas, Jörg (2014). Die Bildung der Sinne. Ästhetische Modelle des französischen Sensualismus. In Jörg Zirfas, Leopold Klepacki, Diana Lohwasser, Diana (Hg.), *Geschichte der Ästhetischen Bildung*. 4 Bände. Band 3.1: Aufklärung, (S. 67-81). Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.

Über die Autorin und den Autor / About the Authors

Juliane Noack Napoles

Dr. phil.; wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur *Allgemeine Erziehungswissenschaft mit dem Schwerpunkt Pädagogische Anthropologie* am Department Erziehungs- und Sozialwissenschaften an der Universität zu Köln; Forschungsschwerpunkte: Identitätsforschung, Ästhetische Bildung, Vulnerabilitätsforschung, qualitative Forschungsmethoden; aktuell Mitarbeit an den Projekten: *Geschichte der ästhetischen Bildung* und *Vulnerabilität und Pädagogik*.

Jörg Zirfas

Dr. phil., Professor für Allgemeine Erziehungswissenschaft mit dem Schwerpunkt Pädagogische Anthropologie am Department Erziehungs- und Sozialwissenschaften an der Universität zu Köln. Vorsitzender der Sektion Allgemeine Erziehungswissenschaft der DGfE, der Kommission Pädagogische Anthropologie der DGfE und der Gesellschaft für Historische Anthropologie an der Freien Universität Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Pädagogische und Historische Anthropologie, Bildungsphilosophie und Psychoanalyse, Kulturpädagogik und Ästhetische Bildung, Qualitative Bildungs- und Sozialforschung.



Korrespondenz-Adressen /
correspondence addresses:
jnoackna@uni-koeln.de
jzirfas@uni-koeln.de

Miniaturwelten

Miniature Worlds

Gertrud Lehnert

ABSTRACT (Deutsch)

Angeregt von Nelson Goodmans „Weisen der Welterzeugung“ deute ich Miniaturen als spezifische Materialisierung der Interpretation von „Welt“. Es geht dabei weder um Kinderspielzeug noch um die simple Verkleinerung von Dingen, sondern um materiell umgesetzte Versionen von Ideen und Interpretationen von Welt. Jede Version schafft implizit ihre eigene Ästhetik. Meine Beispiele sind die *Arnstädter Puppenstadt* „Mon Plaisir“ aus dem frühen 18. Jahrhundert, der *Augsburger Ausschneidebogen*, ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert, der auf Papier die Stadt Augsburg und vor allem ein großbürgerliches Wohnhaus präsentiert, und schließlich die *apokalyptischen Miniatur-Dioramen* gebaut und fotografiert von Lori Nix und Kathleen Gerber aus dem 21. Jahrhundert.

Schlüsselwörter: Welterzeugung, Miniaturwelt, Weltdeutung, Ästhetik der Miniatur, Puppenstadt, Ausschneidebogen, Diorama, Apokalypse

ABSTRACT (English)

Following Nelson Goodman's concept of "world making" I consider miniatures as a specific way of materializing aspects or interpretations of "world". The miniatures I chose are neither childrens' toys nor simple replicas of existing things but materialized versions of specific views, ideas and interpretations. Implicitly, each creates its own aesthetics of the miniature. The examples I discuss are the *Arnstädter Puppenstadt* "Mon Plaisir", an entire town as well as the castle's main rooms built in the early 18th century by an aristocratic widow; an 18th-century-paper album presenting the city of Augsburg and the interior of a wealthy home which could be furnished with paper cut-outs; and, finally, the apocalyptic miniature dioramas built and photographed by Lori Nix and Kathleen Gerber (21st century).

Keywords: world making, miniature world, aesthetics of the miniature, doll house town, cut-out sheet, diorama, apocalypse

Weltenvielfalt

„Weisen der Welterzeugung“ – so könnte mein Aufsatz, Nelson Goodman zitierend, auch heißen. Die drei unterschiedlichen „Miniaturwelten“, um die es im Folgenden geht, unternehmen es, Welt zu repräsentieren und damit – durchaus im Sinne Goodmans – zu schaffen. Das tun sie auf unterschiedliche Arten. Die Arnstädter Puppenstadt „Mon Plaisir“ der Fürstin Auguste Dorothea von Schwarzburg¹ aus dem frühen 18. Jahrhundert präsentiert Aspekte der zeitgenössischen Residenzstadt und des höfischen Lebens in unterschiedlichen dreidimensionalen Szenarien, Innen- und Außenansichten, bevölkert von Puppen unterschiedlicher Größe. Es hat den wohl umfassendsten Anspruch auf Vollständigkeit, wie auch immer dieser tatsächlich realisiert wird. Das Augsburger Klebealbum (vgl. Haindl 2010) ist ein auf Papier gedrucktes zweidimensionales Papier-Puppenhaus samt städtischer Umgebung, in dem Innenräume, Plätze und Straßen ausgeschnitten und mit Mobiliar und Figuren beklebt werden könnten. Auffallend, dass die Figuren maßstäblich verblüffend hinter dem Mobiliar zurücktreten. Das Klebealbum ähnelt der Puppenstadt insofern, als es nicht nur das Haus, sondern auch die Stadt einbezieht. Die Fotos der zeitgenössischen Künstlerinnen Lori Nix und Kathleen Gerber schließlich zeigen einzelne Miniatur-Dioramen, die sie bauen, fotografieren und dann vernichten, so dass es am Ende ausschließlich das Abbild eines einst realen, dreidimensionalen Gegenstands gibt (vgl. Nix 2015). Lori Nix präsentiert einzelne Szenarien einer verlassenen Welt im Verfall und stellt so durch Zeit und Raum einen aktuellen Gegenpol zur Puppenstadt und dem Augsburger Ausschneidebogen dar.

Alle drei Beispiele nehmen – so meine ich – auf unterschiedliche Weisen für sich in Anspruch, Ansichten von Welt *en miniature* zu zeigen. Der Philosoph Nelson Goodman geht aus von der menschlichen Unfähigkeit, *die* Welt als solche zu erkennen, und zieht daraus den Schluss, es gebe eine Vielheit unterschiedlicher Welten (Goodman 1990, 14). Unser menschliches Universum bestehe nicht aus Welt, sondern aus Beschreibungsweisen, etwa durch die Wissenschaften, die Künste und auch durch unsere Wahrnehmungen (Goodman 1990, 15):

Das uns bekannte Welterzeugen geht stets von bereits vorhandenen Welten aus; das Erschaffen ist ein Umschaffen. [...] Bei der Welterzeugung besteht vieles, aber keineswegs alles aus Zerlegung und Zusammenfügung, häufig aus beidem zugleich: einerseits der Aufteilung von Ganzem in Teile und der Unterteilung von Arten in Unterarten, der Analyse von Komplexen in charakteristische Bestandteile sowie darin, Unterscheidungen zu treffen; andererseits aus der Zusammensetzung von Ganzheiten und Arten aus Teilen, Gliedern und Unterklassen, aus der Kombination von Merkmalen zu Komplexen und dem Herstellen von Verbindungen (Goodman 1990, 19f.).

Miniaturwelten sind geradezu idealtypische, materialisierte Resultate von Prozessen der Weltwahrnehmung als Welterzeugung. Sie präsentieren eine Auswahl und spezifische Anordnungen, die sowohl besondere Zeitlichkeiten implizieren – Momente in der Zeit – als auch bestimmte Ansichten – d.h. Blickwinkel, Perspektiven – vorgeben. Sie inszenieren Aspekte von Welt, sie reduzieren und setzen Schwerpunkte. Das ist eine ästhetische Praxis, und ästhetische Praktiken besitzen immer auch eine spielerische Seite. Als ästhetische Erfahrung schreiben sie sich ins kulturelle Gedächtnis ein. Mit der Begrifflichkeit beziehe ich mich in Bezug auf „Inszenierung“ auf die Terminologien von Martin Seel (2001), Erika Fischer-Lichte (2001) und Wolfgang Iser (1993) und wende sie auf Artefakte und deren Inszenierung durch Menschen an. „Inszenierung“ ist in diesem Sinne ein kreativer und transformierender Umgang von Menschen mit sich und ihrer Umwelt, in dem etwas *zur Erscheinung* gebracht wird und gleichzeitig etwas *hervorgebracht* wird, was sich aus dem Kontext hervorhebt.

Im Folgenden möchte ich die Inszenierungen genauer betrachten, die jeweilige Materialität, die je spezifische Räumlichkeit und Anordnung sowie die möglicherweise intendierten Realitätseffekte und last but not least die Ästhetik der Miniaturen. Davon nicht zu trennen sind ihre jeweiligen Funktionen in unterschiedlichen sozialen und historischen Kontexten. Ein wichtiger Aspekt dabei ist die „Bevölkerung“ der Miniaturräume mit Puppen. Einzig die apokalyptischen Dioramen von Nix/Gerber sind menschen- bzw. puppenleer, nur in ihren frühen, thematisch anders gelagerten Werken setzten sie Tiere und menschenähnliche Spielzeugfiguren ein. Die Puppenstadt hingegen wird durch ihre „Bevölkerung“ erst lebendig, und auch der Ausschneidebogen gewinnt skurriles Leben durch die flächigen Ausschneidefigürchen, die Räume und Plätze bevölkern.

¹ Vgl. dazu die große Studie von Annette Cremer (2015). *Mon Plaisir. Die Puppenstadt der Auguste Dorothea von Schwarzburg (1666–1751)*. Köln: Böhlau.

Die Puppenstadt

Die im Laufe von mehr als 35 Jahren gebaute Puppenstadt „Mon Plaisir“ der Auguste Dorothea von Schwarzburg (1666–1751) aus dem frühen 18. Jahrhundert ist bestrebt, den Eindruck von Vollständigkeit der Residenzstadt Arnstadt mit unterschiedlichen Lebens- und Arbeitsbereichen zu vermitteln. Einen großen Teil davon nimmt der Lebensraum der Fürstin selbst ein: das Schloss mit seinen unterschiedlichen Räumen, in denen ihr puppenkleines Ebenbild in mehreren Versionen residiert und mit Angehörigen des Hofes interagiert.

Annette Cremer deutet die Puppenstadt in ihrer materialreichen Studie – dem ersten umfassenden Referenzwerk zu diesem einzigartigen Objektensemble – als eine materialisierte, dreidimensionale Autobiographie der Fürstin Auguste Dorothea von Schwarzburg (Cremer 2015). Selbstvergewisserung einerseits und Verewigung der eigenen Person: das leuchtet ein. Man könnte hinzufügen, dass die Idee, in Miniaturabbildungen der eigenen Person eine gewisse Unsterblichkeit zu gewinnen, an antike Grabinszenierungen erinnert, in denen ganze Hofstaaten den Toten weiterhin dienen. Unabhängig davon mag die schlichte Faszination von einer die eigene Welt spiegelnden Welt *en miniature* ein Grund für die lebenslange Beschäftigung der Fürstin mit ihrem wohl beeindruckendsten Kunstkammerstück gewesen sein. Zudem repräsentiert eine ganze Stadt mit Bewohner*innen



Abbildung 1: „Kaffeetrinken“

trotz ihrer Komplexität ein überschaubares, beherrschbares Reich, in dem die Fürstin herrschen kann und über dessen Wohl und Wehe sie ganz allein entscheidet – was ihr als mehr oder weniger verminderter und letztlich machtloser Witwe in der Wirklichkeit freilich wohl nur bedingt möglich war, wie Annette Cremer erläutert. So könnte die Verbindung von Realität mit deren

künstlerischer miniaturisierter Nachbildung und Interpretation in einem sehr weiten Sinne auch eine gefahrlose, interpretierende, aneignende Beschäftigung der Fürstin mit ihrer Wirklichkeit darstellen und damit eine Herrschaft, die sich von der uneinholbaren Realität in die Miniaturwelt verlagert und dort Gültigkeit und Dauer erlangt.

Die Puppenstadt konstituiert sich aus Einzelobjekten: Zimmern, Plätzen. Auch das Schloss ist nicht zu einem Haus zusammengefügt, sondern die Zimmer existieren einzeln und zum Teil übereinander angeordnet. Annette Cremer spricht von „mental Aufbewahrungskästen“ (Cremer 2015, 204). Die Szenen bzw. Räume befinden sich, wie auf einer Theaterbühne, in abgeschlossenen (Guck)Kästen auf „vier-eckigen Bühnenplattformen“ (Cremer 2015, 92). Seinerzeit waren sie in einer Galerie aufgestellt, wie genau, lässt sich nicht mehr genau nachvollziehen; eine mögliche Rekonstruktion schlägt Annette Cremer vor. Die gemäß ihrem sozialen Status feiner oder einfacher gestalteten und gekleideten Puppen haben unterschiedliche Größen und sind proportional oft nicht passgenau zu den Räumen. Im Wesentlichen handelt es sich um drei Gruppen, die auch unterschiedlich gut ausgearbeitet und gekleidet sind: 20–28 cm, 14–19 cm, 27–35 cm (Cremer 2015, 104ff.; Pleticha 1995, 11; Klein u. Müller 1994, 4). Es gibt Marktszenen mit Bäckerei, Metzgerei, Spielwaren, Korbflechterei, Werkstätten mit Miniaturgerätschaften (Drechslerei, Weberei, Tischlerei etc.), eine Kirche während der Messe, der Nonnen und Mönche beiwohnen, eine Szene in einer Klosterschule für Mädchen – und natürlich viele Räume des Schlosses: Paradezimmer, Spielzimmer, Musikzimmer, Thronsaal, Porzellankabinett etc. Aber auch Wirtschaftsräume wie Küche und Weinkeller und sogar einige Räume der Bediensteten sind ausgearbeitet worden (vgl. Abbildungen 1 und 2).

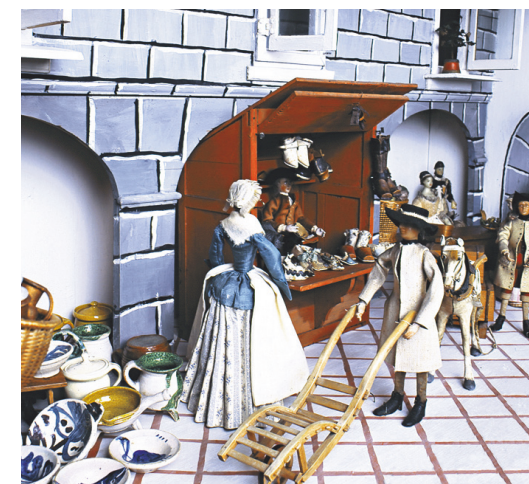


Abbildung 2: „Jahrmarkt“

Alle Räume sind kostbar und detailliert ausgestattet und alle sind bevölkert. Nicht nur im Thronzimmer, sondern auch in vielen anderen Räumen ist die Fürstin selbst im Miniaturformat präsent. Reich gekleidet und ausgestattet, belebt sie unterschiedliche Szenarien. Die Bekleidung sämtlicher Puppen aus allen sozialen Schichten ist detailgetreu den zeitgenössischen Moden nachgebildet. Kleidung und Interaktionen der Puppen stehen in perfektem Einklang mit den jeweiligen Schauplätzen. So entsteht die Illusion eines Gesamteindrucks, der auch andeutet, wie die sozialen Schichten sich unterscheiden, wo sich wer mit wem aufhält, was wer tut und wie man miteinander umgeht. Das zeitgenössische Leben wird aus Sicht der Fürstin wie auf einer Bühne vorgeführt. Aber selbstverständlich ist das, was eine Fürstin wahrnimmt und nachbilden möchte, nicht die ganze Welt und nicht das gesamte soziale Spektrum. So spielt Armut keine Rolle. Eine Bettlerin deutet eine andere Lebenssphäre an, jedoch in mehr pittoresker Funktion.

So werden einzelne Ansichten und Szenen der Residenzstadt und des Schlosses präsentiert, die zwar zuweilen ineinander übergehen, aber keine geschlossene Ganzheit bilden, sondern eine Addition von exemplarisch zu verstehenden Ausschnitten und Momentaufnahmen. Die Räume sind nicht mit Treppen oder Türen miteinander verbunden, sie stehen für sich, bilden also kein Hausensemble, sondern sind gewissermaßen Bruchstücke, die von den Betrachtenden zusammengedacht werden müssen. Das mag unterschiedliche Gründe haben. Ein ganz pragmatischer Grund ist, dass die Fürstin während ihrer langen Witwenzeit zusammen mit ihrem Hofstaat und mit Hilfe der Handwerker*innen im Verlauf von Jahrzehnten dieses immense Werk geschaffen, es also immer wieder sukzessive erweitert hat. Zudem hätte eine komplette Stadt oder ein komplettes Schloss mit dieser Fülle von Szenen jeden Rahmen gesprengt und sich letztlich auch der Betrachtung verweigert, die ja voraussetzt, dass das Kleine als Ausschnitt mit einem Blick erfasst werden kann, bevor man sich ins Detail verliert.

Vertiefende Betrachtung aber ist Ziel eines solchen Projekts, das im Kontext der Wunderkammern der Frühen Neuzeit verortet werden kann, in denen die erstaunlichsten und disparatesten Dinge aufbewahrt und zur Schau gestellt wurden. Ziel der Wunderkammern ist, als „enzyklopädisch ausgerichtete Universalsammlungen [...] das gesamte Wissen ihrer Zeit sowohl in ihren mikrokosmischen als auch in ihren makrokosmischen, in ihren zeitlichen und

räumlichen Zusammenhängen darzustellen [...] Die Wunderkammern [...] werden zu Orten der Welterkenntnis“ (Flügel 2005, 40). Wenn sie als „begehbare Miniatur der Welt“ fungieren (Beßler 2009, 21), dann müssen sie auch durchschritten werden können, um die einzelnen Dinge zu betrachten und zu würdigen. Die Puppenstadt mit ihrer Fülle von Objekt-Ensembles will Universalität und ist doch „nur“ exemplarisch; und man könnte auch einwenden, dass sie sich ausschließlich sichtbaren, bekannten, sehr irdischen Gegenständen widmet, nicht den Rätseln und Wundern der Welt. Ihr ‚Wunderbares‘ liegt jedoch nicht in Funktion und Form der Objekte selbst, sondern im Prozess der Miniaturisierung und im Anspruch, eine komplette, ganz und gar irdische, real existierende Welt zu schaffen, die zugleich ein materiell-reales Abbild der eigenen Welt und der eigenen Person sein soll und zugleich eine unerhörte Neuschöpfung ist. Keine komplizierte religiöse Symbolik, sondern ein konkreter Anspruch: Weltenschöpferin zu sein und sich zugleich in der Schöpfung zu spiegeln. Die Welt gespiegelt in der Welt gespiegelt in der Welt: eine klassische Mise-en-abyme, – also z.B. Bild im Bild, ein Theaterstück im Theaterstück oder auch die miniaturisierte Version eines existierenden Zimmers oder Möbelstücks. Diese Art der Spiegelung impliziert grundsätzlich die Erkenntnis der grundlegenden Strukturen des Vorbilds; sie fungiert als eine „modalité de la réflexion“, wie Lucien Dällenbach erläutert (Dällenbach 1977, 16). Und tatsächlich gibt die Inszenierung des Großen im Kleinen mit ihren Ausschnitten und Blicklenkungen – und erst recht die Mise-en-abyme – etwas zu sehen, was gesehen werden soll und sonst vielleicht nicht auffallen würde, und lässt aus, was ungesehen bleiben soll.

Das Augsburger Klebealbum²

Ähnlich der Puppenstadt ist das Klebealbum der Idee verpflichtet, nicht nur ein Haus zu präsentieren, sondern auch den dazu gehörigen Lebensraum: eine Stadt mit vielen Lebensformen, die auf verschiedenen Plätzen präsentiert werden, etwa dem Augsburger Perlachplatz mit Rathaus, Läden, Turm usw. Die 19 großformatigen kolorierten Blätter sind unterschiedlich groß, die meisten ab ca. 43 cm hoch und bis über 110 cm breit. Den meisten Raum nimmt ein luxuriöses Haus als Modell eines (groß)bürgerlichen Lebensstils ein – nicht dreidimensional, sondern

² Vgl. Haindl 2010. Leider war es mir nicht möglich, das Album zu sehen; der Bildband ermöglicht jedoch glücklicherweise eine visuell sehr gute Anschauung.



Abbildung: 3 „Musiksalon“

zweidimensional auf Papier gemalt, gezeichnet, geklebt. Damit bildet das Album sowohl in der Materialität als auch in der sozialen Positionierung einen Gegenpol zur aristokratisch dominierten Puppenstadt. Allerdings sind die Interieurs sehr luxuriös und darin dem Niveau der Puppenstadt vergleichbar. Auch das Album wird aus Einzelteilen zusammengesetzt, die vorgegeben sind, jedoch zur Vollendung die Aktivität der Besitzer*innen benötigen, die Figuren und Mobiliar in den Räumen platzieren, diese also wie ein dreidimensionales Puppenhaus einrichten können (vgl. Abbildungen 3 und 4).

Präsentiert werden einzelne Räume auf jeweils einer Doppelseite: Eingangshalle, Speisesaal, Diele, Küche, Gewölbehalle, Vorratskammer, Mägdekammer, Herrenschlafzimmer, Wöchnerinnenzimmer, Schlafzimmer, Teezimmer, mehrere Salons einschließlich eines Musiksalons. Im Vergleich zu den weitgehend engen Räumen der Puppenstadt, die mit wenig Mobiliar und Puppen schnell voll wirken und eher exemplarisch als vollständig angelegt scheinen, sind die Räume des Albums viel zu groß, allesamt Säle, die kaum mit Mobiliar und Personen zu füllen sind. Dafür sind sie übersichtlich und zeigen das, was in funktionaler wie repräsentativer Hinsicht entscheidend für den jeweiligen Raum ist. Während die Puppenstadt wie auch die Dioramen von Lori Nix als dreidimensionale Artefakte dem Prinzip der klassischen Guckkastenbühne mit Zentralperspektive gehorchen, präsentiert das Album Innenräume als zweidimensionale, ausklappbare Breitbandbilder, die sich, teilweise völlig proportionslos, horizontal über

zwei Seiten erstrecken. Die Zentralperspektive wird großzügig missachtet, anders als in dreidimensionalen Miniaturen. Das ist vermutlich der guten Ansicht geschuldet sowie der Möglichkeit, sie mit vielen – proportional unterschiedlichen – Möbeln und Menschen anzufüllen und perfekte Sichtbarkeit jedes Details zu ermöglichen. Auch viele Einrichtungsgegenstände sind in ihren Proportionen nicht den Proportionen des jeweiligen Zimmers angepasst. Es geht eher um Addition vollständig gezeigter Einrichtungsgegenstände auf der Fläche, nicht um die Illusion adäquater Anordnung im Raum mit Tiefenwirkung, Überschneidungen etc. Es geht auch nicht um wirklichkeitsgetreue Szenerien, sondern eher um die Vorführung möglicher Szenen. Die unterschiedlich großen Papierfiguren, sozialer Funktion und Anlässen entsprechend zeitgenössisch korrekt gekleidet, passen proportional kaum zur Architektur; sie verlieren sich in den riesigen Räumen.



Abbildung 4: „Grüner Salon“

Ohne sie jedoch würde der Ausschneidebogen wie ein Art Architekturmodell wirken. So ist er ein belebtes repräsentatives Wohnhaus, in dem – um nur ein Beispiel zu nennen – Damen und Herren im Musiksalon musizieren, andere zuhören und plaudern. Eine Zofe im kürzeren Kleid präsentiert links ohne erkennbaren Anlass eine Blume, ein Herr in Justaucorps und Dreispitz ist noch kleiner geraten als die anderen, während die Dame links an der Wand etwas größer ist als alle anderen. Offenbar geht es nicht um korrekte Größenverhältnisse, sondern vor allem um die Interaktionen (musizierend, lauschend, in Unterhaltung begriffen), die vorbildliche Körperhaltung und die modisch-

gesellschaftliche Korrektheit der Kleidung. So kann das Ideal großbürgerlichen Lebens mit seinen Interaktionsformen und seinem Geschmack – also insgesamt mit seiner Ästhetik - aufgerufen und nicht zuletzt auch Kindern nahegebracht werden. Es geht um Fülle – nicht um Genauigkeit. Der Blick muss über ungefähr einen Meter Breite schweifen, um die Addition der vielen Objekte in ein Bild zu verwandeln. Und es geht dabei wohl auch um das Vergnügen an der eigenen Aktivität und an der Lust, ein Haus einzurichten.

Lori Nix' Dioramen/Fotos

Die US-amerikanische Künstlerin Lori Nix, geboren 1969, baut zusammen mit ihrer Partnerin Kathleen Gerber³ Dioramen in Puppenhausgröße – jedes einzelne kostet monatelange Arbeit –, setzt sie anschließend mit einem ausgeklügelten



Abbildungen 5: Lori Nix / Kathleen Gerber „Dawn“

Lichtdesign in Szene und fotografiert sie, bis das perfekte Bild entstanden ist. Kathleen Gerber ist wesentlich für den Bau der Dioramen zuständig, während Nix das Lichtdesign kreiert und die Aufnahmen macht. Dann zerstören sie die Dioramen. Denn sie haben dann ihren Zweck erfüllt. Die Münchner Galerie Klüser hat bereits mehrere Ausstellungen ihrer Werke veranstaltet und einige Werke sowie ein Interview auf ihrer Website

veröffentlicht (vgl. Abbildungen 5 und 6). Nix/Gerber präsentieren einzelne Ansichten, die durch die Kästen des Dioramas klar und programmatisch

voneinander getrennt sind. Das kann man durchaus mit der Puppenstadt vergleichen, deren einzelne Räume allein oder zu mehreren in Kästen bzw. Schränken aufbewahrt wurden, oder auch mit dem Klebealbum, das man Blatt für Blatt ansehen muss. Jedoch hat die Verinselung hier eine ausgestellte Programmatik, während die beiden Stadtmodelle vermutlich an Grenzen des Realisierbaren eines Gesamtensembles stoßen. Ihre Inspirationen beziehen Nix/Gerber nicht (nur) aus der Realität, wie beispielsweise Naturkatastrophen, sondern auch aus Film und Kunst. Auf ihrer Website erläutern sie ihr Konzept:



Abbildung 6: Lori Nix / Kathleen Gerber „Library“

We [...] are comfortable building our worlds rather than going out in search of them. Neither of us has had the financial means to travel much beyond the United States. We've always used our money to purchase tools and art supplies rather than plane tickets and hotel rooms. We're happy enough to be armchair travelers, exploring the world through books, magazines, television and the internet. So instead of going out in search of worlds to photograph, we choose to build our own worlds in a much smaller scale. (<https://www.lorinix.net/q-a/>; Zugriff am 27.12.2018)

Durchgehendes Thema ist das Verschwinden der Menschheit und eine dem Verfall preisgegebene Welt – genauer gesagt: dem Verfall des von Menschen Geschaffenen. Was nun übernimmt, ist die Natur. Deshalb gibt es, anders als in der Puppenstadt und im Klebealbum, in den späteren Dioramen keine menschlichen Gestalten: Die Menschheit, in den vorhergehenden Beispielen durch Puppen repräsentiert, ist verschwunden, hat sich vermutlich selbst ausgelöscht.

³ Aus der Literatur zu Dioramen sei stellvertretend genannt: Katharina Dohm et al. (Hg.) (2017): Diorama. Erfindung einer Illusion. Köln: Snoeck; darin u.a. Stephen Christopher Quinn: Die Anatomie des Dioramas, 100ff. und Hiroshi Sugimoto: Unnatürliche Natur, 108ff.

Die Bilder sind unter je einem Thema zu Serien zusammengestellt. In den frühen Dioramen („Some Other Place“, „Accidentally Kansas“, „Lost“) gibt es noch Figuren – kleine Menschen, öfter Tiere –, deren Artifizialität leichter erkennbar ist als die von Gebäuden oder Pflanzen; sie verschwinden daher ebenso wie als solche deutlich erkennbare Spielzeugautos oder Züge aus den späteren Dioramen. In „Unnatural History“ bevölkern Tiere die Szenerie. Tatsächlich repräsentieren sie Miniaturtiere in (teils zerstörten) Miniatur-Dioramen in einem naturkundlichen Museum. Die Augentäuschung wird so um eine Ebene verschoben: Die miniaturisierten Dioramen präsentieren eine weitere Ebene der Verkleinerung: Miniaturen von Dioramen in Miniaturen von Dioramen, die künstliche Miniaturtiere als tote, lebensecht präparierte Tiere zeigen. Die Mise-en-abyme als Prinzip der Welt Darstellung wird hier offensiv in Szene gesetzt: Das Bild im Bild bzw. das Diorama im Diorama gibt etwas zu erkennen, was dem einfachen Abbild nicht gelingt: die Rätselhaftigkeit der Welt und die Problematik von Sehen und Erkennen. Die miniaturisierten Dioramen tauchen in „The City“ (2005) als eines von vielen Elementen der zerstörten Stadt wieder auf. So wird das Spannungsverhältnis von Leben und Tod, Lebendigkeit und Künstlichkeit visuell thematisiert. „The City“ insgesamt zeigt Innenansichten von öffentlichen Räumen einer Stadt. In „Empire“ schließlich gibt es keine Innenansichten, sondern ausschließlich Außenansichten der zerfallenden, von der Natur übernommenen Großstadt.

Die Bilder sind schön, indem sie Zerstörtes zeigen. Die Wahrnehmung wird irritiert: Die Farbgebung der Fotos ist intensiv, geradezu „unrealistisch“ bunt und leuchtend, perfekt kombiniert und eingesetzt. Die Stadträume, Innenräume und Landschaften wirken echt und zugleich hyperrealistisch, so dass das Trompe-l'œil funktioniert – die Augen werden getäuscht und zugleich kommen Zweifel auf: Sieht man die Abbildung von etwas wirklich Existierendem oder gebaute (Theater)Szenen? Die Fotos spielen mit dem Effekt, den Roland Barthes so beschreibt:

Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiß Referenten haben, aber diese Referenten können ‚Chimären‘ sein, und meist sind sie es auch. Aber anders als bei diesen Imitationen lässt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist (Barthes 1989, 86).

Und er fügt hinzu, dass das Wesen der Fotografie die Verbindung aus Realität und Vergangenheit sei (ebd.). Die Fotografien der Dioramen zeigen im Sinne Barthes‘ idealtypisch etwas wirklich Existierendes, das aber 1. längst nicht mehr existiert, 2. nie gelebt hat und 3. sich als Fiktion entpuppt, die dennoch den starken Überzeugungscharakter der Fotografie doppelt durch ihr eigenes Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit. Zugleich setzt sich das Thema der Dioramen, Zerstörung, in der realen Handlung der Zerstörung des materiellen Dioramas fort: eine weitere Doppelung. Fasst man das Konzept der Mise-en-abyme weit genug, kann man sie auch darauf anwenden.

Welterkenntnis, Weltdeuten und Weltenschaffen gehen ineinander über: Es ist ein Verfahren des Schaffens von Kunst, das auf kultur- wie persönlichkeitspezifischen und notwendig lückenhaften Erfahrungen und visuellen Eindrücke basiert sowie auf der Fähigkeit zum Erinnern, Erfinden, Zufügen, Wegnehmen, oder, mit Goodman: „aus der Zusammensetzung von Ganzheiten und Arten aus Teilen, Gliedern und Unterklassen, aus der Kombination von Merkmalen zu Komplexen und dem Herstellen von Verbindungen“ (Goodman 1990, 20).

Man könnte vielleicht sagen, dass die beiden Künstlerinnen der Schönheit der Apokalypse verfallen sind, einer Ästhetik des Vergänglichen, des Verfalls und der Zerstörung. Die fotografierten Miniaturenssembles besitzen im inszenierten Verfall – trotz oder gerade wegen des Verfalls – ihre eigene Schönheit. Sie zeigen einerseits die Schönheit der Vernichtung bzw. des Zugrundegehens (und machen sie auf diese Weise sogar zum erfreulichen Bildgegenstand) und betonen andererseits die Schönheit einer wieder (auf)lebenden nicht-menschlichen, weitgehend pflanzlichen Natur, die sich ihr Terrain erneut aneignet. In den Dioramen bzw. deren fotografischen Inszenierungen überwiegt das ästhetische Ereignis das moralische Dilemma und lenkt den Blick auf seine eigene Gemachtheit als (Ab) Bild. Menschenlos und daher pathosfrei lassen die Kunstwerke ihre eigene Artifizialität erkennen.

Schluss

Der Anthropologe Claude Lévi-Strauss betrachtet in „Das wilde Denken“ (1973/1962) Magie und Wissenschaft als zwei grundsätzlich gleichberechtigte Arten der Erkenntnis. Mit aller Vorsicht könnte man sagen, dass das Schaffen

von Miniaturwelten in der Tat nicht nur dem rationalen, wissenschaftlichen (analytischen), sondern mindestens in gleicher Weise dem magischen Denken verhaftet ist. Lévi-Strauss schreibt weiter, Kunst füge sich auf halbem Wege zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und magischem Denken ein; der Künstler (sic) habe zugleich etwas vom Gelehrten und vom Bastler: „mit handwerklichen Mitteln fertigt er einen materiellen Gegenstand, der gleichzeitig Gegenstand der Erkenntnis ist“ (Lévi-Strauss 1973, 36). Das lässt sich auf die drei hier vorgestellten Versionen von miniaturisierten Welten übertragen. Erweitert man diesen Gedanken, kann man folgern, dass die Magie von Miniaturen in der scheinbar identischen und doch grundsätzlich veränderten Wiederholung des in Lebensgröße materiell Existierenden existiert.

Dreidimensionale Puppenstadt, zweidimensionale Stadt mit dem Schwerpunkt auf dem Interieur eines Hauses, dreidimensionales Diorama in der zweidimensionalen Ansicht des (fotografierten) Bildes – die drei medial unterschiedlichen Formate inszenieren auf inhaltlich und materiell unterschiedliche, räumliche Weisen Weltansichten und Welterschöpfungen (im Sinne Goodmans) *en miniature*. In deren Betrachtung mischen sich Erkenntnis und ästhetisches Vergnügen, distanzierte Analyse und unmittelbare Präsenzerfahrung – unterschiedliche Arten von Wahrnehmung, die durchaus zusammenfallen können.

Was das Album von den beiden anderen Beispielen am meisten unterscheidet, ist die Aktivität derjenigen, die sich damit beschäftigen. Vom Klebealbum wird Aktivität eingefordert, sie ist konstitutives Element der Beschäftigung damit. Die Dioramen hingegen werden fertig präsentiert, in abgeschlossenen Kästen mit einer Glasfront. Man kann sie nur distanziert und aus einer einzigen Perspektive betrachten – der Perspektive, die das Foto vorgibt, das materielle Diorama existiert dann längst nicht mehr. So wird das Spiel mit Anwesenheit und Abwesenheit auf die Spitze getrieben, die Macht der Schöpferinnen lässt ausschließlich die von ihnen vorgegebene Perspektive auf die perfektionierte fotografische Inszenierung zu. Über sie kann der Blick wandern, er kann Entdeckungen machen – aber er kann nie die Perspektive wechseln und muss sich mit der Illusion von Dreidimensionalität begnügen. Die Räume der Puppenstadt, wenn sie erst einmal in ihrem Kasten bzw. Schrank aufgebaut sind, sind dreidimensional, theoretisch materiell buchstäblich begreifbar und potentiell

mobil; sie könnten theoretisch immer wieder umgeräumt werden. Aber sie präsentieren sich in einer einzigen vorgegebenen, nämlich einer Guckkasten-Perspektive. Der entscheidende Unterschied der damaligen zu unserer gegenwärtigen Wahrnehmung ist der Realitätseffekt, den die Artefakte aus dem 18. Jahrhundert für damalige Betrachter*innen vermutlich besaßen. Ihn können wir aus heutiger Betrachter*innenperspektive nicht mehr erleben, sondern nur rekonstruieren, sind wir doch gewöhnt an eine in jeder Hinsicht vermessene Welt und an (mit Hilfe von ausgefeilten Techniken erzeugte) exakte Proportionen der Dinge und einen visuellen Perfektionismus, wie ihn von den besprochenen Beispielen nur die Dioramen von Nix/Gerber besitzen. Wir nehmen neben der Vollkommenheit der handwerklich-künstlerischen Umsetzung der historischen Artefakte außerdem perspektivische Ungenauigkeiten, ja Fehler wahr, die unsere modernen Augen irritieren mögen, die aber die zeitgenössischen Betrachter*innen vermutlich gar nicht weiter interessiert haben.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (1968). L'Effet de Réel. *Communications* 11 (1), S. 84–89. Online unter http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158
- Barthes, Roland (1989). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Beßler, Gabriele (2009). *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*. Berlin: Reimer.
- Cremer, Annette (2015). *Mon Plaisir. Die Puppenstadt der Auguste Dorothea von Schwarzburg (1666-1751)*. Köln et al.: Böhlau.
- Dällenbach, Lucien (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Editions du Seuil.
- Dohm, Katharina, Garnier, Claire, Le Bon, Laurent, Ostende, Florence (Hg.) (2017). *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Köln: Snoeck.
- Fischer-Lichte, Erika (2001). Theater als kulturelles Modell. In dies., *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative* (S. 269–343). Tübingen/Basel: Francke.
- Flügel, Katharina (2005). *Einführung in die Museologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Goodman, Nelson (1990/1978). *Weisen der Weiterzeugung* (Ways of Worldmaking) (aus dem Englischen von Max Looser). Frankfurt: Suhrkamp.
- Haindl, Georg (Hg.) (2010). *Die Kunst zu wohnen. Ein Augsburger Klebealbum des 18. Jahrhunderts*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Iser, Wolfgang (1993). *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Klein, Matthias, Müller, Carola (1994). *Die Puppenstadt im Schloßmuseum zu Arnstadt*. Königstein im Taunus: Die Blauen Bücher.
- Lévi-Strauss, Claude (1973/1962). *Das wilde Denken* (La pensée sauvage) (aus dem Französischen von Hans Naumann). Frankfurt: Suhrkamp.

- Moebius, Stephan, Prinz, Sophia (2012). Zur Kultursoziologie des Designs. Eine Einleitung. In dies. (Hg.), *Das Design der Gesellschaft. Zur Kultursoziologie des Designs* (S. 9–25). Bielefeld: transcript.
- Nix, Lori (2015). *The Power of Nature* (zur gleichnamigen Ausstellung in Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau 2015). Köln: Wienand. (Der Band enthält Abbildungen aus den Serien „The City“ und einige aus „Lost“.)
- Peers, Juliette (2004). *The Fashion Doll from Bébè Jumeau to Barbie*. Oxford, New York: Berg.
- Pleticha, Heinrich (1995). *Die Puppenstadt „Mon Plaisir“*. Würzburg: Stürtz.
- Quinn, Stephen Christopher (2017). Die Anatomie des Dioramas. In Katharina Dohm, Claire Garnier, Laurent Le Bon, Florence Ostende (Hg.), *Diorama. Erfindung einer Illusion* (S.100-107). Köln: Snoeck.
- Schramm, Helmar (1990). Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von ‚Theater‘. In Karlheinz Barck, Martin Fontius, Wolfgang Thierse (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch* (S. 202–242) Berlin: Akademie Verlag.
- Seel, Martin (2001). Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In Josef Früchtl, Jörg Zimmermann (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens* (S. 48–62). Frankfurt: Suhrkamp.
- Sugimoto, Hiroshi (2017). Unnatürliche Natur. In Katharina Dohm, Claire Garnier, Laurent Le Bon, Florence Ostende (Hg.), *Diorama. Erfindung einer Illusion* (S.108-115). Köln: Snoeck.

Internetquellen

- <https://www.lorinix.net/the-city/5s0iu4xao81klfnt3jpl86i8cnfuw3>; Zugriff am 27.12.2018.
- <https://www.lorinix.net/q-a/>; Zugriff am 27.12.2018
- <http://www.nixgerberstudio.com/about>
- <https://www.galeriekueser.de/kuenstler/lori-nix/>; Zugriff am 27.12.2018
- <https://www.galeriekueser.de/ausstellung/nixgerber-26-april-26-mai-2018/>; Zugriff am 27.12.2018

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: „Kaffeetrinken“; Puppenstadt „Mon Plaisir“, Bildrechte: Schloßmuseum Arnstadt; Foto: Detlef Marschall
- Abbildung 2: „Jahrmarkt“ (Ausschnitt); Puppenstadt „Mon Plaisir“, Bildrechte: Schloßmuseum Arnstadt; Foto: Dietrich Matoff
- Abbildung 3: „Musiksalon“, Augsburgs Klebealbum; Kunstsammlungen und Museen Augsburg; Bildrechte: Augsburgs Privatbesitz
- Abbildung 4: „Grüner Salon“, Augsburgs Klebealbum; Kunstsammlungen und Museen Augsburg; Bildrechte: Augsburgs Privatbesitz
- Abbildung 5: „Dawn“, aus der Serie „The City“ (2007) Lori Nix / Kathleen Gerber; Bildrechte: Lori Nix / Kathleen Gerber
- Abbildung 6: „Library“, aus der Serie „The City“ (2007) Lori Nix / Kathleen Gerber; Bildrechte: Lori Nix / Kathleen Gerber

Über die Autorin / About the author

Gertrud Lehnert

Gertrud Lehnert ist seit 2002 Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Schnittstellen zwischen Literatur und Malerei, kulturelle Visualisierungs- und Inszenierungsprozesse, Geschichte und Theorie der Mode und Gender/Queer Studies. Sie ist Herausgeberin der Reihe „Fashion Studies“ im transcript Verlag Bielefeld.



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

„Kleine heile Welt“¹? Das Puppenhaus in Astrid Lindgrens Erzählung „Im Wald sind keine Räuber“ (1949/1952) und seine literarischen Grenzüberschreitungsfunktionen

“Little perfect world”? The dollhouse in Astrid Lindgren's story "No Robbers are in the Forest" (1949/1952) and its literary cross-border functions

Julia von Dall'Armi

ABSTRACT (Deutsch)

Die hier vorgenommene Interpretation von Astrid Lindgrens Erzählung „Im Wald sind keine Räuber“ (*Ingen rövare finns i skogen*) (1949/1952) zeigt, dass dieser literarische Text außerfiktionalen, pädagogischen, psychologischen sowie sozialen Funktionen aufheben kann, die dem Spiel mit Miniaturpuppen in unserer Gesellschaft traditionell zugewiesen werden. Traditierte gesellschaftliche Funktionen kindlichen Puppenhausspiels werden somit neu akzentuiert. Mit den literarischen Strategien, die diese Veränderungen bewirken und die hier detailliert aufgezeigt werden, lässt sich erklären, wie Peter, der kindliche Protagonist, im Spiel mit der Puppe Mimmi lernt, mit seiner entwicklungsbedingten Angst vor Gefahr und Gewalt zurecht zu kommen sowie den an ihn herangetragenen Geschlechterrollenerwartungen zu begegnen. Diesem Klassiker der Kinderliteratur kommt so ein überzeitlicher Stellenwert zu.

Schlüsselwörter: literarische Funktionen des Miniatur-Puppenspiels, Gender-Thematik, Angstbewältigungsstrategien in der Kinderliteratur

ABSTRACT (English)

The interpretation given here of Astrid Lindgren's story "No robbers are in the forest" (*Ingen rövare finns i skogen*) (1949/1952) shows that this literary text can cancel out non-fictional, pedagogical, psychological and social functions traditionally assigned to the play with miniature dolls in our society. Traditional social functions of children's playing with doll houses are thus accentuated anew. The literary strategies that bring about these changes and that are presented here in detail, explain how Peter, the child protagonist, learns to cope with his developmentally graded fear of danger and violence while playing with the doll Mimmi, as well as with gender role expectations placed on him. This classic of children's literature thus has a timeless significance.

Keywords: literary functions of playing with miniature dolls, Gender-issues, strategies for coping with fear in children's literature

¹ Vgl. hierzu den gleichnamigen Titel von Müller-Krumbach und Bayer (1992) „Kleine heile Welt. Eine Kulturgeschichte der Puppenstube“.

Kulturelle Bedeutung des Puppenspiels und literaturwissenschaftliches Forschungsdesiderat

Überblickt man die umfangreiche Sekundärliteratur zu den außerfiktionalen Funktionen kindlichen Puppenspiels in Europa, so lassen sich im Wesentlichen drei einander durchaus überlappende Aufgabenbereiche unterscheiden: Unabhängig von der Vielfalt unterschiedlicher Puppenartefakte dient das temporär begrenzte Spiel mit diesen „Übergangsobjekt[en]“ (Fooken 2012, 30) durch die hierdurch freigesetzte Phantasie zunächst *pädagogischen* Zwecken. Aus *psychologischer* Perspektive können Puppen zudem im Rahmen einer Therapie für die Lösung individueller wie sozialer Konflikte eingesetzt werden (vgl. etwa Fooken 2012, 39ff., Wüthrich u. Helfer 2007)². Schließlich offenbart die Beschäftigung mit anthropomorphisierten wirkenden Artefakten *soziologische* Aspekte, indem diese als Sozialisationsinstrument auf künftige gesellschaftliche Rollen vorbereiten sollen.³

Alle diese Aufgabenbereiche erfüllt auch der in der westlichen Welt weit verbreitete Zeitvertreib mit in Puppenhäusern zu verortende Miniaturpuppen.⁴ Zumeist spiegelt das kleine Domizil die jeweilige bürgerliche Wohnkultur des Entstehungszeitpunktes wider (vgl. Kümmerling-Meibauer 2014, 149), wodurch es das spielende Mädchen (weniger den Jungen) auf die Rolle der weiblichen Haushaltsvorsteherin, Salondame, Gattin und Mutter vorbereiten soll. Puppen (mobiliar) und Raumaufteilung sind im Häuschen vorgegeben und geben nicht selten dadurch den Handlungsrahmen vor, so dass die Kinder im gewohnten Umfeld ihnen bekannte Rituale und Ereignisse als Teil des bürgerlichen Familienalltags nachspielen können.

Neben diesen gesellschaftlichen Ein- und Zuschreibungen bleiben dem Kind jedoch weiterhin die Möglichkeiten, im zumeist für die Erwachsenen verborgenen Spiel der Phantasie freien Lauf zu lassen, Konflikte im Puppenhaus auszuhandeln und auf den räumlichen Handlungsrahmen wie die Figurenkonstellationen zu

projizieren. Die gesellschaftlichen Konnotationen des Puppenhauses sowie die oben aufgezeigten pädagogischen wie psychischen Freiräume des Miniaturpuppenspiels darzustellen, hat sich vielfach auch die Erwachsenenliteratur zur Aufgabe gemacht.⁵ Tradierte kulturhistorische Vorstellungen finden sich einerseits in diesem, außerfiktionalen Setzungen archivierenden, kulturellen Gedächtnis wieder, andererseits bietet die Literatur zugleich ein avantgardistisches Experimentierfeld für alternative Nutzungsmöglichkeiten und generiert so für den Literaturdidaktiker wie -wissenschaftler ein reizvolles Untersuchungskorpus.

Als Klassiker der Kinderliteratur hat das Puppenspiel in Astrid Lindgrens Erzählung „Im Wald sind keine Räuber“ (1949/1952)⁶ im gleichnamigen Sammelband (vgl. Abbildung 1) zwar einen verdienten Platz gefunden, trotz seiner in der deutschen Ausgabe titelgebenden Funktion in der Forschung jedoch bemerkenswert wenig Beachtung erfahren.⁷ Der *Inhalt des Textes* soll zur anfänglichen Orientierung kurz skizziert werden:

Als Peter eines Abends vom Spiel mit gleichaltrigen Jungen ins großelterliche Haus zurückkehrt, betritt er das Wohnzimmer, in dem sich das Puppenhaus seiner Mutter befindet. Die darin lebende Miniaturpuppe Mimmi betrachtend, taucht er allmählich in die Parallelwelt des Miniaturobjekts ein (wodurch eine dem Lesenden phantastisch anmutende Binnenhandlung, im



Abbildung 1: „Im Wald sind keine Räuber“ (Einband und Illustrationen von Ilon Wikland) © Verlags-Cover

² Vgl. ausdifferenziert Fooken (2012, 28f.).

³ Vgl. etwa die Darstellung des literarischen Reflexes dieser Funktionen in Mikota (2014, 117f.) oder in Fooken und Mikota (2016, 22f.).

⁴ Dass diese Art des Spiels bis heute nicht veraltet ist, zeigt die immer noch gepflegte ‚Barbie-Kultur‘.

⁵ Man denke an das Puppenhausmotiv in Henrik Ibsens „Nora oder Ein Puppenheim“ (1879), Katherine Mansfields „Das Puppenhaus“ (1922), Jesse Burtins „Die Magie der kleinen Dinge“ oder Tove Janssons „Das Puppenhaus: Erzählungen“ (2018).

⁶ Im schwedischen Original („Ingen rövare finns i skogen“) im Jahr 1949 erschienen, die deutsche Übersetzung wird 1952 veröffentlicht. In der Folge wird aus der unveränderten Ausgabe von 1992 zitiert.

⁷ Vgl. etwa die knappen Ausführungen in Bialek und Weyershausen (2004, 207f.) oder bei Edström (2004, 102ff.). Das „Werk-Porträt“ von Berf und Surmatz (2001) enthält keinen Artikel über die Erzählung, dies gilt auch für Blume und Kümmerling-Meibauer (2009). Die umfassende Astrid-Lindgren-Datenbank www.bui.haw-hamburg.de/lindgren liefert auf die Eingabe „Im Wald sind keine Räuber“ keinen Treffer.

Folgenden als intradiegetische Handlung bezeichnet, einsetzt). Teil dieser Welt werdend, erfährt Peter, dass er das Puppenmädchen vor dem gefährlichen Räuber Fiolito und dessen Bande beschützen soll, die Mimmis Perlenkette stehlen wollen. Als dies wider Erwarten gelingt und der Einbrecher triumphierend von dannen zieht, stellt sich heraus, dass er lediglich eine billige Nachahmung des Originals gestohlen und sich das wertvolle Schmuckstück weiterhin in Puppenbesitz befindet. Die Rahmenhandlung (das heißt: die extradiegetische Ebene) setzt an dieser Stelle erneut ein; die Großmutter betritt das Wohnzimmer, wo sie ihren Enkel vor dem Puppenhaus kniend als passiven Beobachter vorfindet (dem Abschluss der extradiegetischen wie der Gesamthandlung).⁸

Die folgenden Ausführungen sollen von der Frage geleitet sein, inwiefern das Textbeispiel die eingangs genannten Funktionen des Puppenspiels bestätigt bzw. einen eigenständigen Beitrag zum Kontext kulturhistorischer Puppenforschung zu liefern vermag. Schwerpunkt der Fragestellung innerhalb des Referenzrahmens 'Kulturwissenschaft' bildet dabei die mit dem Puppenspiel unweigerlich verbundene Gender-Thematik, die die soziologische, psychologische und pädagogische Funktion des Puppenspiels klammerartig umgreift. Um zu klären, inwiefern die in der außerfiktionalen Welt an das Puppenspiel gerichteten Geschlechterrollenerwartungen im Text umgesetzt oder variiert werden, soll dieser nun in der Folge konkret interpretiert werden. Literarisch zu berücksichtigen ist in diesem Kontext die durch Mimmis wie Peters Handlungsorte entstehende Verzahnung von semantischer Raumstruktur, den auftretenden Figuren sowie die aus dieser Interaktion entstehenden Handlungs- bzw. Ereignisfolgen.⁹ Hiervon ausgehend kann für die Puppenhaushandlung jeweils ein Bezug zu den oben genannten Funktionen nachgewiesen und zugleich die der Erzählung eigene Grenzüberschreitung aufgezeigt werden.

Die Funktionalisierung des Miniaturpuppenspiels in Astrid Lindgrens Erzählung

Histoire I:¹⁰ Das Miniaturpuppenspiel unter Genderaspekten

Außen- und Innenraum der Rahmenhandlung spiegeln sich in der Spaltung der Welt der intradiegetischen Erzählebene. Peter kehrt von einem zunächst nicht

näher definierten Außenraum ins großelterliche Haus zurück. Aufschluss über seinen möglichen Aufenthaltsort gibt sein mantraartig wiederholter Refrain „Im Wald sind keine Räuber“. Zusammen mit der kindlichen ‚Bewaffnung‘ – einem Holzschild und einer Platzpatronenpistole – sowie dem Hinweis auf ein Spiel mit „den Jungen von Janssons“ (Lindgren 1992, 89) kann man auf ein Räuber- und-Gendarm-Spiel im möglicherweise als bedrohlich empfundenen Naturraum, einem Wald, schließen. Ein Wald, der den Räuber Fiolito und seine vierzig Bandenmitglieder beherbergt, existiert ebenfalls rund um das Puppenhaus nur in Peters Vorstellung. Das Haus der Großmutter wird so zum Äquivalent des Puppenhauses, der Phantasiewald zum Pendant des innerhalb der Erzählung für ‚realistisch‘ gehaltenen Naturraums. Diese Wiederholung wird durch die Einschreibung biologischer wie kultureller Geschlechtsdefinitionen zusätzlich modelliert. Während der natürliche Außenraum durch das gemeinsame Spiel der Jungen ‚männlich‘ besetzt ist, ist das Haus durch seine Eigentümerin weiblich konnotiert. Die dichotomische Gliederung des Settings – ein gefährlicher, tendenziell männlich besetzter, bedrohlicher Naturbereich ‚außen‘ und ein weiblich besetzter, Geborgenheit vermittelnde Kulturraum des Hauses ‚innen‘ – wird im Puppenspiel gedoppelt: Auch hier bietet das Puppenhaus weiblichen Schutz vor dem mit einer männlichen Räuberbande bevölkerten Bedrohungsraum des Waldes. Weiblichkeit ist mit Schutz verbunden, Männlichkeit mit konfliktbeladener Konfrontation, aber auch mit Angst. Die Rahmenhandlung setzt tradierte Geschlechtermodelle im Hinblick auf weitere Rollenerwartungen fort. Während Peter im Haus nach seiner weiblichen Bezugsperson sucht, schwingt er sein Holzschild und rammt es in das Sofa im Wohnzimmer, wodurch er fast als Eindringling in weibliches Terrain wirkt (vgl. Lindgren 1992, 89). Sein Verhalten setzt biologisches mit kulturellem Geschlecht gleich und offenbart ein aktives, aggressives, ja stereotypes Männlichkeitskonzept. Das Puppenhaus wird aus Peters Perspektive als buchstäblich randständiges Spielzeugüberbleibsel der Mutter wahrgenommen:

Hinten in der Ecke stand das kleine Puppenhaus, das Mama gehört hatte, als sie klein war. Es war ein sehr schönes Puppenhaus, da gab es unten eine Küche und ein Esszimmer und im oberen Stockwerk ein Schlafzimmer und einen Salon. Im Salon saß eine kleine Puppe, die ein blaues Kleid anhatte. Sie hieß Mimmi (Lindgren 1992, 89, Hervorhebung J. D.).

⁸ Vgl. zur Rekurrenz von Rahmen- und Binnenhandlungen in Puppenhauserzählungen auch Kümmerling-Meibauer (2014, 151).

⁹ Vgl. zu den Begrifflichkeiten Lotman (1993) und Genette (2010).

¹⁰ Unter „Histoire“ soll im Folgenden das „Was“ des Erzählens, unter „Discours“ das „Wie“ des Erzählens verstanden werden.

Das klassische, großbürgerlichen Wohlstand ausstrahlende Spielobjekt der Mutter ist von einer weiblichen Figur bewohnt und befindet sich im Haus der Großmutter, ein Hinweis auf die dem Spielzeug eigene matrilineare Vererbungsmodalität. So repräsentiert das Puppenhaus „eine weibliche Sphäre, die einer maskulinen Haltung gegenübergestellt wird“ (Edström 2004, 105).¹¹ Eine Verkehrung der klischeehaften Zuordnungen ist aber nun beim Übergang der extradiegetischen in die Binnenhandlung zu beobachten. Als der den titelgebenden Kindervers wiederholende Peter mit seiner Platzpatronenpistole Puppe Mimmi bedroht, wird diese augenscheinlich lebendig und maßregelt ihn:

Da stand Mimmi von ihrem Stuhl auf und ging auf Peter zu. „Da hast du aber gelogen“, sagte sie. „Im Wald sind doch Räuber!“ Sie sah so böse aus, dass Peter fast vergaß erstaunt zu sein (Lindgren 1992, 89).

In diesem Moment wird der Wandel von der gesellschaftlich erwarteten passiven Haltung der Frau als bedrohtes Opfer zu einer aktiven, gleichberechtigten, wehrhaften Frau vollzogen. Nicht Peter scheint das Spiel zu initiieren, sondern das Spielzeug selbst, Puppe Mimmi, die ihn in ihre Welt holt: „Komm her und guck durch mein Schlafzimmerfenster. Dann sollst du mal sehen!“ Sie nahm Peter bei der Hand und führte ihn aus dem Salon ins Schlafzimmer“ (ebd., 90). Das weibliche Figurenkonzept erweist sich auch deshalb als ein besonderer Fall, weil Mimmi ohne männlichen Vormund „einsam“ und „elternlos“ (ebd., 91) im Puppenhaus lebt und sich nur scheinbar als hilfsbedürftig erweist. Zwar fordert sie Peter zunächst auf, ihr beizustehen, doch das erwartete, vermeintlich geschlechtertypische Verhalten der (weiblichen) Puppe und des (männlichen) Jungen weist Brüche auf:

„Schieß einmal mit deiner Platzpatronenpistole, damit wir sehen, ob sie Angst bekommen.“ Peng! Es hörte sich schauerlich an. Alle Räuber sprangen vom Lagerfeuer auf und machten wilde Gesichter. [...] „Dieser Herr hier [...] wird mich bis zum letzten Blutstropfen verteidigen.“ [...] „Nicht wahr, das wirst du doch?“, fragte sie aufgeregt. Peter nickte. Ja, bis zum letzten Blutstropfen, es blieb ihm nichts anderes übrig (Lindgren 1992, 94).

Hier zeigt sich bereits die Diskrepanz zwischen der von Peter eigentlich erwarteten Verhaltensweise als Beschützer und den ihn erfüllenden, wenig rollenkonformen

Angstgefühlen, wenn er sich eingestehen muss, dass der ritterliche, tradiert männliche Verhaltenskodex ihm keine Alternative erlaubt – „ihm nichts anderes übrig [bleibt]“, als Mimmi „bis zum letzten Blutstropfen zu verteidigen“ (ebd.). Zudem erweist sich Peter in einer später eintretenden, konkreten Gefahrensituation nicht als überzeugender Held, als er das Schwerterduell mit dem über das Fenster eingedrungenen Fiolito verliert (ebd., 99). Doch Mimmi nimmt ihm diese Niederlage nicht übel; stattdessen verhöhnt sie Fiolito: „Wenn ich so dumm wäre wie du, Fiolito [...], würde ich mich an meinem eigenen Schnurrbart aufhängen“ (ebd., 99f.).

Weiblich attribuierte Verhaltensweisen lehnt Mimmi für sich ab. Angst fühlt sie zwar, kann diese aber mithilfe eines Witzes kontrollieren: „Wenn ich nicht so große Angst hätte, würde ich mich totlachen“ (ebd., 98). Insofern ist Edström (2004) zuzustimmen, wenn sie feststellt: „Doch ist es in Wahrheit Puppe Mimmi, die in diesem Märchen die Situation beherrscht“ (ebd., 105). Die von Cromme (1996) herausgearbeitete Frauen- bzw. Mädchenkonzeption in Astrid Lindgrens Werk ist auch in der Puppe Mimmi, der miniaturisierten Mädchenfigur, wiederzufinden, denn diese „zeichne[t] sich durch ihr selbstbewußtes und anerkanntes Anderssein aus, das in der Regel als gleichwertig dargestellt und von den Protagonisten als solches anerkannt wird“ (ebd., 346). In der Binnenhandlung löst Mimmi am Ende selbst das Problem, indem sie im Vorfeld mittels einer weiblichen List, einer imitierten Kette, den Diebstahl der eigentlich wertvollen Kette verhindert hat und Fiolito tatsächlich in diese Falle tappt. Hilfe von Peter benötigt sie dabei nicht. Indem sie Fiolito narrt, übt sie sich in Gewaltverzicht und besiegt ihn souverän. Trotz der offenkundigen Geschlechterrollenverkehrung in der Binnenhandlung bewahrt der Text in der Rahmenhandlung allerdings traditionelle Zuschreibungen. Obwohl Mimmi die ‚starke‘ unabhängige Frau repräsentiert, die Peter eigentlich gar nicht braucht, fordert sie ihn dennoch, möglicherweise *pro forma*, zu geschlechtsstereotypen Handlungsweisen auf, die wahrscheinlich Peters eigene Erwartungen an sich selbst spiegeln. Peter selbst spielt nicht mit der Puppe, sondern beobachtet sie lediglich im Puppenhaus, was den Auslöser für die Phantasiehandlung bildet.¹² Er dringt nicht in weibliche Interessenssphären

¹¹ Vgl. zu den Konnotationen ‚Weiblichkeit‘, ‚Wohlstand‘ und ‚Nostalgie‘ auch die lohnende Lektüre des ‚Puppenhaus-Kapitels‘ in Stewart (1993, 61ff).

¹² Dieser Umstand ist allein deshalb beachtenswert, weil Peter in einem Alter sein dürfte, in dem er Puppenbesitz und -spiel wohl kaum vor seinen Freunden zugeben würde; vgl. hierzu die Studie von Sutton-Smith (1986), die in Fooker (2012, 140f.) wiedergegeben wird.

vor,¹³ sondern orientiert sich in der Rahmenhandlung an den Rollenerwartungen des Texterscheinungszeitpunkts, die ein Puppenspiel für Jungen eigentlich nicht vorsehen, und greift stattdessen zu Platzpatronenpistole und Holzschwert. Auf der extradiegetischen Handlungsebene findet sich also ein innerfiktionaler ‚Realitäts‘-Anspruch, der tradierte Rollenzuschreibungen beibehält. Damit wird die Aussagekraft der intradiegetisch ablaufenden fortschrittlichen Genderkonzeption zumindest teilweise relativiert. Worin könnte angesichts der lediglich partiell vollzogenen Umkehrung traditioneller Geschlechtsrollen-Weltordnung dennoch der Nutzen der Puppenepisode bestehen?

Histoire II: Das Miniaturpuppenspiel als literarischer Angstbewältigungsversuch

Bezogen auf die eingangs genannten Aufgabenbereiche des kindlichen Puppenspiels wird im vorliegenden kinderliterarischen Text die psychologische Funktion des Puppenspiels am deutlichsten in Szene gesetzt. Peters Gefühl der Unzulänglichkeit beruht zum einen auf der entwicklungspsychologisch bedingten, im Vorschulalter weit verbreiteten Furcht vor Einbrechern (vgl. hierzu Schneider/Seehagen 2014, 357), zum anderen auf der zumeist erst in der Adoleszenz einsetzenden, jedoch oft schon viel früher unbewusst existierenden Angst davor, gesellschaftlichen Rollenerwartungen nicht zu entsprechen (vgl. Wagner 2014). Innerhalb der patriarchalisch organisierten Gesellschaft ist es für Peter aufgrund der an ihn herangetragenen Rollenerwartungen nicht vorgesehen, seine Angst so deutlich zur Schau zu stellen. Das private Puppenspiel jedoch bietet einen gesichtswahrenden Katalysator, in dem die typischen Entwicklungskonflikte ihren Niederschlag finden und gelöst werden können (vgl. Fooker 2012, 123f.). Die kindliche Angst vor Einbrechern oder ‚Räubern‘ spiegelt sich in der semantischen Raumstruktur wider und wird in der Rahmenhandlung gezeigt. Die Autosuggestivität der Feststellung „Im Wald sind keine Räuber“ zeigt die durchaus vorhandene Sorge um eine vom Dickicht ausgehende Bedrohung. Der als gefährlich erlebte Außenraum lässt sich unschwer als Ort kindlicher, unterbewusster Ängste interpretieren; die eher weiblich konnotierte Kultur des häuslichen Innenraums hingegen bietet Geborgenheit und Schutz vor dem Unbekannten. Vor diesem Hintergrund erfüllt das Puppenspiel therapeutische Funktionen und bietet

die Möglichkeit der Angstbewältigung (vgl. Fooker 2012, 112). Die Puppe widerlegt Peter und sein beschwörendes Mantra, indem sie ihn über die Existenz der Räuber im dunklen Wald informiert und seine Ängste zunächst als existentielle Bedrohung verifiziert. Faktisch spricht hier das wie abgespalten anmutende Unterbewusstsein aus dem ängstlichen Peter: Im Phantasieraum dürfen die Räuber existieren, ihre Existenz braucht nicht mehr geleugnet zu werden. In der Welt der Vorstellung aber ist das Puppenhaus umgeben von einem dunklen Wald, in dem sich eine Räuberbande aufhält. Dieser Ausschnitt spiegelt die bedrohliche Konfliktsituation der Rahmenhandlung verkleinert wieder und bildet die Grundlage für ein ungefährliches Probehandeln im Experimentalraum kindlichen Puppenspiels. Äußere Alltagskonflikte lassen sich im Mikroraum spielerisch lösen. Der Auseinandersetzung mit den für Gefahr und Gewalt stehenden ‚Räubern‘, muss Peter sich nun stellen, denn Mimmi holt ihn in ihre Welt und bittet ihn konkret um Hilfe. Dabei tritt ein ‚Worst-Case-Szenario‘ ein: Räuberhauptmann Fiolito stiehlt die im Spiel als wertvoll erscheinende Kette. Auch wenn die befürchtete Situation nun eintritt, kann deren katastrophaler Ausgang durch Umsicht abgewendet werden. Indem Peter Mimmis Handlungsspielräume phantasievoll ausschöpft, lernt er mit der und über die Puppe, seine Ängste im Rahmen des Spiels zu kontrollieren. Damit schafft er Voraussetzungen für einen konstruktiven Umgang mit Krisen in der ‚realen‘ Welt der Rahmenhandlung. Genderspezifisch ist diese Copingstrategie ebenfalls bemerkenswert: Ausgerechnet die weibliche Spielzeugfigur offeriert als aktives Rollenmodell attraktive Handlungsoptionen für Peter. Somit verkehrt sie das traditionelle Modell des aktiven, tatkräftigen, (natürlich) männlichen Helden, indem sie es sich selbst zu eigen macht.

Der Discours: Authentizitätssignale zur Verknüpfung der Erzählebenen

Die Genderthematik ist mit der Discours-Ebene untrennbar verknüpft. Während das Miniaturpuppenspiel psychologische Angstbewältigungsstrategien und ein partiell soziologisches Konterkarieren von Rollenerwartungen vorwiegend auf der *Histoire*-Ebene anbietet, ist die pädagogische Funktion des Puppenspiels, der phantasievoll-phantastische Tagtraum Peters, gekoppelt an das ‚Wie‘ des Erzählens. Der Eintritt in die phantastische Weltordnung mit einer sprechenden, sich selbsttätig bewegenden Puppe erfolgt dabei unmittelbar:

¹³ Vgl. zur notwendigen Aktivität des Puppenspielers auch Kümmerling-Meibauer (2014, 149).

Peter zielte mit seiner Platzpatronenpistole auf Mimmi und schrie wieder: „Im Wald sind keine Räu-be-e-er!“ Da stand Mimmi von ihrem Stuhl auf und ging auf Peter zu. „Da hast du aber gelogen“, sagte sie. „Im Wald sind doch Räuber“ (Lindgren 1992, 89).

Eine rationale Erklärung für diese Grenzüberschreitung bietet der Text nicht, dennoch ist die Binnenhandlung selbst nicht als durchgängig phantastisch einzu-stufen, denn der innere Widerspruch aus der Verletzung naturwissenschaftlicher Gesetze und Peters Verwunderung über diesen Umstand bleiben bestehen:

Sie sah so böse aus, dass Peter fast vergaß erstaunt zu sein. Denn eigentlich war es ja ein bisschen merkwürdig, dass eine Puppe sprechen konnte. So etwas gab es nur in Märchen und Geschichten. Peter beschloss näher darüber nachzudenken, wenn er Zeit hatte (Lindgren 1992, 89).

Indem Peters innerer Zwiespalt offenbart wird, zeigt sich, dass die Gesetze einer, realen⁴ Weltordnung der Rahmenhandlung weiterhin Bestand haben müssen, der Tatbestand einer phantastischen Weltordnung, die die Naturgesetze ohne Erklärung verletzt, somit nicht erfüllt ist.¹⁴ „Peter beschloss, näher darüber nachzudenken [...] wie es möglich war, dass er ins Puppenhaus passte“ (Lindgren 1992, 91).¹⁵ Dadurch dass sich bestimmte Gegebenheiten als erklärungsbedürftig erweisen, liegt keine phantastische Binnenhandlung vor.¹⁶ Dass diese Strategie in den Puppenhausgeschichten durchaus ein rekurrentes Merkmal ist, stellt Kümmerling-Meibauer (2014) fest und zieht das auch für die Lindgren-Erzählung relevante Fazit:

Immer wieder ziehen die Kinder ihre Wahrnehmungen in Zweifel, weil sie zwar die durch die Puppen verursachten Änderungen bemerken, diese aber nicht mit ihrem rationalen Weltbild in Übereinstimmung bringen können (ebd., 158).

Wie lässt sich dieser offenkundige Widerstreit aus übernatürlicher Ereignishaftigkeit und figurativem Realitätssinn auflösen? Dass die Handlung Peters Phantasie

14 Im Beitrag wird ein Phantastikbegriff vertreten, wonach „Naturgesetze verletzt werden“ und zugleich kein „Zweifel an der binnenfiktionalen Tatsächlichkeit des Übernatürlichen“ bestehen soll (Durst 2001, 27). Der Feststellung von Wünsch (1991), dass unter dieser Prämisse „das Fantastische somit immer ein Phänomen auf der Ebene der ‚Histoire‘ ist“ (Wünsch 1991,16), ist insofern rechtzugeben.

15 Vgl. hierzu auch weitere Diskrepanzen, etwa Lindgren 1992, 91.

16 Vgl. eine andere Deutung: „Peter ist sich bewusst, dass er in einem Märchen auftritt [...]“ (Edström 2004, 103). Dies würde allerdings bedeuten, dass er sich selbst als literarische Figur wahrnimmt – eine eher unwahrscheinliche Annahme.

entspringt, wird durch den Schluss offenkundig, der einen Perspektivenwechsel bereithält: „Eine Tür wurde geöffnet. Es war Großmutter, die ins Wohnzimmer kam. Sie machte Licht. Hinten beim Puppenhaus saß Peter und guckte zu Mimmi hinein [...]“ (Lindgren 1992, 103). Peter weiß, dass er eigentlich nicht Teil der Puppenwelt sein kann. Über die Perspektive der Großmutter erfährt der Lesende, dass Peter nie Teil dieser Welt war, sondern lediglich in der Welt seiner Phantasie diese Abenteuer erlebt. In der doppelten, komplementär angelegten Perspektivik von Peter und Großmutter findet sich somit ein plausibles Sinnstiftungsangebot, das dennoch die Frage offen lässt, weshalb der Text auf Phantastik verzichtet.¹⁷ Auf diese Weise bleibt die ursprüngliche kulturhistorische Bedeutung des Puppenhauses als weiblich konnotiertem Spielzeugangebot bestehen: Während die ‚reale‘ Ebene der Rahmenhandlung die stärker soziologisch bestimmte Aufgabe eines (geschlechtsrollentypischen) Miniaturpuppenspiels bewahrt, bleiben die gesellschaftlich nicht vorgesehenen Grenzüberschreitungen den psychologischen und pädagogischen Ebenen in der Binnenhandlung verhaftet. In dieser Welt der Phantasie bedarf es keiner Phantastik, weshalb die Funktion des Regulativs, das heißt, die realistische Rückbindung an Peters Wahrnehmung erklärbar wird. Stützen lässt sich dieses Argument durch den in der extradiegetischen Erzählebene vorzufindenden intertextuellen Verweis auf Peters Lektüre „Tausendundeine Nacht“, bevor er von den Nachbarjungen zum Spiel abgeholt wird (vgl. Lindgren 1992, 88f.). Die Existenz von vierzig Räubern im gleichnamigen Ali-Baba-Märchen ist im Akt der Lektüre genauso real wie im Puppenspiel, in dem – sicherlich nicht zufällig – ebenfalls vierzig Räuber den Phantasiewald rund um das Puppenhaus bevölkern.

Fazit

Puppe Mimmi entspricht als weibliches Spielobjekt nur auf den ersten Blick den außerfiktional bekannten pädagogischen Erwartungen. In *soziologischer* Hinsicht ist jedoch eine in der Binnenhandlung vorgenommenen Verkehrung tradierter Gender-Rollenzuschreibungen zu konstatieren, während die stärker biologisch vorgegebenen Geschlechtergrenzen in der Rahmenhandlung behutsam aufrechterhalten werden. Die *pädagogischen* und *psychologischen* Funktio-

17 Vgl. zu dem nicht eindeutig vollzogenen Phantastikwandel in Puppenhaus-Geschichten auch Kümmerling-Meibauer (2014, 157).

nen des Puppenspiels sind wiederum in den genderspezifischen Grenzüberschreitungen verborgen, die Teil der ‚inneren‘ Handlung des Textes werden, während die soziologische Bedeutung des Puppenspiels in der Rahmenhandlung wiederzufinden ist. So wird der Text einerseits den Werten und Normen der 1940er und 1950er Jahre und damit dem gesellschaftlichen Referenzrahmen des Entstehungszeitpunkts gerecht, andererseits nimmt die hier praktizierte ‚Erzählung in der Erzählung‘ innovativ eine Gender-Debatte vorweg, die erst Jahrzehnte später einsetzen wird. Die kleine Erzählung „Im Wald sind keine Räuber“ hat mit dem Bezug auf Puppenspiel und Puppenhaus – letzteres als Ausdruck einer miniaturisierten Weltordnung – seine ‚Größe‘ als verdichtete Beschreibung des Potenzials kindlicher Lebenszugänge eindrucksvoll bewiesen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Lindgren, Astrid (1992). *Im Wald sind keine Räuber* (übersetzt aus dem Schwedischen von Karl Kurt Peters). In Astrid Lindgren, *Im Wald sind keine Räuber. Neun zauberhafte Märchen von Astrid Lindgren* (S. 88-103). Hamburg: Friedrich Oetinger.
- Lindgren, Astrid (1949). *Ingen rövar finns i skogen*. In Astrid Lindgren, Nils Karlsson-Pysslings. Stockholm: Rabén & Sjögren. (Original-Ausgabe)

Sekundärliteratur:

- Berf, Paul, Surmatz, Astrid (2001). *Astrid Lindgren – Zum Donnerdrummel! Ein Werk-Porträt*. Hamburg: Rogner & Bernhard.
- Bialek, Manuela, Weyershausen, Karsten (2004). *Das Astrid-Lindgren-Lexikon. Alles über die beliebteste Kinderbuchautorin der Welt*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Blume, Svenja, Kümmerling-Meibauer, Bettina, Nix, Angelika (2009). *Astrid Lindgren: Werk und Wirkung*. Frankfurt: Peter Lang.
- Cromme, Gabriele (1996). *Astrid Lindgren und die Autarkie der Weiblichkeit. Literarische Darstellung von Frauen und Mädchen in ihrem Gesamtwerk*. Hamburg: Kovac.
- Durst, Uwe (2001). *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen/Basel: Francke.
- Edström, Vivi (2004). *Astrid Lindgren und die Macht des Märchens*. Hamburg: Friedrich Oetinger.
- Fookon, Insa (2012). *Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut* (unter Mitarbeit von Robin Lohmann). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Fookon, Insa, Mikota, Jana (2016). *Literarische Miniaturwelten. Leben und Tod in Puppengeschichten*. Siegen: universi.
- Genette, Gérard (2010). *Die Erzählung* (3. Auflage). Paderborn: Fink.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2014). Das Puppenhaus in der Kinderliteratur: Miniaturwelten als Spiegelwelten. In Insa Fookon, Jana Mikota (Hg.), *Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen* (S. 149-159). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Lotman, Jurij M. (1993). *Die Struktur literarischer Texte* (4. Auflage). Stuttgart: UTB.
- Mikota, Jana (2014). Puppentexte im Dialog: Zur Intertextualität von Puppengeschichten an ausgewählten Beispielen der Puppenerzählungen von Emma Biller und Else Ury. In Insa Fookon, Jana Mikota (Hg.), *Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen* (S. 110-122). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Müller-Krumbach, Renate, Bayer, Constantin (1992). *Kleine heile Welt. Eine Kulturgeschichte der Puppenstube*. Leipzig: Edition Leipzig.
- Schneider, Silvia, Seehagen, Sabine (2014). Angststörungen im Kindes- und Jugendalter. *Pädiatrieupdate* 9, 355-368.
- Stewart, Susan (1993). *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham and London: Duke University Press.
- Wagner, Daniela (2014). *Geschlechtsidentität und Geschlechterrollen – Jungen und ihre Bezugspersonen im Sozialisationsprozess*. Zugriff am 01.01.2018 unter <http://kindergartenpaedagogik.de/fachartikel/psychologie/2294>.
- Wünsch, Marianne (1991). *Die phantastische Literatur der frühen Moderne 1890-1930: Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Fink.
- Wüthrich, Käthy, Harter, Klaus (2007). *Das therapeutische Puppenspiel. Ein Spiegel der kindlichen Seele*. München: Kösel.

Internet-Quellen

- www.bui.haw-hamburg.de/lindgren; Zugriff am 15.11.2018
- https://www.buecher.de/shop/buecher-von-a-lindgren/im-wald-sind-keine-raeuber/lindgren-astrid/products_products/detail/prod_id/00358460/; Zugriff am 02.02.2019

Über die Autorin / About the Author:

Julia von Dall'Armi,

Jg. 1980, Dr. phil.; Studium der Germanistik und Geschichte; Promotion im Jahr 2017 zu einem literaturwissenschaftlichen Thema. Derzeit arbeitet sie als akademische Rätin am Zentrum für Lehrerbildung der Universität Augsburg. Lehr- und Forschungsschwerpunkte: Literatur und Naturwissenschaften, (empirische) Leseforschung, Gegenwartsliteratur im Deutschunterricht, Lehrerbildung



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
julia.dallarmi@zlbib.uni-augsburg.de

Von Spielpuppen, Puppenfiguren und ihren Miniaturwelten: Ein Blick in die Welt der Brontës

Of play dolls, doll figures and their miniature worlds: A look into the world of the Brontës

Jana Mikota

ABSTRACT (Deutsch)

Spielwelten in der Kinderliteratur sind in gewisser Weise immer auch literarische Miniaturwelten, die im Zusammenhang mit Puppenfiguren einen eigenen Zauber entfalten, der über das eher traditionelle Spiel mit Puppenhäusern hinausgehen kann. Im vorliegenden Beitrag wird am Beispiel der phantastischen Spielwelt der englischen Geschwister Brontë mit Holzsoldaten ein Blick in das gemeinsame Spiel von Mädchen und Jungen in selbst gestalteten Miniaturwelten geworfen. Die von den Kindern hier neu geschaffenen Welten, die auf zwölf Holzsoldaten zurückgehen, ermöglichen ihnen unmittelbar, sich ihrem engen Umfeld zu entziehen. Darüber hinaus prägen sie das spätere Schreiben der Geschwister. Hundert Jahre später ‚erweckt‘ die Autorin Pauline Clarke in ihrem Kinderbuch *Die Zwölf vom Dachboden* die Holzsoldaten mit vielen intertextuellen Verweisen erneut zum Leben. Die in diesen literarischen Texten geschaffenen phantastischen Miniaturwelten und Puppenfiguren überwinden traditionelle Geschlechterrollen und sind weitaus mehr als Repliken der Erwachsenenwelten.

Schlüsselwörter: Brontës, Holzsoldaten, literarische Miniaturwelten, Intertextualität

ABSTRACT (English)

Play worlds in children's literature are, in a sense, always literary miniature worlds, which, in the context of puppet figures, develop their own magic going beyond the more traditional play with dollhouses. This article takes the example of the fantastic play world of the English siblings Brontë with wooden soldiers and takes a look at their joint play of girls and boys in miniature worlds designed by themselves. The worlds created by the children here, which date back to twelve wooden soldiers, allow them immediately to escape their close environment. In addition to this, they also shape the subsequent writing of the Brontë siblings. A hundred years later, the author Pauline Clarke in her children's book *The Twelve and the Genii* brings the wooden soldiers back to life with many intertextual references. The fantastic miniature worlds and doll figures created in these literary texts overcome traditional gender roles and are far more than replicas of the adult worlds.

Keywords: Brontës, wooden soldiers, literary miniature worlds, intertextuality

Einleitung

Puppen, Spielzeugsoldaten, das Erfinden von Geschichten und das Eintauchen in Spielwelten gehören zum kindlichen Alltag. „Nur Spiel-sachen sind’s. Und doch ein Ausdruck der Zeit, wie man ihn wirkungsvoller selten findet. Der Fortschritt in der Nußschale“, heißt es 1912 in der Zeitschrift *Deutsche Spielwaren Zeitung* (DSZ 1912, 7, 9). Puppenspiel und Puppen als Spielzeug sind einerseits kontextunabhängig, andererseits jedoch auch „ein kontextgebundener Spiegel ihrer jeweiligen Zeit“ (Fooker 2012, 65). Damit stellen die Miniaturwelten, die Kinder im Spiel mit ihren Spielpuppen und Puppenfiguren erfinden, einerseits etwas Freies bzw. Phantastisches dar, andererseits sind sie an Debatten der jeweiligen Zeit gebunden. In kinderliterarischen Texten wird die Faszination des Spielens mit Puppen sowie das Erfinden der Miniaturwelten immer wieder thematisiert, sei es in Klassikern wie *Nußknacker und Mausekönig* (1816) von E.T.A. Hoffmann oder sei es in aktuellen Beispielen wie *Die Zwölf vom Dachboden* (1967, englisch: *The Twelve and the Genii*, 1962) von Pauline Clarke, *Die Puppenkönigin* (2013, englisch: *Doll Bones*, 2013) von Holly Black oder *Gregs Tagebuch* (seit 2008, englisch: *Diary of a Wimpy Kid*, seit 2007) von Jeff Kinney. Der folgende Beitrag befasst sich mit Miniaturwelten in kinderliterarischen Texten, die vom Puppenhaus bis hin zu Spielen mit Puppenfiguren reichen können. Exemplarisch hierfür werden vor allem Beispiele aus der englischsprachigen Kinderliteratur herangezogen.

Mit der Fokussierung auf das phantastische Spiel mit Spielpuppen und Puppenfiguren wird der Blick auf die traditionellen Puppenwelten erweitert. Dabei sind Puppenfiguren im Gegensatz zu Spielpuppen

keine Einzelwesen, sondern Teil eines Figurenensembles, das gemeinsam eine Art Miniaturwelt repräsentiert. Puppenfiguren sind in der Regel eher unbewegliche Menschenfiguren, die in Zusammenhängen mit anderen Figuren und jeweils spezifisch bedeutsamen Gegenständen komplexe (szenische) Situationen repräsentieren. Die klassische Variante eines solchen thematischen Ensembles von Puppenfiguren ist das Puppenhaus. Aber auch Spielzeugsoldaten und Legionärsfiguren sowie Knappen und Ritterfiguren stellen historische Beispiele für diese Puppenform dar (Fooker 2012, 66).

In dem hier analysierten Material werden zum einen kontextuelle und zeit-historische Bezüge hergestellt, zum anderen wird es aber insbesondere um gegenläufige Tendenzen gehen, vor allem um die Aufhebung klassischer Genderrollen-Themen. Generell gilt, dass das Puppenhaus in der Regel mit weiblichen Kindheiten verbunden und seit dem 19. Jahrhundert in literarischen Werken entsprechend thematisiert wird: Einerseits steht das Puppenhaus für die Unterdrückung der Frau (Beispiel: *Nora oder das Puppenhaus*, 1879, von Henrik Ibsen), andererseits wird es als ein Miniaturbild der zeitgenössischen Gesellschaft aufbereitet (vgl. hierzu u. a. die Puppengeschichten von Emma Biller, Mikota 2014). Damit wird das Puppenhaus zu einem wichtigen Motiv der Mädchenliteratur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Puppenhaus und Puppen spiegeln hinsichtlich der Einrichtung, der Kleidung und den Rollenbildern die weiblich konnotierten gesellschaftlichen und familiären Strukturen wider (vgl. auch Kümmerling-Meibauer 2014, Stewart 1984, XII). Dem gegenüber existieren männliche Spielwelten, in denen Jungen auf ihre zukünftige Rolle außerhalb des Hauses vorbereitet werden und Puppenfiguren beispielsweise als Soldaten im Mittelpunkt stehen. Während das Puppenhaus somit das häusliche sowie familiäre Umfeld symbolisiert, bedeuten die männlichen Puppenfiguren Aktion und Abenteuer. Genau hier setzt der vorliegende Beitrag mit der Analyse der Miniaturwelten an: der traditionell eher enge Blick auf das Puppenhaus als typische weibliche Welt wird ausgeweitet auf die generellen Spielwelten mit Puppen sowie Puppenfiguren. Die hier beschriebenen kindlichen Akteure erfinden in den ausgewählten literarischen Zeugnissen eigene Welten, geben den Puppen Leben und lassen sie Abenteuer in den erfundenen Welten erleben. In diesen literarischen Zeugnissen wird die Trennung zwischen weiblichem und männlichem Spiel zumeist aufgehoben und die Jungen- und Mädchenfiguren tauchen gemeinsam in die *Miniaturwelt* ein. Das Spiel mit den Puppen und die Schaffung der Miniaturwelten markiert nicht nur die Erfindungsgabe von Kindern, sondern konturiert Vorstellungen von Kindheiten und ihren jeweiligen zeitgeschichtlichen Verortungen. Die in diesen literarischen Texten aufgebauten Miniaturwelten sind geprägt von intertextuellen Formen wie direkte Zitate, Anspielungen, aber auch in Form von Titeln und Covern.

Der Beitrag beginnt mit dem Spiel der Holzsoldaten der Brontë-Geschwister und ihrer Erfindung neuer Welten und folgt dann mit *Die Zwölf vom Dachboden* von

Pauline Clarke der Geschichte dieser Holzsoldaten weiter. Das hier beschriebene Spiel von Jungen und Mädchen mit einer ursprünglich genuin männlich besetzten Puppenfigur bzw. mit den Idealen von Männlichkeit und Weiblichkeit in fiktiven Miniaturwelten findet sich auch in der aktuellen Kinderliteratur. Als Beispiel sei hier die Figur Greg aus der populären Serie *Gregs Tagebuch* genannt,¹ der ein solches Geschehen ironisch kommentiert. Greg hatte sich als Siebenjähriger ein Barbie-Traumhaus gewünscht, was bei den Eltern zu Irritationen führt:

Als Mom und Dad damals meine Wunschliste gesehen haben, hatten sie einen Streit deswegen. Dad sagte, er kauft mir niemals ein Puppenhaus, aber Mom fand, es wäre gut für mich, mich mit Spielsachen aller Art „auseinanderzusetzen“. Ob ihr's glaubt oder nicht: Das war ein Streit, den Dad tatsächlich gewonnen hat! Dad hat mir gesagt, ich soll eine Liste machen, mit Spielsachen, die für Jungs „geeignet“ waren“ (Kinney 2008, 117).

Puppenhäuser, Spielpuppen und Puppenfiguren üben somit auch im 21. Jahrhundert eine Faszination aus. Es sind vor allem literarische Texte wie *Die Zwölf vom Dachboden* und *Die Puppenkönigin*, die beim Bezug auf das Spiel mit Puppen sowohl von erfundenen Miniaturwelten erzählen als auch das Spiel mit Puppen und Puppenfiguren mit Blick auf gängige Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit hinterfragen. Im vorliegenden Beitrag werden die Funktionen der spielerischen Erschaffung von Miniaturwelten und deren Bedeutung für kindliche Entwicklung am historischen Beispiel der Brontë-Geschwister und ihrer kinderliterarischen Wirkungen verdeutlicht. Dabei geht es um (Holz-)Soldaten als einer besonderen Form der Puppenfigur, bei denen – ähnlich wie bei den Spielpuppen – durchaus auch Einfühlungsvermögen und Besorgtheit angesagt ist.

Die Brontës und das Spiel um Gondal und Angria

In den Erinnerungen von Reverend Brontë, dem Vater der später berühmt gewordenen Brontë-Geschwister Branwell (1817-1848), Charlotte (1816-1855), Emily (1818-1848) und Anne (1820-1849), heißt es:

¹ *Gregs Tagebuch* ist eine mehrbändige Serie des US-amerikanischen Autors Jeff Kinney, die in Deutschland seit 2008 erscheint. Im Mittelpunkt steht der 12jährige Greg, der in einem Tagebuch seinen Alltag, seine Schwierigkeiten in Schule und Freizeit schildert. Da Greg jedoch das Schreiben eines Tagebuches als etwas Weibliches bezeichnet, inszeniert er sein Schreiben als Memoiren. Comic-Zeichnungen ergänzen die Ausführungen des Ich-Erzählers Greg.

Als sie lesen und schreiben gelernt hatten, pflegten Charlotte, ihr Bruder Branwell und ihre Schwestern sich Spiele auszudenken, aus denen der Herzog von Wellington, der Held meiner Tochter Charlotte, in der Regel als Sieger hervorging, wann immer sich ein Streit um seine Vorzüge und die von Bonaparte, Hannibal und Cäsar erhob [...] (Maletzke 1997, 72).

Was dem Vater jedoch verborgen bleibt, ist der Ernst der Kinder, mit dem sie ihre Spiele inszenieren:

*I see I see appear.
Awful Brannii gloomy giant
Shaking o'er earth his blazing air,
Brooding on blood with drear and vengeful soul
He sits enthroned in clouds to hear his thunders roll
Dread Tallii next like a dire Eagle flies
And on our mortal miseries feasts her bloody eyes
Emii and Annii last with boding cry
Famine and war foretell and mortal misery (Brontë 2010, 325f.)²*

Mit diesen Worten der Brontës führt die Biografin Elsemarie Maletzke in das Spiel der Geschwister ein. Bereits in ihrer Kindheit denken sich die Geschwister Branwell, Charlotte, Emily und Anne Geschichten aus, schreiben diese nieder, und es entsteht das, was die Nachwelt als *Erzählungen aus Angria* kennt.³ Bemerkenswert ist hierbei jedoch, dass die Grundlage der Erzählungen die Spiele der Geschwister sind, in denen sich zeitgenössische, politische Debatten mit literarischen Vorbildern widerspiegeln. In ihrem Reich der Phantasie unterscheiden

² Ich sehe, sehe erscheinen
Den schrecklichen Brannii, den düsteren Riesen,
Wie er mit glühenden Atem die Erde versengt,
Blutdurst in seiner finsternen, rachsüchtigen Seele
Thront er in Wolken,
um seinem Donnergerollen zu lauschen.
Und ihn fliegt die gefürchtete Tallii wie ein grauser Adler
Und weidet ihre blutigen Augen am Schmerz
der Sterblichen.
Emmii und Annii zum Schluß
Künden mit unheilvollem Schrei
Krieg, Hungersnot und Elend. (Maletzke 1997, 72f.)

³ Angria ist eine Provinz im Königreich von Angria, gegründet von Warner Howard Warner. Vorbild dürfte Yorkshire sein aufgrund des Dialektes und die Hauptstadt ist von Moor umgeben (vgl. *Brontë 2010, 605*).

die Geschwister zwischen geheimen und nichtgeheimen Spielen. Die nicht-geheimen sind der Außenwelt vertraut und die Geheimen nennen sie „Bed plays“ (Brontë 2010, S. 3). Der Alltag der Geschwister ist strukturiert und sie nutzen die freien Nachmittags- und Abendstunden, um in ihre Welten zu flüchten und so auch die Abgeschlossenheit des Ortes zu überwinden. Die vier Kinder wachsen unter schwierigen Bedingungen auf: Die Mutter stirbt früh, ältere Geschwister ebenfalls, der Vater wirkt mürrisch, ist oft in Gedanken versunken und überlässt die Kinder sich selbst und ihrer Tante Tabby. In dem Ort Haworth, der auf einem Hochmoor in Yorkshire liegt, gibt es keine Spielkameraden für die hochtalentierten Kinder. Sie blicken auf den Friedhof, der drei Seiten ihres Hauses umgibt. Die Geschwister lesen viel, bekommen keine Einschränkungen seitens des Vaters bei der Literatúrauswahl – für die Zeit erstaunlich modern – und beginnen ange-regt durch das Spiel mit den Holzsoldaten mit dem Schreiben von Geschichten. Aus ihren nicht geheimen Spielen entstehen schließlich die drei bekannten Ver-öffentlichungen: „Our plays were established: Young Men, June 1826; Our Fel-lows, July 1827; Islanders, December 1827“ (Brontë 2010, 3). Doch wo liegt der Ursprung dieser Geschichten? 1829 beschreibt Charlotte Brontë in *Die Geschichte dieses Jahres*, wie die Soldatenpuppen in ihr Haus kamen:

Papa bought Branwell some soldiers at Leeds. When Papa came home it was night and we were in bed, so next morning Branwell came to our door with a box of soldiers. Emily and I jumped out of bed and I snatched up one and exclaimed, 'This is Duke of Wellington! It shall be mine!' When I said this, Emily likewise took one and said it should be hers. When Anne came down she took one also. Mine was the prettiest if the whole and perfect in every part. Emily's was a gravelooking fellow. We called him Gravey. Ann's was a queer little thing, very much like herself. He was colled Waiting Boy. Branwell chose Bonaparte. ((Brontë 2010, 3f).

Was jedoch in Charlottes Geschichte unerwähnt bleibt, ist, dass der Vater auch Geschenke für die Mädchen hatte: „ein kleines Kegelspiel, ein Spielzeugdorf und eine Puppe im Tanzkostüm“ (Maletzke 1997, 73). Diese durchaus genderstereo-typischen Spielsachen werden, so vermutet es die Biografin, den Mädchen später geschenkt. Es sind jedoch die Holzsoldaten, die die Herzen der Kinder erobern. Es ist das Spiel mit ihnen, das nicht nur ein Vorbote auf die Weltliteratur ist, sondern auch die schriftstellerischen Anfänge und die Flucht aus dem grauen Alltag der Brontë-Geschwister bedeutet. Die Geschwister schicken ihre Soldaten auf Reisen:

In the year 1793 the Invincible, 74 guns, set sail with a fair wind from England. Her crew – twelve men, every one healthy and stout and in the best temper – their names as follows [...]

Well, as I said before, we set sail with a fair wind from England on 1st of March 1793. On the 15th we came in sight of Spain. On the 16[th] we landed, bought a supply of provisions, &c. and set sail again on the 20[th]. On the 25[th], about noon, Henry Clinton, who was in the shrouds, cried out that he saw the Oxeye. ((Brontë 2010, 6).

Die Holzsoldaten entdecken in ihren Spielen die Westküste Afrikas, kämpfen gegen das Volk der Aschantis, besiegen es und gründen eine Stadt. Folgt man den weiteren Passagen, erkennt man, dass die Kinder Geschichten fabulierten, mit Dialogen spielten und von dem, was sie lasen, beeinflusst wurden. Erschaffen werden vier Königreiche und die Geschwister werden zu den Schutzgeistern der Kolonialisten, nennen sich Dschinne Brannii, Tallii, Emmii und Anii und können strafend, regelnd oder kommentierend in das Spiel eingreifen:

The next morning we were awoke by the sound of trumpets and great war-drums, and on looking towards the mountains we saw descending on the plain an immense army of Ashantees. We were all trown into the utmost consternation except A W [Arthur Wellesley], who advised us to look to the great guns and to man the walls, never doubting that the Genii would come to our help if we of ourselves could not beat them off by the help oft he cannon and rockets. (Brontë 2010, 12.)

Es handelt sich um die Welten von *Angria* und *Gondal*, in denen die Geschwister zu „gottgleiche[n] Gebieter[n] über Wesen [werden]“, die in ihrem Namen die abscheulichsten Taten begehen: Massenmord, Blutrache, Folterungen, Ehebruch, Blutschande, Verrat.“ (Champion 1990, 78). Immer wieder liest man, wie in dem Zitat, den Hinweis auf die Schutzgeister, die in die Geschichte eingreifen. Dabei spiegeln sich in den unterschiedlichen Ansichten über das Spiel der Geschwister Charlotte und Bradwell nieder:

Branwell teilt weder Charlottes Begeisterung für den Herzog von Wellington, die sie bald auf seinen ältesten Sohn überträgt, noch ihr Entzücken an wunderbaren und geheimnisvollen Vorgängen, denen sie lange Passagen widmet. Charlotte wiederum macht das Toben von Großschutzgeist Branii gelegentlich ungeduldig, und sein Hang, ganze Ländereien in Schutt und Asche zu legen, gibt ihr Freiraum, die romantische Seite des Tagtraums auszuschmücken. (Maletzke 2000, 91)

Bereits in der Vorgehensweise leben beide ihr Schreiben aus: Charlotte inszeniert schon als junges Mädchen die Geschichten und entwickelt Figuren, während ihr Bruder dieselben Motive variiert. An *Angria* arbeiten vor allem Branwell und Charlotte, an *Gondal* Emily und Anne. Sie sind im Spiel aktiv, tauschen sich aus und modellieren neue Welten. Es sind Wunscherfüllungen und eine „poetische Emigration“ (Maletzke 1989, 7), die mit der Erschaffung der Miniaturwelt einhergeht. Diese sind aufwendig, umfassen etwa 640 Figuren, und im Anhang der deutschsprachigen Ausgabe *Erzählungen aus Angria* findet sich ein *Who's who* einzelner Figuren. Zugleich zeugen die Figuren und Spiele davon, dass die Brontës über politische Ereignisse informiert waren und diese in ihre Miniaturwelten eingeflochten haben. Das Spiel mit den Holzsoldaten stellt somit keine Nachahmung der eigenen Lebenswelt der Brontës dar, sondern sie entwickeln Gegenwelten zu ihren eigenen Erlebnissen. Lediglich die Erfahrungen der Lektüre sowie die politischen Entwicklungen, die sie durch ihre fleißige Lektüre von Magazinen kennenlernen, fließen in die Geschichten ein. Die Miniaturwelten können somit nicht auf bloße Spiegel oder Repliken der unmittelbar erlebten Erwachsenenwelt gedeutet werden, sondern als Übergangsräume, die die künstlerische Kreativität der Geschwister fördern. Die Kinder, die sich seit 1826 die Spiele ausdenken, beginnen diese seit 1829 auch zu verschriftlichen. Damit leben die Miniaturwelten weiter. Sie wurden in selbstgebastelten kleinen Heften in einem Format 3,6 x 5,6 cm niedergeschrieben. Als *livre miniature* passen sie zu den Soldaten und lassen sich verstecken. Insgesamt 23 solcher Büchlein wurden mit Geschichten vollgeschrieben. Damit wird das durchaus verworrene Spiel mit den Holzfiguren auch als Flucht aus dem Alltag genutzt, denn *Angria* und *Gondal* entsprechen den Beschreibungen nach nicht dem bekannten Alltag der Kinder, sondern sind spannend, fantastisch und voller Abenteuer. Im Spiel eröffnen sich den Kindern neue Horizonte, sie können ihre Fantasien ausleben, erfinden gläserne Städte und zahlreiche Schufte.

„Wunderbares Leben“: Die Wiederentdeckung der Holzsoldaten

Pauline Clarke lernt während des Besuches im Brontë-Museum in Haworth die ausgestellten Notizbücher der Geschwister kennen und erfährt auch von den verschollenen Holzsoldaten der Geschwister. Ihr Besuch ist der Auslöser für den bereits erwähnten Kinderroman *The Twelve and the Genii* mit dem deutschen Titel *Die Zwölf vom Dachboden*, der von der Wiederentdeckung der Figuren etwa 100 Jahre später erzählt (vgl. Abbildung 1).

Sowohl im englischen als auch im deutschen Titel fehlt ein Hinweis auf Holzsoldaten bzw. Puppenfiguren, obwohl zumindest der englische Titel eine Verbindung zu den Brontës und ihren Geschichten mit dem Wort „genii“, der Genius oder auch Geist meint, verweist. Der Kinderroman, der 1962 mit der *Carnegie Medal* und 1968 mit dem *Deutschen Jugendbuchpreis* ausgezeichnet wurde, gehört zu den modernen Klassikern der englischen Kinderliteratur (vgl. Kümmerling-Meibauer 2004) und die Handlung spielt im 20. Jahrhundert in dem Ort Haworth. Clarke bezieht dabei die Geschichten der Brontë-Geschwister ein, Branwells Text *History of the Young Men* kann als ein Prätext betrachtet werden. Charlotte Brontës Sätze aus *Die Geschichte dieses Jahres* (1826), in der sie die Ankunft der Holzsoldaten im Hause Brontës schildert, lässt Pauline Clarke in ihrem Roman *Die Zwölf vom Dachboden* wörtlich zitieren. Dabei spinnt sie das Gedanken-spiel der Brontës fort und greift die Frage auf, welchen Einfluss die Holzsoldaten und die daraus entstandenen Geschichten auf Romane wie *Jane Eyre* oder *Wuthering Heights* hatten. Sie führt die Figur des Brontë-Kenners und Pfarrers Shaffer, der in Haworth lebt, ein und lässt ihn mutmaßen, dass im Spiel der Brontës auch der Beginn der schöpferischen Kraft der Geschwister liegt. Er sieht in der Wahl der einzelnen Holzsoldaten Züge jener Figuren, die die „taubengrauen Schwestern“, wie Arno Schmidt sie taufte, bekannt machen werden: Mr. Rochester in *Jane Eyre* und Heathcliff in *Wuthering Heights*. Eine der Holzfiguren, die den Namen „Patriarch“ (Clarke 2006, 73) trägt, gibt Max, der in der deutschsprachigen Ausgabe den Namen Oliver bekommt, zudem



Abbildung 1: Pauline Clarke: Die Zwölf vom Dachboden. Die ZEIT Kinder-Edition, Band 15, 2006; Umschlag Grafik: Sybille Hein

den direkten Hinweis auf Branwells Text mit den Worten, er könne alles über die Soldaten „in der ‚Geschichte der Jungen Männer‘ nachlesen“ (ebd.). Bei einem Besuch im Pfarrhaus erzählt Pfarrer Shafer ebenfalls, dass die Brontës ihre Spiele in *Die Geschichte der Jungen Männer* aufgeschrieben hätten. Für Max verschwimmen so die Erzählungen der Soldaten mit realen und konkreten Situationen, was ihn zunächst verwirrt. Erst nach und nach eröffnet sich ihm die Geschichte der Figuren. Auf der paratextuellen Ebene wird die Intertextualität in einem Nachwort konkretisiert.

Bereits die Überschrift des ersten Kapitels – *Wunderbares Leben* – leitet doppel-sinnig in die Lektüre ein: Einerseits begegnen die Leserinnen und Leser dem achtjährigen Max, der gerade mit seinen Eltern und seinen älteren Geschwistern Jane und Philipp aufs Land, genauer nach Haworth gezogen ist. Die Überschrift kann sich somit zunächst auf den neuen Abschnitt in Max' Leben beziehen. Bereits am Ende des ersten Kapitels wird jedoch deutlich, dass das „Wunderbare“ auch Bezug zur Phantastik nimmt, denn Max hat auf dem Dachboden 12 Holzsoldaten entdeckt. Diese werden lebendig, wenn er ihnen auf einer Trommel einen Marsch spielt und er beobachtet, wie sie auf dem Dachboden in Vierer-Reihen exerzierten (ebd., 9). Ähnlich wie der Wandschrank in den *Narnia*-Bänden von C. S. Lewis ist es der Dachboden, der zunächst Max eine neue Welt eröffnet (vgl. den Verweis auf die Raumästhetik bei Bachelard 2007). Max betrachtet die Bewegungen der Figuren zunächst durch ein Schlüsselloch. Sie erstarren jedoch sobald sie eine Gefahr wittern und werden zu Holzfiguren. Die phantastische, sekundäre Welt, die eines der wichtigsten Merkmale phantastischer Kinderliteratur ist (vgl. auch Nikolajeva 1988), ist im Roman jedoch nur auf die Holzsoldaten begrenzt. Sie sind Bestandteil der primären Welt und wirken, zumindest für die erwachsenen Romanfiguren, wie alte Figuren, die „in ein Museum“ gehören (Clarke 2006, 14):

„Pass auf!“, hatte der Vater gewarnt. „Sie sehen recht zerbrechlich aus.“
Dann hatte er eine der kleinen Gestalten genommen und gründlich untersucht.
„Viel Farbe und Zeichnung ist ja nicht mehr vorhanden. Seht einmal diese hohe schwarze Mütze, die er aufhat. Wahrscheinlich sollen es napoleonische Soldaten sein. Falls es sich um Engländer handelt, stammen sie etwa aus Wellingtons Zeit, so weit sich aus der Art ihrer Uniform schließen lässt ...“

„Und wie alt ist das?“, drängelte Oliver.

„Gut über hundert Jahre, wenn ich richtig schätze. Geh auf jeden Fall sehr vorsichtig mit ihnen um, hörst du? Ich weiß nicht einmal, ob ich dir erlauben darf, mit ihnen zu spielen.“ (ebd., 14).

Während der Vater in den Figuren etwas Wertvolles entdeckt, weiß Max um den Zauber der Holzsoldaten. Max hat sie „sofort in sein Herz geschlossen“ und „es störte ihn nicht, dass Jane schnippisch meinte, sie seien schäbig“ (ebd.). Er „liebte seine Soldaten vom ersten Augenblick an“ (ebd.) und möchte ihre Herkunft erfahren. Clarke hat die Namen der Soldaten aus Branwell Brontës Notizbücher aufgenommen: *Captain Butter Crashey*, in der deutschen Ausgabe trägt er den Namen *Butterstürzer*, 140 Jahre alt, Trompeter *Arthur Wellesley*, 12 Jahre alt, Matrose *Edward Gravey*, 17 Jahre alt, *Steuermann Stumps*, 12 Jahre alt. Dabei zeichnet sich *Butterstürzer*, auch der Patriarch genannt, durch Weisheit und Würde aus während beispielsweise *Gravey* missmutig ist. *Butter Crashey* ist in den Geschichten der Brontë-Geschwister nicht nur der Kapitän des Schiffes *Invincible*, sondern taucht auch in Charlottes *Vermählung* erneut auf. Hinzu kommt, dass die Soldaten mehrere Namen tragen: Stumps ist nicht nur Stumps, sondern auch Friedrich Welf, Herzog von York (ebd., 41). Clarke nimmt diese Besonderheiten der ‚Jungen Männer‘ auf. Diese Eigenschaften haben ihnen die Brontës gegeben, werden aber von den einzelnen Holzfiguren akzeptiert und ausgelebt. Sie sehen sich als Lebewesen, die sich zwar in gefährvollen Situationen in Holzfiguren verwandeln, aber vor allem sehen sie sich als Soldaten, die selbstständig und tapfer agieren. Max lernt, dass in dem Spiel mit den Puppen alles möglich ist, lässt sich aber auf die Geschichten der Holzfiguren ein, hört ihnen zu und gleitet so durch ihre Abenteuer. Clarke weitet die Grenzen des Spiels jedoch aus: Während die Brontë-Geschwister Schöpfer der Geschichten um *Angria* und *Gondal* sind, wird Max zum Schöpfer und Geschöpf zugleich. Zwar beseelt er die Figuren, aber er lenkt nur bedingt das Spiel. Die Soldaten handeln selbstständig und eigenständig. Als die Soldaten von der drohenden Gefahr hören, beschließen sie, eigenmächtig das Zuhause von Max zu verlassen und ins Museum, ihrem ursprünglichen Zuhause, zu gehen. Dabei erleben sie die Welt außerhalb des Hauses, müssen sich vor Autos schützen und erneut geht Stumps verloren. Er schwimmt im Wasser, trifft dort eine mit Dialekt sprechende Wasserratte, die ihm hilft und mit der er sich unterhält. Mit der Kommunikation zwischen Tier

und Holzfigur orientiert sich Clarke an der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur und es lassen sich zu E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Nußknacker und Mausekönig* sowie zu Hans-Christian Andersens Märchen *Der standhafte Zinnsoldat* (1862) Rückschlüsse ziehen. Clarke nimmt beispielsweise das Verlorensein eines Soldaten in den Fokus, eine Bootsfahrt und die Begegnung mit einer Ratte. Während sich jedoch in ihrem Roman die Ratte als hilfsbereit zeigt, ist die Ratte in Andersens Märchen böse. Es ist ihre eigene Entscheidung, bei der sie gerne die Hilfe der Dschinns annehmen. Aber sie folgen nicht ihren Dschinns, sondern projizieren auch Vorstellungen in die Dschinns hinein. Es ist die Figur *Schläger*, die *Schlaumeier* vorwirft, die „Geister nach deinem eigenen Bilde“ zu denken (ebd., 201, vgl. auch Kuznets 1994). Aber es ist nicht nur er, der über die Dschinns nachdenkt, sondern auch *Butterstürzer*. Auf der Suche nach Nahrung wird er von einem Bauern gefunden, in eine Tasche gesteckt und ins Haus transportiert. Auf dem Kaminsims sinnt er über die Aufgabe der Dschinns nach, die ihn wieder retten müssen, denn, wenn diese ihn nicht retten können, „wozu gab es dann überhaupt Geister“ (Clarke 2006, 206). Max erkennt, dass diese keine bzw. nur wenig Hilfe akzeptieren. Daher fährt er sie nicht nach Haworth, sondern lässt sie den beschwerlichen Weg selbst laufen. Auch seinen Geschwistern untersagt er, sie zu bevormunden. In der englischen Fassung variiert zudem die Sprache der Soldaten, die sich Dialekte oder einer Sprache bedienen, die sich beispielsweise an der Bibel orientiert. Dieser Aspekt fehlt in der Übersetzung.

Zwischen Max und den Soldaten herrscht eine enge Verbindung, denn sie können miteinander kommunizieren und Gedanken übertragen. Max erfährt ihre Namen, wird zu ihrem Dschinn und erfährt in Träumen, wie es den geflohenen Soldaten geht, und er kann ihnen helfen. Er erlebt im Traum Stumps' Rückkehr zum Dachboden, in weiteren Träumen die Flucht der Figuren aus dem Haus und kann sich so auf die Suche machen. Als Stumps verschwindet, stellt sich Max nachts seine Rückkehr vor und sieht, dass Stumps so handelt, wie Max es sich vorstellt.

Na ja – eigentlich war es gar nicht so erstaunlich. Schließlich ist das in jedem Spiel so, das man sich ausdenkt. In der Fantasie sind alle Dinge wirklich ... und hier war einfach noch etwas dazugekommen, war lebendig und greifbar geworden (ebd., 58).

Max wird so zu ihrem Spielleiter, denn es sind die Geister, die „die Sache wieder in Ordnung“ (ebd., 44) bringen müssen, ohne dass er jedoch die Geschichten und Geschehnisse der Soldaten so beeinflusst wie die Brontë-Geschwister. Zugleich besitzen die Soldaten ein Gedächtnis, können sich an frühere Abenteuer erinnern und berichten Max davon. Max ist in Branwells Alter, als er die Holzsoldaten entdeckt, anders jedoch als Branwell teilt Max seine Entdeckung weder mit seinen Geschwistern noch besitzt er die ausschweifende Phantasie von Branwell. Max wird zu ihrem Dschinn, einem guten Geist, und damit zum direkten Nachfolger von Branwell Brontë. Max erkennt, dass die Holzfiguren verschiedene Namen und auch Leben besitzen:

So war das mit Soldaten: Sie wechselten ihre Namen, sie starben, sie wurden wieder lebendig, sie verschwanden, sie tauchten wieder auf und waren jemand anders ... (ebd., 43).

Max' Schwester Jane beäugt das Verhalten ihres Bruders, spioniert ihn auf dem Dachboden aus, lernt die Soldaten kennen und kümmert sich um sie. Bereits in den Dialogen zwischen Max und Jane wird deutlich, dass sie zu den Figuren unterschiedliche Beziehungen aufbauen. Jane bezeichnet sie als „süß“, was zu Unmut führt. Max macht ihr klar, dass man die Holzsoldaten weder als süß bezeichnen noch ihnen die Selbstständigkeit nehmen darf. Dennoch ist es Jane, die an das Essen für die Soldaten denkt, von ihren Brüdern jedoch mit den Worten „Oh, die werden sich ihre Verpflegung schon organisieren [...] Das tun Soldaten immer“ (ebd., 200) zurechtgewiesen wird. Obwohl Jane sich auf die Abenteuerlust der Holzfiguren einlässt, bleibt sie auch in weiblichen Rollenmustern verhaftet und wird als ein Mädchen entworfen, das sich um ihre Spielsachen kümmert und gerne liest. Sie befindet sich im Übergang vom Kindsein zur Jugendlichen, entdeckt die Welt der Bücher und Max stellt bereits zu Beginn der Geschichte fest, dass sie „einfach zu alt geworden [ist] für ausgedachte Spiele“ (ebd., 45). Die Puppenfiguren werden im Laufe der Geschichte zu Max' Freunden und helfen ihm, sich in der neuen Umgebung zurechtzufinden. Clarke lässt den Roman mit der Trennung enden, denn die Soldaten finden im Museum ein neues Zuhause. Max besucht sie regelmäßig, und wenn sie alleine sind

„regt sich der Patriarch und streckt sich warm und lebendig wie eine Eidechse in der Kinderhand. Und mit einem Mal verwandeln sich die Gesichter der Jungen Männer und beginnen zu strahlen und zu leben, und alle sind verschieden, aber jedes ist erfüllt von Unternehmungslust und Freude“ (ebd., 244f).

Der Schluss symbolisiert die Macht, die Max besitzt. Er ist es, der als Dschinn den Soldaten Leben einhaucht und sie zu unterschiedlichen Individuen erweckt. Diese Macht missbraucht Max nicht, geht damit sorgsam um und akzeptiert auch die Selbst- und Eigenständigkeit der Figuren. Max selbst lässt sich auf die Miniaturwelt ein, erfindet keine neue, sondern gleitet in die Geschichten ein, die ihm die Holzsoldaten schildern und die von den Brontës erfunden wurden. Dabei geht es auch um die Verantwortung zwischen Geschöpf und Schöpfer, die Max trotz seiner jungen Jahre gegenüber den Soldaten spürt und ernst nimmt. Er wird im Laufe der Ereignisse reifer.

Nach und nach werden Max' Geschwister Jane und Philipp zu weiteren Dschinns der Figuren, ersetzen so die Brontë-Geschwister und sind am Ende vollständig, als der Pfarrer, jener Brontë-Verehrer, den fehlenden vierten Part übernimmt. Besonders in der Begegnung zwischen dem Pfarrer und den Holzsoldaten wird das religiöse Moment deutlich:

Mister Shaffer dachte: Ich kann es nicht glauben. Aber sie sind tatsächlich hier, hier vor meinen Augen. So groß ist die Kraft des Geistes: dass er Dinge lebendig zu machen vermag. Er stellte den Patriarchen wieder zu den anderen. Zu gerne hätte er gefragt, welcher der kleinen Männer Schlaumeier, welcher Griesgram oder Stumps war (den Herzog hatte er sofort an seiner Größe erkannt), aber er besann sich. Es war genug geredet worden, jetzt durfte er sie nicht länger aufhalten (ebd., 230).

Der Pfarrer, der die Geschichten der Brontës kennt und die Figuren auch jeweils zuordnen kann, versteht die Bedeutung der Soldaten und wird so zum vierten Dschinn.

Die erwachsenen Figuren erleben nicht, dass die Holzsoldaten lebendig sind. Vielmehr konzentrieren sie sich auf eine Geschichte, die sie in der Zeitung erfahren haben: Dort bietet ein US-amerikanischer Historiker 5.000 Pfund für das Auffinden der Figuren. Es folgen ein Austausch in Leserbriefen und

anschließend auch eine Suche nach den Figuren. Dabei steht die Frage, wem die Figuren gehören, im Mittelpunkt: Dem Museum oder dem Historiker. Während die Eltern der Geschwister nüchtern die Debatte beobachten und kommentieren, ist es der Pfarrer, der sich der kindlichen Welt öffnet und auch die Lebendigkeit der Figuren erleben darf. Der Pfarrer, von Jane Mr. Rochester genannt, ist ein Brontë-Kenner. Auch hier arbeitet der Text doppeldeutig. Als der Pfarrer ins Haus der Familie kommt, stellt ihn der Vater als Brontë-Verehrer vor. Max versteht allerdings den Begriff falsch, denkt er sei ein Brontëfänger, im Englischen „Brontyfan“, und setzt diesen Begriff fälschlicherweise mit prähistorischen Säugetieren in Verbindung. Der erwachsene Leser dagegen erkennt die Verbindung zu den Brontë-Geschwistern und ahnt bereits, dass die Figuren jene sind, denen in der Sage von *Angria* ein literarisches Denkmal gesetzt wurde.

Bemerkenswert dürfte in beiden Beispielen die Rolle der Eltern sein: Ähnlich wie auch der Vater der Brontë-Geschwister lassen auch die Eltern von Max ihren Kindern viel Freiraum. Max' Mutter ahnt zwar, dass ihre Kinder auch nachts das Haus verlassen, scheint jedoch nicht besorgt zu sein. Sie vertraut ihnen, gewährt ihnen eine Selbstständigkeit und wird auch nicht enttäuscht. Zugleich erfahren Max und seine Geschwister in der Begegnung mit den Holzsoldaten nicht die eigene Lebenswelt en miniature, sondern neue und phantastische Geschichten. Anders als die Brontës ist Max nicht der Schöpfer dieser Geschichten, sondern erlebt diese auf zweifache Weise: Einerseits in der Begegnung mit den Holzsoldaten, andererseits lernt er die Erzählungen der Brontës kennen. Auch hier können die Miniaturwelten nicht auf bloße Spiegel oder Repliken der unmittelbar erlebten Erwachsenenwelt reduziert werden, sondern als Übergangsräume, die jedoch anders als bei den Brontës weniger die künstlerische Kreativität unterstützen als vielmehr die Selbstständigkeit und den Zusammenhalt der Geschwister fördern. Vor allem für den ältesten Bruder Philipp fungieren die Holzsoldaten als ein Medium der Erkenntnisgewinnung. Sah er in ihnen zunächst nur ‚alte‘ Holzpuppen, die er verkaufen möchte, so verändert sich seine Sichtweise und er erkennt ihren kulturellen Wert.

Clarke nutzt nicht nur die Schriften der Brontës, um sich der Thematik der Miniaturen zu nähern, sondern greift auf zahlreiche Klassiker der (Kinder- und Jugend-)Literatur zurück, wie beispielsweise *Gulliver's Travels*. Damit eröffnet

der Text auch eine Spielart von Intertextualität und bettet diese geschickt in die Welt der Miniaturen ein. Zugleich entzieht sich der Text tradierten Darstellungen von Miniaturwelten, denn plötzlich sind es die Soldaten, die eine eigene Stimme bekommen und nicht die der Kinder, wie es oft der Fall ist. Damit wird der Roman aber auch zu einem Beispiel für eine moderne Puppengeschichte, wie sie im europäischen Kulturkreis seit dem 18. Jahrhundert bekannt ist. Clarke nimmt dabei nicht die Puppe als beseeltes Wesen, sondern (puppenähnliche) Holzsoldaten.

Fazit

In den vorgestellten Romanen geht es einerseits um Spielpuppen und Puppenfiguren, andererseits auch um das Erfinden von abenteuerlichen Miniaturwelten, in denen stellvertretend die Puppen oder die Kinder mit ihren Puppen Abenteuer erleben. Puppen werden in der Forschung als Übergangsobjekte betrachtet (vgl. Fooker 2012), was auch auf die Brontë-Texte und den Roman *Die Zwölf vom Dachboden* zutrifft. Die Puppen sowie das Spiel mit ihnen ermöglichen den kindlichen Akteuren einen Reifungsprozess, so dass sie in eine neue Phase ihres Lebens eintreten. Die Holzsoldaten unterstützen Max bei der Eingewöhnung im neuen Haus, zugleich lernt er dank der Figuren auch Verantwortung zu übernehmen und erkundet seine Umgebung. Damit werden die Holzpuppen zu wichtigen Gefährten, Anregern und Vertrauten im Prozess kindlicher Identitätsentwicklung. Max als das jüngste Kind der Familie entdeckt das Geheimnis der Soldaten, wird zunächst innerhalb der Familie nicht ernst genommen und wächst dennoch über sich hinaus. Die Holzfiguren fördern zudem seine Kreativität. Sie helfen ihm aber auch, mehr über die Welt der Brontës zu erfahren. Die Holzsoldaten wirken, obgleich ‚militärisches Spielzeug‘, friedlich, erzählen nicht von Kriegshandlungen und klammern so manche Eroberung aus, die sie mit den Brontës erlebt haben. Clarke fokussiert sich somit eher auf die Freundschaft zwischen Max, dem Dschinn, und den Holzfiguren sowie auf seine Verantwortung.

In den hier vorgestellten Geschichten sind es zunächst die kindlichen Figuren, die abenteuerliche Miniaturwelten erschaffen, in denen dann die Puppen ein Eigenleben entwickeln und die Entwicklung ihrer Schöpfer beeinflussen. Bei den Brontës sind es die konkreten (historischen) Kinder selber, die diese Miniaturwelten anhand der Puppen erschaffen und ausgestalten; im Fall von Clarke ist es eine erwachsene Autorin, die mit den literaturhistorischen Vorbildern spielt

und ein (fiktives) Kind schafft, das die Puppen in ihrer kohärenten Miniaturwelt höchst kreativ für seine eigenen Entwicklungsschritte nutzen kann. Das ist ein Entwicklungsprozess, der im Spiel miteinander stattfindet: Zunächst betrachtet Max die Holzpuppen als sein Eigentum, teilt sie dann mit seiner Schwester und sie beobachten gemeinsam das Spiel der Holzfiguren. Damit ist das Spiel mit den Puppen als sozialer Akt zu verstehen, der zu veränderten Beziehungen untereinander führen kann und auch die einzelnen kindlichen Figuren verändert. So wird Max mutiger, bleibt trotz Verlockung standhaft und wird von den Eltern gelobt. Kindliche Spiele sowie das Eintauchen in abenteuerliche Welten fördern die Kreativität sowie Phantasie und ermöglichen Kindern Freiräume, die für die weitere Entwicklung notwendig sind. Die hier vorgestellten Texte zeigen die hohe Bedeutung des Spielens mit Spielpuppen und Puppenfiguren für kindliche Reifungs- und Entwicklungsprozesse. Zugleich werden die Kinder zu Spielmachern und kreativen Akteuren, die selber den Dingen Leben einhauchen und sie beseelen. Dabei lernen sie, die Perspektiven zu wechseln. Sie schaffen ihre Spielwelt und betrachten sie zum einen als Gestalter ‚von oben‘ und sie tauchen zum anderen in die Welt der Puppenfiguren ein und erleben sie – über Identifikation – aus der Perspektive der ‚eigenen‘ Betroffenheit der Puppen.

So sind die Miniaturwelten in ihrer Wirkung beeindruckend: Auch wenn Max keine neuen Spiele mit den Holzfiguren spielt, sondern sich zunächst auf die Geschichten der Brontës einlässt, sind es später dann die Figuren selbst, die mit ihrem Auszug das Spiel bestimmen. Damit markiert das Spiel mit den Miniaturfiguren zunächst noch weniger den Übergang zur Jugendzeit als vor allem die Eigenständigkeit des achtjährigen Max. Er reift im Umgang mit den Figuren, übernimmt Verantwortung und wird selbstbewusster. Aber auch Max' Geschwister verändern sich durch die Begegnung mit den Figuren. Seinem älteren Bruder Philip, der zu Beginn die Soldaten verkauft hätte, werden die „lebendigen kleinen Männer [...] viel wichtiger [...] als alles Geld der Welt“ (S. 210).

Neben der Bedeutung des Spiels mit den Holzfiguren sowie der Phantasie, bewahrt Clarkes Roman auch die Erinnerung an Branwell Brontë und seine Geschichten. ‚Butterstürzer‘ erzählt Max etwas aus dem Leben in Haworth:

Er [Branwell] war ein Dschinn voller Einbildungskraft. Was hat er sich nicht alles für uns ausgedacht! Und wie hat er es uns erzählt ... Aber ach [...] Macht und Ruhm vergehen. Nur wenige lesen heute noch die Berichte der Abenteurer, die er damals niederschrieb. (Clarke 2006, 224)

Damit bekommen literarische Texte, in denen Miniaturwelten und Spielpuppen sowie Puppenfiguren entworfen werden, noch eine weitere Bedeutung: Sie verweisen in der Regel – ähnlich wie literarische Texte generell – auf andere Geschichten aus der Welt der Puppen und halten diese lebendig. In einem Gedicht hält Charlotte Brontë 1835 den Wunsch und die Sehnsucht der kindlichen Akteure fest, diese Welten festzuhalten (Brontë 2010, 151):

We wove a web in childhood

We wove a web in childhood

A web of sunny air

We dug a spring in infancy

Of water pure and fair

We sowed in youth a mustard seed

We cut an almond rod

We are now grown up to riper age

Are they withered in the sod

Are they blighted failed and faded

Are they mouldered back to clay

For life is darkly shaded

And Its joys fleet fast away⁴

4 Rückblick

Wir woben ein Netz in der Kinderzeit,
Ein Netz aus sonnigem Schein,
Eine Kindheitsquelle gruben wir,
Ein Wasser klar und rein.

Jung pflanzten wir ein Senfkorn ein,
Brachen das Mandelreis noch grün;
Wir sind nun erwachsen geworden, doch sie –
Verdorrt sind sie mitten im Blühn?

Sind sie erstickt und zu Tode ermattet,
Wurde zu Asche, was Feuer schien?
Denn das Leben ist dunkel umschattet
Und seine Freuden ziehn schnell dahin. (Brontë 1989, 7)

Neun Jahre später blickt Brontë auf die Kindheitstage zurück und man kann mutmaßen, dass mit dem „they/sie“ in der zweiten Strophe die Holzsoldaten gemeint sind, die sie an sonnige Kindertage erinnern. Mit diesen Puppenfiguren wurde ein „Senfkorn“ gepflanzt, das in der Phantasie der vier Geschwister aufgeht und in der Literaturgeschichte eine einzigartige Wirkung entfaltet (vgl. auch Maletzke 1989, 7). So kann auch Clarke diesen Faden aufgreifen und weiterspinnen. Mit ihrem Kinderroman weckt sie erneut die Erinnerungen an die ungewöhnlichen Holzsoldaten und belegt einmal mehr, dass Miniaturwelten mitsamt ihren Akteuren viel mehr sind als reine Repliken der erwachsenen Welten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Black, Holly (2013). Die Puppenkönigin. München: cbj
- Brontë, Charlotte (2016). Erzählungen aus Angria. Hgg. von Jörg Drews. Aus dem Englischen von Michael Walter und Jörg Drews. Frankfurt am Main: Insel-Verlag
- Brontë, Charlotte, Branwell, Emily, Anne (1989). Angria & Gondal. Hgg. von Elsemarie Maletzke. Aus dem Englischen von Hans J. Schütz. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- The Brontës (2010): Tales of Glass Town, Angria, and Gondal. Selected Writings. Hg. von Christine Alexander. Oxford: Oxford University Press.
- Champion, Jeanne (1990). Sturmhöhen. Das einsame Leben der Emily Brontë. München: Goldmann Verlag
- Clarke, Pauline (2006). Die Zwölf vom Dachboden. Hamburg: Zeitverlag
- Die Spielwarenindustrie - ein stetiger Fortschritt, in: DSZ 1912, Heft 12 vom 1. Juni 1912, S. 5-9.
- Kinney, Jeff (2008). Gregs Tagebuch. Von Idioten umzingelt! Köln: Baumhaus
- Spark, Muriel (2003). In sturmzersauster Welt. Die Brontës. Zürich: Diogenes

Sekundärliteratur

- Bachelard, Gaston (2007). *Poetik des Raums* (8. Auflage). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Drews, Jörg (2016). Nachwort. In Charlotte Brontë, Erzählungen aus Angria. Hgg. von Jörg Drews. Aus dem Englischen von Michael Walter und Jörg Drews (S. 265-288). Frankfurt am Main: Insel-Verlag
- Fooken, Insa (2012). Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut (unter Mitarbeit von Robin Lohmann). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Fooken, Insa (2014). Mehr als ein Ding. Vom seelischen Mehrwert der Puppe. In Insa Fooken, Jana Mikota (Hg.), Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen (S. 43-54). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Fooken, Insa, Mikota, Jana (Hg.) (2014). Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2004). Clarke, Pauline. In Bettina Kümmerling-Meibauer (Hg.). *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon. Band 1: A-G.* (S. 224-226). Stuttgart: Metzler
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2014). Das Puppenhaus in der Kinderliteratur: Miniaturwelten als Spiegelwelten. In Insa Fooken, Jana Mikota (Hg.), Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen (S. 149-159). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Kuznets, Lois Rostow (1994). When toys come alive. Narratives of animation, metamorphosis, and development. New Haven and London: Yale University Press
- Maletzke, Elsemarie (1997). Das Leben der Brontës. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Fischer
- Maletzke, Elsemarie (1989). Angria. Emigration ins göttliche Land der Gedanken. In Charlotte, Branwell, Emily, Anne Brontë. Angria & Gondal. Hgg. von Elsemarie Maletzke. Aus dem Englischen von Hans J. Schütz. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- Stewart, Susan (1984). On longing: Narratives of the miniature, the gigant, the souvenir, the collection. Baltimore: Duke UP

Über die Autorin / About the author

Jana Mikota

Dr. phil., Oberstudienrätin im Hochschuldienst an der Universität Siegen; aktuelle Forschungsschwerpunkte: Theorie des Kinderromans, Kinder- und Jugendliteratur der DDR, kulturwissenschaftliche Bedeutung von Puppen.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
mikota@germaistik.uni-siegen.de

Flucht-Räume und Zufluchtsorte – Die Miniatur- und Puppenwelten des ‚Grafen von Kiedorf‘ als Inszenierung einer neuen Ordnung¹

Spaces to Escape and Hideaways – Miniature and Doll Worlds of the 'Count of Kiedorf' as a Staging of a New Order

Lúcia Bentes

ABSTRACT (Deutsch)

Am Beispiel der Rokoko-Miniatur- und Puppenwelt des (selbst ernannten) ‚Grafen von Kiedorf‘, dem in der DDR als Bühnenbildner und Miniaturist tätigen Manfred Kiedorf, werden Funktion, Wirkung und Formen der Auseinandersetzung mit dem Raum der Miniatur betrachtet. Als Quelle und Deutungsrahmen wird nicht so sehr die konkrete Miniaturwelt an sich zu Grunde gelegt, sondern ein literarischer Text des Autors Volker Handloik über diese exzentrische, mit Hintersinn und vielen Brechungen ausgestattete ‚Anti-Welt‘ und ihren Schöpfer. Die Analyse der vorliegenden ‚Bild-Text-Struktur‘ des Textes differenziert zwischen dem Diskurs des Erzählers und der Selbst-Präsentation des porträtierten Miniaturisten und arbeitet in der Verbindung beider Perspektiven die Funktion, Bedeutung und inszenatorische Wirkung dieses Gesamt-Ensembles einer Puppen- und Miniaturwelt heraus. Es handelt sich um eine alternative Welt, deren utopischer Entwurf aber letztlich nicht realisiert wird.

Schlüsselwörter: Miniaturwelt, Rokoko, Graf von Kiedorf, Utopie, neue Ordnung

ABSTRACT (English)

The example of the rococo miniature and doll worlds of the (self-proclaimed) 'Count of Kiedorf', the stage designer and miniaturist Manfred Kiedorf who lived and worked in the GDR, is used to examine the function, effect and forms of dealing with the space defined by miniatures. The referential source and frame of interpretation is not so much Kiedorf's concrete miniature world itself, but a literary text by the author Volker Handloik about this eccentric 'anti-world' and its creator, which is endowed with deeper meaning and ironic refractions. The analysis of the text's 'image-text structure' differentiates between the discourse of the narrator and the self-presentation of the portrayed miniaturist. By combining these two perspectives, the function, meaning and staging effects of this overall ensemble of a miniature and doll world are revealed. It is an alternative world whose utopian design is ultimately not realized.

Keywords: miniature world, rococo, Count of Kiedorf, utopia, new order

¹ Die Verfasserin bedankt sich für wertvolle Hinweise und hilfreiche Korrekturvorschläge in den Reviews sowie für die ermutigende Unterstützung bei der Abfassung der Endversion durch Insa Fooken. Der hier vorliegende Beitrag vertieft ein Thema, das auch in der Dissertation der Verfasserin bereits angesprochen wurde (vgl. Bentes 2017).

Einführende Anmerkungen zu Quellenmaterial und beteiligten Akteuren

Ziel dieses Beitrags ist es, die Inszenierung einer (neuen) Ordnung im Rahmen einer ungewöhnlich phantastischen Puppen- und Miniaturwelt zu untersuchen. Bezug genommen wurde dabei auf die Vorgaben von Gaston Bachelard (1957/2007) zur *Poetik des Raums* wie auch auf den ‚Call for Papers‘ für das Themenheft der Zeitschrift „de:do“ (vgl. CfP – Puppen als Miniaturen – mehr als klein 2018, o. S.), in dem davon ausgegangen wird, dass „Puppen und ihre Umwelten [...] Bilder und Narrative“ erzeugen, denen „vielerlei Symbolik und Bedeutungsüberschuss“ zugeschrieben werden kann. Worum geht es? Es geht um das Miniatur-Werk *Schlösser der gepriesenen Insel* bzw. um die *Rokoko-Königreiche Dyonien und Pelarien* des Bühnenbildners und Miniaturisten Manfred Kierdorf, ein Werk, das er zusammen mit dem Jugendfreund Gerhard Bätz aus dem thüringischen Sonneberg über mehr als 50 Jahre geschaffen hat (vgl. Thüringer Landesmuseum Heidecksberg o.J.).² Insbesondere soll hier im Folgenden das Selbstverständnis des Schöpfers dieser prunkvollen Miniaturwelt des ‚Grafen von Kierdorf‘ analysiert werden. Bereits in der Anfangsphase dieses Projekts haben sich beide Künstler, Kierdorf und Bätz, von der „goldenen Zeit“ des Barocks, insbesondere von der ästhetischen Bewegung des Rokokos inspirieren lassen (ebd.). 2006 erwarb das Thüringer Landesmuseum Heidecksburg in Rudolstadt das Gesamtkunstwerk, das seit 2007 als Dauerausstellung dort gezeigt wird und die akribischen Kenntnisse der beiden Schöpfer über höfisches Zeremoniell, Architektur- und Kostümkunde des 18. Jahrhunderts dokumentiert (vgl. Abbildung 1).

Dabei geht es im Folgenden nicht so sehr um eine systemische Untersuchung dieser Miniaturwelt an sich, sondern um die Rezeption und Deutung von Anspruch, Umsetzung und Selbstverständnis ihres Schöpfers. Dafür wurde der literarisch-essayistische Text *Das Reich der Grafen von Kierdorf* von Volker Handloik³ (1998) analysiert, der in der 1998 in erster Auflage erschienenen Anthologie *Die DDR wird 50. Texte und Fotografien* (Handloik u. Hauswald,

² Manfred Kierdorf wurde 1936 in Berlin geboren und verstarb dort 2015 (vgl. Kierdorf o.J.a, o.J.b).

³ Volker Handloik wurde 1961 in Rostock geboren und arbeitete nach Ausbildungen zum Drucker, Rangierer, dem Studium der Kunstgeschichte als Autor und freier Journalist. 2001 kam er mit zwei anderen Journalisten in Afghanistan ums Leben (vgl. Handloik o.J.).

1998) erschienen ist. Interessanterweise finden sich vielfältige ironische Brechungen nicht nur in diesem Essay sowie in den zahlreichen weiteren Texten über Alltag und Bohème-Leben in der DDR, sondern auch bereits im Titel der Anthologie, der augenzwinkernd mit Doppeldeutigkeit spielt: Im Jahr 1998 bestand die DDR nicht mehr und sie war ohnehin nur etwa vierzig Jahre alt geworden. Genau das macht den unterschwellig Sound des hier herangezogenen Textes über die Beschreibung des *Königsreichs Dyonien* aus. Auch wenn Manfred Kierdorf als Schöpfer dieses exzentrisch-kreativen Projekts die Hauptfigur des Textes ist, geht es auch um die Figur des Erzählers im Text (Handloik), der sich von diesem Bühnenbildner und Miniaturist inspirieren und zu Reflexionen über Formen von künstlerischer Existenz und Widerständigkeit in der DDR hat anregen lassen. In ähnlicher Weise wird in diesem Zusammenhang auch der Nachruf auf Kierdorf von David Ensikat (2015) als weiterer Deutungsrahmen herangezogen.

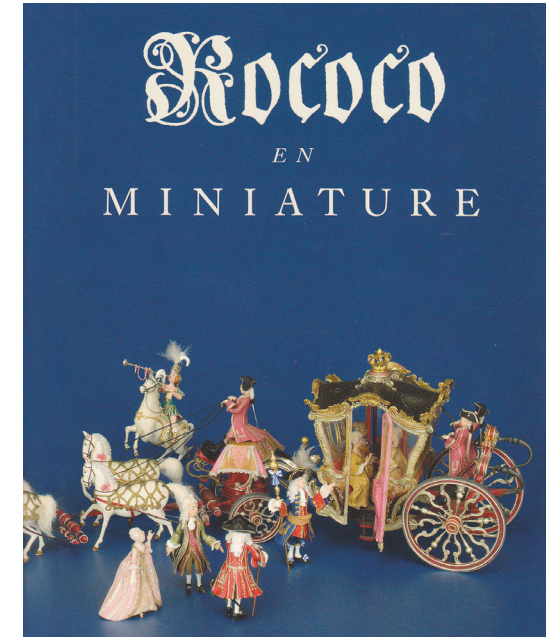


Abbildung 1: Rococo en Miniature © Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt; Foto: U. Fischer

Verborgene Orte und ‚Anti-Welten‘ – die Verwirklichung neuer Ordnungen?

Typographische, sprachliche und formale Merkmale

Dem Text ist ein Motto des österreichischen Schriftstellers Gustav Meyrink vorangestellt, das vom Kontrast zwischen einer unsichtbaren und einer sichtbaren Welt ausgeht. Der unsichtbaren Welt wird hier eine größere Kraft zugeschrieben, da für sie das Verb „durchdringen“ verwendet und somit die notwendige Macht zugeschrieben wird, um die sichtbare Welt zu beherrschen: „Es gibt eine

unsichtbare Welt, die die sichtbare durchdringt. Gustav Meyrink“ (Handloik u. Hauswald 1998, 175).⁴ Im gesamten Text zeigt sich unmittelbar und durchgehend eine bestimmte ‚Bild-Text-Struktur‘, die im Folgenden kurz erläutert wird. Der zunächst normal gesetzte Text ist nachfolgend durch eine Reihe von Passagen mit Kursivschrift durchsetzt, die zur Betonung der Fiktivität der porträtierten Figur beitragen. In der Abfolge der verschiedenen Absätze sind es daher drucktechnische Elemente, die auf der optischen Ebene zur Unterscheidung zwischen dem Diskurs des Erzählers und der porträtierten Figur Manfred Kiedorf beitragen. Dabei ergänzen sich beide Varianten, vor allem in Bezug auf das Verständnis des Lebenswegs und der künstlerischen Laufbahn von Kiedorf. In jedem Fall sensibilisiert der Wechsel der Schriftarten, senkrecht oder kursiv, die Leser für die unterschiedlichen Themen, die in den jeweiligen Abschnitten angesprochen werden. Die sechs Textpassagen, die *kursiv* in der *ersten Person Singular* gefasst sind, drücken die persönliche Sichtweise von Kiedorf über sein erfundenes, irrales und fantastisches Reich aus. In ihnen beschreibt er die unterschiedlichen Räume seiner Miniaturwelt, die Figuren, ihre Funktionen und Biografien. Hierzu gehört auch ein Gedicht als letztes kursiv gefasstes Textstück, geschrieben in der Sprache „Ur-Pezianisch“ (ebd., 179), die von Kiedorf für sein Reich neu erfunden wurde. Man versteht von den fünf Zeilen dieses Gedichts allerdings nur die erste, weil sie zuvor bereits im Text übersetzt worden war (ebd., 176). In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Kiedorf den Miterschaffer der Miniaturwelt und realen Freund aus seinem wirklichen Leben, Gerhard Bätz, nur ein einziges Mal erwähnt und zwar an der Stelle, an der er den Sprachgebrauch im Alltag und in der lyrischen Produktion in seinem Reich beschreibt: „Sie übermitteln der Außenwelt die höfischen Begebenheiten nicht in hochdeutsch, sondern in ur-pezianisch. Ihre pezianische Lyrik verstehen nur mein Freund, Gerhard Bätz, und ich“ (ebd.).

Die sieben Ausschnitte, die hingegen in der *dritten Person Singular* und in *senkrechter* Schriftart gefasst sind, teilen die Ansicht des Erzählers über das Lebens- und Kunstprojekt von Kiedorf mit. Sie enthalten verschiedene Arten von Informationen, die die eigenen Beschreibungen Kiedorfs ergänzen. Die Reihenfolge der Abschnitte, hervorgehoben auf typographischer Ebene, ist allerdings

nicht chronologisch geordnet und könnte im Prinzip auch verändert werden. Einzelne Fragmente werden eher nebeneinandergestellt, so dass kein kontinuierlicher Lesefluss entsteht.

Räume als Schutz und Gegenwart

Handloiks Text charakterisiert gleich zu Beginn den Raum, in dem Kiedorfs Projekt verortet ist. Angesichts des konkreten und begrenzten Raumes der Kiedorfschen Wohnung in der äußeren Welt und des scheinbar unendlichen Raums der anderen, inneren Welt des Miniaturreiches wird der Kontrast zwischen ‚klein‘ und ‚groß‘, ‚Sichtbarem‘ und ‚Verstecktem‘, ‚real‘ und ‚fiktiv‘ unmittelbar evident. Der reale Raum ist „[e]ine Hinterhofwohnung in Berlin-Mitte“ (ebd., 175) wenig belüftet, in der Kiedorf mit seiner Frau lebt. Der Raum ist dunkel und verborgen, mit stickiger Atmosphäre und steht im Gegensatz zu Kiedorfs alternativen Welt. Später im Text setzt Kiedorf diesen Raum mit dem Gefängnis gleich, in dem er drei Jahre am Ende der 1970er Jahren inhaftiert war, als er versucht hatte, aus der DDR zu flüchten: „Der Knast entläßt ihn in einen anderen Knast“ (ebd., 178).

Tatsächlich weist die neue Wohnung im Zentrum Berlins Ähnlichkeiten mit einem Gefängnis auf: „Er beginnt in eine der ebenso zahlreichen wie finanziell armseligen und sozial typischen DDR-Nischen zu schlüpfen, die in Berlin zu haben waren“ (ebd., 178). In dieser Lebensphase folgt er auch dem Leitsatz: „Beresheim nün Holz, net!“ („Fürchte dich nicht, Mensch!“; vgl. ebd., 178). Diese direkte Aufforderung, geschrieben in Kiedorfs erfundener Sprache Prezianisch (vgl. ebd., 179), veranlasst ihn, sein kreatives Projekt wieder aufzunehmen und an ihm weiter zu arbeiten, denn „Kiedorf baut an seinem Schloß ungestüm weiter, [...]“ (ebd., 178). Man kann davon ausgehen, dass ein solcher Leitsatz, wie der hier auf Prezianisch mit Ausrufungszeichen versehene, eine subjektiv als hoch bedrohlich erlebte Außenwelt voraussetzt. Der daraus abgeleitete Grundsatz für das Leben in dieser Gesellschaft lautet: Lernen zu müssen, wie man leben soll, um die Schwierigkeiten zu überwinden, die allzeit auftreten können. In diesem Zusammenhang bedeutet die Erfindung einer neuen Sprache die Möglichkeit, eine neue, andere Welt zu imaginieren und zu gestalten, die damit eine Art Schutz gegen die (feindliche) Außenwelt darstellt.

⁴ Im Folgenden werden alle Zitate in der jeweils verwendeten Schriftart, senkrecht oder kursiv, übernommen.

Inszenierungsstrategien und ihre Wirkungen

Kiedorf präsentiert sein künstlerisches Projekt dem Besucher (Handloik) und damit auch den Lesern und Zuhörern. Dafür verfügt er über ein Modell im Miniaturformat und nutzt die Inszenierung als das geeignetste Mittel, um sein kreatives Werk, das heißt, seinen Traum einer neuen Ordnung, vorzuführen. Kiedorf lädt den Besucher ein, in diesen Traum einzutreten, an dem er bereits seit dreißig Jahren arbeitet und weiter plant: „Kiedorf hat nicht das Modell einer realen Welt geschaffen, sondern einen dreidimensionalen Fortsetzungsroman. Einen Traum, in den er jeden, der mag, einlädt“ (ebd., 178). Er hat ein Reich erschaffen, das sich sowohl auf die Vergangenheit des späten Barocks bzw. des Rokokos bezieht als sich auch auf eine nicht festgelegte Zukunft projizieren lässt. Dabei könnten die diesem ‚Grafen‘ attestierten Bilder nicht schillernder und kontrastierender sein, wenn man überlegt, welche vielfältigen Ausbildungen und beruflichen Tätigkeiten Kiedorf tatsächlich absolviert hat und wie er dann andererseits von Ensikat (2015) in dessen Nachruf beschrieben wird: „Er war ein Gott, ein Säufer, ein Genie“, er sah sich als Gulliver und bezeichnete sich als (Gott) „Pe“ oder „M“. Die biografischen Angaben über Kiedorf und Bätz auf der Homepage des Thüringer Landesmuseum Heidecksberg (o.J.) ergänzen Handloiks Text in dieser Hinsicht sicherlich, da hier vor allem das eindrucksvolle handwerkliche Können dokumentiert wird.

Dabei verweist die Darstellung der Figur Kiedorf in Handloiks Text (1998) von Anfang an auf das Phänomen einer vieldeutigen Inszenierung. Trotz – oder wegen – der Zuschreibung göttlicher Eigenschaften, scheint die Figur des Künstlers auch immer wieder ironisch gebrochen. Kiedorf stellt sich als Gott mit Namen „Pe“ vor, aber, im Gegensatz zu Gott, der die Welt erschaffen hat, lebt er in einer bescheidenen Wohnung und öffnet dem Besucher die Tür in einem einfachen Bademantel: „Im Bademantel öffnet Gott Pe die Tür, bittet huldvoll hinein, geleitet in die Gemächer“ (ebd., 175). Er übt Gesten aus, die einer Audienz angemessen sind: „Kiedorf machte eine gnadenreiche Geste“ (ebd.). Erst im nachfolgenden Absatz wird deutlich, dass es sich um einen Besucher handelt, der in Kiedorfs Wohnung eintritt. Nachdem der Erzähler das kreative Projekt im Wohnzimmer geortet hat, nennt er den Namen der Hauptfigur und weist ihn als Gott Pe und Manfred Kiedorf aus bzw. als Grafen von Kiedorf: „In diesem Reich ist Manfred Graf von Kiedorf Gott. Er ist Gott Pe“ (ebd.). In seinen eigenen

Worten betont Kiedorf seinen hohen sozialen Status und räumt Zweifel aus: „Selbstverständlich bin ich der Herr von dem Ganzen hier“ (ebd.). Die Ablehnung der DDR als politische und soziale Realität und seine Hinwendung zu königstreuen Regierungen in Barock und Romantik spiegeln sich in der Gestaltung seines Reiches wider, das von realen Figuren aus der Barockzeit bewohnt wird. So verwundert es nicht, dass er sich mit einem barocken Schlossherrn vergleicht: „Wie ein barocker Schloßherr strebe ich nach Vollkommenheit, [...]“ (ebd., 177). Passend dazu hat er als Gott und Graf „[...] ein Ensemble daumengroßer Barockfigurinen“ (ebd., 175) als Untertanen.

Der Vergleich mit Gott liegt angesichts der Außergewöhnlichkeit seines Werkes und der Zeitdauer, die sein Projekt beansprucht, auf der Hand: „Seit mehr als drei Jahrzehnten bastelt er – wie der wahre Weltenschöpfer seit Urzeiten schon – am Leben seiner Untertanen“ (ebd., 176). Als genialer Erfinder steht er im Mittelpunkt seines Werkes: „Und er erdachte für das Land Dionien eine eigene Mythologie, in deren Mittelpunkt – natürlich – sich Kiedorf selbst befindet: als Gott Pe“ (ebd.). Aber es gibt auch viel Gegensätzliches bei ihm. Die Bekleidung in seiner Wohnung, tagsüber, steht im Kontrast zu der Kleidung, die er benutzt, wenn er nachts durch die Bars zieht. In seiner Selbstinszenierung wird er selber zu einer barocken Figur mitsamt espressiv artikulierter Gestik und prachtvoller Kleidung. Seine Requisiten scheinen aus der Unterhaltungsbranche zu kommen. Aber in beiden Welten, drinnen und draußen, präsentiert er ein Bild von sich selbst, das sich immer am Rande von Lächerlichkeit und Überzeichnung bewegt:

Tagsüber läuft er ein wenig schlampert in einem Bademantel durch die Wohnung, trägt eine dreifach geflickte Zelluloid-Brille und pafft krumme Virginias. Abends, wenn er sich in der Ostberliner Künstlerboheme herumtreibt, raucht er spendierte 100-Mark-Havannas, führt einen Frack spazieren, Hackenschuhe mit Goldbesatz, Prinzenhemd, Krawatte und dazu den dänischen Hausorden am Revers, einen Spazierstock mit Silberknauf – der dem Grafen Eszterházy gehört haben soll – und eine undefinierbare Stoffmütze mit Anklängen an Wagnersche Flannelschlappen [...] (ebd.).

Der Erzähler greift diese Beispiele auf, um den Einfallsreichtum von Kiedorf zu verdeutlichen, der unerlässlich ist, um diese Projekt zu realisieren. Allerdings läuft er genau deswegen auch Gefahr, als unangepasst wahrgenommen und in eine psychiatrische Anstalt eingeliefert zu werden, in einer Gesellschaft, die eine

solche Art der Kreativität, die sich in Träumen und schrägen Visionen offenbart, nicht versteht: „Weniger kryptische Geister als Kiedorf sind in psychiatrischen Anstalten von ihren Träumen geheilt worden“ (ebd., 178). Letztlich stimmen aber Erzähler und Hauptfigur im Text angesichts dieser Art des Wahnsinns überein: „Er ist ein Narr unter Narren; er weiß es wohl [...] Er wird Kauz, barocker Bauherr und Pyromane des Geistes“ (ebd., 176).

Auseinandersetzung mit biographischen und zeitgeschichtlichen Prägungen

Die biographischen Informationen über Kiedorf, die der Erzähler im zweiten, in senkrechter Schrift verfassten Abschnitt vorstellt, zeichnen die Entwicklung des Lebens- und Berufswegs des Künstlers nach. Geboren in einem Flugzeug, das die Stadt Berlin 1936 überfliegt, aufgewachsen im heutigen Polen, in seiner Jugend die „fürstliche Boheme in Weimar“ (ebd., 175) erfahren – all das sind Aspekte, die seine besondere Beziehung zu den Ereignissen verdeutlichen könnten, die zwischen den beiden Weltkriegen geschehen sind. Die Verbindung mit dem späten Barock und der Romantik und der Glaube an die „Utopie von einer Welt der Aufklärung“ (ebd.), die sich in seinem Miniatur-Projekt widerspiegeln, sind auch eine Form der Verarbeitung der Erfahrungen in Kindheit und Jugend. Zur Zeit des im Text beschriebenen Besuchs lebt er mit seiner (damaligen) Frau Regina in der DDR (vgl. ebd., 177) und seine Unzufriedenheit mit dem politischen System der DDR ist offenkundig: „Wegen einer bizarren Fluchtgeschichte Ende der Siebziger wird er zu drei Jahren Knast verurteilt“ (ebd., 178). Ihm drohten Berufsverbot als Illustrator (von Bildgeschichten) und Grafikdesigner. Dabei waren es genau diese beruflichen Kompetenzen, die er brauchte, um sein utopisches Projekt durchzuführen. Er begibt sich auf eine andere Ebene. So befindet sich das Reich des Grafen von Kiedorf auf der Ebene des Traums und steht im Widerspruch zur realen Gesellschaft, in der sich die Figur Kiedorf machtlos und hilflos fühlt. Auf der Traumebene hingegen erlebt sich Kiedorf als Gott, der jegliche Entscheidungsbefugnis gegenüber seinen Untertanen, den Figuren seines Reiches, hat. Diese Souveränität sowie die von ihm ausgeübte Manipulation der Schicksale seiner Figuren zeigt Anklänge an die Kunstform des Marionettentheaters:

Der Traum von einer anderen Zeit und Wirklichkeit ist geblieben. Ich bin die Gottheit von denen, es ist ein wunderbares Gefühl, Gott zu spielen. Man kann die Menschen erhöhen, sie können in Ungnade fallen oder Huld erhalten. Nur die Königin darf nicht verspottet werden, das bedeutet Kerker, Grauenstein, ganz unten! Ich sage, wer wen heiratet, wer welches Metier ausübt, wie eben so die Laune ist (ebd., 177).

Obwohl der Erzähler in der Figur Kiedorf den Gott wahrnimmt, der unabhängig seine alternative, von verschiedenen Figuren bevölkerte Welt gestaltet, weiß er unterschwellig „in jeder stecke sicher etwas von seinem Ich“ (ebd., 177). So sind sie für die fiktive Gestalt des Gotts in Wirklichkeit, „Teile seiner rückwärtsgewandten Utopie“ (ebd.). Die Figuren somit als verlängerte Anteile des Künstlers zu deuten, könnte allerdings wiederum auf eine komplexe psychische Störung verweisen. Aber in der Darstellung des Erzählers wird von der Annahme einer psychopathologischen Ausprägung multipler Persönlichkeiten im Falle von Kiedorf Abstand genommen. Auch Kiedorf selbst lässt für sich eine übliche Schizophrenie mit Halluzinationen, Paranoia und Wahnvorstellungen nicht gelten: „Multi-Schizoidität sei das, meint er, nicht Zweigeteiltheit, nein, Vielgeteiltheit“ (ebd.). Dadurch kann man Figuren Autonomie geben, so als ob sie ein eigenes Leben hätten. Die Aufgabenverteilung unter den Figuren im Reich von *Dyonien* ist dem entsprechend ein Ausdruck der Verselbstständigung jeder einzelnen Figur in Bezug auf ihren Erschaffer Kiedorf:

Nicht Kiedorf hat den neuen Marmorsaal entworfen, sondern der Hofarchitekt. Nicht Kiedorf hat die Gemälde gemacht, sondern der Hofmaler. Nicht Kiedorf hat die neue Ode an den König Talari geschrieben, sondern der Hofästhet Lobreich Eisendank. Was an der Residenz zu verbessern sei, hat der König in einem Erlaß erlassen, nicht Kiedorf hat dies beschlossen (ebd.).

Weltaneignung und Abgrenzung

Kiedorfs Einfallsreichtum zeigt sich im Erfinden zahlreicher Räume und räumlicher Anordnungen in seinen Schlössern. Im kleinen Wohnzimmer seiner (realen) Wohnung ist es ihm möglich, ein Gegen-Projekt im großen Maßstab zu entwickeln. Dabei wird in der großräumigen Gestaltung seiner Miniaturwelt der Gegensatz zwischen konkreten bzw. realen und abstrakten bzw. irrealen Räumen besonders deutlich. Seine alternative Welt befindet sich zweifellos auf einer imaginären Ebene, einer poetischen und fiktiven Ebene, die in räumlicher Hinsicht riesig und grenzenlos ist und den Raum öffnet – eine Nische in der DDR.

„[...] da er nun ein besonderes Interesse an riesigen Räumen hat, auch wenn diese imaginär sind. [...] Er malt Transparente und Plakate. Kilometer von Transparenten habe er gemalt, damit hätte man das Rote Rathaus einwickeln können“ (ebd., 178). In Handloiks Text (1999) lädt Kiedorf den Leser in sein Reich ein, dem er den Namen *Dyonien* gegeben hat. Verschiedene Monumente sind Bestandteile dieses Reiches: drei Schlösser, ein Mausoleum, ein Tempel und eine Grotte. „*Ich lade Sie ein zu einem Besuch ins Königreich Dionien mit seinen Schlössern Pyrenz, Diona, Schloss Grauenstein, dem Königlichen Mausoleum, dem Tempel des Lichts und der Grotte des Gruderich*“ (ebd., 175). Die Erkundung des Raumes erfolgt über Kiedorf, begleitet vom Leser (Besucher). Während Kiedorf den Leser im Schloss herumführt, erläutert er die aufwendigen architektonischen Elemente des Barockstils. Die deiktischen Bezeichnungen verorten die verschiedenen Gebäude räumlich und unterstützen die Visualisierung des Raumes. Mittels Fantasie wird das Leben am Hof veranschaulicht und entspricht so dem Begriff des Raumes nach Bachelard (2007), in dem Erinnerung und Gedächtnis immer verbunden sind: „Wenn wir also die Bilder des Hauses ansprechen, müssen wir darauf bedacht sein, die Solidarität von Gedächtnis und Einbildungskraft nicht zu zerreißen; [...]“ (ebd., 33).

Wir schreiten nun durchs Hauptportal. Hier, die Fassade mit seinem prunkvollen Entree. Ein Denkmal von Henrich VII., auch genannt der Große. [...] Von der Terrasse aus sehen wir die Kolonnaden – es sind eigentlich Wachthäuschen für die Posten, damit das Pulver in den Gewehren nicht feucht wird. Wir treten ins Innere des Schlosses, wo sich – sofern man nicht nur ein gutes Auge, sondern auch ein gehöriges Maß Phantasie mitbringt – das pralle höfische Leben offenbart (Handloik 1998, 175).

Der Außenwelt gegenüber hält Kiedorf seine Innenwelt aufrecht, eine innere Emigration, in die er freiwillig flüchtet und aus der heraus er sein utopisches Projekt entwickelt: „Während der Staat immer anfälliger für selbständiges Denken wird, wählt Kiedorf die innere Emigration“ (ebd., 176). Auch später besteht er darauf: „Diese Welt [die Außenwelt] war nicht die seine. Er hatte sich eine eigene geschaffen“ (ebd., 177). Dabei bewegt sich Kiedorf zwischen zwei Welten, zwei Lebensstilen, die sich grundlegend widersprechen: das häusliche Leben und das bohemische Leben, geäußert durch eine jeweilige Art der Kleidung, die seine soziale und künstlerische Selbstdarstellung unterstreichen. Das sind die Alternativen, die er wählt, um der Auseinandersetzung mit der

politischen und sozialen Lage in der damaligen DDR auszuweichen. Die Begegnung mit der Realität ist für Kiedorf nur über Poetik und Fiktion möglich, beide ersetzen mitunter die Wirklichkeit: „Ich habe mich versteckt vor der Welt“ und „Meine Träume, versunken in einem Schloss“ (ebd., 176). Seine alternative Welt besteht außerhalb der realen Welt, in der er zwar lebt, die er aber nur erwähnt, wenn diese ihn auf irgendeine Weise verhindert, an seinem Projekt weiter zu arbeiten (vgl. ebd.). So hebt Kiedorf die Autonomie seines Projekts und die Schaffung seiner Phantasiewelt hervor (utopisch und mythisch), indem er sein Reich mit einem Planeten identifiziert, der in Wirklichkeit nicht existiert: „Mein Reich ist der Planet Centus, der zehnte Planet. Der Centus ist so klein, daß man ihn astronomisch nicht ausmachen kann, ein Staubkorn im All“ (ebd., 177).

Aber das intensive Gestalten seines Reiches setzt die totale Ablehnung der historischen und realen Welt der DDR voraus. Es entwickeln sich hier parallel zwei Formen von Zugehörigkeit und Anwesenheit, wobei Beziehungen zwischen Ereignissen hergestellt werden, die in beiden Welten stattfinden. Anstatt also in der Zeit des Kalten Krieges unmittelbar auf politischer und sozialer Ebene einzugreifen, entscheidet Kiedorf sich für eine künstlerische Transformation der Konfliktsituationen. Er kreiert kriegerische Schlachten im Barockzeitalter und erfindet hier Figuren, Geschichten und Objekte für eine theatralische Inszenierung, in der der Konflikt zwischen *Dyonien* und einem angrenzenden Reich aufgeführt wird (ebd.).

Implizite Zusammenhänge und Bezüge zwischen der realen und der fiktiven Welt finden sich auch in einer künstlerischen Arbeit aus dem Jahr 1989, dem Zeitpunkt des Mauerfalls und des Endes der DDR. Mit der Erschaffung eines Harlekins in seiner Miniaturwelt, eines Akrobaten, inspiriert und nachempfunden der Figur aus der *Commedia dell'arte* im Italien des 16. Jahrhunderts, nimmt er Bezug auf aktuelles Zeitgeschehen. Der auf Händen tanzende Harlekin ist ein Symbol der Wende und des politischen und sozialen Wandels, der mit der deutschen (Wieder-)Vereinigung im Jahr 1989 einhergeht. Der Name des Harlekins stellt eine Verballhornung des Namens Gregor Gysi dar, des Vorsitzenden der Bundestagsgruppe der PDS im Jahr 1990.

Kiedorf reagiert wiederum auf die Zeitläufte. Er bastelt aus Zinn und Plaste-line einen Harlekin mit Silberrandbrille. Kiedorf stellt ihn auf die Zinnen seines Schlosses und läßt ihn im Handstand tanzen. Er nennt ihn Gregor Mysi-Pedes. Dies war Kiedorfs letzter Streich, den er der Welt spielte, der er zu entfliehen mußte: Gregor Gysi/PDS (ebd., 178).

Kiedorf zieht jedoch den folgende Schluss: „[...] es sei besser, prunkvolle Zimmer zu bauen und sich in seiner Miniaturwelt höfischer Artigkeiten zu versenken“ (ebd.). Insofern erscheint ihm die Anfertigung von friedlichen Räumen sinnvoller als die Durchführung von Schlachten, die sich letztlich nur als Energieverschwendung erweisen.

Die Miniatur als Inszenierung einer neuen Ordnung

Die Tür in kleiner Dimension gibt Zugang zu einer großen Welt, die ein Schloss ist: „Graf Kiedorf [...] öffnet erneut ein Türchen zu seiner Welt“ (ebd.). Dieser phantastische Raum der Miniatur, eine Konstruktion in Form eines Modells, ähnlich einem Puppenhaus, öffnet neue Dimension und einen unendlich weiterlaufenden Prozess, jenseits von Raum und Zeit. Nicht von ungefähr ist auch nach Bachelard (2007) die Miniatur untrennbar mit der Welt der Kindheit verbunden: „[...] die Miniaturen der Einbildungskraft versetzen uns ganz einfach in eine Kindheit zurück, in die Hingabe an die Spielsachen, die Realität der Spielsache“ (ebd., 156). Es ist ganz einfach, ins Innere dieses Miniaturschlosses zu gehen und die verschiedenen Räume zu durchlaufen. So geht auch Bachelard (2007) davon aus, dass die Miniaturräume in besonderer Weise die Phantasie anregen und den Zugang zur Welt und ihre Aneignung erleichtern: „Einmal im Innern der Miniatur, wird er ihre weitläufigen Gemächer kennenlernen“ (ebd., 156) und „Ich besitze die Welt um so besser, je geschickter ich sie zur Miniatur machen kann“ (ebd., 157). Die Welt der Miniatur von Kiedorf ist eine dynamische, aber auch eine strukturierte und geschichtete Welt. Sowohl die Dienerinnen wie auch die Königin führen nach einem genauen Zeitplan die ihnen aufgrund ihres sozialen Status‘ zugeordneten Pflichten aus. Die Räume weisen Ähnlichkeiten mit Museumsgalerien auf, denn die Objekte haben einen künstlerischen Wert und repräsentieren Vergangenheit in Form von Trophäen, Büsten, Gemälden. In der Beschreibung der verschiedenen Objekte verweist Kiedorf ganz besonders auf den Wert der von ihm verwendeten kostbaren und edlen Materialien. Bemerkenswert sind zudem Räume, die wegen ihrer übertriebenen physischen Ausmaße

oder der Fülle an Details auffallen: das Esszimmer ist riesig und die Möbel im Empfangszimmer öffnen einen unendlich erweiterten Raum mit zahlreichen Türen und Schubladen. Aber auch hier gibt es wiederum eine Reihe doppelbödiger Botschaften. So werden die Büsten großer Dichter mit lächerlich anmutenden Namen versehen und die Verwendung von Diminutiven verweist auf eine durchgängig miniaturisierte Welt, der immer auch etwas Abwertendes und Pejoratives anhaftet.

Im Grünen Salon hängt man soeben Bilder auf, die Wände sind noch ziemlich kahl. Es geht weiter durch das Treppenhaus mit Trophäen feindlicher Heere, Ahnen in Öl gemalt, Büsten schon ganz verstaubt. Und überall gegenwärtig: Höflinge, Personal, Dienerschaft. Jetzt sind wir im großen Speisesaal, grüner Marmor, silberne Reliefs, echte im übrigen. Es ist der größte Raum im Schloß mit einem kolossalen Deckengemälde, vierzehn Meter im Maßstab. Im Salon der Königin stehen die Büsten der großen Dichter von Igelshieb und von Sauerteig. Die Königin sitzt am Tisch und trinkt Kaffee. Wir gehen in das Empfangszimmer der Königin, ihr Ankleidezimmer – der Schrank hat dreiundzwanzig Schubfächer und beherbergt zahlreiche Pertücken. Die Türen und Schubfächerchen der diversen Möbel lassen sich öffnen und verbergen noch manch winzige Überraschung (Handloif 1998, 178).

Fazit – die neue Ordnung als Utopie im Verborgenen

Die hier vorgestellte Miniatur- und Puppenwelt des „Grafen von Kiedorf“ ist Utopie und Zufluchtsort zugleich. Die hier opulent inszenierte Faszination für das prunkvolle Spätbarock und Rokoko spiegelt implizit die Ablehnung der DDR in ihrer politischen und sozialen Wirklichkeit wider. Kiedorf ist zutiefst unzufrieden mit den gesellschaftlichen Verhältnissen in der DDR und baut sich eine alternative Welt, in der er, sich selbst ermächtigend, als Gottheit herrscht. Zwar gewährt er seinen erfundenen und erschaffenen Figuren eine gewisse Autonomie, bestimmt aber im Endeffekt selber deren Handeln, Bewegungen und hierarchische Beziehungen, die in den verschiedenen räumlichen Anordnungen seiner Miniatur-Schlösser ablaufen. Auch die Zuschreibung der jeweiligen Biografien und die Zuordnung ihrer Aufgabenfelder „am Hofe“ unterliegen seiner Kontrolle. Die (selbst erfundene) Sprache „Prezianisch“ wird nicht nur gesprochen, sondern auch geschrieben, selbst Lyrik wird in ihr verfasst. Jeder Miniatur und Puppe im Reich des Grafen ist eine eigene Geschichte zugeordnet und alle Geschichten zusammen erzeugen ein Narrativ, das auf eine soziale Ordnung verweist und die Möglichkeit der Wandlung von politischen Verhältnissen und sozialen Hierarchien denkbar macht. Der Kontrast zwischen dem unter-

dimensionierten Wohnzimmer des realen Manfred Kiedorf und der Größe des Reichs des Grafen von Kiedorf könnte kaum größer sein. Deutlich wird hier aber auch, dass die physische Dimension des Wohnzimmers irrelevant ist. An die Stelle des ‚Kleinen‘, ‚Sichtbaren‘ und ‚Realen‘ treten das ‚Große‘, ‚Versteckte‘ und ‚Fiktive‘. Der kleine, unscheinbare und versteckte Raum ist gewissermaßen die Voraussetzung für die Schaffung von Größe, eines innovativen Projekts, einer Utopie. Um seinen Standort aufzuwerten und zu stärken, nutzt der Erzähler einen deiktischen Ausdruck, ein Adverb des Ortes: „Hier: Das Wohnzimmer ist sein Olymp, und zwischen Anbauwand und Ofen liegt sein Reich“ (ebd., 175). Nur an diesem verborgenen bzw. versteckten Ort kann Kiedorf sein Projekt, seine „Anti-Welt“ verwirklichen: „Da mußte ich [...] zu diesen Transparenten eine Anti-Welt schaffen. Natürlich war das im geheimen, im verborgenen.“ (ebd., 178). Die Miniaturwelt enthält demzufolge eine Reduktion, eine Verkleinerung tieferer Dimensionen, die auf einer rein oberflächlichen Ebene nicht wirklich verstanden werden können. Die Miniatur und ihre Puppen erlauben einen Einblick in etwas, was sich auf einer großen und realen Ebene verwirklichen kann. Sie machen sichtbar, was verborgen ist. Nach Kiedorf ist diese Miniatur- und Puppenwelt in Wahrheit ein politischer und sozialer Vorschlag, der umgesetzt werden könnte. Somit erschafft die Miniaturwelt des „Rococo en miniature – Die Schlösser der Gepriesenen Insel“ (vgl. Thüringer Landesmuseum Heidecksberg o.J.) zweifellos eine alternative Welt und veranschaulicht exemplarisch Lebensmodelle einer anderen, spätbarocken und utopischen Zeit, um Phantasien und die Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderungen anzuregen. Das vorangestellte Motto von Meyrink geht – ähnlich wie Kiedorf – von der Kraft der unsichtbaren, verborgenen Welt gegenüber der sichtbaren aus. Am Ende aber verbleibt das Projekt der Miniatur- und Puppenwelten des Grafen von Kiedorf auf der utopischen Ebene, reale und irrealer Welt sind unüberbrückbar. Anders gesagt: Die neue Ordnung findet eher im Verborgenen statt oder im Museum.

Literaturverzeichnis

- Bachelard, Gaston (1957/2007). *Poetik des Raums* (8. Auflage). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag (Titel der französischen Originalausgabe *La poétique de l'espace*, 1957).
- Bentes, Lúcia (2017). *Figuras e construções excêntricas na Literatura Alemã Contemporânea: histórias de encanto ou de desencanto*. Dissertation. Doctor of Philosophy (Ph.D). Faculty of Social Sciences and Humanities. Languages, Literatures and Cultures. Literary Studies. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, Portugal, 27.09.2017.

CfP – „Puppen als Miniaturen – mehr als klein“ (2018). Zugriff am 30.08.2018 unter <https://denkste-puppe.info/ausgaben/>

Ensikat, David (2015). Nachruf auf Manfred Kiedorf (Geb.1936). Die drei Fluchten des Grafen Kiedorf. *Der Tagesspiegel*, 6.2.2015. Zugriff am 31.12.2018 unter <http://www.tagesspiegel.de/berlin/nachrufe/nachruf-auf-manfred-kiedorf-geb-1936-die-drei-fluchten-des-grafen-kiedorf/11326990.html>

Handloik, Volker (1998). Das Reich des Grafen von Kiedorf. In Volker Handloik, Harald Hauswald (Hg.), *Die DDR wird 50. Texte und Fotografien* (S.175-179). Berlin: Aufbau Verlag.

Handloik, Volker (o.J.). Zugriff am 31.12.20018 unter http://de.wikipedia.org/wiki/volker_Handloik

Kiedorf, Manfred (o.J.a). Zugriff am 31.12.2018 unter http://de.wikipedia.org/wiki/Manfred_Kiedorf

Kiedorf, Manfred (o.J.b). Zugriff am 31.12. unter http://www.mosapedia.de/wiki/index.php/Manfred_Kiedorf

Thüringer Landesmuseum Heidecksberg (o.J.). Zugriff am 31.12.2018 unter <https://rococoenminiature.heidecksburg.de/pages/die-schoepfer.php>

Über die Autorin / About the Author

Lúcia Bentes

in Deutschland geboren und aufgewachsen, promovierte im Bereich Sprache, Literatur und Kultur (2017) an der Neuen Universität Lissabon, Portugal (Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas); Thema der Doktorarbeit (Übersetzung): *Exzentrische Figuren und Bauten in der gegenwärtigen deutschen Literatur*. Vorträge und Publikationen zu interdisziplinären Themen, beispielsweise zu Antagonismen im Bereich von Intimität, Weiblichkeit, Gefühlen. Ihre Forschungsinteressen befassen sich mit den Verbindungen zwischen Literatur und anderen Künsten. Sie arbeitet als Deutsch- und Englischlehrerin in Lissabon



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
lucia.bentes@meo.pt

Der Meister und die Puppen. Kurt Weiler und seine Konzeption vom Animationsfilm

The Master and the Dolls. Kurt Weiler and his concept of animated film

Volker Petzold

ABSTRACT (Deutsch)

Der Animationsfilmregisseur Kurt Weiler (1921-2016) veröffentlichte 1954 einige Auffassungen zum Puppentrickfilm, die für ihn ein Lebensprogramm darstellten. Dabei hob er vor allem Stilisierung und Typisierung der Puppe sowie Abstraktion und Verdichtung in der Gestaltung hervor. Die Puppe dürfe auf keinen Fall mit dem Menschen konkurrieren und der Puppentrickfilm solle nicht als Miniaturform des Spielfilms fungieren. Vorgeschichte und Folgen dieser Grundsätze, die Weiler zwischen 1960 und 1970 in seinen Filmen verwirklichte, werden im vorliegenden Beitrag skizziert.

Schlüsselwörter: Puppen im Film, Animation, Märchen, Puppengestaltung und Szenenbild

ABSTRACT (English)

In 1954, the director of animated movies, Kurt Weiler (1921-2016), published some views on puppet animation (stop motion) which represented a life program for him. He particularly emphasized the stylization and typification of the puppet as well as abstraction and condensation in the design. The puppet should under no circumstances compete with humans and the puppet film should not function as a miniature form of the feature film. The preceding thoughts and the consequences of these principles, which Weiler realized in his films between 1960 and 1970, are outlined in this article.

Keywords: puppets/dolls in cinema, animation, fairy tale, puppet and stage design

„Gedanken zum Puppentrickfilm“ – ein Aufsatz, das Vorfeld und seine Folgen

In einem frühen Aufsatz hat der Animationsfilmregisseur Kurt Weiler (1921-2016) das spezifische Beziehungs- und Spannungsgefüge zwischen Puppe und Mensch, zwischen Realem und Fiktivem im Animationsfilm reflektiert (Weiler 1954). Sich schon als Kind für Puppen und Puppentheater interessierend, geriet Weiler im englischen Exil, wo er sich aufgrund seiner jüdischen Herkunft von 1939 an aufhalten musste, eher zufällig an den deutschen Emigranten Peter Sachs, der sich gut im Animationsfilm und der deutschen wie europäischen Avantgarde auskannte. Sachs war als Art Director im Londoner Werbe- und Lehrfilmstudio von William Larkins beschäftigt und holte Weiler 1947 als Phasenzeichner, Regie- und Schnittassistenten dorthin (Kitson 2012, 68f.). Obwohl das Studio sich dezidiert nicht dem Puppentrick verschrieben hatte und eher den Zeichentrick pflegte, war es bei Weiler vor allem die Puppe, der er sich verpflichtet fühlte. Dabei interessierte ihn der Flachfiguren- bzw. „Legetrick“ (als Puppentrick in der zweiten Dimension) nur wenig und der Zeichentrick („Cartoon“) überhaupt nicht.



Abbildung 1: Kurt Weiler beim Animieren seines Films *Die Wippe* (1954)

Nachdem Weiler 1950 aus London zurück nach Berlin gekommen war, versuchte er sich nach Betätigungen in einem Puppentheater zunächst an zwei satirischen Puppentrickfilmen – den zweiten realisierte er im DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme in Potsdam-Babelsberg: *Die Wippe* (1954, vgl. Abbildung 1) wurde dann allerdings faktisch verboten bzw. nicht fertiggestellt.

Sein nächstes Werk *Die gestohlene Nase* (1955) entstand schon im Dresdner DEFA-Studio für Trickfilme und feierte am 17. Februar 1956 seine Erstaufführung. Im Vorfeld der Filmproduktionen war bei Weiler offenkundig das Bedürfnis entstanden, sich über das „Wesen der Puppe“ klar zu werden bzw. sich ein theoretisches Rüstzeug oder sogar ein „Programm“ zu geben. Seine „Gedanken zum Puppentrickfilm“ präziserte Weiler somit Mitte des Jahres 1954 als Aufsatz.

Stillschweigend unterstellte er hier bereits mit der Wahl des Titels die Bezugnahme auf den „Trickfilm“, bei dem es um den in „Phasentrick“ („Stopptrick“, „Stop-Motion“) aufgenommenen Puppenfilm geht. Das bedeutet, dass in den einzelnen Einstellungen die Puppen als eigentlich unbewegte bzw. nur phasenweise bewegte Objekte einzelbildweise fotografiert werden, wonach beim Durchlaufen des später fertigen Films Bewegungsabläufe simuliert werden. Im Unterschied zu den in Echtzeit aufgenommenen Hand-, Marionetten- oder Stabpuppenspielen kann im Trickfilm auf oft sichtbare Hilfsmittel zur Bewegung der Puppe wie Spielleiste, Fäden oder Stöcke verzichtet werden. Die Puppe agiert „entfesselt“ im Raum und ist dort in ihrem Handlungsspielraum kaum Grenzen unterworfen. Die einzelbildweise aufgenommene Bewegung erfordert allerdings die Vorschau durch die Animation und damit das Eintauchen in quasi eine andere Zeitdimension. Dies schlägt sich in einer verfremdenden Bildästhetik nieder und wird zu einem typischen Kennzeichen des Animationsfilms.

Ausgehend vor allem vom Puppentheater und dessen Traditionen dominierte in seinen Ausführungen der Gedanke, dass in den Begrenzungen der Puppe gleichzeitig ihre Stärken lägen:

Die Puppe ist ganz unkompliziert und eindeutig. Sie kann sich nicht wandeln und bleibt immer was sie ist, gut oder böse, wahrhaftig oder unwahrhaftig, fleißig oder faul. Mit anderen Worten: sie ist ein Typ. Dadurch paßt sie in die Vorstellungswelt des Kindes (Weiler 1954, 17).

Auf ihre Fähigkeiten bezogen, heißt das: „Die Puppe hat weder die Freiheiten der menschlichen Mimik noch der menschlichen Bewegungen. Mimik und Bewegungen der Puppe sind stilisiert und konzentriert, aber gerade das macht sie typisch“ (ebd., 18). Aus solcher Reduzierung resultierte für Weiler die Festlegung der Puppe auf einen „Typ“, der sich in seiner Konzentration dem Zuschauer

oft sehr viel stärker einprägen, als ein menschlicher Schauspieler. Die der Puppe innewohnende Konzentration in Gestaltung, Gestik und Bewegung bedeute gleichzeitig eine notwendige Stilisierung, die er neben der Puppe auch für die Dekorationen anmahnte. Das betraf auch den Umgang mit der Sprache im Animationsfilm – „Puppenfilmkünstler“ sollten ihre Puppen nicht oder nur wenig sprechen lassen: „Die starken Begrenzungen der Puppe schließen im allgemeinen lange Dialoge aus, da diese Dialoge im Film nicht überzeugend gestaltet werden können“ (ebd.).

„Die gestohlene Nase“ – praktische Bestätigung der programmatischen Überlegungen

Im Film *Die gestohlene Nase* werden die im Aufsatz formulierten Überlegungen praktiziert bzw. stellen eine Reflexion der Arbeit am Film dar. So konstatiert der Filmhistoriker Jörg Herrmann: „Weilers Auffassungen zur Rolle der Puppe erhielten so praktische Bestätigung“ (Herrmann 2003, 85).

Der Plot des Films ist einfach und geradlinig, wird aber in einer kleinen, mit Spannungseffekten durchsetzten „Kriminalgeschichte“ (verkürzt nach einem Kinderbuch von Ingeborg Meyer-Rey) erzählt:

Die Geschwisterkinder Karl, Katrinchen und Spatz fahren gemeinsam mit ihrem Pudelhund mitten im Winter zur Großmutter aufs tief verschneite Land und erleben ein für sie beispielloses Abenteuer. Ihr Zeitvertreib gilt zunächst dem Bau eines Schneemannes.

Der Schneemann-Bau unmittelbar zu Beginn nimmt als Sequenz fast ein Drittel des insgesamt zwölfminütigen Filmes ein. Geschickt entwickelt die Animation das Entstehen der übergroßen Figur, minutiös beobachtet die Kamera das Spiel der Kinder:

Zunächst rollt Katrinchen eine mittelgroße Schneekugel durchs Bild, die Anstrengung ist unübersehbar, zwischendurch muss sie sich auch einmal die Nase putzen. Schließlich kommt sie bei ihrem Bruder Karl an, der eifrig am Leib des im Entstehen begriffenen eisigen Kameraden werkelt. Gemeinsam hieven sie die nun als künftigen Schädel erkennbare Kugel auf den Rumpf der weißen Statue und richten sie aus. Zufrieden mit dem Werk, klopft Katrinchen sich entspannt den Schnee von der Kleidung, kann sich aber kaum ausruhen, da sie vom Hund

angebufft wird, der einen alten Zylinder und einen Regenschirm mit sich im Maul führt. Die Kinder beratschlagen kurz, wohin mit den Utensilien, setzen daraufhin dem Schneemann den Hut auf den Kopf und pflanzen ihm den Regenschirm unter den rechten Arm. Nun fehlt nur noch ihr Bruder Spatz. Der erscheint plötzlich in der geöffneten Tür von Omas Hütte und schiebt einen, ihm fast bis zum Kopf reichenden Korb vor sich her. Auch seine Mühen sind unverkennbar: Wie er das offenbar gut gefüllte und schwere Behältnis zu bewegen versucht, immer wieder im Schnee steckenbleibt oder ausrutscht, sich in die Hände spuckt oder sich eine neue „List“ ausdenkt, um das vertrackte Ding ein Stück weiterzubringen. Endlich erreicht Spatz seine, beim Schneemann auf ihn wartenden Geschwister und präsentiert den beiden den Inhalt des Korbes: Ein paar Kohlestückchen, die dem Schneegesellen als Augen, Nase, Mund und „Jackenknöpfe“ angesteckt werden. Zum Schluss wird noch eine Mohrrübe aus dem Korb gepult, mit der alle zunächst nicht so recht etwas anzufangen wissen. Spatz beißt sich sogar etwas davon ab, bevor das gute Stück dem Schneemann als Nase angesetzt und ihm damit gewissermaßen der letzte Pfiff verliehen wird. Zufrieden betrachten die Kinder nun das fertige Produkt.

Weiler deutet hier das einfache kindliche Tun um, gibt ihm Reife und fast philosophische Tiefe und untersetzt die Animation mit typisch menschlichen Gesten. Es ist nicht nur einfach „Spiel“, es ist Tätigkeit mit Mühe, mit Schweiß, es ist – Schufferei. Vorgeführt wird ein kollektiver kleiner Arbeitsprozess, wobei die Kommunikation der Partizipanten nicht über Sprache verläuft, sondern zunächst nur über Gestik. Denn tatsächlich kommt Weiler – wie von ihm theoretisch postuliert – gänzlich ohne Dialoge aus. Die Puppen mit ihren Köpfen (Gestaltung: Gabriele Otto) sind einfach geformt, klar und schnörkellos strukturiert und besitzen dennoch Charakter. Die Münder aber sind unbeweglich, auch auf die Sprache der Figuren im Off ohne Mundbewegung wird verzichtet. Lediglich eine leidenschaftslos-ruhige Frauenstimme agiert als erläuternde Kommentatorin und kommt nur sparsam zu Wort. Auf der akustischen Ebene werden die kommunikativen Interaktionen der Kinder beim Bauen des Schneemannes durch den Einsatz von orchesterlicher Musik demonstriert (Komposition: Hans-Hendrik Wehding). Die illustrativen Musikmotive fungieren anstelle von Sprache und geben ebenso Gefühle wieder. Gleichzeitig treten sie in eine Art Symbiose mit der Animation.

Beim genaueren Hinschauen „entpuppen“ sich indes das Spiel und die „Arbeit“ der Kinder auch als Tanz. Mit gestrichenen, gepfiffenen und gezupften Tönen



untermalt, nimmt Katrinchen eine anmutig-einladende Körperhaltung ein, als sie ihre Schneekugel bei Karl „abliefern“, so, als wolle sie um eine Polka-Runde bitten (vgl. Abbildung 2). Und mit tänzerischen Bewegungen – ebenfalls konturiert durch den Musikeinsatz – vollziehen beide das Aufsetzen der Schneekugel und das Anbringen von Zylinder und Schirm. Auch Spatzens Plagerei beim Schieben des Korbes folgt ganz offenbar einer Choreographie, und am Ende der

Abbildung 2: Katrinchen „bittet zum Tanz“

Sequenz vollführen die drei Kinder gemeinsam mit dem Hund einen volkstanzähnlichen Reigen um den Schneemann (vgl. Abbildung 3), während Großmütterchen schon an der Hüttentür auf sie wartet.

In der Tat, suchte Weiler einen Zusammenhang zwischen Typisierung und Stilisierung der Puppe auf der einen Seite und Rolle wie Funktion des Tanzes auf der anderen Seite.

Um die verschiedenen Typen der Puppe klar zu gestalten, muß man verschiedene, diese Typen charakterisierende Bewegungsarten entwickeln, die in der puppenhaften konzentrierten Form gehalten sind. Zweifellos erfordert diese Verschiedenheit der Bewegungen eine so starke Nuancierung, wie sie nur im Tanz und in der Pantomime zu finden ist. Dieses Tänzerische der Bewegung entspricht der Stilisierung der Puppe und muß bereits in ihrer Ausgangsstellung und in ihrer ganzen Haltung zum Ausdruck kommen (Weiler 1954, 18).

Vieles deutet darauf hin, dass er in seiner Schneemann-Sequenz mit der interessanten Forderung nach Hinzuziehung von Erfahrungen aus der Welt des Tanzes in die Welt des Animationsfilms experimentiert hat. Nicht umsonst hat der Regisseur dieser Szenenfolge solch dramaturgische Gewichtung eingeräumt. Der Errichtung des Schneemannes und die damit verbundenen Mühen für die kleinen „Erbauer“ unterstreichen die immense Bedeutung, die der „weiße Gefährte“ in den Augen der Kinder als Lohn ihres Fleißes gewonnen hat, und auch den herben Verlust, der mit dem vermeintlichen, am nächsten Morgen

entdeckten „Diebstahl“ der Möhrennase einhergeht. Die Einbeziehung von Tanzelementen ist auch in anderen Szenen des kleinen Werkes zu beobachten: Letztlich klärt sich am Ende die Möhrenplünderung auf wunderbare Weise auf – ein paar hungrige Mümmelhasen und andere Waldtiere erweisen sich als die „Täter“. Und die vollführen ebenfalls einen kleinen „Tanz“ beim „Fleddern“ des Schneemannes.

Gegen Naturalismus – für die Puppe

Ohne Namen und Filme zu nennen, war der Aufsatz von Weiler ganz sicher auch gedacht als eine Polemik gegen die sich damals bereits entwickelnde Puppentrickfilm-Produktion in der DDR: „Wenn man [...] die Grenzen der Puppe überschreitet, wenn man in Gestalt und Führung der Puppe naturalistisch wird und damit die Typisierung verliert, dann hört die Berechtigung des Puppenfilms auf“ (ebd.). Später wird er nicht müde, immer wieder vom Rat seines Lehrmeisters Peter Sachs zu berichten, bei dem er in London die Grundlagen seiner Kunst erlernte: „Wenn du eine Puppe machst, die mit den Menschen konkurrieren muß, dann zieht immer die Puppe den Kürzeren. Denn der Mensch kann alles besser. Also mach Puppen, die nicht so menschlich aussehen“ (Weiler 1997, 13).¹ Die öffentliche Forderung nach „Stilisierung“ war in einer Kunstdebatte zu jener Zeit im Osten nicht ungefährlich. Solcherart Appell deutete en passant auch auf gängige Formalismus-Verdikte seitens der Polit-Bürokratie über Künstler aller Gattungen. Anti-Formalismus, also die ideologische Verunglimpfung moderner Kunstrichtungen, gehörte in den 1950er Jahren zur DDR-Partei- und Staatsdoktrin. Zugleich aber zielte Weilers Mahnruf auf einen bestimmten Regisseur – den bereit in den Studios von Potsdam-Babelsberg und später in Dresden quasi „nebenan“ agierenden,



Abbildung 3: Reigen um den Schneemann

¹ Variiert zitiert bei (Giera 2001, 235): „Alles, was die Puppe kann, kann der Mensch besser, also je näher du am Menschen bist, um so schlechter wird deine Puppe.“

aus Bautzen stammenden Johannes (Jan) Hempel, der sich gern als „Vater des Puppentrickfilms“ in der DDR sah. Hempel, von Hause aus Maler und Theaterausstatter, hatte sich von Mitte 1949 bis Februar 1950 in München aufgehalten, wo er als Filmarchitekt für einen Spielfilm tätig war. Prägend in dieser Zeit wurde für ihn eine Begegnung mit dem Werk der Gebrüder Diehl, das in ihm die Begeisterung für die Puppentrickfilm-Herstellung auslöste. Es bleibt allerdings unklar, ob Hempel die Diehls persönlich traf, zumindest ihr Atelier inspizierte oder sich lediglich deren Filme im Kino anschaute. Danach in seine Heimatstadt zurückgekehrt, widmete Hempel sich unverzüglich einem eigenen kleinen Filmprojekt. Ein, zwei Jahre später avancierte er mit Frau Holle zum ersten Puppentrick-Regisseur der DEFA (zu Hempel vgl. Petzold 2013). Als Kurt Weiler seinen Aufsatz verfasste, hatte Johannes Hempel gerade seinen vierten Film fertiggestellt, die Volksbuch-Adaption *Till Eulenspiegel und der Bäcker von Braunschweig* (1954). Und sehr wahrscheinlich war es gerade dieser Streifen, der damals Weilers Gemüt erregte. Zeit seines Lebens unterstellte Weiler seinem Bautzener Kollegen Naturalismus und Diehl'sche Ästhetik, deren Wurzeln bis in die Zeit des Nationalsozialismus reichen würden (so in Weiler 2001). Hempels erwähnten Film fand er „scheußlich“, die Puppen würden aussehen „wie menschliche Affen“ (ebd., o. S.). So schien es kein Zufall zu sein, dass in der gleichen Zeitschrift unmittelbar auf Weilers Aufsatz eine Rezension zu *Till Eulenspiegel* folgte (Borde 1954, 19ff.). Obgleich die damals in der DDR sehr namhafte Vertreterin der Puppentheaterszene Inge Borde-Klein diesen Film generell als „Schritt nach vorn“ bezeichnete, so drückte sie doch – ganz im Sinne Kurt Weilers – eine gewisse Reserviertheit und Skepsis gegenüber der Gestaltung des Films aus: „Der Puppentrickfilm hat seine besonderen Gesetze. [...] Das Wesen der Puppe – sie ist Typ, d.h. klar und eindeutig in der Aussage – zwingt zu einem besonderen Stil“ (ebd., 19). Insbesondere bei der Frage, ob man die Puppen auch visuell sprechen lassen solle, war ihre, aus dem Film resultierende Antwort eher negativ:

Diesmal hatte der Regisseur Johannes Hempel einen neuen Weg beschritten, indem er erstmalig den Hauptdarstellern unter den Puppen einen beweglichen Mund konstruierte. Zwei Gründe waren hierfür ausschlaggebend: Einmal sollte der Kamera die Möglichkeit der Großaufnahme gegeben werden, außerdem lockte der Vorteil des natürlich gesprochen wirkenden Dialogs. Eine mühevoll Kleinarbeit war zu leisten. [...] Doch die Wirkung auf den Zuschauer ist so, daß er der Puppe trotz Mundbewegungen das Sprechen nicht glaubt – die Nahaufnahme ernüchtert ihn, denn sie zeigt brutal die Starrheit der Maske (ebd., 20).

Genau das war das Problem: Die Puppe dürfe nicht mit dem Menschen konkurrieren, eine Haltung, deren Vernachlässigung auch Weiler an Hempel kritisierte, dem nachgesagt wurde, er betrachte den Puppenfilm als eine Miniaturform des Spielfilms (Schenk 2003). Borde-Klein kritisiert die Menschenähnlichkeit an Hempels Puppen auch in Bezug auf die Sprecher, damit die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen der Puppe aufzeigend:

Der Versuch, die Bäckermeisterin von einer Puppenspielerin sprechen zu lassen, erwies sich als durchaus gelungen. Die Stimme entsprach dem eingeleisigen Typus der Puppe, während die Stimme des Schauspielers – verständlicherweise – viele Nuancen enthielt, die wohl dem Charakter eines Menschen entsprechen, die naive, geschlossene Wirkung der Puppentype aber beeinträchtigen (ebd.).

Der Gebrauch „sprechender Münder“ im Puppentrickfilm wird, zumindest im DEFA-Trickfilmstudio Dresden, lange Zeit nicht mehr auf der Tagesordnung stehen; erst der Regisseur Günter Rätz nutzte sie wieder in seinem Film *Die fliegende Windmühle* (1981), mehr aber noch in seiner Karl-May-Adaption *Die Spur führt zum Silbersee* (1989). Es wundert nicht, dass Kurt Weiler die Nutzung des Mundes als sichtbares Sprechwerkzeug in zwei seiner späteren Filme persiflierte.

Weiterentwicklung – Abstraktion und Verdichtung

Nach *Die gestohlene Nase* und einigen weiteren Titeln für Kinder mit eher traditionellen und konventionellen Gestaltungskonzepten beschritt Weiler ab etwa 1960/61 völlig neue Wege in der Ausstattung seiner Filme. Um 1960 traf er auf den Bühnen- und Kostümbildner Achim Freyer, der seinerzeit für verschiedene Theaterregisseure arbeitete und beim Deutschen Fernsehfunke fuß gefasst hatte. Einer der ersten Filme, die beide sehr wahrscheinlich gemeinsam schufen, war ein Werbefilm in Puppentrick. Kurt Weiler war 1961 und 1962 im Werbefilmstudio der DEWAG („Deutsche Werbe- und Anzeigengesellschaft“) tätig. Mit dem Titel RS 09 (1962) war ein bekannter, auch als „Geräteträger“ bezeichneter Multifunktions-Traktor gemeint, der sich in Landwirtschaftskreisen der DDR und auch im Export großer Beliebtheit erfreute. Weiler baute in die Werbebotschaft des „Fünfminüters“ eine kleine Story ein.

Zu Beginn wird von einem offensichtlichen Ingenieur eine magische Bühnenshow als „fauler Zauber“ entlarvt und hingegen eine „echte Sensation“ angekündigt. Der Zuschauer sieht zunächst nur eine containerähnliche Kiste mit der Aufschrift „RS 09“, die von einem Hafenkai auf einen kleinen Zug verfrachtet wird und durch die Landschaft kreuzt, anhand diverser Aufsteller mit allegorischen Länderzuordnungen (Frankreich, Sowjetunion) augenscheinlich als „Ausland“ zu identifizieren. Schließlich erreicht der Schienentransport einen Bahnhof, wo ihn eine kleine Musik-Kapelle mit etwas abgehoben aussehenden Gestalten begrüßt (vgl. Abbildung 4), und weiter geht's auf einem Tieflader ins nächste Dorf, wobei ihn die Band mit einem kleinen Marsch begleitet. Erkennbar ist ein sehr „heimatliches“ Ambiente mit nicht minder traditionell, fast trachtenmäßig gekleideten Bewohnern, welche die neue Fracht skeptisch und neugierig zugleich begutachten. Die folgende „Sonderschau“ oder das „Tribunal“ soll die argwöhnenden Bauern von den Vorzügen des Nutzfahrzeuges überzeugen und demonstriert eine Reihe von Arbeitsgängen, die RS 09 natürlich spielend bewältigt. Einer der Dorfbewohner, ein augenscheinlich alteingesessener und besonders skeptischer Geselle, steuert am Ende das Gefährt selbst und ist restlos bekehrt (vgl. Abbildung 5).



Abbildung 4: Der RS 09 wird erwartet

Weiler hält in diesem „Filmchen“ an seinem beschriebenen Konzept fest: Es gibt keine Dialoge, lediglich einen Kommentar. Mehr noch als in der *gestohlenen Nase* sind die Figuren in ihrer Skurrilität gestalterisch überzeichnet und wirken so um so mehr als Typen. Die Landschaft wie auch das Dorf sind ebenfalls sehr stilisiert und lediglich durch typische, zeichen- bzw. chiffernähnliche Versatzstücke charakterisiert. Und last but not least – der Marsch an der Seite des Tiefladers

gerät mit der Musik zu einem kleinen Tanz an der Seite der containerähnlichen großen Kiste. Waren die Puppen auch in *RS 09* noch sehr „menschenähnlich“ gestaltet, so ändert sich dies nahezu radikal im Märchen *Das tapfere Schneiderlein* von 1964. Filmografisch ist hier sicher verbürgt, dass Achim Freyer (Bauten und Figuren) und Kurt Weiler zusammen am Film arbeiteten. Allerdings wich Weiler von einem seiner früheren Grundsätze ab: Im Film wird auch in Dialogen,

allerdings nicht mit beweglichen Mündern gesprochen. Lehnt sich das Märchen in seinem Handlungssträngen noch genau an die originale Vorlage an, so weicht die bildnerische Gestaltung völlig von tradierten Illustrationsvorstellungen ab und schafft ein verblüffend eigenständiges Universum mit originären Räumen und Figuren:

Für mich war dieser Film der Aufbruch in eine ganz andere Welt. Für mich war dieser Film die Erkundung von Möglichkeiten, die es vorher auch im Film gar nicht gab. [...] In der Abstraktion der Geschichte und der Figuren. Aber auch der Bewegung (Weiler 2011, o. S.).

Es grenzt nahezu an ein Wunder, dass der Film mit seiner „Abstraktion und Verdichtung“ überhaupt die Klippen von geschmäckerlichen Vorurteilen in Zeiten von Formalismus-Vorwürfen passieren konnte, obwohl sich Weiler auch an Ablehnungen der ersten Entwürfe im Vorfeld der Produktion erinnerte (Giera 2001, 236). Dennoch erhielt der Film als erster im DEFA-Trickfilmstudio überhaupt das Prädikat „Besonders wertvoll“. Sind die Figur des Schneiderleins selbst und der von ihm angebotenen Prinzessin, obwohl die markanten Köpfe dominant von geometrischen Formen bestimmt sind, noch als relativ „normal“ anzusehen, so sind die Protagonisten des Hofstaates um den König, an den der kleine Schneider gerät, nur noch Karikaturen ihrer selbst und auf das Typenhafte reduziert – die Minister und Berater, der Hofnarr und der König selbst (vgl. Abbildung 6).



Abbildung 5: Der RS 09 wird skeptisch ausprobiert



6: König und Hofnarr als Karikaturen



Abbildung 7: Einhorn in surrealer Landschaft



Abbildung 8: Das tapfere Schneiderlein jagt die Wildsau



Abbildung 9: Das tapfere Schneiderlein zeigt seiner Angebeteten das „Einhorn“

Auch die Landschaften, in die das Schneiderlein gerät, um seine Prüfungen im Kampf gegen Riesen, Einhorn und Wildsau zu bestehen, erscheinen als bizarre Phantasmagorien. Nahezu überbordend sind die Dekorationen, mit ihren pilz-, farn- und schwammähnlichen Gebilden, eine Bildorgie wie auf fremden Planeten oder in fernen Traumwelten. Augenscheinlich benutzte Freyer hier alte Alltags- und Gebrauchsgegenstände mit verfremdendem Effekt, offenkundiger Symbolik und surrealen Anklängen. Das Einhorn auf einer merkwürdigen, von sonderbaren Polypen bevölkerten „Wiese“ (vgl. Abbildung 7) oder eine einsam in die Landschaft gestellte Kapelle (Abbildung 8) erinnern an Bilder von René Magritte und Salvatore Dali. Und wenn am Schluss der zum Prinzen avancierte Schneider seiner angebeteten Prinzessin das hervorstechend stramme Attribut des „Einhornes“ mit umgebundenem Schleifchen präsentiert, schaut auch die Tiefenpsychologie um die Ecke (vgl. Abbildung 9).

Zwei Jahre später nutzte Kurt Weiler die Typisierung der Puppen zur Veranschaulichung von historischen Gestalten und deutscher Aggressionsgeschichte. In *Heinrich der Verdinderte* (1966) wird der Eroberungsfeldzug eines deutschen Herzogs im Jahre 1572 gegen Polen geschildert, der kläglich vor Krakau scheitert. In diesem Film, wieder von Achim Freyer ausgestattet, werden Stilisierung und Verfremdung von Gebrauchsmaterialien noch konsequenter vorangetrieben:

Er [Freyer] ging in seiner Gestaltung immer weiter, immer tiefer. [...] Die Figuren wurden abstrakter, auch die Gestaltung der Bauten. Wir beide brachen konsequent mit den bisherigen Formen, auch den international üblichen. Die Figuren waren zwar noch von erkennbarer menschlicher Gestalt, aber doch weit abstrahiert, auch die Bildgestaltung war sehr überhöht [...] (Weiler 1990).

Die Figuren werden zu Zeichen und Symbolen, alte metallische Materialien aus dem Schrott wie Blechteile, Nägel oder rostige Späne gerinnen zu Ritterrüstungen, zu einer Wiese mit „Blumen“ (vgl. Abbildung 10), eine Eierkiste zu einem Stadttor. Ein übergroßes Mischwesen aus Pferd und Wurm mit mehreren Reitern darauf wird zum Sinnbild einer ganzen Armee (vgl. Abbildung 11). Die Puppenwelt – auch des geringsten Naturalismus’ beraubt – erscheint als ein abstrahiertes Spiegelbild der realen Welt. Nicht jedermann der Obrigkeit in der DDR gefiel der Film zur Zeit seines In-die-Welt-Tretens: Er lief nach der Uraufführung lediglich acht Tage und wurde dann wegen der „dekadenten“ Figuren zurückgezogen. In seinen letzten beiden Filmen, die Kurt Weiler gemeinsam mit Achim Freyer vor dessen Flucht in den Westen (1972) gestaltete, verwendeten beide erstmals Drahtfiguren, bei denen Kopf und Körper eine Einheit bildeten. Die Münder waren zu beweglichen Klappmäulern verfremdet, die allerdings keine Sprache artikulierten, sondern nur Kauderwelsch. Die zwei Titel versuchten sich in gleichnishaften und satirischen Überlegungen zu sozialphilosophischen Themen und boten Abstraktion pur. In *Der Apfel* (1969) war es die Entwicklung von Erkenntnis und Aufklärung in der Geschichte der Menschheit, die letztlich zu einer „Revolution“ und einen neuen Garten Eden führt. Auch hier findet sich wieder die Einbeziehung „artfremder“ Materialien und Gegenstände wie ein Plastik-Papierkorb, der als „Gefängnis“ genutzt wird, eine „Wiese“



Abbildung 10: Blech- und Metallteile als Dekorationen und Requisiten



Abbildung 11: Der „Truppenwurm“

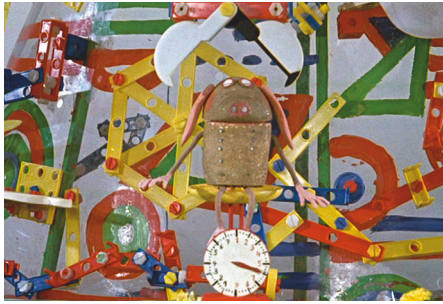


Abbildung 12: Die „Verarbeitungsmaschine“

aus spitzen Nägeln oder ein beim Sezieren gefundener Wecker als „Herz“. Der folgende und damit letzte gemeinsame Titel war *Floh im Ohr* (1970), der den Arbeitstitel *Konvergenztheorie* trug und eine verspottende Allegorie über den scheinbar zivilisierten Umgang der Fresser und mit den zu Fressenden in einem modernisierten und hochtechnisierten Tierreich aufbaute, in dem nach wie vor Subordination, gnadenlose Willkür und sprichwörtliches „Auf-fressen“ des anderen existierten, in dem aber

auch der Gedanke der Revolte Einzug hielt. Mit dem *Floh im Ohr* war eine apologetische Lehre zur Verschleierung von Macht- und Ausbeutungsmechanismen gemeint: Jeder in der DDR des Jahres 1970 wusste, was mit „Konvergenztheorie“ gemeint war. Insofern wurden die Puppen im Film zu Archetypen gesellschaftlicher Verhältnisse, deren notwendig zu praktizierende Überwindung im Lande Doktrin war. Das Puppensdesign orientierte sich weitestgehend an den bereits im *Apfel* vorgegebenen Grundformen, auch hier gaben die Klappmäuler Laut-wirrwarr mit anklingenden Wortfetzen von sich. Die Szenerie war in hohem Maße verfremdet; so agierte ein aus Spielbaukästen-Plastikteilen zusammengefügtes Konstrukt als „sauberer Automat“ zur Verarbeitung der tierischen Nahrung (vgl. Abbildung 12). Auch in der Musik beschritt Weiler andere Wege: So bezog er den Komponisten Friedrich Goldmann, einen Vertreter experimenteller Neuer Musik, mit ein, der mit seinen rhythmisch-maschinenartigen Klängen den gleichnishaften Charakter des Filmes verstärkte.

Was bleibt?

Für Weiler erfüllte sich in der Zusammenarbeit mit Freyer ein künstlerisches Credo, das er bereits 1954 artikuliert hatte und dem er letztlich in über 50 Filmen treu geblieben war. Damit war er zu einem Meister im Animationsfilm geworden. Und mit Achim Freyer fand er den ersten passenden „optischen Rahmen“ für seine Filme (Giera 2003, 235). In der Folgezeit entstanden unter Weilers Hand weitere Titel mit ungewöhnlichen, „abstrahierten und verdichteten“ Puppen und Bauten, aber auch mit 3D-Figuren aus der Werkstatt namhafter Personen aus dem Bereich kunstschaaffenden Bild- und Bühnengestaltung. Mit seinen Ansichten

und ästhetischen Grundauffassungen beeinflusste und prägte Weiler auch andere Regisseurinnen und Regisseure im DEFA-Trickfilmstudio. In den 1970er und 1980er Jahren traten weltweit große Namen auf die Bühnen des Puppenanimationsfilms wie die britischen Aardman Studios mit ihren Claymation-Produktionen, eine andere Art des Puppentricks, oder Stanislaw Sokolow und Garri Bardin in der Sowjetunion bzw. in Russland mit ihren filigranen oder auch sehr realistischen Figuren. Die Grenzen zwischen „Abstraktion und Verdichtung“ auf der einen und Naturalismus auf der anderen Seite verwischten sich zunehmend. Inwieweit Weilers alter Grundsatz von der Vermeidung der „Menschenähnlichkeit“ der Puppen tatsächlich eine zeitlos gültige ästhetische Grundauffassung darstellte oder lediglich den begrenzten technischen Möglichkeiten ihrer Zeit geschuldet war, stellt sich als Frage spätestens seit dem „Siegessäug“ der Computer völlig neu. Auch ein Kurt Weiler selbst geriet darüber ins Zweifeln, wenn er beispielsweise zu Beginn des neuen Jahrtausends im Gespräch mit Ralf Schenk (Weiler 2001, o. S.) äußerte: „Heute ist das etwas anderes. Heute kann man mit Hilfe der Computeranimation vieles auch machen.“

Literaturverzeichnis

- Borde, Inge (1954): Till Eulenspiegel und der Bäcker von Braunschweig. *Deutsche Filmkunst* (5), 19–21.
- Giera, Joachim (2003). Mit Aschenputtel durch die Zeiten. In Ralf Schenk, Sabine Scholze (Red.), *Die Trick-Fabrik. DEFA-Animationsfilme 1955 – 1990* (S. 225–261). Berlin: Bertz.
- Herrmann, Jörg (2003). Die ersten Schritte. In Ralf Schenk, Sabine Scholze (Red.), *Die Trick-Fabrik. DEFA-Animationsfilme 1955 – 1990* (S. 73–98). Berlin: Bertz.
- Kitson, Clare (2012). Europa kommt nach Großbritannien – Tribute 1 Peter Sachs. In *Katalog für 24th Filmfest Dresden – International Short Film Festival* (S. 68–71). Dresden: Filminitiative Dresden e.V.
- Petzold, Volker (2013): Johannes Hempel – Animations- und Dokumentarfilm-Regisseur, Produzent. In: *CineGraph Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Lg. 52. München: edition text + kritik.
- Schenk, Ralf (2003). König Pyrrhus und Kalif Storch. Kurt Weiler – Ein Meister des Puppentricks. *film-dienst* (19).
- Auch: <https://www.defa-stiftung.de/defa/publikationen/artikel/192003-koenig-pyrrhus-und-kalif-storch/>
- Weiler, Kurt (1954). Gedanken zum Puppentrickfilm – Eine Anregung zur Diskussion. *Deutsche Filmkunst* (5), 17–19.
- Weiler, Kurt (1990): Eine Chance für Phantasie. Gespräch mit Rolf Richter. *Film und Fernsehen* (12), 23–25.
- Weiler, Kurt (1997): Vielleicht bin ich immer ein Kind geblieben. Gespräch mit Marion Rasche. In *Puppen im Film. Der Puppenfilm des DEFA-Studios für Trickfilme Dresden* (S. 14–18). Dresden: DIAF e.V.

Weiler, Kurt (2001): *Kurt Weiler – Regisseur*. Audiovisuelle Aufzeichnung des Gesprächs mit Ralf Schenk. DEFA-Stiftung.

Weiler, Kurt (2011): *Kurt Weiler – Trickfilmer und ehemaliger DDR-Bürger*. SWR II – Zeitgenossen vom 3. Oktober 2011. Audio-Aufzeichnung des Gesprächs mit Herbert Spaich.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Kurt Weiler beim Animieren seines Films *Die Wippe* (1954). Im Hintergrund der Regisseur Herbert K. Schulz. Quelle: DIAF e.V. Dresden, Nachlass Rosemarie Küssner und Herbert K. Schulz

Abbildung 2: Katrinchen „bittet zum Tanz“ (*Die gestohlene Nase* 1955, 00:02:49)

Abbildung 3: Reigen um den Schneemann (*Die gestohlene Nase* 1955, 00:05:10)

Abbildung 4: Der RS 09 wird erwartet (*RS 09* 1962, 00:01:14)

Abbildung 5: Der RS 09 wird skeptisch ausprobiert (*RS 09* 1962, 00:04:43)

Abbildung 6: König und Hofnarr als Karikaturen (*Das tapfere Schneiderlein* 1964, 00:15:53)

Abbildung 7: Einhorn in surrealer Landschaft (*Das tapfere Schneiderlein* 1964, 00:14:55)

Abbildung 8: Das tapfere Schneiderlein jagt die Wildsau (*Das tapfere Schneiderlein* 1964, 00:19:35)

Abbildung 9: Das tapfere Schneiderlein zeigt seiner Angebeteten das „Einhorn“ (*Das tapfere Schneiderlein* 1964, 00:17:01)

Abbildung 10: Blech- und Metallteile werden in verfremdeter Form zu Dekorationen und Requisiten (*Heinrich der Verhinderte* 1966, 00:07:09)

Abbildung 11: Der „Truppenwurm“ (*Heinrich der Verhinderte* 1966, 00:08:31)

Abbildung 12: Die „Verarbeitungsmaschine“ (*Der Floh* 1970, 00:02:00)

Über den Autor / About the Author

Volker Petzold

Dr. oec. Studium der Chemie und Betriebswirtschaft an der Technischen Hochschule Merseburg sowie Philosophie/Ästhetik an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Von 1976 bis 1984 wissenschaftlicher Assistent an der Ingenieurhochschule Köthen, danach fest angestellt beim Bundessekretariat des Kulturbundes Berlin und für Filmklubarbeit zuständig. 1991 Tätigkeit als stellv. Chefredakteur im Deutschen Fernsehfunk. Seit 1993 freiberufliche Publikations- und Projektarbeit, u. a. beim FilmFestival Cottbus und beim Filmfestival für Kinder und junges Publikum SCHLINGEL Chemnitz. Diverse Veröffentlichungen, u. a. zur Geschichte der Filmklub-Bewegung der DDR, zur Geschichte des Fernseh-Sandmännchens in Ost und West und zum Animationsfilm. Seit 2016 Vorstandsmitglied des DIAF e.V. Dresden (Deutsches Institut für Animationsfilm).



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
dloztep@hotmail.com

Zwischen Miniatur und Monumentalität: Grundlegendes zur Puppe und ihrer Bedeutung im Spannungsfeld von Material, Statement und Aktion im Werk von Niki de Saint Phalle

Between Miniature and Monumentality: Basic Insights about the Doll and its Meaning in the Tension between Material, Statement and Action in the Work of Niki de Saint Phalle

Isabelle Schwarz

ABSTRACT (Deutsch)

Die Puppe findet sich im Werk der Künstlerin Niki de Saint Phalle (1930 – 2002) als *Objet trouvé* bis in die 1980er-Jahre und wird hier erstmals untersucht – auch in Abgrenzung zur bekannten ‚Nana‘-Figur. Anders als in den Großprojekten und den großformatigen Arbeiten, in denen sie zum Teil verarbeitet wurde, wird die Puppe zu einem Diminutiv der Idee von Kindheit und Kind-Sein und zu einem Attribut der kritisch bewerteten Rolle der Frau. Die Puppe ist hier weder ein sich perpetuierendes Bild-kürzel noch Teil einer eigenen künstlerischen Bildsprache, sondern erweist sich als ein Werkstoff, der in diesem *ganzen Sprachsystem* (P. Restany) des Werkes als ein plastisches Addendum fungiert. Zusammen mit anderen Objekten offenbart die auf den Werkflächen arrangierte Puppe eine private ebenso wie politische Lesart im Kontext ihrer Zeit.

Schlüsselwörter: Puppe als künstlerisches Material, Assemblage, Plastik, Frauenbild / Frauenrollen, Oberflächen

ABSTRACT (English)

Dolls can be found as readymades (*Objets trouvés*) in the work of Niki de Saint Phalle (1930 – 2002) until the 1980s and are examined here for the first time – also in contrast to the well-known ‘Nanas’. Compared to the large-scale projects and the large-format works into which dolls have been partially integrated, the doll becomes a diminutive of the idea of childhood and being a child as well as an attribute of the critically evaluated role of woman. Here, the doll is neither a perpetuating abbreviated pictorial symbol nor part of a separate artistic pictorial language, but manifests itself as a material that functions within this *whole language system* (P. Restany) of the work as a sculptural addendum. Together with other objects, the doll arranged on the work surfaces reveals a private as well as a political interpretation in the context of its time.

Keywords: Doll as Artistic Material, Assemblage, Plastic, Female Image / Female Role, Surfaces

Niki de Saint Phalle – das Werk in seiner Zeit und mit Blick auf die Puppe

Das künstlerische Schaffen der französisch-amerikanischen Künstlerin Niki de Saint Phalle (1930 – 2002) umfasst rund fünf Dekaden und eine Vielfalt an Medien und Ausdrucksformen. 1953 begann sie Collagen und Zeichnungen anzufertigen, in der Folge entstanden in den 1950er-Jahren pastose All-over-Gemälde, schließlich Materialcollagen und bemalte Plastiken. Nach der Trennung von ihrem Ehemann Harry Mathews und zwei gemeinsamen Kindern begann sie 1960 in Paris, zunächst im Kreis der sogenannten Nouveaux Réalistes, ihren Weg als unabhängige Künstlerin zu beschreiten. Als einzige Frau in dieser jungen Künstlergruppe, die zwischen Ende der 1950er- bis Mitte der 1960er-Jahre ein Gegenprogramm zur bürgerlichen, von starren Normen geprägten Gesellschaft lieferte und kritisch die politischen Machtverhältnisse ihrer Zeit reflektierte, erreichte Niki de Saint Phalle Aufsehen: Die in ihren (Schieß-)Performances zum Ausdruck gebrachte Aggression, die der politischen Weltlage und Lage ihrer beiden Heimatländer einen Spiegel vorhielt (vgl. u. a. Krempel 2001, 19), die bewusst eingesetzten Effekte des öffentlichen Auftritts unter direkter Beteiligung des Publikums und nicht zuletzt das insbesondere für die damalige Bürgerlichkeit verstörend exzentrische Erscheinungsbild der Künstlerin im weißen Schießanzug mit Gewehr waren Teil des künstlerischen Konzepts und machten Furore. Kunst war für sie ebenso wie für ihren Künstlerkreis ein Veränderungsprozess, ein Perspektivwechsel, aber auch eine konkrete Auseinandersetzung mit der Gegenwart: „It was a form of *action*, a creative, dynamic process that could create and reinforce a new sense of reality. They made use of everything around them [...]“ (Tilroe 2011, 43). Niki de Saint Phalle widmete sich auf verschiedenen Ebenen ihres Werkes der Entmystifizierung von Institutionen und der Aufhebung tradierter Rollenmuster und griff die Vormachtstellung von Männern in der Gesellschaft an. Mit dem weiblichen Körper und den von der Gesellschaft an ihn geknüpften Erwartungen setzte sie sich im Rahmen der sogenannten ‚Femme éclatées‘, in Gestalt von Bräuten, (monströsen) Köpfen, (eigenen) Madonnendarstellungen oder als Teil der Gruppe der ‚Altäre‘ (vgl. Schwarz 2015), auseinander. Aus der Zeichnung und einem schöpferischen Umgang mit körperkongruenten Volumina heraus, in einem Prozess der Erkundung verschiedener Materialien und

Formen, entstand schließlich die Idee der ‚Nana‘,¹ die in einer eigenen Werkgruppe mündete: raumgreifende und grenzüberschreitende Frauengestalten, deren ausbordende Leiber im Vordergrund stehen, die in Farbgebung und dynamischer Körperhaltung Wohlgefühl und Lebensfreude signalisieren und insbesondere in späteren Fassungen frei von einer Notwendigkeit der (Selbst-)Behauptung durch material- oder farbbezogene Neuerfindungen waren. Gegenüber einer Fokussierung auf Details und minutiösen Bearbeitung der Oberflächen, auch unter Verwendung von Puppen, versuchte Niki de Saint Phalle immer wieder Großprojekte im öffentlichen Raum zu initiieren, zu verstehen als ein wesentliches gesellschaftspolitisches Moment ihrer Kunst (vgl. Morineau 2011, 89). Die werkgruppenübergreifenden Themen entwickeln sich in konzeptuellen und formal-ästhetischen Spannungsfeldern wie Intimität und Öffentlichkeit, Spiel und Regulativ (etwa in den autobiografischen Texten), Minimierung und Ausdehnung, Schrift und Bild. Ausgangspunkte ihrer künstlerischen Arbeit waren stets auch autobiografischer Natur, doch entfalten ihre Themen darüber hinaus eine universelle Aussagekraft und haben bis heute Aktualität. Als grundlegende Bausteine der künstlerischen Arbeit benannte die Künstlerin „[d]as Spielen, das Vergnügen, das Subversive [...]“ (De Saint Phalle 2000, 128). Intensiv setzte sie sich mit tradierten, überkommenen Rollenbildern auseinander: „In the 1950s and 1960s, ideas about what was or was not accepted were fairly fixed and, to a certain extent, reflected the claustrophobic small-mindedness and authoritarian hierarchic structure that characterised post-war western society“ (Tilroe 2011, S. 43). Diese gesellschaftlichen Muster vor dem Hintergrund persönlicher Erfahrungen aufzubrechen, trat sie ihren Lebensweg an:

Ich betrachtete dieses wunderschöne Wesen, meine Mutter [...], als Gefangene einer auferlegten Rolle. Einer Rolle, die traditionell von Generation zu Generation weitergegeben wurde, ohne jemals in Frage gestellt zu werden. Die Rollen der Männer schienen wesentlich mehr Freiheiten zu gewähren, und ICH WAR ENTSCHLOSSEN, DIESE FREIHEIT ZU MEINER EIGENEN ZU MACHEN (De Saint Phalle 1991, 149).

¹ Die Werkgruppe der ‚Nanas‘ seit 1965 umfasst menschengroße, großformatige und zum Teil übermenschlich große Frauenfiguren. Auf der konzeptuellen Grundlage vorangegangener Werkgruppen war es schließlich der zeichnerische Vorgang, die Darstellung der schwangeren Freundin Clarice Rivers, aus dem die ‚Nanas‘ hervorgingen. „As such revolutionary signs of both liberated and liberating femininity and radicalized pleasure, Nanas became the perfect vehicles of the joy-giving and democratic transformation of the everyday which underpins Saint Phalle’s outdoor or architectural public sculpture.“ (Minioudaki 2014, 170)

In ihrem intermedialen, grenzüberschreitenden Werk voller Querverbindungen zwischen den Werkgruppen setzte de Saint Phalle mit der Stärke ihrer Verletzlichkeit mutig ihr künstlerisches Anliegen um, aus tabuisierten Themen und deren destruktiver Wirkmacht, ins Öffentliche gewendet, positives Potenzial zu schöpfen.

Fragen zur Puppe

Puppen sind auffällig häufig bis in die 1980er-Jahre im Werk zu finden, vorwiegend in Gestalt von Plastikpüppchen und -puppen, die zum Teil über- und bemalt, mit Gips überzogen, derangiert und eingedrückt, auseinandergenommen und zerschossen sowie aufgeklebt oder angebunden sind (vgl. Parente 2001, 75ff.). Der offensive Einsatz der Puppen nicht nur in ihrem Œuvre verweist auf die Überschwemmung des Marktes mit dem ‚neuen‘ Material Plastik, das auch Einzug in die Spielwaren gehalten hatte, die ihrerseits auf Flohmärkten und Müllhalden landeten und das Aussehen vom Abfall der Gesellschaft veränderten:

Niki de Saint Phalle greift gezielt auf den Figurenmüll zurück, jenen Teil der großen Bildwelten, die im alltäglichen Leben auf die Menschen einstürzen. Ein neues Material kommt in diesen Jahren [die frühen 1960er-Jahre, I.S.] in die Welt – das Plastik, und mit ihm Tausende von Spielzeugen und Figuren, Abbildern und Zerrbildern der Wirklichkeit: Autos und Flugzeuge, Soldaten, Cowboys und Indianer, Familien, Tiere aller Art, fantastische Gestalten, Superman und Superwoman (Krempel 2007, 142f.).

Subsummiert unter *Spielzeugen und Figuren*, als *Abbilder und Zerrbilder der Wirklichkeit* lässt sich der Bedeutung der Puppe im Werk der Künstlerin nicht gerecht werden, nicht nur aufgrund ihrer zahlreichen Verwendung, der Art ihrer Bearbeitung und als zentrales Element eines Subtextes in den einzelnen Werkkompositionen, sondern weil die Puppe während der Kindheit einen besonderen Stellenwert einnimmt und anders zu gewichten und bewerten ist als das hier zusammengefasste Spielzeug. Dennoch ist sie aus dem Kontext der insgesamt verwendeten Alltagsobjekte nicht zu lösen und als Teil von diesen mitzudenken. Die starke Bearbeitung charakterisiert die Puppe in erster Linie als materiellen Bestandteil, als Werkstoff. Auf formal-ästhetischer Ebene ist sie als *Objet trouvé*,² das sich als Teil der außerkünstlerischen Realität definiert, der zur künstlerischen

Arbeit oder in dieser verarbeitet wird, konzeptuell und materiell eng an das Einzelwerk angeschlossen. Der Materialaspekt kann im Folgenden noch vertieft werden: Befestigt auf Drahtkonstruktionen, eingebunden in Gips und Farbe fügen sich die unbekleideten Puppen mit anderen Objekten und Materialien zu einzelnen Partien und ganzen Werkoberflächen. In Verbindung mit Brüchen und Einschlüssen, Ausbuchtungen und (Material-)Wucherungen, die in der Kleinteiligkeit und Üppigkeit eines Dekors zugleich die Auflösung der Gesamtdarstellung oder Figur zelebrieren, lassen sich die zusammengesetzten, durch Ansammlung scheinbar gewachsenen Oberflächen wie eine Epidermis lesen, auf der gelebtes Leben seine Spuren hinterlassen hat.³ Die Miniaturobjekte und kleinteiligen Spielzeuge sind zu eigenen Lesarten arrangiert und im Hinblick auf ein oberflächenbezogenes Narrativ zu untersuchen. In diesen Miniaturwelten steht die Puppe auf den ersten Blick in einem Kontrast zu den Monumentalplastiken und raumgreifenden Installationen der Künstlerin im öffentlichen Raum.

Die Frage nach einer Eigenständigkeit des Motivs Puppe ist wie folgt zu umreißen: Ein bereits früh angelegtes Repertoire wiederkehrender Motive, darunter Schädel, Drache oder Herz, entwickeln sich in der Bearbeitung ihrer Themen zu Vokabeln einer eigenständigen Bildsprache.⁴ Als Abkürzungen persönlicher Bildideen – *mundus symbolicus* einer künstlerischen und biografischen Welt de Saint Phalles – durchziehen diese Motive alle Werkgruppen. Ihre Bedeutungen unterliegen aufgrund neuer Kontextualisierungen und daraus resultierender formalästhetischer Unterschiede einer Veränderung, sie erhalten im Wechsel sowohl positive als auch negative Vorzeichen. Auf diese Weise verselbständigen sie sich zu autobiografisch fußenden Bildkürzeln für umfassendere Sujets wie Liebe, Tod oder Trauer (vgl. Schwarz 2013; Schwarz 2017). Für die Puppe, die zwar ein wiederkehrendes Motiv darstellt, aber z. B. nicht im grafischen Œuvre verankert ist, stellt sich die Frage, ob sie zu diesem Sprachrepertoire zählt und mit anderen ‚Vokabeln‘ gleichzusetzen ist oder doch eher der Materialebene zugehörig bleibt. Unter der Sammelbezeichnung „Puppenmacher(innen)“ schreibt

2 Als ‚vorgefundenes Objekt‘ (frz.) stellt das unter künstlerischer Entscheidung ins Werk genommenen Objekt aus dem Alltag immer auch die Grenze zwischen Kunst und Leben in Frage, dies gilt einmal mehr für die entsprechenden Werke von Niki de Saint Phalle (vgl. grundlegend Kellerer 1968, Kellerer 1982).

3 Die Idee einer ‚hautlichen‘ Oberfläche wird gestützt durch die Tatsache, dass Niki de Saint Phalle ihre Werke im Rahmen der Werkgruppe der Schießbilder tatsächlich zum ‚Bluten‘ brachte, indem unter den Gipschichten arrangierte Farbbeutel beim Schießen auf das Bild aufplatzen und sich deren Inhalt – in durchaus kalkulierter Manier – auf der Oberfläche bahnbrech (vgl. u. a. Krempel 2001, 17f.; de Saint Phalle o. J., 161f.).

4 Insbesondere in den Schießbildern, zu werten als ein hoch destruktives und zugleich kreatives Moment im Werklauf, wird „ein ganzes Sprachsystem“ (Restany 2001, 168) freigelegt.

Insa Fooker von Niki de Saint Phalle als einer Künstlerin, „[...] die mit ihren *Nanas* das Puppenthema auf ihre ganz eigene Weise aufgriff und variierte“ (Fooker 2012, 57). Die raumgreifenden und in vielerlei Hinsicht grenzüberschreitenden Frauengestalten sind in der Kunstgeschichte bislang nicht als Puppen rezipiert worden, abgesehen von einer Handzeichnung und einer Fotografie von der Großplastik „HON – en cathédral“ (1966), die in die Bildersammlung der Ausstellungspublikation „Puppen – Körper – Automaten“ aufgenommen worden ist (vgl. Müller-Timm u. Sykora 1999, 28), sondern in erster Linie innerhalb eines (proto-)feministischen Diskurses. Eine Untersuchung der Puppe im Werk kann zur weiteren Konturierung der Bedeutung der ‚Nana‘ als einer breit rezipierten Kunstfigur beitragen. Erstmals wird im Werklauf der Puppe nachgespürt und anhand beispielhafter Arbeiten untersucht, inwieweit sie als Material fungiert, zur Symbolsprache der Künstlerin beiträgt, indem sie z. B. als eigenes Bildkürzel einem kontinuierlichen Bedeutungswandel unterliegt und in die meisten Werkbereiche übersetzt wird, oder ein werkgruppenübergreifendes Konzept verkörpert.

Die Puppe als Material

Die Oberflächen der seit Ende 1960 bzw. Anfang 1961 in Paris begonnenen Schießbilder, der so genannten ‚Tirs‘, in denen Niki de Saint Phalle neben anderen Alltagsobjekten auch Püppchen und Puppen verarbeitete, sind als intermediale Schnittstelle zwischen Gemälde und Assemblage beschrieben worden (vgl. Morineau 2011, 87). Tatsächlich verwendete die Künstlerin vorwiegend keine hochwertigen Stoff- oder Keramikpuppen, sondern Puppen aus Kunststoffen (vgl. Wagner 2010, 163ff.). Für diese Werkgruppe sind beispielhaft zwei Motive, Monster und Gebärende, herausgegriffen, für die der Einsatz der Puppe untersucht wird.⁵ Die Studie „Tyrannosaurus Rex / The Monster / Tir Dragon (Study for King Kong)“ (vgl. Abbildung 1), aus dem Frühjahr 1963 (Museo Reina Sofia, Madrid), zeigt das aufgerichtete, nach rechts gewandte Wesen in schmutzigem Weiß mit halb geöffnetem Maul voller scharfer Zähne – eine in der Tat monströse

⁵ Sie gestaltete auf verschiedenen Untergründen menschliche und animalische Figuren und Symbole für Institutionen der Gesellschaft; die Objektarrangements machte sie zu Zielen ihrer Schießperformances. Drachen/Monster und Tiere finden sich bereits in frühen Assemblagen der Künstlerin. In den Schießbildern sind sie als negative Macht inszeniert, die Krieg, Gewalt oder Zerstörung verheißt. Zugleich stehen sie in Verbindung zu Kindheit und Kreativität: „Natur, Drachen, Monster und Tiere vermittelten mir die Gefühle, die ich als Kind zu diesen Dingen gehabt hatte. Der Teil in mir, der ein Kind geblieben ist, ist der Künstler in mir“ (De Saint Phalle 2000, Traces, 69).

Erscheinung. Die Gefahr, die von ihm ausgeht, bildet sich auf seinem Körper ab, dessen Volumen mithilfe größerer und kleinerer Puppen sowie Spielzeugen und Figuren, darunter Plastiktiere wie Spinnen, Echsen und Krokodile, planvoll herausgearbeitet ist. Pistolen, deren Läufe der Bewegung des Monsters vorausweisen und die vermehrt am Schädel auftreten, erscheinen wie kleine Schuppen. Greifarm und Rückenschuppen bestehen aus angehäuften Figürchen. Größere, zum Teil eingedrückte oder verstümmelte Puppen sitzen vor allem am unteren Rücken und an den Hinterläufen, kleinere Babypüppchen sind in die Gipsmasse des Oberschenkelmuskels ein-

gebettet. Trotz der auf ihn abgefeuerten Schüsse ist die Bewegung des Körpers, auf dem sich bereits ein Massaker ereignet hat, noch greifbar. Dieses zum leibhaftigen Monster gewordene Wesen eines vergangenen Zeitalters ist eine Studie für de Saint Phalles Antikriegsbild „King Kong“, das zugleich eine gesellschaftspolitische, feministische Position markiert und das sie 1963 als großformatiges Tafelbild in Los Angeles schuf (heute: Moderna Museet, Stockholm)⁶.

⁶ Mit diesem Werk schloss die Künstlerin die Gruppe der Schießbilder ab. Für eine Abbildung vgl. Moderna Museet Stockholm, Zugriff am 01.12.2018 unter: [http://sis.modernamuseet.se/en/view/objects/asitem/se-arch\\$0040/21/primaryMaker-ase?state:flow=3cd96562-c912-4bc9-a23f-b7dcfd280d78](http://sis.modernamuseet.se/en/view/objects/asitem/se-arch$0040/21/primaryMaker-ase?state:flow=3cd96562-c912-4bc9-a23f-b7dcfd280d78)



Abbildung 1: Niki de Saint Phalle, Tyrannosaurus Rex / The Monster / Tir Dragon (Study for King Kong), 1963



Abbildung 2: Niki de Saint Phalle, Birth (Studie for King Kong), 1963

Studien aus dem Besitz des Sprengel Museum Hannover für das Werk „King Kong“ zählt auch die Assemblage „Birth (Studie for King Kong)“ von 1963 (vgl. Abbildung 2). Sie zeigt das Relief einer Frau und steht für die dem Privaten zugeneigte Bildseite. Der aus einem Drahtgestell vorgeformte Körper ist von

Objekte der Lebens- und vor allem Kinderwelten symbolisieren in der Umarbeitung auf dem Körper des *Tyrannosaurus Rex* Tod und Verwesung, ein unmissverständliches Zeichen dieser Auslegung setzt nicht zuletzt ein in der Körpermitte platzierter Totenschädel. Die in die Komposition eingespannten, durch rohe Behandlung versehrten Puppen auf der Körperoberfläche des Monsters wirken wie Trophäen, sie stehen für die Verletzlichkeit und Passivität des Schwächeren. Das Monster hat sie sich geradezu einverleibt, so formen sie, überzogen mit weißer Farbe, dicht an dicht gesetzt, ganze Partien dieser Oberfläche. Auf dem Körper des angreifenden Monsters mögen die Puppen auch für das Leid der Zivilbevölkerung im Kriegsfall stehen, zu der insbesondere Kinder zählen. Zu den

einer Gipsmasse umhüllt, in die zahlreiche Objekte eingelassen sind, darunter kleine Spielzeugpuppen. Der Kopf besteht aus einer Maske mit hohlen Augen, um die herum Haare in verfilzten Wülsten drapiert sind. Zwischen ihren Beinen kommt das Neugeborene hervor, repräsentiert durch eine Puppe:

Adding layers to the ambiguity of the Accouchements, their (un)dressing by manufactured objects renders them also palimpsests of man-made, man serving constructs. [...] these suffering mothers demonstrate the phallic babies that replace their sex with their right, rather than left hand [...] (Minioudaki 2014, 166).

Die Puppe besitzt im Gegensatz zur Frauenfigur, der die Anstrengungen und Schmerzen der Geburt wie eine dreidimensionale Tätowierung auf den Leib geschrieben sind, eine glatte Oberfläche, die gleichmäßig von weißem Gips überzogen ist. Ein ganzes Leben bildet sich auf dem Körper der Gebärenden ab, in dessen Erzählung die Puppe als ein der Kindheit nahes Objekt auch stellvertretend für das Kind selbst steht. In dieser Funktion, als Anker in die Kindheit, weist die Puppe zugleich in die Zukunft: „Die Puppe als Attribut definiert die Rolle des heranwachsenden Mädchens, ist Begleiterin eines Lernprozesses, der auf das Ausfüllen der zukünftigen sozialen Rolle der Mutter zielt.“ (Müller 1999, 58). Allerdings wird diese Rolle in der Konstellation der Dinge immer wieder in Frage gestellt: Direkt über der das Neugeborene darstellenden Puppe, mitten auf dem Leib der Mutter, sitzt unheilvoll eine Spinne auf einer Figur. Ein weiteres Püppchen findet sich im Arm der Frau, ebenfalls in unmittelbarer Nähe einer Spinne. Am Rand des Beinstumpfes ruht ein Plastikkrokodil an der Schulter eines steifen Püppchens und verheißt seinerseits Gefahr. Kleine Soldatenfiguren scheinen sich einen Kampf um den Schamhügel zu liefern, um den herum sie drapiert sind. Es ist geradezu die Umkehrung der Verhältnisse zwischen titelgebender Figur und formgebendem Figurenmaterial, wie sie in der Drachenfigur dargestellt sind. Niki de Saint Phalle hat hier eine Maria als Gebärende geschaffen:

Despite their [hier wird v. a. Bezug auf die Werkgruppe der ‚Accouchements‘, der Gebärenden (1963-64) genommen; I.S.] accumulation, however, many categories of objects stand out, affectively and metaphorically defining the subjugating burdens of these maternal bodies, such as plastic animals and soldiers, along with baby dolls, which violate them or reinforce them as metaphors of untamed nature in its stereotypic association with the feminine (Minioudaki 2014, 166).

Die Mutterschaft schildert Niki de Saint Phalle als einen ambivalenten Zustand, ganz entgegen überlieferten Mariendarstellungen, in denen es um Aspekte u. a. des Nährens und der Fürsorge geht. Nicht das Kind steht hier im Zentrum, sondern die Frau und Mutter, deren Schmerzen bei der Geburt und deren festgeschriebene zukünftige Rolle sich ohne Tabuisierung widerspiegeln. Puppen, wie sie sich anhand der vorbereitenden Studien – als Miniaturen einer Idee und ihrer Umsetzung – darstellen, sind in der dramatischen Bilderzählung des Werkes „King Kong“ wesentliches Material, das die Zwischenstände und Spannungsverhältnisse in verschiedenen Lebensphasen und -situationen vermittelt. Geburt und Tod, der Aufbau einer Familie, Mutterschaft und Partnerschaft auf der einen und die politische Krise, Krieg und Zerstörung auf der anderen Seite: all diese Erfahrungen und gesellschaftlichen Institutionen werden hier dekonstruiert, und diese Dekonstruktion wird anhand des Materials – vor allem der Puppe – bildhaft nachvollziehbar.⁷ Dabei ist der Puppe nach Rainer Maria Rilke eine „Unschärfe“ zueigen, die aus den Widersprüchen ihrer Handhabung und Betrachtung, ihrer Objektivität und Kontextualisierung erwächst (vgl. Fooker 2012, 63). Die Puppe steht hier als miniaturisiertes, menschenähnliches Wesen für das Kind bzw. den Menschen generell, in ihrer Eigenschaft als Spielzeug für die Kindheit sowie für das Unvermögen, selbstbestimmt handeln zu können. Sie ist darüber hinaus formbares Material für den Ausdruck starker politischer, gesellschaftskritischer, aber auch persönlicher Statements.

Von der Steißblage zur Kopfgeburt: Setzungen der Puppe auf dem Körper

Insbesondere die Assemblagen der Werkgruppe der ‚Bräute‘ aus der sogenannten ‚Weißen Periode‘ um 1963/64 sind partiell mit üppigem Objektdekor – auch Puppen – ausgestattet. Die Frauenfiguren formte die Künstlerin wiederum aus Drahtgeflecht und Gips, besetzte sie mit Stoffen und kleinen Plastikobjekten aus Haushalt und Spielwaren und bemalte sie gemäß ihrer Rolle als Braut mit weißer Farbe. Die zwischen 1963 und 1997 entstandene Installation „La mariée à cheval“ (vgl.

Abbildung 3) zeigt die lebensgroße Figur einer Braut ganz in Weiß im Damensitzaufreiterpferdeplastik, die vollflächig mit bunten Objekten besetzt ist. Sie beschreiben eine Plastiklandschaft vor allem in jenen Partien, die sich durch floralen Dekor auszeichnen und in denen Miniaturfiguren aufrechtstehend angebracht sind. Nicht nur ein Totenschädel, Soldatenfigurchen und auseinandergenommene Gliederpuppen konnotieren diese Landschaft insgesamt negativ, allein das billige Material trägt dazu bei, den ersten Eindruck von (Material-)Üppigkeit und (Farb-)Reichtum zu revidieren, Ross und Reiterin werden in der näheren Betrachtung von der Realität der Dinge eingeholt (vgl. Hulten 1992, 15). Materialität und Farbigkeit von Braut und Pferd stehen im Übrigen in Kontrast zueinander, auch hier wird die Dissonanz des Bildes erfahrbar. Das Pferd steht mit allen Hufen auf dem Boden, die Braut hält die Zügel nicht in der Hand, ihre Füße sind leicht gegeneinander verdreht, die Oberflächen sind im Material der Zeit erstarrt: In dieser Darstellung beweist die Frauenfigur ihre Handlungsunfähigkeit, sie wird – mit Blick auf die Plastikobjekte – getragen vom handelsüblichen Alltagskitsch und dem zugehörigen Lebensentwurf, wie die Künstlerin selbst erläuterte:

Marriage is the death of the individual, it's the death of love. [...] What's more, those brides represent something that surpasses them. The bride is in a kind of disguise. [...] I believe they're archetypes. [...] It seems to me that when you ask me the question about marriage, what's evident is a total lack of individuality due to male incompetence at assuming real responsibilities (De Saint Phalle 1965, 89).



Abbildung 3: Niki de Saint Phalle, La mariée à cheval, 1963-1997

⁷ Auch das Material Puppe ist für die Künstlerin mit persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen verknüpft: „Ich bin dazu verurteilt, in meiner Arbeit jede Emotion, jeden Gedanken, jede Erinnerung und jede Erfahrung aufzudecken. [...] Zu übertragen in eine andere Form oder Farbe, auf eine andere Oberfläche. Alles wird eingesetzt, große Freuden, Verzweiflungen, Tragödien und Schmerzen. Es ist alles subjektiv. Das ist mein Leben. Es gibt kein Geheimnis, ich habe nichts zu verstecken.“ (Niki de Saint Phalle, zit. nach Parente 2001, 73).

In „La mariée à cheval“ wird die Vorstellung von einer Braut, die sich voller Vorfreude in den Stand der Ehe und einen neuen Lebensabschnitt begibt, konterkariert. Die Puppe als ein wesentlicher Bestandteil des Dekors mag für das stehen, was die Braut zurücklässt – ihre Kindheit und Jugend. Es mag aber auch sein, dass sich hier zeigt, welche geradezu schwer lastenden Erwartungen und Aufgaben die Gesellschaft an ihre Rolle in den 1960er-Jahren knüpfte, eine dem Mann nachgeordnete Stellung, die Gebundenheit an das Haus, die Haushaltsführung und die Erziehung der Kinder. Eine Ansammlung weiß übermalter Püppchen sitzt auf der Brust über dem Herzen und in der Armbeuge einer aufrecht, aber mit geneigtem Haupt dastehenden Braut in der gleichnamigen Installation „Bride“ (1963-92) (vgl. Abbildung 4). Ihre Haltung scheint der Bürde geschuldet sein, diese Rollensymbole in ihren Armen tragen und zusammenhalten zu müssen. Kleid und Schleier lasten auf dem Körper und erinnern an ein Trauergewand. Auf dem Arm



Abbildung 4: Niki de Saint Phalle, Bride, von 1965-1992

arrangiert sind zugleich Symbole der Bedrohung, ein Düsenjäger, ein spinnenähnliches Insekt und eine Spielzeugpistole, die ihre eigene genderspezifische Konnotation haben und damit den Puppen entgegenstehen: „Mummified in bridal white, *The Brides* (1963-65) appear as emaciated specters staged in narrative configurations [...]. Anonymous or with evocative names, they desparately clasp their bouquets, while their chest is eaten by babies and toy insignia of male power“ (Minioudaki 2014, 166). Die Mutterschaft, repräsentiert in den Puppen, ist

hier zum festen Repertoire und Bestandteil des Brautschmucks geworden und steht damit nicht mehr zur Disposition. In der Werkgruppe der ‚Bräute‘ setzte die Künstlerin ihre Auseinandersetzung mit den Rollen der Frau in der Gesellschaft und dem auf dem Individuum lastenden Druck, diesen äußeren Vorstellungen gerecht werden zu müssen, fort und arbeitete an der Auflösung dieser Muster, nicht zuletzt vor einem persönlichen Hintergrund (vgl. de Saint Phalle 2006; vgl. auch für die künstlerische Arbeit und Entwicklung dieser Phase Tilroe 2011, 44). Im Zuge der vorwiegend experimentellen Arbeit in Soisy-sur-École nach Ende der Schießperformances entstand das Werk „La tête aux roues or Birth of Pallas Athene“ von 1964

(vgl. Abbildung 5), ein großformatiger Kopf, gefertigt aus Stoff, Wolle und diversen Objekten auf Drahtgeflecht.⁸ Während Puppen wie Geschwüre oder Narben ins offene Gewebe der Gesichtsfäche eingelassen sind, unter der Unterlippe



Abbildung 5: Niki de Saint Phalle, La tête aux roues or Birth of Pallas Athene, 1964

⁸ Sie gehört zu einer Gruppe großformatiger Köpfe und Körper, die die Künstlerin mit Wolle und Garn beklebte und umwickelte. Ihre Oberflächen sind an vielen Stellen geöffnet, so dass das Innere zutage tritt und ein Moment der Zersetzung oder Auflösung greifbar wird (vgl. de Saint Phalle 1965, 88).

und an einem der Nasenflügel, inszeniert Niki de Saint Phalle eine Kopfgeburt: Bereits im Titel wird die Aufmerksamkeit auf die Puppe gelenkt, die so am Scheitelpunkt des Kopfes montiert ist, dass es den Anschein hat, als würde sie wie bei einem Geburtsvorgang aus diesem hervorgeht. Die griechische Göttin Athena, die hier ins Bild gesetzt ist, Tochter des Zeus, entstieg dem Mythos nach mütterlos dem Kopf des Göttervaters, so „[...] verkörpert sie den Typus der männergleichen, mit physischer Kraft und geistiger Energie begabten kämpferischen Jungfrau [...]“. Darauf weist das Appellativ Παλλάς [...], womit für die Griechen das dem Jüngling (πάλλαξ) adäquate, starke und edle junge Mädchen bezeichnet war [...]“ (Fauth 1979b, Athena, 681). Die Göttin wird in scheinbar unüberbrückbarem Kontrast zu den ihr zugeordneten Stärken von einer Puppe repräsentiert. Die bereits erwähnten, viel kleineren Puppen im großformatigen Kopf sind demgegenüber identitätsloses Material. Als Athena wird die Puppe nun zu einer wortwörtlich neugeborenen Idee, die noch wachsen, ausformuliert werden und an (eigener) Gestalt gewinnen muss. Die Verhältnisse im Werk verlagern ihr Gefälle, die Zersetzung des Kopfes, wie sie die verwendeten Materialien Wolle und Stoff suggerieren, verweist auf die Entstehung von etwas Neuem (vgl. u. a. Parente 2001, 77). Verena Kuni spricht kritisch von „[m]ädchenhaften Ver-Puppungen des Weiblichen“ (Kuni 1999, 194) im Zusammenhang mit den im Surrealismus als Ausdruck des Schöpfertums des Künstlers häufig eingesetzten Schaufensterpuppen. Auch in de Saint Phalles Werk könnte man angesichts der Darstellung und des Bedeutungswandels des Materials Puppe von einer Verpuppung sprechen: Die Puppe leiht der intellektuellen Kopfgeburt hier noch ihren Körper. In der Stärke Athenas, die in dem Werk „Birth of Pallas Athene“ beschworen wird, deutet sich bereits Niki de Saint Phalles „Nana Power“ an: ein an die körperbetonten Nanas gekoppeltes proto-feministisches Konzept von weiblicher Selbstbestimmung und Stärke mit der Vision von einer besseren Welt durch das Matriarchat.⁹ Das großformatige Werk „Autel des femmes“ von 1964 (vgl. Abbildung 6) aus der Werkgruppe der ‚Altäre‘ führt alte und neue Themen zusammen, um sie in der Zusammenschau kritisch zu befragen: Auf drei Tafeln wird eine neue Interpretation der bekannten, die drei Lebensalter repräsentierenden Frauengestalten gezeigt, die Jungfrau/Braut, die Verführerin/Gebärende sowie die Reife/Weisheit. Ausgeführt als Reliefs sind sie auf der rechten und zentralen Tafel platziert, gegenüber dem Kopf



Abbildung 6: Niki de Saint Phalle, Autel des Femmes, 1964

eines Monsters auf der linksseitigen Tafel: Die weißhaarige Braut hat ein Gesicht, das aus Schnüren zusammengelegt ist, Augen und Mund sind ausgehöhlt. Ein Schleier hängt schwer um ihre Schultern, ihr Leib ist in loser Herzform geöffnet und erinnert an Anatomiepuppen oder anatomische Modelle des 18. und 19. Jahrhunderts, sie offenbart das Unbefleckte Herz Mariä, ein Zeichen für Marias Reinheit und Sitz von Erinnerungen.¹⁰ Die Braut wird bei Niki de Saint Phalle mit ihren unter dem Herzen um einen Blumenstrauß geschlossenen Händen und ihrem zur Maske erstarrten Gesicht geradezu zu ihrem eigenen Hausschrein. Die Rothaarige mit erhobenen

⁹ Es war zugleich der Titel ihrer ersten Ausstellung mit Nanas: „Nana Power is really the only possibility. Communism and capitalism are not that successful. I think it is time for a new matriarchal society. Do you think people would still be starving if women had anything to do with it?“ (De Saint Phalle 1969, 168).

¹⁰ Vgl. Lk 2,51; 2,19. BibleServer. Zugriff am 20.12.2018 unter: <https://www.bibleserver.com/text/LUT/Lukas2,51>

Armen im Dreiviertelakt, geschminkt und von Puppen und Spielzeugfiguren besetzt, scheint aus den Wurzeln eines Baumes hervorgegangen zu sein. Die kleinere Figur einer gesichtslosen Dunkelhaarigen ist über der Gruppe angebracht. In ihren Oberschenkel sind vier Masken eingearbeitet, in der Leibesmitte sitzt ein Totenschädel und ihre Hand weist auf die Vagina. Im Spannungsfeld dieser Frauenfiguren findet sich eine vierte, kleinere Figur, die nicht weiter definiert ist. Im Kontext alchemistischer Theorien ließe sie sich als ein Homun-



Abbildung 7: Niki de Saint Phalle, Astarte's Wake, 1965

kulus deuten, aber auch als Jesuskind, folgt man einer christlichen Ikonografie. Zweifellos steht die Figur aufgrund ihrer (kleinen) Körpergröße und inmitten der Frauen für eine frühe Entwicklungsstufe. Sie ist aber auch das Gegenbild zur Kindesfigur, die in Fußlage von der Rothaarigen ‚geboren‘ wird und die in Abhängigkeit von ihrer Mutter steht: einer Gliederpuppe. Der Altar der Frauen zeigt auf dramatische Weise, wie die verschiedenen Rollen der Frau von der Künstlerin extrahiert und in Gestalt des Monsters angegriffen werden: „Ich fing

an, nach meiner Identität als Frau zu suchen und die verschiedenen Rollen zu wiederholen, die ich gespielt habe – die wir Frauen spielen“ (De Saint Phalle 1980, 21). Die Konstellation der Figuren steht für ein machtvolles Bündnis, zu dem sich das Dreier- bzw. Vierergestirn – verschiedene Seiten einer Identität – zusammengeschlossen hat. In deren Zentrum verweist die kleine Figur, in deren Körperform sich die ‚Nana‘ andeutet, auf eine Neuformation und in die Zukunft (vgl. Krempel 2007, 143f.).

Das Triptychon „Astarte's Wake“ (vgl. Abbildung 7) von 1965 steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Werk „Autel des femmes“. Die Konstellation der vier Frauenfiguren ist an das frühere Werk angelehnt, Puppen und weitere Objekte sind ebenfalls verarbeitet, allerdings bedecken sie wie ein Gewand ausschließlich den Torso der zentralen Gestalt. Sie repräsentiert Astarte oder „Ba'alat“, Herrin „[...] eines sakralen Bezirks oder einer kultischen Funktionssphäre [...]“, die auch in Verbindung mit Fruchtbarkeit steht (Fauth 1979, Baal, 791). Ein Monster wie in „Autel des femmes“ gibt es hier nicht, die vier Frauen nehmen den gesamten Bildraum der drei Tafeln ein: Auf der linken Seite, hervorgegangen aus den Wurzeln eines Baumes, findet sich die auffällig in Rosa und Pink gehaltene Figur einer gesichtslosen Frau mit ausladenden Extremitäten und geöffneten Schenkeln. Die schmale Figur der Braut in blass-buntem Flickkleid ist von ihrer Bedeutungsgröße her zurückgekommen. Ihr Herz ist nicht mehr offengelegt, die Oberfläche der Brust ist geschlossen. In dem verschleierte Gesicht und ihrer geduckten Haltung deuten sich der Verlust von Bedeutung einmal mehr an. Eine weitere Figur nutzt diese Schwäche offenbar aus, um über sie hinaus ins Leben zu wachsen: Umwickelt mit Gaze ist die gesichtslose Frau wie zum Sprung über den Bildrand bereit. In ihrer unbehandelten Machart, ohne Oberflächentextur oder -bemalung, wirkt die Figur wie ein weiblicher Golem (Morineau 2011, 89), der seine Kraft mit der an einen Tanz oder Sprung erinnernden Bewegung unter Beweis stellt. Die schwarzen Hände, aus der einseitig bunte Schnüre sprießen, deuten auf Veränderung und Wachstum hin. In dem Werk „Autel des Femmes“ war diese Figur einem Rohkörper gleich bereits ins Bild gesetzt. Der Monumentalität der Astarte in der Bildmitte steht ihre Oberflächengestaltung gegenüber, die sich im Detail verliert: Es ist ein farbenreiches, aber bei näherer Betrachtung wohlgesetztes Durcheinander. Die Oberfläche huldigt keinen vergangenen Mythen, sondern den ganz konkreten, aktuellen

„Mythen des Alltags“ der 1960er-Jahre: Auf einer ersten Ebene sind dies billige Spielzeuge und Kunststoffnippes, auf einer zweiten Ebene ist es das, was das Plastik und die neue Warenwelt formen: Astarte ist umhüllt von Abbildern einer Konsum-, Küchen- und Spielwelt, die ihrerseits von einer übergroßen Spinne mit Totenschädel bewacht werden. Besonders die Partie über ihrem Herzen ist mit der Anhäufung von kleinen Gliederpüppchen bemerkenswert; zusammengehalten wird sie von einer schwarzen Figur mit diabolischen Gesichtszügen. Astarte vereint in dem hier geschilderten Arrangement sowohl Vergangenes als auch Zukünftiges, es besteht kein Zweifel, dass die Teile sich zu einem Ganzen fügen, dass die verschiedenen Frauenfiguren Teilaspekte einer Daseinsform sind: „On its dark side stood assemblages of witches and whores [...]. [...] The other face of the myth was captured by representations of brides, women in childbirth and goddesses that vary from Astarte to Venus and their pop incarnation, Marilyn“ (Minioudaki 2014, 166). Insgesamt ist für diese Werkphase konstatiert worden: „Die Frauengestalten werden präsenter und lösen sich als zentrales Bildmotiv aus dem Bildzusammenhang“ (Selter 2016, 51). Die Figur der Frau in allen ihren Facetten, wie Niki de Saint Phalle sie durchspielt und gegen-, aber vielmehr auch miteinander austariert und bearbeitet, vollzieht sich nicht analog zum Einsatz und zur Bedeutung der Puppe, die der Materialebene verhaftet bleibt. Eine andere Figur hat sich aus dem Bildkontext gelöst und strebt Eigenständigkeit an, obwohl es die Puppe ist, die den bildgemäßen Entwicklungssprung beispielhaft wie in „La tête aux roues or Birth of Pallas Athene“ als Sprungbrett vorbereitete. Nach Ende der 1980er-Jahre kommt die Puppe als Material nicht mehr in der Häufigkeit wie in den behandelten Werken bei Niki de Saint Phalle vor.

Resümee

Im Werklauf der Künstlerin bleibt die Puppe reines Material, sie wird von Garn oder Draht gehalten, sie ist Rollenattribut, Dekor und Ballast, sie steht stellvertretend für Kindheit und Kind-Sein sowie Gefühle, die sich an diese Lebensphase knüpfen. Unter der Perspektive einer eigenen Sprache, die sich über die verschiedenen Motive im Werk vermittelt, ließe sich die Puppe auch als Addendum beschreiben, indem sie einen objektgemäßen Zusatz, eine visuelle Ergänzung in den einzelnen Werken darstellt: als Figur verkörpert sie damit etwas Unselbstständiges und weist in die Vergangenheit. Die Puppe wird als *Objet trouvé* von

außen ins Werk geholt und erzeugt einen zeithistorischen Grundtenor. In den verschiedenen Werkgruppen der 1980er-Jahre bleibt sie schließlich zurück und spielt danach keine Rolle mehr. Die in ihr verkörperte Passivität und Rückschau, die Unschuld und das Gefühl des Ausgeliefertseins in der Rolle des Kindes und der Mutter überwindet die Künstlerin mit einer Figur, die Körperlichkeit, auch Nacktheit, nach Außen und ins Positive wendet. In der intensiven Auseinandersetzung mit den Rollen der Frau in ihrer Zeit verkörpert die Puppe, immer als Teil eines Werkes, ein wichtiges Bildmoment. Demgegenüber erhält die Figur der ‚Nana‘ einen eigenen Körper, sie repräsentiert ein übergreifendes Konzept und setzt einen Handlungsrahmen.¹¹ Mit dem Frauenbild, das sich in ihnen verwirklicht, überwindet die ‚Nana‘ obsolet gewordene Gegensätze, feiert das Matriarchat und weist als gegenwärtiges feministisches und demokratisches Statement in die Zukunft (vgl. Restany 2001, 167). Die Verwirklichung des ihr zugrundeliegenden Konzepts basiert auf der Bearbeitung persönlicher und gesellschaftlicher Muster und Vorstellungen. Die Puppe unter dem Aspekt einer Miniaturisierung zu betrachten, ist für ein Verständnis von ihrer Bedeutung im Werk wesentlich: So setzte die Künstlerin die Puppe in verschiedenen Größen ein, darunter auch kleinste Püppchen als Details der Werkoberflächen. Als Diminutiv einer Idee von Kindheit und Kind-Sein, aber darüber hinaus auch generell einer frühen Entwicklungsphase, steht die Puppe dem Großformat von Plastik und Installation bei Niki de Saint Phalle entgegen. Hier entspannt sich auch eine Genderfrage, wenn sich ihre Werke gegen die Arbeiten von Künstlern zu behaupten hatten: schwergewichtige und bereits durch ihr ‚Material‘ physische Überlegenheit und (männliche) Stärke repräsentierende Arbeiten. Gerade in der Gegenüberstellung der Größenverhältnisse wird eine zutiefst gesellschaftskritische, wenn nicht politische Haltung sichtbar. Die Puppe ist neben den Spielzeugfiguren innerhalb der Komposition bewusst den zeitgenössischen, tradierten Genderrollen zugeordnet und bildet Gesellschaftsgefüge und Genderrealitäten en miniature auf den Werkoberflächen kritisch nach (vgl. Morineau 2014, 31; Morineau 2011, 89; Krempel 2007, 142). Sie liefert damit einen wesentlichen Beitrag zum Subtext der Werke, der sich im Gefüge der Dinge auf der Werkoberfläche eingeschrieben hat.

¹¹ Besonders eindrücklich in der monumentalen Installation „HON – en katedral“ von 1966 (vgl. u. a. Tilroe 2011, 44, vgl. Krempel 2007, 146).

Literaturverzeichnis

- De Saint Phalle, Niki (o. J.). Remember 1960-61-62. Dear Cher Pontus [Brief an Pontus Holten]. In Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) (1992). *Niki de Saint Phalle* (S. 159-165). Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Ostfildern bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.
- De Saint Phalle, Niki (1980). Die Gewalt. In *Niki de Saint Phalle. Retrospektive, 1957-1980* (S. 21). Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg/Neue Galerie der Stadt Linz/Kunsthalle Nürnberg/Haus am Waldsee, Berlin/Sprengel Museum Hannover. O. O.
- De Saint Phalle, Niki (1991). N.Y.C. oct. 91. Dear Pontus. Rebel. Right to exist feminism [Brief an Pontus Hulthen]. In Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) (1992). *Niki de Saint Phalle* (S. 146-151). Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Ostfildern bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.
- De Saint Phalle, Niki (2000). *TRACES. Eine Autobiographie. Remembering 1930-1949*. Lausanne: Acatos Verlag.
- De Saint Phalle, Niki (2000). Lieber Uli [Brief an Ulrich Krempel vom 09.12.2000]. In Krempel, Ulrich (Hg.) (2001). *La Fête. Die Schenkung Niki de Saint Phalle. Werke aus den Jahren 1952-2001* (S. 16-17). Kat. Sprengel Museum Hannover. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- De Saint Phalle, Niki (2006). *Harry and Me. 1950-1960. Die Familienjahre*. Übersetzt von Angelika Franz. Bern/Zürich: Benteli Verlag.
- Fauth, Wolfgang (1979a). Astarte u. Baal. In Ziegler, Konrat, Sontheimer, Walther (Hg.). *Kleiner Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden* (Sp. 658 u. 791-795). Bd. 1. München: dtv.
- Fauth, Wolfgang (1979b). Athena. In Ziegler, Konrat, Sontheimer, Walther (Hg.). *Kleiner Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden* (Sp. 681-686). Bd. 1. München: dtv.
- Fooker, Insa (2012). *Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut* (unter Mitarbeit von R. Lohmann). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hulthen, Pontus (1992). Besessenheit und Lust an der Arbeit. In Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.). In *Niki de Saint Phalle* (S. 13-17). Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Kellerer, Christian (1968). *Objet trouvé und Surrealismus. Zur Psychologie der modernen Kunst*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kellerer, Christian (1982). *Der Sprung ins Leere: Objet trouvé · Surrealismus · Zen*. Köln: DuMont.
- Krempel, Ulrich (2001). Die politischen Weltbilder der Niki de Saint Phalle. In *Niki de Saint Phalle. Monographie. Monograph. Malerei, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000, Paintings, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000, Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000* (S. 11-25). Lausanne: Editions Acatos.
- Krempel, Ulrich (Hg.) (2002). *Von Niki Mathews zu Niki de Saint Phalle. Gemälde der 1950er Jahre*. Kat. Sprengel Museum Hannover. O. O.
- Krempel, Ulrich (2007). Von der Assemblage zur Nana Power. Niki de Saint Phalle und das Bild der Frau. In *Nouveau Realisme. Revolution des Alltäglichen* (S. 140-147). Kat. Sprengel Museum Hannover/Centre Pompidou/MNAM/CCL Paris. Ostfildern: Hatje Cantz. 2007.
- Kuni, Verena (1999). Pygmalion, entkleidet von Galathea, selbst? Jungesellengeburten, mechanische Bräute und das Märchen vom Schöpferum des Künstlers im Surrealismus. In Müller-Tamm, Pia, Sykora, Katharina (Hg.). *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne* (S. 176-199). Köln: Oktagon.
- Minioudaki, Kalliopi (2014). Unmasking and Reimag(in)ing the Feminine: The M/Others of Niki de Saint Phalle. In *Niki de Saint Phalle. 1930-2002* (under the scientific direction of Camille Morineau) (S. 164-172). Kat. Guggenheim Museum Bilbao/Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, with the participation of the Niki Charitable Art Foundation, Santee. O. O.
- Müller, Maria (1999). Die Kinderpuppe. In Müller-Tamm, Pia, Sykora, Katharina (Hg.). *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne* (S. 258-259). Köln: Oktagon.
- Müller-Tamm, Pia, Sykora, Katharina (Hg.) (1999). *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*. Köln: Oktagon.
- Morineau, Camille (2011). A pioneer of monumental sculpture. In *Niki de Saint Phalle. Outside – In* (S. 87-91). Kat. SCHUNCK*, Heerlen. O. O.
- Morineau, Camille (2014). An Oeuvre That Surpasses the Limits. In *Niki de Saint Phalle. 1930-2002* (under the scientific direction of Camille Morineau) (S. 28-39). Kat. Guggenheim Museum Bilbao/Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, with the participation of the Niki Charitable Art Foundation, Santee. O. O.
- Parente, Janice (2001). Frühe Jahre und künstlerische Entwicklung. In *Niki de Saint Phalle. Monographie. Monograph. Malerei, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000, Paintings, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000, Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000* (S. 72-77). Lausanne: Editions Acatos.
- Restany, Pierre (2001). Ein gewaltiges Œuvre als Herausforderung des Jahrhunderts. In *Niki de Saint Phalle. Monographie. Monograph. Malerei, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000, Paintings, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000, Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000* (S. 162-170). Lausanne: Editions Acatos.
- Schwarz, Isabelle (2013). What is now known was once only imagined. The letters of Niki de Saint Phalle. In de Preester, Helena (Hg.). *Not a day without a line – Understanding artists' writings* (S. 15-41). Gent: Academia.
- Schwarz, Isabelle (2015). Madonna und Nana in Gegensatz und Gleichklang. Christliche Marienikonografie im Spiegel von Niki de Saint Phalles Werk. In *Madonna. Frau – Mutter – Kultfigur* (S. 328-329). Kat. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. O. O.
- Schwarz, Isabelle (2017). „ICH WOLLTE ALLES ZEIGEN. Mein Herz, meine Gefühle“. Die Briefe von Niki de Saint Phalle und die gesellschaftliche Wirkmacht von Liebesbriefen. In Hartmann, Patricia, Nappo, Alessandra (Hg.). *Präsent: Zwischen den Zeilen. Kunst in Briefen von Niki de Saint Phalle bis Joseph Beuys* (S. 9-15). Kat. Sprengel Museum Hannover. O. O.
- Selter, Regina (2016). Wandel von Identitäten. Die Frauenbilder der Niki de Saint Phalle. In Krempel, Ulrich, Selter, Regina (Hg.). *Ich bin eine Kämpferin. Frauenbilder der Niki de Saint Phalle* (S. 49-61). Kat. Museum Ostwall im Dortmunder U. Berlin: Hatje Cantz.
- Tilroe, Anna (2011). Niki de Saint Phalle, a female warrior. In *Niki de Saint Phalle. Outside – In* (S. 43-45). Kat. SCHUNCK*, Heerlen. O. O.
- Wagner, Monika, Rübel, Dietmar, Hackenschmidt, Sebastian (Hg.) (2010). *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoff der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. 2. durchgesehene Aufl. München: C. H. Beck.

Abbildungsliste

- Abbildung 1: Niki de Saint Phalle, Tyrannosaurus Rex / The Monster / Tir Dragon (Study for King Kong), 1963
Assemblage mit verschiedenen Objekten, Farbe und Gips auf Holz, 198 x 122 x 30 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Dauerleihgabe Collection Fondation Gandur pour l'Art, Genf, Schweiz, 2017)
Fotoarchiv Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
© 2019 Niki Charitable Art Foundation, All rights reserved. / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- Abbildung 2: Niki de Saint Phalle, Birth (Studie for King Kong), 1963
Gips, Objekte auf Maschendraht, 197 x 122 x 25 cm
Sprengel Museum Hannover, Schenkung Niki de Saint Phalle (2000)
Foto: Herling / Herling / Werner, Sprengel Museum Hannover
© 2019 Niki Charitable Art Foundation, All rights reserved. Donation Niki de Saint Phalle - Sprengel Museum Hannover. / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- Abbildung 3: Niki de Saint Phalle, La mariée à cheval, 1963-1997
Gips, Farbe, Objekte auf Maschendraht, 235 x 300 x 120 cm
Sprengel Museum Hannover, Schenkung Niki de Saint Phalle (2000)
Foto: Herling / Herling / Werner, Sprengel Museum Hannover
© 2019 Niki Charitable Art Foundation, All rights reserved. Donation Niki de Saint Phalle - Sprengel Museum Hannover. / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- Abbildung 4: Niki de Saint Phalle, Bride, von 1965-1992
Fundstücke, Spielzeug und Tüll auf Drahtgerüst, 190 x 194 x 75 cm
Niki Charitable Art Foundation
Foto: Herling / Herling / Werner, Sprengel Museum Hannover
© 2019 Niki Charitable Art Foundation, All rights reserved. / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- Abbildung 5: Niki de Saint Phalle, La tête aux roues or Birth of Pallas Athene, 1964
Verschiedene Objekte und Garn auf Drahtkonstruktion auf Farbe, 103 x 60 x 47 cm
Sprengel Museum Hannover, Schenkung Niki de Saint Phalle (2000)
Foto: Herling / Herling / Werner, Sprengel Museum Hannover
© 2019 Niki Charitable Art Foundation, All rights reserved. Donation Niki de Saint Phalle - Sprengel Museum Hannover. / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- Abbildung 6: Niki de Saint Phalle, Autel des Femmes, 1964
Fundstücke, Farbe, Gips, Kaninchendraht, auf Holz, 253 x 310 x 35 cm (dreiteilig)
Sprengel Museum Hannover, Schenkung Niki de Saint Phalle (2000)
Foto: Herling / Herling / Werner, Sprengel Museum Hannover
© 2019 Niki Charitable Art Foundation, All rights reserved. Donation Niki de Saint Phalle - Sprengel Museum Hannover. / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- Abbildung 7: Niki de Saint Phalle, Astarte's Wake, 1965
Objekte, Stoff, Farbe auf Holz, 244 x 366 x 40 cm
Sprengel Museum Hannover, Schenkung Niki de Saint Phalle (2000)
Foto: Herling / Herling / Werner, Sprengel Museum Hannover
© 2019 Niki Charitable Art Foundation, All rights reserved. Donation Niki de Saint Phalle - Sprengel Museum Hannover. / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Über die Autorin / About the Author

Isabelle Schwarz

Dr., Studium u. a. der Kunstpädagogik und Erziehungswissenschaften sowie der Geschichte und Romanistik (Magister) an der Universität Bremen und der Universidad de Sevilla. 2006 PhD in Art History an der International University Bremen (heute Jacobs University) mit dem Thema Archive für Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre (Köln 2008). 2006-08 wiss. Volontariat am Sprengel Museum Hannover, seit 2008 als Kuratorin am Sprengel Museum Hannover tätig. Mitglied des Forschungsverbunds für Künstlerpublikationen. 2012-17 Redakteurin der Monografienreihe Kunst der Gegenwart aus Niedersachsen (Hg. Stiftung Niedersachsen). Zuletzt erschienen: (Hg. gem. mit Annerose Keßler) Objektivität und Imagination. Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, Bielefeld 2018. Publikationsliste abrufbar unter academia.edu

Korrespondenz-Adresse / correspondence address

Isabelle.Schwarz@Hannover-Stadt.de

Miszellen

Miscellaneous

Uta Brandes / Michael Erlhoff

Schreibtische als Gender-Bühnen – Vorhang frei für verpuppte Objekte

Gender Staging on Desks – Curtain up for Dollified Objects

 129–132


Magali Nieradka-Steiner

Friedrich Nietzsche, Else Lasker-Schüler und die Spielpuppe Johanna –

Ein Spiel mit Fiktionen

Friedrich Nietzsche, Else Lasker-Schüler and the Play Doll Johanna –

Playing with Fiction

 133–136

Schreibtische als Gender-Bühnen – Vorhang frei für verpuppte Objekte¹

Gender Staging on Desks – Curtain up for Dollified Objects

Uta Brandes / Michael Erlhoff

Hacking by Gender

Bei der Betrachtung der vielen Dinge, die auf ganz gewöhnlichen Büro-Schreibtischen in aller Welt so herumlümmeln und die nicht zur Erledigung der sachlichen Arbeit erforderlich – offenbar aber unbedingt notwendig für ein gewisses emotionales Wohlbefinden – sind, steht man sogleich vor einem doppelten Rätsel: Zum einen stellt sich die Frage nach dem Eigenleben dieser Dinge, ob sie also womöglich eine verborgene Seele haben. Das ist eine Thematik, die in der Romantik intensiv artikuliert und ausgeschmückt wurde: Was tun die Dinge, wenn man nicht hinschaut, etwa in der Nacht, wenn alle anderen schlafen? Verselbstständigen sie sich dann, handeln sie untereinander oder sogar über die Schreibtische hinweg? Findet hier womöglich eine Verpuppung der Artefakte statt? Spielen sie Puppen-Theater? Zum anderen, und damit verknüpft und an das Schauspiel auf den Schreibtischen gebunden, drängt sich unmittelbar die Wahrnehmung auf, dass diese Objekte in geradezu aufdringlicher Weise stereotype Gender-Zuschreibungen reproduzieren: Geschlechter Konnotationen sind überall bestürzend eindeutig und einseitig präsent, überwuchern andere Variablen, mäandern durch die unterschiedlichsten Kulturen und „hacken“ sonstige Differenzen. Die Dinge, so lässt sich konstatieren, verlebendigen sich und agieren unter drei Gender-Aspekten: der Herstellung, *doing gender*, (vgl. u. a. Butler 1990), der Erzählung, *narrating gender*, (vgl. u. a. Bal 1985/2009, Opitz-Belakhal 2010) und der Inszenierung, *staging gender*, (Brandtstetter 2003) von Geschlechtsidentitäten. So konstruiert und inszeniert die Gender-Performanz das Objekt-Puppenspiel auf den Schreibtischen.

Der Tisch, der Holzkopf und die laufenden Dinge

Aber nun erst einmal zum generellen Eigenleben der Dinge. Schon Karl Marx – gewissermaßen in der späten Erläuterung romantischer Konzepte von Wirklichkeit – wies in seinem Monumentalwerk „Das Kapital“ darauf hin, dass im entwickelten Markt spätestens nach den Anfängen der Industrialisierung, also zu romantischer Zeit um 1800, auf eben diesem Markt die Objekte sich zu verselbstständigen scheinen, ihr eigenes Spiel treiben und zumindest in unserer menschlichen Imagination selbstständig, eben wie animierte Puppen, handeln: „Die Form des Holzes z. B. wird verändert, wenn man aus ihm einen Tisch macht. Nichtsdestoweniger bleibt der Tisch Holz, ein ordinäres sinnliches Ding. Aber sobald er als Ware auftritt, verwandelt er sich in ein sinnlich übersinnliches Ding. Er steht nicht nur mit seinen Füßen auf dem Boden, sondern er stellt sich allen anderen Waren gegenüber auf den Kopf, und entwickelt aus seinem Holzkopf Grillen, viel wunderlicher, als wenn er aus freien Stücken zu tanzen begänne.“ (Marx 1962, 85). Sprachlich ist dies ziemlich einfach zu beweisen, denn wir alle tendieren doch dazu, im ganz alltäglichen Leben etwa zu sagen: „Das Glas ist heruntergefallen“, als ob das Glas Anlauf zum Sprung vom Tisch genommen hätte; oder „Das Telefon tut es nicht mehr“, obwohl es doch selber gar nichts tun kann; oder „Der Computer ist abgestürzt“, der uns ein Bild vorstellt, wie dieses arme Ding – beim Versuch, einen Berg zu besteigen oder zu fliegen – den Halt verlor, aus der Balance geriet und nun droht, sich tödlich zu verletzen. So, wie wir alle als Kinder haltlos entsetzt waren, wenn an unseren Puppendingen etwas fehlte oder kaputt ging – selbst wenn wir zuvor eigenständig-grausam zu den Verletzungen beigetragen oder diese sogar voluntaristisch herbeigeführt hatten.

¹ Dieser Text basiert lose auf einem Kapitel aus der Publikation von Brandes, Uta, Erlhoff, Michael (2011). *My Desk is my Castle. Exploring Personalization Cultures*. Basel: Birkhäuser.

Kein Wunder deshalb, dass etliche Menschen den Dingen – wie ihren früheren originalen Puppen – Namen geben oder darüber streiten, ob ihr Computer nun eine „sie“ oder ein „er“ sei. Und was tun diese Computer, wenn sie denn untereinander vernetzt sind? Warum sollten sie nicht in (un)heimlicher Weise miteinander kommunizieren und etwas aushecken!

Alles Puppen-Theater

Versuchen wir doch, dies lustvoll-konsequent zu dramatisieren: Da treten nachts die Miniatur-Personen aus all den Fotografien und aus den Rahmen heraus, bewegen sich über den Schreibtisch, nutzen den Computer, streiten untereinander wie ansonsten im wirklichen Leben, hören Musik und achten lediglich darauf, rechtzeitig vor dem Arbeitsalltag wieder im Rahmen zu sein. Oder die dreidimensionalen Figürchen auf den Schreibtischen: Die nehmen Kugelschreiber und fechten damit, rasen mit Autos auf den anderen Schreibtischen durch ihre Welten, ruhen sich auf einigen altmodischen Radiergummis aus, rauchen sogar, trinken, stehen versonnen vor dem einen oder anderen Foto, lieben sich auf dem Schreibtisch und rufen eventuell sogar hinüber zu den anderen Schreibtisch-Oberflächen, versuchen Kommunikationen über den eigenen Ort hinweg. Sodann imaginieren wir, wie die Kugelschreiber sich mit den verbliebenen Bleistiften in die Haare darüber geraten, wer denn besser formuliere und daraus einen Wettbewerb für Schönschrift oder Poesie entwickeln. Mitten hinein in diesen Streit spielen die Büroklammern Politiker und rufen zur Ruhe, die Bücher auf den Schreibtischen zitieren aus sich selber, die Trophäen schnarchen laut, die Schreibtischlampen beleuchten die Szenerie, die Blätter fliegen umher und schmiegen sich verliebt einzelnen Kugelschreibern oder Bleistiften an und schließlich droht der Laptop mit seiner virtuellen Unendlichkeit monarchisch die Macht zu übernehmen. Herrscht eigentlich Demokratie auf diesen Schreibtischen, oder finden wir dort Aristokratie, Oligarchie oder – im Gegenteil – eine sozialistische Räterepublik?

Wer in dieser Traumlandschaft – die jedoch auch unsere Gegenwart am Schreibtisch alltäglich mitbildet – handelt in welcher Form, tut dies eigenständig oder genau in dem Rahmen, den wir ihm offenkundig durch seine Existenz und dessen Anordnung auf unseren Schreibtischen hinterrücks zugewiesen haben? Wir könnten womöglich unterstellen, dass wir insgeheim diese verpuppten Din-

ge auf den Schreibtischen allein schon dafür inszenieren, dass sie möglichst unabhängig von uns das tun, was wir ihnen zueignen mögen. Denn irgendetwas bestimmt doch, wie wir den Schreibtisch arrangieren: als Regisseure, als diejenigen, die letztlich doch noch darauf hoffen, Einfluss auf das zu nehmen, was die verpuppten Objekte an sich haben und mit sich selber tun. Dass sich dabei kulturelle Spielarten und auch die Differenzen der Geschlechter verwirklichen, ist unausweichlich. Wenn etwa im asiatischen Denken die Existenz von Geistern und Ahnen so alltäglich ist, dass die Ahnen gehegt und gepflegt werden müssen, gelegentlich auf die Erde kommen und verköstigt sein wollen; oder sie auch im Jenseits Limousinen nobler Marken fahren und an der neuesten Technik partizipieren wollen; oder Geister sich jederzeit im Fond eines Autos oder in der Küche aufhalten könnten. Wenn also auch die Vergangenen wie unsichtbare Puppen und imaginäre Gefährten den Alltag begleiten, dann liegt es nahe, dass in den nächtlich menschenleeren Büroräumen die Schreibtische zu Puppen-Spielbühnen oder Theaterräumen mutieren, auf denen reges Treiben zu herrschen beginnt. So scheint andeutungsweise auf, welche Selbstbilder und Sehnsüchte sich jeweils mit den verpuppten Objekten und deren Arrangements auf den (Bühnen) Schreibtischen verschwistern oder verbrüderm mögen (vgl. Abbildung 1 und 2).

Gender-Puppenspiele auf Miniaturbühnen

Das Gender-Spiel manifestiert und inszeniert sich in den verpuppten Objekten und durch deren Arrangement als großes Schauspiel: Der Schreibtisch wird zur Puppen-Bühne, auf der Lustspiele und Dramen gegeben werden. Sie sind das eine oder das andere, meist aber alles zugleich: kitschige, melancholische,



Abbildung 1: Fukuoka_Callcentre_female



Abbildung 2: NewYork_Administration_male



Abbildung 3: Milan_Banks and Insurances_female



Abbildung 4: Curitiba_Administration_female



Abbildung 5: Cologne_Callcenter_female

sehnsüchtige Abenteuer- und Heimatgeschichten. Und diese Stücke – das macht sie so bedeutsam – sind in jedem Detail immer auch auffällige vergeschlechtlichte Inszenierungen. Die generelle Tendenz verdichtet sich in geradezu erschreckend stereotyper Weise zu einer geschlechterspezifischen Inszenierung: Frauen inszenieren ihren Arbeitsplatz als einen Puppen-Altar persönlicher Erinnerungen, in dem sie sich und ihr soziales Umfeld spiegeln. Männer machen ihren Arbeitsplatz zu einer dreidimensionalen, technisch dominierten Spielwiese für Action Heroes. Die weibliche Bühne ist – fast überall in der Welt – bestückt mit zweidimensionalen Erinnerungs-, Familien- und Beziehungsbildern; mit vielen Plüschtieren, niedlichen, weichen Kuscheltieren und anderen Plüschwesen, mit Puppen; winzige, oft weibliche Figuren; Kosmetikartikel; manchmal Pflanzen – Krimskrams. Und so wie Frauen dazu tendieren, sich und ihre Körper im Raum klein und dünn zu machen, sind die bevorzugten Heldinnen und Helden weiblicher Schreibtisch-Bühnen klein, Formate *en miniature* (vgl. Abbildung 3, 4 und 5). Sollten wir die Bühnenstücke aufgrund ihrer Besetzung kategorisieren, dann wären die weiblich konnotierten insofern häufiger als Kammerstücke zu bewerten, als das Private, das Intime so deutlich hervortritt. Auch wenn nicht alle Kriterien des Kammerstücks zutreffen, wie es in seinem ursprünglichen Theaterkontext erscheint, suggerieren die beiden gleichwertigen Begriffe *chamber play* / *intimate play* wörtlich: Die weiblichen Stücke haben sehr viel mit dem privaten Zuhause zu tun. Das, was

sich eigentlich in den vor dem öffentlichen Auge verborgenen Privaträumen abspielt: Familienangelegenheiten, Makeup und Hygiene, Interior Design – sie geben das Intime einer semiöffentlichen Ansicht preis. So sehr die Inszenierung gewiss auch dem eigenen Wohlfühlen dient, indem ein Stück privater Heimat in das Büro transportiert wird, so sehr aber ist es eben auch öffentliches Spiel. Wir könnten einigermäßen berechtigt konstatieren, dass Frauen ihre Ding-Held*innen als Mediatoren gebrauchen, um Kommunikation aufzubauen. Die männlichen Regisseure geben zwar auch etwas preis, aber nichts, was in die Intimität hineinreichen würde. Ihre Ding-Helden entstammen entweder der sachlich-pragmatischen Sphäre oder, öfter, der von Hobbies: Technik, Spiele. Diese Gimmicks bilden mehr oder minder kleine dunkle Inseln der Unordnung; dunkelblau, dunkelgrau und schwarz mit gelegentlichen metallfarbenen Tupfern sind die Farben ihrer Bühnen. Es vermischen sich hier zwei Bestrebungen: der Akt des Sammelns (zum Beispiel Figuren-Reihen) mit dem des freizeitlichen Spielens. Sammeln entsteht aus dem Bestreben, die Umwelt bewältigen, sie ordnen zu können. Mit der großen Welt ist das bekanntlich als Individuum unmöglich, also schafft man sich kleine, überschaubare Puppen- und Bühnenwelten. Und die können dann beherrscht werden, manchmal besonders dadurch, dass das Theaterpersonal im Laufe der Zeit komplettiert wird, sich also etwa nach und nach alle Figuren einer Serie sich auf dem Schreibtisch versammeln (vgl. Abbildungen 6, 7 und 8).



Abbildung 6: HongKong_Design_male



Abbildung 7: Cairo_Design_male



Abbildung 8: Milano_Callcentre_male

Und so können wir mit der vorläufigen Hypothese enden: Die Bühnen weiblicher Objekt-Schauspiele ähneln ruhigen, statischen, mit Intimität, Privatheit und Sehnsüchten nach Schönheit und – zum Teil – Niedlichkeit sowie Gemütlichkeit aufgeladenen Kammerspielen. Die männlichen Stücke dagegen suggerieren einen deutlichen Action-Charakter, und sie sind zudem technisch hochgerüstet; spielen manchmal aber auch lediglich die sachlich-funktionale Arbeitswelt nach – in diesem Fall eifern sie sozusagen dem naturalistischen Theater nach.

Literaturverzeichnis

Bal, Mieke (1985/2009). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

Brandes, Uta, Erlhoff, Michael (2011). *My Desk is my Castle. Exploring Personalization Cultures*. Basel: Birkhäuser.

Brandtstetter, Gabriele (2003). *Staging Gender. Körperkonzepte in Kunst und Wissenschaft*. In Franziska Frei Gerlach, Annette Kreis-Schinck, Claudia Opitz u.a. (Hg.), *Körperkonzepte/ Concepts du corps*, Münster u. a.: Waxmann.

Butler, Judith (1990). *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Marx, Karl (1962). *Das Kapital*, Bd. 1, MEW, Bd. 23. Berlin/DDR: Dietz.

Opitz-Belakhal, Claudia (2010): *Geschlechtergeschichte*. Frankfurt/Main: Campus.

Über die Autorin und den Autor / About the Authors

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; Gründungsmitglied und Vorsitzende des international Gender Design Network / iGDN; Mitinhaberin des Designberatungsbüro be//DESIGN; lebt in Köln.

Michael Erlhoff

Prof. em., Dr., Studium und Promotion in Literaturwissenschaft und Soziologie; war Gründungsdekan und Professor für Designtheorie und Designgeschichte an der Köln International School of Design, TH Köln; war Präsident der Raymond Loewy Foundation; war Mitbegründer des St. Moritz Design Summit (2000-20007); ist Honorarprofessor an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig; Autor und Dozent an zahlreichen Universitäten (u. a. Berlin, Hangzhou, Shanghai, Hong Kong, Sydney, Tokyo, Fukuoka, New York) und Designberater; Mitinhaber der Designagentur be//DESIGN; lebt in Köln.



Photo Credit:
Nele Martensen

*Korrespondenz-Adresse /
correspondence address:*
brandes@genderdesign.org
erlhoff@be-design.info

Friedrich Nietzsche, Else Lasker-Schüler und die Spielpuppe Johanna – Ein Spiel mit Fiktionen

Friedrich Nietzsche, Else Lasker-Schüler and the Play Doll Johanna – Playing with Fiction

Magali Nieradka-Steiner

ABSTRACT (Deutsch)

Ein großer Philosoph, der in seiner Kindheit ein leidenschaftlicher Puppenvater und Puppenretter war und für sein Puppenkind sogar durchs Feuer ging – dieses Bild des Philosophen Friedrich Nietzsche als Kind entwirft die Dichterin Else Lasker-Schüler in ihrem kurzen Prosatext *Der kleine Friedrich Nietzsche*. Erzählt wird eine Kindheitsepisode des Philosophen als ‚Retter einer Puppe aus dem Feuer‘ im Kontext einer Anekdote mit vorgeblichem Wahrheitsanspruch. Die Suche nach biographischen Quellen dieser Episode bleibt allerdings vergeblich. So verweist der Text von Else Lasker-Schüler eher auf ihre Verehrung für Nietzsche und auf ihre Lust am Spiel mit Assoziationen als auf eine heimliche Puppenleidenschaft des Philosophen als Kind.

Schlüsselwörter: Else Lasker-Schüler, Friedrich Nietzsche, Elisabeth Förster-Nietzsche, Puppe, Fakten und Fiktionen

ABSTRACT (English)

A great philosopher, who was a passionate father and rescuer of a doll in his childhood and even went through fire for his doll child – this image of the philosopher Friedrich Nietzsche as a child was created by the poet Else Lasker-Schüler in her short prose *The Little Friedrich Nietzsche*. It tells a childhood episode of the philosopher as ‘rescuer of a doll from fire’ in the context of an anecdote with alleged truth claim. However, the search for biographical sources of this episode remains in vain. Thus, the text of Else Lasker-Schüler refers most likely to her adoration for Nietzsche and her desire for play with associations rather than to a secret passion for dolls of the philosopher as a child.

Keywords: Else Lasker-Schüler, Friedrich Nietzsche, Elisabeth Förster-Nietzsche, doll, facts and fictions

Es ist eine ungewöhnliche Anekdote über Friedrich Nietzsche, den Umwerter aller Werte, welche die deutsche Dichterin Else Lasker-Schüler (1869-1945) zum Zentrum ihres kurzen Prosatextes *Der kleine Friedrich Nietzsche* (vgl. Lasker-Schüler 2001) macht. In diesem erzählt die Vertreterin der avantgardistischen Moderne von einer Zugfahrt durch das winterliche Thüringen, bei der sie nolens volens die Bekanntschaft einer älteren Dame macht, die in Weimar zusteigt. Zunächst fühlt sich die Lyrikerin von dem Geruch nach Naphthalin und Kampfer, den die Legationsrätin a. D. verströmt und mit dem sie ihren aus dem vorherigen Jahrhundert stammenden Umhang gegen Motten schützt, gestört. Die Ich-Erzählerin versucht mit Maiglöckchenduft dem Gestank Herr zu werden, was die beiden in eine Konversation verstrickt. „Mein Geplauder fand Wohlgefallen in den Augen der Legationsrätin a. D.“, leitet die Dichterin synästhetisch die Erinnerung ihrer Reisegefährtin ein:

„So kam's dann, dass sie mir die süsse, heldenmütige Jugendgeschichte Friedrich Nietzsches anvertraute, die ich – die Schweigezeit ist um – der gesamten Menschheit großzügig überliefere. Wie arm bedeutet dagegen eine Schenkung in Form einer Stiftung oder eines Museums oder gar eines Schlossparks an eine Heimat“ (ebd., 179).

Dass es sich bei der folgenden Erzählung um die Schilderung einer besonderen Begebenheit handele, welche das Bild des deutschen Philosophen grundlegend verändern werde, daran will die Expressionistin durch ihre hyperbolische Wortwahl nicht den geringsten Zweifel lassen. Beim Blick aus dem Abteilfenster des fahrenden Zuges auf einen Vogelschwarm in der winterlichen Landschaft beginnt die Ich-Erzählerin „unwillkürlich“ (ebd.), den „Anfang des einsamsten Gedichts, das vielleicht je geschrieben wurde“ (ebd.) zu rezitieren. Es handelt sich dabei um Friedrich Nietzsches Poem *Abschied* (vgl. Friedrich Nietzsche 1999, 329) aus den nachgelassenen Fragmenten, das auch unter den Titeln *Vereinsamt* und *Heimweh* bekannt ist. Seit ihrer Jugend verehrte die Dichterin den um 25 Jahre älteren Philosophen. Der Name Nietzsche sei das Lösungswort all jener gewesen, welche die Schranken der Gesellschaft des Wilhelminischen Kaiserreichs, den kulturellen und politischen Nationalismus und die heuchlerische Prüderie zertrümmern wollten, heißt es bei Else Lasker-Schülers Biographin Sigrid Bauschinger (vgl. Bauschinger 2004, 117).

Zu ihrem Erstaunen wird die Ich-Erzählerin von der älteren Dame unterbrochen, denn sie fühlt sich von den Zeilen angesprochen: „Das verbindet uns, Liebste [...], ich bin nämlich die kleine Freundin des kleinen Friedrich Nietzsche gewesen“ (ebd.). Daraufhin beginnt sie, von ihrer Kindheit zu erzählen, als sie und Friedrich Nietzsche, beide elfjährig, zusammen mit seiner ein paar Jahre älteren (!) Schwester Elisabeth¹ Spielgefährten gewesen seien. Als sie fortfährt, dass der kleine Friedrich Nietzsche der Vater ihrer kleinen Johanna gewesen sei, wird die Ich-Erzählerin hellhörig und fragt überrascht, ob Johanna noch lebe, ob sie ebenfalls dichte und ob sie ihrem Vater ähneln würde. Doch die Legationsrätin lässt sich nicht unterbrechen. Mit „lodernden Augen“ (ebd., 180) folgt die Geschichte, wie sie als Kind mit ansehen habe müssen, wie ihr Weimarer Elternhaus in Flammen aufgegangen sei. Alles habe vor dem zerstörenden Feuer gerettet werden können, beginnend mit den Eltern und Geschwistern über die Magd bis hin zu den Tieren und selbst die Hühnerierei, die noch im Neste gelegen seien.

Mit Feuereifer hätten die Kinder aus der Nachbarschaft, auch Elisabeth und Friedrich Nietzsche, bei den Löscharbeiten geholfen. Man habe gemeint, an alles gedacht zu haben, bis der elfjährige Junge plötzlich „kreidebleich“ zu schreien angefangen habe: „Wo ist Johanna? [...] Johanna! Johanna! Johanna verbrennt!“ (ebd.) „Tapfer“ (ebd.) und „todesverachtend“ (ebd.) habe er sich in den zweiten Stock vorgekämpft und schließlich Johanna gerettet. Die Legationsrätin a. D. schließt ihre Erinnerungen mit dem Satz: „Er aber brachte Johanna lebendig in meine Arme, nur die blonden Flachszipfe waren verkohlt, von unserer geliebten Johanna, unserer geliebten Puppe“ (ebd.). Auch Else Lasker-Schülers Text endet an dieser Stelle. Es folgt kein Kommentar, keine Erklärung der Ich-Erzählerin mehr. Er schließt mit dem Wort „Puppe“, mit der Pointe also, dass Johanna kein Mensch aus Fleisch und Blut ist, den man unter Todesgefahr aus dem Feuer retten muss, sondern „nur“ ein Spielzeug.

Der kleine Friedrich Nietzsche ist wohl Ende der 1920er Jahre entstanden und erschien unter anderem am 27. Juni 1929 im *Berliner Tageblatt* und am 21. Juli desselben Jahres in der *Berliner Volks-Zeitung*. In einer überarbeiteten Form gab

¹ Elisabeth war zwei Jahre jünger.

es 1938 einen Wiederabdruck in der *Neuen Zürcher Zeitung* (vgl. ebd., 156), als die Jüdin Else Lasker-Schüler bereits staatenlos im Schweizer Exil lebte. Das *Neue Wiener Journal* druckte ihn am 17. Juli 1932 mit der veränderten Überschrift *Wie der kleine Friedrich Nietzsche einer Puppe das Leben rettete* (vgl. Krummel 1998, 312), was den Text um das Spannungsmoment am Ende beraubt. Autobiographische Quellen wie Tagebuchaufzeichnungen oder Briefe, welche die Zugbekanntschaft belegen, findet man bei Else Lasker-Schüler nicht. Doch ist die Puppenanekdote von Seiten der Nietzsche-Forschung zu belegen? Und was wissen wir überhaupt über das Spielverhalten des deutschen Philosophen als Kind? Friedrich Nietzsche (1844-1900) verbrachte seine Kindheit in den Orten Röcken und Naumburg, beide im heutigen Sachsen-Anhalt. Nach Weimar kam er erst 1897. Der Philosoph, der die letzten Jahre seines Lebens in geistiger Umnachtung verlebte, wurde bis 1897 von seiner Mutter Franziska Nietzsche in Naumburg gepflegt und kam erst nach deren Tod zu seiner Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche nach Weimar. Einen Brand in Weimar, so wie bei Else Lasker-Schüler beschrieben, konnte der elfjährige Friedrich Nietzsche also nicht miterlebt haben. Auch war seine Schwester Elisabeth (1846-1935) nicht älter, sondern um zwei Jahre jünger als ihr Bruder.

Nach dem frühen Tod des Vaters Carl Ludwig Nietzsche im Juli 1849 und dem Tod des knapp zweijährigen Bruders Ludwig übersiedelte die Familie 1850 von Röcken nach Naumburg. Nach dem Umzug schrieb Franziska Nietzsche im Juni 1850 an ihre Eltern: „Die Kinder sind wohlauf und Lieschen spielt viel mit ihren drei großen Puppen“ (Friedrich Nietzsche 1974, 34). Behütet und ausschließlich von Frauen umgeben – seiner jungen Mutter, seiner Schwester, der Großmutter väterlicherseits, den beiden unverheirateten Tanten und dem Dienstmädchen – wuchs Friedrich Nietzsche auf. Elisabeth Förster-Nietzsche sollte ihren Bruder um 35 Jahre überleben. Als alleinige Nachlass-Verwalterin, Gründerin und Leiterin des Weimarer Nietzsche-Archivs nahm sie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts großen Einfluss auf den Nietzsche-Kult in Deutschland und auf die Vereinnahmung des Gedankenguts des Philosophen durch die Nationalsozialisten. Im Zuge der Edition seiner nachgelassenen Schriften und Briefe ergänzte sie Passagen, strich aus ihrer Sicht Unpassendes weg und fälschte willentlich. Nichtsdestotrotz ist ihre Biographie, deren erster Teil 1895 erschien, ein interessantes Zeugnis

über ihren Bruder. In *Das Leben Friedrich Nietzsche's* geht Elisabeth Förster-Nietzsche ausführlich auf die gemeinsame Kindheit in Röcken und Naumburg ein. Friedrich Nietzsche wird darin als phantasievolles, kreatives, hochbegabtes, wenn auch bisweilen weltentrücktes Kind beschrieben. Dass Friedrich Nietzsche schon früh dichtete und komponierte, ist bekannt. Aber er spielte auch leidenschaftlich. Sein Baukasten inspirierte ihn dazu, Schlachten und Kriegsschauplätze nachzustellen. Er entwarf ein Spielbuch, in dem unter anderem die Fragen „Wird Sebastopol im Besitz der Alliierten bleiben?“, „Wird Nikolajew belagert werden?“ oder „Wird der Prinz von Preußen als König so friedliebend sein wie der jetzige?“ gespielt werden mussten.

Elisabeth Förster-Nietzsche zitiert Wilhelm Pinder, einen Jugendfreund ihres Bruders, mit den Worten: „Er [Friedrich Nietzsche] beschäftigte sich als kleiner Knabe mit mancherlei Spielen, die er sich selbst erdacht hatte, und dies zeugt von einem sehr lebhaften, erfindungsreichen und selbständigen Geist. So leitete er auch alle unsere Spiele, gab neue Methoden darin an und machte dieselben dadurch anziehend und mannigfaltig“ (Förster-Nietzsche 1895, 32). Doch auch das geschwisterliche Spiel kam nicht zu kurz. Die Kinder schufen sich Miniaturwelten, deren Zentrum eine Porzellanpuppenfigur namens König Eichhorn war:

Die Hauptsache aber, womit sich unsre Herzen leidenschaftlich beschäftigten, waren Fritzens selbsterfundene, neue Spiele und seltsame Märchenwelt. [...] Mein Bruder und ich hatten uns eine phantastische Welt geschaffen, in der sich winzige Porzellanfiguren, Darstellungen von Menschen und Thieren, Bleisoldaten u.s.w. bewegten, alles um einen einzigen Mittelpunkt, ein kleines Eichhörnchen aus Porzellan, 3 ½ Centimeter hoch, ‚König Einhorn der Erste‘ genannt. [...] Alle Bauten meines Bruders waren König Eichhorn zu Ehren, alle musikalischen Productionen verherrlichten ihn; zu seinem Geburtstag gab es großartige Aufführungen: Gedichte wurden vorgetragen, Theaterstücke gespielt, alles von meinem Bruder verfaßt“ (ebd., 38f.).

Solange die Geschwister unter sich waren, verlief das Spiel harmonisch. Doch sobald ein Freund des Bruders dazukam, war die Gesellschaft der jüngeren Schwester unerwünscht. „Mein Bruder empfand wie alle Jungen die Gegenwart des weiblichen Elements bei richtigen Knabenspielen als hinderlich und überflüssig“ (ebd., 40). Als ein zum Kriegsspiel in die Wohnung geladener Junge den Lockungen Elisabeths unterlegen sei und deren Puppen sehen wollte, habe ihn der

Bruder abschätzig „ein bisschen weibisch“ (ebd., 42) genannt. Soweit ist das nicht erstaunlich für einen elfjährigen Jungen. Widerspricht das dem Bild, das Else Lasker-Schüler von „de[m] kleine[n] Friedrich Nietzsche“, der für seine Freundin den Puppenvater spielte und das gemeinsame ‚Kind‘ aus dem Feuer rettete, zu vermitteln versuchte? Oder musste Elisabeth Förster-Nietzsche in jedem Fall die Vorstellung des Bruders als eines ‚unmännlich‘ für eine Puppe entflammten Jungen abwehren? Die Konnotationen von Spiel, Puppe, Feuer, Kind und Künstler, die in der Erzählung von Else Lasker-Schüler unterschwellig mitschwingen, finden sich in gewisser Weise auch in Nietzsches Werk, für den „das Feuer als Element der Zerstörung, aber damit auch der Neuschöpfung ein integraler Bestandteil der im Kind repräsentierten idealen Daseinsform des Künstlers ist“ (vgl. Lindinger 2011, 37). Unabhängig davon, ob es die Puppe Johanna gegeben hat oder nicht, greift Else Lasker-Schüler in ihrem als ‚wahre‘ Anekdote gefassten fiktionalen Text das Puppenmotiv auf. Sie schlägt einen kongenialen spielerischen Bogen von Nietzsches Gedicht „Abschied“, dem dort angesprochenen baldigen Schnee, über das verbrennende Feuer und das mutige Kind als Retter, bis hin zur Puppe, dem geretteten Kind. In diesen Annäherungen an den von ihr verehrten Philosophen spricht die Dichterin das ‚Spiel‘ als ihrer beider Ideal sowie als „Grundprinzip ihrer Poetologie“ an (ebd., 36). Gleichzeitig zeichnet sie damit ein menschliches Bild des ‚Übermenschen‘ Friedrich Nietzsche.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Lasker-Schüler, Else (2001). Der kleine Friedrich Nietzsche. In Else Lasker-Schüler, Werke und Briefe. Band 4.1: Prosa 1921-1945. Nachgelassene Schriften. Bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki und Itta Shedletzky (S. 179-180). Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1999). Abschied. In Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 11: Nachgelassene Fragmente 1884-1885 (S. 329). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1974). Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Weitergeführt von Norbert Müller und Annemarie Piper. Band 1: Briefe von Nietzsche Juni 1850-September 1864. Briefe an Nietzsche Oktober 1849-September 1864. Berlin: de Gruyter.

Sekundärliteratur

- Bauschinger, Sigrid (2004). Else Lasker-Schüler. Biographie. Göttingen: Wallstein.
- Benders, Raymond J., Oettermann, Stephan, Reich, Hauke, Spiegel, Sybille (2000). Friedrich Nietzsche. Chronik in Bildern und Texten. München: Stiftung Weimarer Klassik bei Hanser.
- Förster-Nietzsche, Elisabeth (1895). Das Leben Friedrich Nietzsches. Band 1. Leipzig: Naumann.
- Hoyer, Timo (2002). Nietzsche und die Pädagogik. Werk, Biografie und Rezeption. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Krummel, Richard Frank, Krummel Evelyn S. (1998). Nietzsche und der deutsche Geist. Band III: Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Ein Schrifttumsverzeichnis der Jahre 1919-1945. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Lindinger, Monika (2011). Glitzernder Kies und Synagogengestein. Kindheit und Erinnerung in Else Lasker-Schülers Prosa. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Über die Autorin / About the Author

Magali Nieradka-Steiner

Dr. phil.; 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 Mannheim (in Arbeit).



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

Interview

Anna Friesen / Petra Groos

„Die Maske des Kasperles abgelegt“. Petra Groos im Interview mit Anna Friesen

„Casting Off Kasperle’s Mask“. Petra Groos interviewed by Anna Friesen

————— 137–147

„Die Maske des Kasperles abgelegt“ Petra Groos im Interview mit Anna Friesen

„Casting Off Kasperle’s Mask“ Petra Groos interviewed by Anna Friesen

Anna Friesen / Petra Groos

ABSTRACT (Deutsch)

Petra Groos erschafft in einer ihrer Werkreihen Puppen in unheimlichen Konstellationen – Wesen, die erschrecken und faszinieren. Anna Friesen beschäftigt sich sowohl künstlerisch als auch kunstwissenschaftlich mit Puppen und Puppensdiskursen. Im Gespräch erörtern beide das künstlerische Werk von Petra Groos und spüren den in diesem Puppenkosmos enthaltenen Themen nach.

Schlüsselwörter: Petra Groos, Kunst, Puppen, Das Unheimliche, Kasperle, Barbie

ABSTRACT (English)

In one of her series of works, Petra Groos creates dolls in uncanny constellations – beings that frighten and fascinate. Anna Friesen deals with dolls and doll discourses both artistically and scientifically. In their conversation, they discuss the artistic work of Petra Groos and trace the themes contained in this puppet cosmos.

Keywords: Petra Groos, Art, Dolls, The Uncanny, Kasperle, Barbie

Anna Friesen (AF): *Wir kennen uns ja schon eine Weile und ich verfolge deine unheimlichen Puppenarbeiten mit Faszination! Ich frage mich, wie das angefangen hat bei dir. Seit wann bist du eigentlich schon künstlerisch aktiv?*

Petra Groos (PG): Das kann ich eigentlich schlecht sagen – vor allem, was die Puppen betrifft – weil ich schon als Kind angefangen habe, kleine Figuren zu inszenieren in meinem Kinderzimmer. Ich habe mit meiner Bettdecke kleine Höhlen gebaut, um den Figuren einen Raum zu geben und sie zu inszenieren. Da habe ich auf eine gewisse kindliche Art schon angefangen mit meinem künstlerischen Schaffen. Das ist der Ursprung des Ganzen. Aber ich würde sagen, ich bin zur Kunst gekommen, weil ich durch einen Schulwechsel eine freiere Zugangsweise zur künstlerischen Arbeit bekommen und zu der Zeit auch schon privat gezeichnet habe. Ich bin dann durch den Kunst-Leistungskurs dazu gekommen, Kunst als meinen Weg zu wählen.

AF: *Also durch eine gute Lehrerin oder einen guten Lehrer?*

PG: Ja, genau. Jemand, der einen gewissen Anspruch hat, der einen aber auch frei lässt in der Arbeit. Ich glaube dieses Offene, dass ich mich so zeigen konnte, wie ich bin, das hat mich dazu gebracht, im Künstlerischen mehr zu zeigen, was ich kann.

AF: *Ist das einer deiner Hauptantriebe: zu zeigen, wer du bist?*

PG: Ja, ich denke, dass das eine Kernsache ist. Mich auch in den Bereichen zeigen zu können, die gesellschaftlich, oder auch von mir selbst, wenig akzeptiert sind. In allem, was mich ausmacht, was ich erfahren und erlebt habe, alle Situationen, Emotionen und Gedanken, auch die negativen und gesellschaftlich nicht akzeptierten, tabuisierten Emotionen: Angst, Wut, Hass, Trauer oder Traurigkeit, Neid, Eifersucht. Solche Emotionen, bei denen man auch von der so genannten dunklen Seite sprechen kann, weil es keinen offenen Umgang damit und keine Akzeptanz dafür gibt. Gefühle, die man selbst an sich oder andere an einem nicht akzeptieren. Diese Gefühle zu zeigen, ist für mich wichtig. Ich habe durch die Kunst, vor allem mit den Puppen, eine Form gefunden, das zu thematisieren. Letztendlich ist es für mich selbst auch ein Spiegel, um mein

Inneres und mein Unbewusstes anzuschauen. Eigentlich ähnlich wie in Träumen. Die Arbeiten selbst haben eine Ähnlichkeit mit Traumbildern für mich. Traumbilder, an die man sich erinnert, wenn man aufwacht, die aus dem Unbewussten heraustreten, die man dann im Nachhinein auf eine bestimmte Art deutet. Ähnlich ist das auch bei der Entstehung meiner Arbeiten. Es scheint ganz häufig ein Zufall zu sein, wenn zwei Dinge nebeneinander liegen. Diese kombiniere ich dann, aber eigentlich sind die Bilder, die dann entstehen, Traumbildern ähnlich, weil die Kombination der Dinge eben kein Zufall ist, sondern es intuitive Formfindungen sind, die im Nachhinein etwas ganz wichtiges ausdrücken können.

AF: *Ich stelle mir das so vor, dass du die Dinge findest und das Gefühl hast, sie haben zu müssen und irgendwann findest du sie wieder und die Kombinationen ergeben sich im Prozess. Die Installationen mit ‚found objects‘ ergeben sich also scheinbar natürlich. Was passiert auf der prozessualen Ebene mit der Puppe – vom Finden der Puppe bis zur fertigen Installation? Zum Beispiel die Arbeit „Mutter, Vater, Kind“? (vgl. Abbildung 1). Was ist mit der Puppe passiert, bis sie am Herd stand?*



Abbildung 1 : Mutter, Vater, Kind —

PG: Witzig, dass du dich auf diese Arbeit beziehst, denn sie führt uns zur Kerngeschichte meiner Puppenarbeiten. Die ist nämlich krass und wirklich ein bisschen mysteriös. Die Puppen haben mich so gepackt, weil ich direkt ein Gefühl des Mysteriösen und des Unheimlichen hatte als ich anfing, mit ihnen zu arbeiten. Während meines Studiums haben viele unter der Leitung von Judith Samen Fotoinszenierungen gemacht, denn sie hat diese Gestaltungsform an der Uni Siegen besonders stark gefördert. Viele haben ihren eigenen Körper inszeniert, ich war aber schon immer eine Sammlerin von skurrilen kleinen

Gegenständen. Abgelebte, total bespielte Gegenstände, häufig auch Miniaturen. Ich sammle von allen möglichen Orten, wo der Mensch Spuren hinterlässt: auf dem Sperrmüll, vom Flohmarkt, von Ebay-Auktionen, auf alten Industriegeländen oder auf der Straße. Wo man



Abbildung 2 : Lucy —

der Arbeit daran habe ich auch Puppen von meinen Eltern und meinen Geschwistern wiederentdeckt. Ich habe sie aus allen möglichen Perspektiven porträtiert und versucht, sie auf eine Weise zu fotografieren, die sie am lebendigsten wirken lässt. Den lebendigsten Effekt hatten sie, wenn ich sie direkt in die Kamera schauen ließ. Und das ist eine Millimeter-Arbeit, sie so hinzuhalten, dass sie dir genau in die Augen schauen (vgl. Abbildungen 2 und 3).

Gegenstände findet, die schon halb verrottet sind, die Spuren der Vergänglichkeit, des Gebrauchs, also Spuren des Menschen und der Zeit an sich haben. Einmal bin ich über eine Straße gegangen und habe einen Altkleidercontainer entdeckt, um den herum auf der ganzen Straße verstreut 30 Stofftiere lagen, die alle keinen Kopf mehr hatten. So, und da greift man natürlich direkt zu (lacht). Solche Gegenstände fand ich schon immer interessant und habe dann angefangen, meine Sammlung zu inszenieren. Bei der Suche nach einem geeigneten Ort, habe ich direkt an den Speicher meiner Eltern gedacht: Da ist eine coole, auch unheimliche Atmosphäre, weil das Licht kegelartig von oben nach unten einfällt und ins Dunkel abebbt. Ich bin also mit meinen paar Gegenständchen da hoch gegangen und habe sie so inszeniert, dass sie aus dem Dunkel heraustreten ins Licht. Bei

AF: Hast du sie da auch schon zusammen in Konstellationen gestellt oder waren das Einzelporträts?

PG: Das waren noch Einzelporträts. Sie haben alle ihren eigenen Charakter. Ich habe sie dann für die Siegener Ausstellung „Kunstwechsel 2005“ auf Großformat 60x90 cm aufgezogen, acht von den Porträts in einen mit schwarzem Molton ausgehängten dunklen Raum gehängt und Spots auf die Gesichter gerichtet. Du kamst rein und warst diesen Gesichtern, die dann Übergröße hatten, ausgesetzt. Das war schon eine unheimliche Wirkung. Dann dachte ich mir aber, das könnte noch unheimlicher werden und es könnte noch lebendiger werden. Durch die Lebendigkeit noch unheimlicher. Ich habe mir also für 10 Cent, 20 Cent ganz viele Stofftiere gekauft, die diese schwarzen Stofftieraugen haben. Diese wollte ich nehmen und als Pupillen der Puppen auf die Fotos kleben, damit das noch lebendiger und plastischer wirkt. Ich habe mir also haufenweise gefüllte Stofftiere gekauft und die dann, um an die Augen heranzukommen, aufgeschnitten, die Watte rausgeholt und dabei auch das eine oder andere Stofftier von Innen nach Außen gedreht und dachte schon: Boah, diese total raue, ungemütliche, unkuschelige Innenseite dieser Stofftiere, das ist ja ein krasser Gegensatz zu dem, was so ein Stofftier eigentlich für den Menschen sein soll: kuschelig, wohlig. Ich fand das sehr interessant. Ich habe dann daraus Arbeiten gemacht und auf einer anderen „Kunstwechsel“-Ausstellung gezeigt. In dieser Zeit hatte ich mir auch schon ein paar Puppen besorgt. Sie lagen zusammen mit den Stofftieren in meinem Atelier. Mir kam der Gedanke, mal so einen Puppenkopf



Abbildung 3: Marilyn —

umzudrehen so wie ich es mit den Stofftieren gemacht hatte. Ich habe die Puppenköpfe einfach hinten aufgeschnitten und umgedreht. Ich war fasziniert von dem, was ich da zu sehen bekam: diese Puppen haben ja Klimperaugen, das sind wirklich richtige Augäpfel wie unsere Augen und diese sitzen im Inneren der Puppenköpfe. Wenn du den Kopf umstülpst, sitzen die Augen dann vor dem Kopf, sind aber noch geschlossen. Sie blicken dann blind nach Innen und du siehst weder Mund, noch Ohren, noch Nase, sondern nur diese riesigen, vorge-lagerten, scheinbar mit Haut überzogenen Augen. Ich habe sie dann aufgeschnit-

ten und die Augen so gedreht, dass sie durch die entstandenen Schlitze gucken. So ist dann der allererste Kopf ent-standen und witzigerweise genau die Puppe, auf die du jetzt ansprichst, nämlich die Mutter.

AF: Die Mutter aller Puppen.

PG: Ja genau.

AF: In einer anderen Arbeit hast du ein Puppenhaus von außen fotografiert. Da sind zwei Situationen gleichzeitig zu sehen, die du aber zusätzlich in Close Ups zeigst (vgl. Abbildungen 4 und 5). Wenn du die Situationen von innen zeigst, erzeugt das einen illusorischen Effekt des Mittendrin-Seins und man identifiziert sich mit den

Akteuren. Wenn du hingegen das Puppenhaus von außen zeigst, dann löst du diese Illusion auf. Dann zeigst du, wie es gemacht ist und dass es ein Spiel ist. Ähnlich verhält es sich mit deinen Puppen an sich. Man sieht sehr stark, wie du sie machst. Sobald man verstanden hat, dass du sie von innen nach außen stülpst, sieht man ganz stark, was du machst. Man sieht das Haptische, den Prozess, darin sehr stark, dass es mit der Hand gemacht ist und man sieht auch, dass du spielst und du dir auch bewusst bist, dass du spielst. Gleichzeitig thematisierst du das Spiel. Mir scheint, das passt auch auf einer anderen Ebene zu deiner künstlerischen Herangehensweise. Man ist manchmal tief drin in seinem eigenen Geist und manchmal schaut man von außen auf ihn, man analysiert, guckt sozusagen auf das Puppenspiel und sieht, dass eigentlich alles nur ein Spiel ist,



Abbildung 4: o.T. —

aber gleichzeitig ist man komplex verwoben mit diesem Spiel. Das spiegelt sich für mich in den Außen- und Innensituationen, die du in Beziehung zueinander setzt.

PG: Genau. Das Haus kann als Symbol für den eigenen Geist verstanden werden. Da finde ich ganz interessant wie Freud beschreibt, dass das Unheimliche auch dadurch charakterisiert wird, dass das Unbewusste geöffnet oder eben nicht geöffnet wird (Freud 1919). Dieses psychologische Element kann sich in Puppen und Figuren niederschlagen. Dass diese zusätzlich in Häusern agieren, verstärkt dieses Bild noch und bewirkt die Vor- und Zurückbewegung, die du beschrieben hast.

AF: Für mich sind Puppen so spannend, weil mich interessiert, warum sie unheimlich auf Menschen wirken. Ich fand sie immer schon spannend, weil sie eigenartige Emotionen hervorrufen: Zwischen „Ich will dich liebhaben“, „Ich will in dich reingucken, ich will dir den Kopf umdrehen, ich will dich aufstülpen und aufreißen“ und diesem unheimlichen „Ich habe Angst vor dir“. Dazwischen sind Welten, die sehr interessant sind. Mir ist aufgefallen, dass du bei deiner Arbeit von der Puppe auf Kuscheltiere wieder zurück zu Puppen gekommen bist. Heißt das, dass Puppen für dich mehr können als Kuscheltiere?

PG: Ja, stimmt. Genau. Allerdings legt man – sowohl beim Kuscheltier, als auch bei der Puppe – durch das Umstülpen den Gegensatz vom sichtbar gewordenen unheimlichen Inneren und dem vertrauten Äußeren, genau dieses Spannungsfeld vom Heimeligen und dem Unheimlichen, offen. Das funktioniert mit beiden. Natürlich identifiziert man sich unwillkürlich eher mit der menschlichen Darstellung, also der Puppe.



Abbildung 5: o.T. —

AF: Ja, diese Dichotomie bringst du mit deiner künstlerischen Herangehensweise zum Vorschein und somit klingt sie bildlich in deinen Arbeiten mit. Ein anderer Aspekt scheint mir auch die Geschichte der Puppen zu sein, die schon beginnt, bevor du sie zu Kunstobjekten machst. Es sind ja oft abgearbeitete, alte, kaputte Puppen, die du benutzt. Solche, die Spuren menschlicher Einwirkung erkennen lassen, denen man ansieht, dass sie gebraucht, misshandelt, ja, tot sind. Das sind die, die eigentlich Angst machen. Da kommen Fragen auf: Was ist mit diesen Dingen geschehen, die uns so ähnlich sind? Was machen wir eigentlich mit ihnen?

PG: Ja, total. Was interpretiert man hinein, was mit ihnen passiert ist, was vielleicht ein anderer mit ihnen gemacht hat oder wer sich daran abgearbeitet hat? Ich denke, dass es häufig so ist, dass unsere Interpretationen über den Ursprung der Gebrauchsspuren auf uns selbst zurück zeigen. Durch das Deuten auf die anderen lege ich mein eigenes Inneres offen, stülpe es nach außen. In meiner Arbeit kehre ich nicht nur das Innere nach außen, ich verhülle Dinge auch teilweise. Dieses Offenlegen, Aufmachen, Demaskieren, Öffnen, das Innere nach außen drehen, steht dem Verhüllen, Maskieren, eine zweite Haut geben, gegenüber. Das ist ein Spannungsfeld in meiner Arbeit.

AF: Der Umgang mit Puppen in der Kunstgeschichte ist da auch ganz ähnlich. Wenn wir uns zum Beispiel die Surrealisten anschauen, im Besonderen Hans Bellmer (Bellmer 1983). Er hat das Reinkriechen und Reingucken ja förmlich zelebriert, er wollte ganz direkt wissen, was drin ist und hat seine Puppen nach seinen voyeuristischen Vorstellungen inszeniert. So ist es oft in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Puppen gestaltet: Der Mann kriecht hinein in den weiblichen (Puppen-) Körper, macht ihn auf, verleibt ihn sich ein und macht damit, was er will. Darum geht es auch bei Bellmer stark. Dieses Reinkriechen, Reingucken und Verstehenwollen, wie Dinge funktionieren, ist etwas ganz Menschliches, glaube ich. Etwas Menschliches, das auf das Menschliche bezogen ist. Das rührt an grundlegende philosophische Fragen: Wie sind wir? Was sind wir? Wie sehen wir aus? Woher kommen wir? Wohin gehen wir? Puppen sind ja Dinge, die so aussehen wie wir. Dinge, die wir nach unserem Vorbild erschaffen haben und die wir dann erforschen wollen. Welche Rolle spielt das bei dir?

PG: In dieser Hinsicht spielt für mich der Aspekt der kindlichen Selbstwirksamkeit eine starke Rolle. Ich habe früher Barbiepuppen die Haare abgeschnitten und mich gefragt: Was passiert, wenn ich hier den Arm abmache? Wie sieht das dann aus? Dieser Prozess, hineinzuschauen und das Innere nach außen zu drehen, stellt sich für mich als symbolhafte Handlung des Hervorbringens

unbewusster psychischer Empfindungen heraus. Also letztendlich mache ich da etwas im Körperlichen mit der Puppe, die in diesem Moment gleichzeitig eine Darstellung des Menschen, mein Gegenüber und ich selbst ist. Ich versuche, dem Wesenskern auf die Schliche zu kommen, ihn zu entdecken und freizulegen. Die Puppenarbeiten und meine psychische Entwicklung haben da eine Parallele. Auf gewisse Weise haben mir die Puppen unter anderem geholfen, mich selbst zu entdecken. Das finde ich total schön. Und deshalb liebe ich die Puppen.

AF: Gibt es eine Puppe, die du besonders liebst?

PG: Ja! Die, die ganz wahnsinnig guckt oder grinst! (lacht). Und zwar den Kasperle. Es gibt eine Form des Kasperles, der grinst und völlig fröhlich ist, aber schon dadurch, dass das Grinsen so überzogen und karikiert ist, kippt es ins Unheimliche. Je nachdem, wie ich den Kopf dann kombiniert und inszeniert habe, wurde das zu einem so wahnsinnigen Grinsen, dass es erstarrt und überzogen wirkt. Für mich spielt da eine wichtige inhaltliche Ebene mit hinein, die der gesellschaftlichen Maske. Man muss in einer Gesellschaft aus meiner Sicht häufig eine positive Maske zeigen, um akzeptiert zu sein, denkt aber unter Umständen ganz anders als es die Maske vorgaukelt. Vor allem als Frau. Und deswegen verwandele ich diesen Kasperle auch in Frauenfiguren. In einer Arbeit habe ich ihn zum Beispiel in eine Prinzessin, die vorm Spiegel steht, gewandelt (vgl. Abbildung 6). Ein anderes Mal in einer Art Mutter, die mit einem kleinen Kind auf einer Chaiselongue interagiert in einem Raum, der wie das Schlafzimmer einer Prostituierten anmutet (vgl. Abbildungen 7, 8 und 9). Ich habe diesen Figuren



Abbildung 6: Princess



Abbildung 7: The Game —

zurückzukommen: Es gibt ja in vielen meiner Arbeiten, vor allem in den Puppenhäusern, Inszenierungen, in denen Frauen am Herd stehen und irgendwelche unheimlichen, seltsamen Dinge machen. Man kann nicht genau erkennen, ob es sich dabei tatsächlich um eine Frau oder doch um einen Mann handelt, aber es ist die Frauenrolle am Herd dargestellt und somit interpretiert man es als solche. Ich bin selbst in einer Familie aufgewachsen, in der die Rollen ganz klassisch verteilt waren. Damit habe ich mich selbst nie identifiziert und habe es deshalb sehr abgelehnt. Für mich ist es abstoßend, wenn jemand in eine Rolle gedrängt wird, in der er oder sie sich nicht wohl fühlt. Diese Ablehnung schlägt sich auch in meinen künstlerischen Inszenierungen nieder. Was ich beobachtet habe, ist, dass Frauen für das, was sie tun und leisten, nicht genügend wertgeschätzt werden. Dieses Zwanghafte an der Rolle war für mich schon immer unheimlich und abstoßend.

AF: Ja, die Rolle ist festgesetzt, das kann man nicht bestreiten, ob man es nun gut findet oder nicht. Viele kämpfen dagegen, manche nicht, manche fühlen sich wohl darin und manche weniger, aber es ist klar, dass diese Rolle immer noch etwas Minderwertiges in sich trägt. Hausarbeit wird nicht bezahlt und Geld ist in einer kapitalistischen Gesellschaft das Mittel, um Arbeit als solche zu würdigen. Das wirkt sich auf die gesellschaftliche Wertung der Tätigkeit aus. Immer noch gibt es das Phänomen, dass Frauen, die arbeiten

Kasperle-Gesichter geben, weil das ein Anteil von mir ist. Ich habe das Gefühl, ich muss eigentlich immer wunderschön, dünn, passiv, glücklich sein, aber eigentlich will ich das überhaupt nicht und kann das nicht leisten. Ich glaube, das ist ein Gefühl, dem sich viele Frauen ausgesetzt sehen. Das schlägt sich in diesen Arbeiten nieder. Um nochmal auf die Frau am Herd

gehen, auch die Hausarbeit alleine machen. Da entwickelt sich zwar viel, aber diese Rolle an sich, ob wir sie nun als minderwertig betrachten oder nicht, tragen wir ein Stück weit auch durch Puppen weiter, oder? Hatte es für dich etwas mit Frausein zu tun, wenn du als Kind mit Puppen gespielt hast? Oder waren sie für dich etwas komplett anderes?

PG: Doch. An eine Szene kann ich mich sehr gut erinnern: Als Barbie und Ken in einer Eisenbahn miteinander gebumst haben (lacht). Es war natürlich heimlich (lacht).

AF: Ja klar, heimlich! (lacht.) Aber ist Barbie eine echte Puppe? Barbie ist eigentlich mehr ‚Sex‘. Für mich war Barbie immer nur Sex. Und immer, wenn ich mit Leuten über Barbie rede, geht es eigentlich meistens nur darum, was Barbie mit Ken oder anderen Barbies getrieben hat. Barbie ist sexualisiert, das sehen sogar Kinder interessanterweise Kinder würden ja nicht Puppen nehmen und sie Sex haben lassen, oder?

PG: Stimmt.

AF: Abgesehen davon, dass es nicht viele Jungpuppen gibt, bieten Puppen sich nicht an für solche Spiele. Puppen sind Kinder und Barbies sind erwachsen. Hast du eigentlich auch mal künstlerisch mit Barbie gearbeitet?



Abbildung 8: The Game —



Abbildung 9: The Game —

PG: Ich habe mal angefangen, Fettkostüme für Barbie zu nähen, aber ich habe die Arbeit daran leider nie zu Ende gebracht. Die sehen auf einmal viel schöner und freundlicher aus mit Fettkostüm. Die Form ist plötzlich nicht mehr so aggressiv. So eine herkömmliche Barbie kann man nehmen und sie als Pfeil benutzen (lacht). Die sind ja wirklich wie eine Waffe.

AF: (lacht). Ja! Man will sie auch nicht knuddeln, man will sie nicht wiegen, das ist was ganz anderes. Man kann sie nicht richtig gernhaben.

PG: Da ist auch immer eine Komponente des Neids dabei im Umgang mit Barbie.

AF: Ein Vergleichen.

PG: Voll. Man sieht sie und denkt dann: „Ohhh, so wäre ich auch gern. Aber so werde ich niemals werden.“

AF: Ja, weil keine Frau anatomisch so werden kann. Aber das wissen Kinder leider nicht und glauben womöglich, etwas stimme nicht mit ihnen.

PG: Ja, und das ist das Perverse dabei, das ist abartig. Ich wollte immer mal wieder mit Barbie arbeiten aber ich habe dabei immer den Zwang gesehen, ein feministisches Anliegen daraus zu machen.

AF: Ja, wenn du künstlerisch mit Barbie arbeitest, geht es meist um Frauenthemen und Schönheitsideale. Bei Barbie schwingt das immer mit. Bei Puppen schwingen Themen wie das kindliche Spiel, das Puppenhaus, etwas Unheimliches mit. Aber man kann sie auch putzig inszenieren, süß, wie Kinder sie sehen. Das machst du allerdings nicht, du betonst das Unheimliche. Barbie ist nicht unheimlich, Barbie ist sexy, oder? (lacht).

PG: Ja, auch so langweilig. In Puppen sind schon auch die Frauenrolle und die Mutterrolle angelegt, aber es ist nicht nur das. Puppen machen mehr. Ich sehe sie mehr als Kinderfiguren. Sie sind noch asexuell. Das heißt, du kannst noch viel mehr mit Männer- und Frauenrollen spielen, wenn du kindlich, aber auch künstlerisch mit Puppen agierst.

AF: Ist das auch die Verarbeitung von familiären Erinnerungen, wenn du mit deinen gruseligen Puppen unheimlich heimische Szenen inszenierst?

PG: Das auf jeden Fall. Das ist ein Teil des Ganzen. Wir haben ja schon darüber gesprochen, dass ich mich zeigen will, wie ich wirklich bin und nicht wie andere Menschen mich sehen wollen. Letztendlich hatte ich immer Angst davor, mir einzugestehen, dass die Verarbeitung meiner eigenen Familiengeschichte auch einen Anteil in diesen Arbeiten hat. Hat es auf jeden Fall. Aber es geht teilweise auch darum, Aufmerksamkeit zu erregen.

AF: Zu schocken?

PG: Genau, schocken und die Reaktion der anderen sehen, das gehört dazu. Das ist aber nur ein Teil des Ganzen. Hauptsächlich geht es darum, mich selbst zu sehen in der Arbeit, als Spiegel meiner Selbst, meines Inneren. Aber auch die Rezipienten und Rezipientinnen drücken häufig spontan etwas über ihr Inneres aus. Sie tragen durch ihre Reaktionen und die dadurch entstehenden Gespräche zu der Weiterentwicklung meiner Idee bei. Die Provokation dient in dem Moment als Katalysator einer Entwicklung, die die vielschichtigen Aussagen meiner Arbeiten hervorbringt.

AF: Ja, da kommen tatsächlich viele Schichten zusammen: Die Hausfrauenrolle, die dir zuwider ist, der gesellschaftliche Druck, in dem du dich nicht wiedererkennst, gegen den du angehst, indem du dich selbst gnadenlos ausdrückst, dich in deinen Arbeiten spiegelst. Dadurch schockt man, denn man weiß, wenn ich mich zeige, wenn ich nicht mehr die lächelnde Maske bin, dann werde ich schocken, dann bin ich vielleicht nicht mehr schön für die anderen, werde als pervers abgestempelt. Ich denke da an „pervertiertes Puppenspiel“ im Sinne von „etwas ins Negative verkehren“ mit dem Gedanken: „Ich nehme das jetzt und mache das extra widerlich. Nicht, weil ich pervers bin, sondern, weil die Sache pervers ist und ich will das zeigen.“

PG: Das finde ich interessant! Das zeigt sich für mich vor allem, wenn ich meine Arbeiten selbst ansehe. Ich fühle mich dann manchmal schuldig gegenüber meinen Eltern. Dann sehe ich, wie ich Inszenierungen geschaffen habe, in denen ein dicker Typ auf der Couch sitzt, der sich vollgekotzt hat und eine Frau irgendwas Widerliches kocht am Herd und denke: Das ist ja schrecklich, wenn ich das

so sehe (vgl. Abbildung 10). Meine Eltern haben mir viel gegeben und haben mich mit Liebe erzogen, trotz der Überforderung, die sie gespürt haben, sind sie trotzdem sehr liebevolle Menschen. Deshalb stand ich dann häufig mit einem schlechten Gewissen vor meinen Arbeiten.

AF: *Trotz allem sind es auch spielerisch entstandene künstlerische Arbeiten. Inwiefern nutzt du das Mittel des Übertreibens auch aus ästhetischen Gründen?*

PG: Ich stelle eigene Bedürfnisse, eigene Einstellungen und emotionale Lagen überzogen dar, um auf universelle Gefühle zu verweisen (vgl. Abbildung 11). Einer, der seine eigene Kotze aufwischt, ist in diesem Sinne auch eine Figur, mit der ich ausdrücken kann, dass es mich ankotzt, dass die Dinge, die die Welt mir abverlangt, sich im privaten Bereich niederschlagen. Man muss diese dann selbst bereinigen, obwohl es eigentlich aus einem System resultiert, das nicht immer

menschlich ist, sondern einem Dinge abverlangt, die man eigentlich gar nicht will, die nicht gut sind für einen.

AF: *Da muss ich an etwas denken, das Maria Müller (Müller 1999) in ihrem Text über Puppen bemerkt. Eine Puppe, die dem Kinderzimmer entwachsen ist, leide als weggeworfenes Balg durch Erwachsene, insbesondere durch KünstlerInnen, stellvertretend an der Welt und werde dafür zur „Projektionsfläche menschlicher Befindlichkeiten“. Inwiefern sind in diesem Sinne deine Puppen eine Projektionsfläche deiner Befindlichkeiten?*

PG: Ich benutze die Puppen und sie leiden stellvertretend an der Welt, allerdings möchte ich ergänzen, dass ich die Puppen, wenn ich sie auseinandernehme und wieder neu zusammensetze,



Abbildung 10: Mutter, Vater, Kind

zu neuem Leben erwachen lasse. Letztendlich sind sie meine Freunde und dafür habe ich sie auch sehr lieb. Ich nehme sie zwar auseinander, aber ich lasse sie nicht kaputt herumliegen, sondern sie werden zu neuen Wesen, die etwas ausdrücken, was in mir selbst angelegt ist. Sie werden schon zu sehr starken Charakteren. Das sind Inszenierungen, bei denen man sich fragt: Was sind das für Wesen? Ist das nach dem Atomkrieg 2050 oder warum sehen sie so furchtbar aus? Aber trotzdem haben diese Situationen etwas zutiefst Soziales, man kann sie

als Betrachter nicht eindeutig als positiv oder negativ deuten. Ich habe diese Puppen sehr lieb gewonnen. Aber wer mein Atelier sehen würde, könnte denken „Oh Gott, Franksteins Labor! Hier kann ich keine 5 Minuten aushalten, vor allem nicht allein.“ Viele empfinden das als unheimlich. Ich finde das manchmal auch im ersten Moment (lacht), aber weil es meine eigene Aktion ist und ich mich aktiv mit meinen Wesen auseinandersetze, sie einem neuen Leben zuführe, bleibt es bei diesem ersten Moment und dann ist das Unheimliche für mich verflogen. Was ich besonders interessant finde ist, dass im kindlichen Spiel die Puppen zum Leben erweckt werden und es kein Gefühl des Unheimlichen auslöst. Dieses Gefühl setzt erst später ein, wenn man laut Freud eine intellektuelle Verunsicherung erlebt, weil man einen menschlich anmutenden Körper sieht, der tot ist, aber lebendig wirkt (Freud 1919). In diesem Spannungsfeld zwischen Tod und scheinbarer Lebendigkeit bewegen sich meine Arbeiten. Für den Betrachter und für mich. Da spielt bestimmt auch eine Angst vor dem Tod eine Rolle. Irgendwann vergehen wir ja alle und sind dann tatsächlich auch nur noch totes Material.



Abbildung 11: o.T.

AF: *Das finde ich einen interessanten Gedanken, dass das Bewusstsein über die eigene Sterblichkeit, über Sterblichkeit an sich, da ein Einflussfaktor sein könnte. In dem Alter, wenn man mit Puppen spielt, weiß man nicht was der Tod ist. Vielleicht verliert man ab dem Punkt, an dem man das Konzept des Todes versteht, die Fähigkeit, Dinge mit der Fantasie zum Leben zu erwecken.*

PG: Ja total! Ich glaube, das hängt auf jeden Fall auch damit zusammen. Ich glaube aber auch, dann diese Fähigkeit Kindern abtrainiert wird. Der Fantasie freien Lauf zu lassen und Puppen zum Leben zu erwecken, das darf man als Kind noch, als Erwachsener nicht mehr.

AF: *Du aber hauchst ihnen sogar auf mehreren Ebenen neues Leben ein. Zunächst einmal verwertest du alte Puppen, verwandelst aber auch einen Alltagsgegenstand in ein künstlerisches Objekt und setzt aus verschiedenen Teilen ein neues Wesen zusammen. Ganz simpel eigentlich: Du nimmst etwas, du setzt es zusammen und machst etwas Neues daraus. Aber das Besondere ist, dass dieses Etwas lebt. Scheinbar lebt! Das ist ja auch ein Grund für die unheimlichen Wirkung deiner Arbeiten. Was ist, deiner Meinung nach, der unheimlichste Aspekt an deinen Puppen?*

PG: Ich meine zu sehen, dass Betrachter und Betrachterinnen häufig entdecken, dass ich da etwas hervorhole aus mir durch die Arbeiten und sie dadurch mit ihren eigenen unbewussten oder verdrängten Gefühlen konfrontiert werden. Deshalb, glaube ich, wirken die Arbeiten unheimlich, weil Menschen ganz häufig eine Grenze schaffen zwischen dem, was heimelig ist und dem, was unheimlich ist. Meine Arbeiten brechen diese Grenzen für einen Moment auf.

AF: *Wenn man das (Puppen-)Haus als Bild für Familiengeschichte betrachtet, kann diese gleichzeitig heimelig, heimlich und unheimlich sein. Alles kann passieren in diesen Situationen, je nachdem wie das aufgestellt ist. Wir tragen alle unsere Familiengeschichte in unserem Unbewussten und deine manifestiert sich in deinen Arbeiten. Es werden aber auch andere Dinge passiert sein, die aber nicht spannend genug sind, um Kunst zu werden. Hast du diese nicht gezeigt, weil die Arbeiten dazu nicht unheimlich wären?*

PG: Genau. Und zwar, weil sie dann nicht die Bereiche ansprechen würden, die man versucht zu verbergen, um dabei zu sein.

AF: *Die Dinge, die hinter der Maske des Kaspers lauern.*

Literaturverzeichnis

- Bellmer, Hans (1983). Die Puppe. Berlin: Ullstein Taschenbuchverlag.
Freud, Sigmund (1919). Kleine Schriften II. projekt.gutenberg.de Zugriff am 05.01.2019
unter <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-ii-7122/29>
Müller, Maria (1999). Die Kinderpuppe. In Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora (Hg.),
Puppen, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne (S. 258–259). Köln: Oktagon.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: „Mutter, Vater, Kind“, 2010, Installation
Abbildung 2: „Lucy“, aus der Reihe „Heimliche Damen“, 2005, Fotografie auf Kappa, 50x75cm
Abbildung 3: „Marilyn“, aus der Reihe „Heimliche Damen“, 2005, Fotografie auf Kappa, 50x75cm
Abbildung 4: o. T., 2011, Installation
Abbildung 5: o. T., 2011, Installation
Abbildung 6: „Princess“, 2011, Installation
Abbildung 7: „The Game“, 2009, Installation
Abbildung 8: „The Game“, 2009, Installation
Abbildung 9: „The Game“, 2009, Installation
Abbildung 10: „Mutter, Vater, Kind“, 2010, Installation
Abbildung 11: o. T., 2010, Installation

Über die Interviewerin und die Interviewte / About the Interviewer and the Interviewee

Anna Friesen

Jahrgang 1989. Promovierende an der Universität Siegen, Department Kunst ('Potentiale zeitgenössischer künstlerischer Auseinandersetzung mit Geschlechterfragen')



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

Petra Groos

Jahrgang 1977, Bildende Künstlerin der Fotografie, Objektkunst und Malerei in Köln



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
peegroos@gmail.com


Rezension Review

Gudrun Schulz

Herschel und die Channukka-Kobolde / Hershel and the Hanukkah Goblins

Eric A. Kimmel (Autor) / Trina Schart Hyman (Illustratorin)


(Übersetzerin: Myriam Halberstam)

 149–151

Kirsten Kumschlies

Die Handpuppe als bester Freund. Rezension zu Jostein Gaarder: Ein treuer Freund

The Puppet as Best Friend. Review of Jostein Gaarder: An Unreliable Man

 152–153

Herschel und die Channukka-Kobolde

Hershel and the Hanukkah Goblins¹

Gudrun Schulz

Vorbemerkung: Ein Kobold, „kaum größer als eine Pferdebremse“ – mehr als klein?

Der Kobold, „kaum größer als eine Pferdebremse“, eine Miniatur – „mehr als klein“, entstammt dem Kinderbuch von Eric A. Kimmel: *Herschel und die Channukka-Kobolde*. Diesem winzigen Kobold, der Channukka-Kerzen nicht mag und sie immer ausbläst, steht Herschel, ein mutiger und witziger Mann aus Ostropol, gegenüber. Natürlich besiegt er den Kleinen. Der aber droht, dass größere Kobolde nach ihm kommen werden, und das jeden Abend. Dann ergehe es Herschel schlecht, und es würden keine Kerzen zum Channukka-Fest leuchten.

Herschel von Ostropol, ein jüdischer Schelm, Verwandter von Till Eulenspiegel, rettet das Channukka-Fest

Herschel von Ostropol, der in der Stadt Ostropol, Ukraine (ca. 222 km von Kiew entfernt) gelebt haben soll, ist ein jüdischer Spaßmacher, ähnlich wie Till Eulenspiegel. Herschel von Ostropol ist in der Literaturgeschichte eine bekannte Gestalt. Im Nachwort zu *Des Rebben Pfeifenrohr*, eine Auswahl humoristischer Erzählungen bekannter Autoren aus dem Jiddischen, schreibt Ingetraud Skirecki:

Von talmudischem Geist durchdrungen, von gutmütigem Humor, aber auch von hintergründigem Witz sind die Schelmenstreiche des Hersch Ostropoler, des jüdischen Till Eulenspiegel. Der Überlieferung nach lebte er im 18. Jahrhundert, foppte wie Till die harmlosen Bürger, blamierte die Selbstgefälligen, prellte die Reichen und half den Armen aus der Bedrängnis. (Sforim, Alechem, Perez 1989, 131).²

Eric A. Kimmel, der Autor des Buches *Herschel und die Channukka-Kobolde*, der für seine 50 Kinderbücher mit dem „National Book Award“ ausgezeichnet wurde und auch für das genannte Buch den Caldecott-Preis erhielt, kennt den Herschel von Ostropol sehr genau und lässt uns diesen Schelm in seinem Buch auf spannende und aufregende Weise entdecken. Die Illustrationen von Trina Scharf Hyman ergänzen den Text kongenial und Myriam Halberstam hat die englische Vorlage übersetzt.

In *Herschel* begegnet uns ein liebevoll gezeichneter Typ, der sich mit Intelligenz, Witz und Hintersinn der Übermacht der immer größer und gewalttätiger werdenden Kobolde widersetzt und das Channukka-Fest für ein einsames Dorf, eingebettet in tiefen Schnee, rettet. Der Schnee in den



Abbildung 1: Eric A. Kimmel / Trina Scharf Hyman (Illustr.) (aus dem Englischen von Myriam Halberstam). Berlin: Ariella Verlag 2017.

¹ Der 32 Seiten umfassende Band ist nicht nummeriert, es wird deshalb bei Zitaten auf die Angabe von Seitenzahlen verzichtet.

² Sforim, Mendele Moicher, Alechem, Scholem. Perez, Jizchok Leib (1989). *Des Rebben Pfeifenrohr*. Berlin: Eulenspiegel Verlag.

Illustrationen im Buch ist durchgängig für das Draußen präsent, wobei sich Eingangs- und Schlussbild miteinander verbinden als erfüllte Hoffnung Herschels, die Channukka-Kerzen mögen brennen.

Die Erzählung beginnt mit Herschel von Ostropol, der am ersten Abend von Channukka, „leise vor sich hinsummend“ eine Straße hinuntergeht. Es schneit, und Schnee liegt auf den Wegen, wie das doppelseitige Eingangsbild dem Leser zeigt. Aber Herschel ist guten Mutes und hofft, im nächsten Dorf helle Channukka-Kerzen zu sehen und leckere Kartoffel-Latkes essen zu können. Eine besinnliche Stimmung, die die Illustratorin und der Erzähler erzeugen und so mit wenigen Sprach-Bildern den Zuhörer sofort in das Geschehen einbeziehen. Gleich, denken diejenigen, die das lesen, betrachten oder dem zuhören, bekommt der Wanderer eine freundliche Aufnahme, wie er sie erwartet. Aber der Schein trügt. Im Dorf ist es „still und dunkel. Nicht eine einzige Channukka-Kerze“ ist zu sehen.

Der Eingangstext wurde – wie fortlaufend alle Texte im Buch – in einen weißen Kasten gesetzt. Der hebt sich vom mit Schnee bedeckten, bergigen Bildhintergrund ab, auf dem zwischen zwei Bäumen eine männliche Gestalt, Herschel, zu sehen ist. Der Widerspruch, der sich aus der Vorfreude Herschels einerseits und dem dunklen Dorf andererseits, abzeichnet, weckt das Interesse beim Lesen. Man fragt sich: Warum ist es am ersten Tag von Channukka dunkel im Dorf? Die auf diese Weise entstandene Spannung wird bis zum Ende der Erzählung nicht nur gehalten, sondern sie wächst mit dem Auftauchen der Koblode, die Herschels Kerzen und ihn selbst bedrohen.

Herschel von Ostropol erfährt von den Dorfbewohnern, dass, wann immer die Dorfleute eine Kerze zu Channukka anzünden wollten, diese sofort von bösen Kobolden ausgeblasen wurde. Da muss Herschel helfen. Er lässt sich vom Rabbiner erklären, wie man die Koblode besiegt. Er heiße ja nicht Herschel von Ostropol, wenn er nicht „ein paar Koblode überlisten“ könnte. Will er den Dorfbewohnern helfen, muss er wieder hinaus in die Kälte und dazu auf den Berg zur alten verfallenen Synagoge – und das alles ohne Kartoffeln mit Latkes, aber von den Dorfleuten versorgt mit mehreren hartgekochten Eiern und einem großen Glas saurer Gurken. Als er oben auf dem Berg an der Synagoge ankommt und

die Tür des eingefallenen Gebäudes öffnet, wird ihm klar, dass hier nur noch Koblode hausen können.

Da es Abend geworden war, steckt er zwei Kerzen in die Channukka und stellt sie auf die Fensterbank. Mit einem Streichholz zündet er den Schamasch, die Diener-Kerze an. Dann spricht er die Segenssprüche. Als er die zweite Kerze anzünden will, hört er eine Stimme: „He! Was machst du da?“ Vor Herschel steht ein Kobold: „Er war kaum größer als eine Pferdebremse, mit einem langen, spitzen Schwanz und zwei Fledermausflügeln, mit denen er auf- und ab flatterte“. Im Dialog der beiden Kontrahenten, in dem sich der Winzling kräftig bemüht zu zeigen, dass er zwar klein ist, aber riesige Kräfte besitzt, packt ihn Herschel bei seiner Eitelkeit und fragt ihn, ob er Steine in der Hand zerdrücken könne. Da lacht ihn der Kleine aus, denn das könne niemand. Herschel beweist ihm das Gegenteil. Er zerdrückt ein Ei, das aussieht wie ein Stein, bis ihm das „Eigelb und das Eiweiß durch die Finger rannen“. Das versetzt den Winzigen derart in Angst, dass er in Ruhe gelassen werden will. Dennoch droht er Herschel, dass morgen große „furchtbare Koblode“ kommen würden: Wenn die „dich fangen“, dann „wird es dir leidtun“, eine weitere Kerze „anzuzünden“, so die „kleine Pferdebremse“, bevor sie verschwindet.

In dieser ersten Szene zwischen dem Winzling und Herschel wird deutlich, dass Herschel die Koblode besiegen muss, wenn im Dorf Channukka gefeiert werden und er mit dem Leben davonkommen soll. Der Erzähler, so entdeckt man es bereits mit dem Sieg Herschels über den Winzling, steht auf dessen Seite. Er versieht ihn mit Intelligenz und hintersinnigem Witz und nur auf diese Weise kann der Ostropoler die einfältige, aber grobe Gewalt der Koblode bekämpfen. Diesbezüglich spielt der Autor verschiedene Szenarien durch und öffnet uns den Blick auf die Wut der immer grobschlächtiger werdenden Koblode über das Channukka-Fest. Aussehen und Agieren der Koblode ist eine gelungene Verbindung zwischen der Erzählung des Autors und den Bildern der Illustratorin.

Die Struktur der Erzählung bewegt sich, gleich einem Theaterstück, in fünf Akten: Nach dem winzigen Angeber folgt ein Kobold, der war „groß und fett und watschelte wie eine Gans“. Er ist gefräßig, so denken die Leser und natürlich auch Herschel, der ihn verleitet, ins Gurkenglas zu fassen und sich zu bedienen. Der

„gierige Kobold packte so viele Gurken, wie er in seiner Hand halten konnte“. Seine „Gier“ wird ihm zum Verhängnis. Er bekommt die Hand nicht mehr aus dem Glas und muss mitzusehen, wie Herschel die Kerzen anzündet und dazu noch seine liebsten Channukka-Lieder singt. Vor Wut stampft er so fest auf, „dass er in tausend Stücke zerschmetterte“.

Jeden Abend, wenn die Kobolde kommen, besiegt sie der Held der Erzählung, darunter den Geldgierigen, mit dem er *Dreidel*³ um dessen Gold spielt, dann eine Gruppe von Kobolden, die „knurrten und brüllten“ und sich in grässliche Formen verwandelten. Herschel hofft, es kämen keine Kobolde mehr. Er ist müde geworden. Aber der Autor und die Illustratorin mit ihren fulminanten Bildern, die doppelteitig das Geschehen verdeutlichen, schaffen einen ungewöhnlichen Höhepunkt: Es kommt auch der König der Kobolde. Ehe man ihn sieht, hört man sein Gebrüll. Das riss die Ziegel vom Synagogendach. Die Kerzen flackerten, aber sie erloschen nicht. Auf welche Weise wird Herschel von Ostropol diese gewaltige Macht besiegen? Es geht um Herschels Leben und um das Channukka-Fest.

Und dann kommt der Koboldkönig. Herschel kann die „ungeheuerliche Gestalt“ sehen. Sie ist so schrecklich anzuschauen, dass selbst der Autor dies nicht beschreiben will, es unserer Fantasie und der Illustratorin überlässt, dieses Ungeheuer vorzustellen: In der Türöffnung steht ein schwarzer Teufel mit roten Augen, mehrfach gehört, den gesamten Türrahmen einnehmend. Wie kann Herschel den überwinden?

Der Autor schenkt seiner Hauptfigur die folgende, hintersinnige Idee: Herschel von Ostropol stellte, bevor das Ungeheuer kam, die Channukkia vom Fenster weg auf den Tisch und legte die Streichhölzer daneben. Herschel ging damit ein großes Risiko ein, von dem er nicht wusste, ob es funktioniert. Als beide aufeinandertreffen, sagt Herschel zum König der Kobolde, den er ja bereits erkannt hatte, dass er ihn nicht sehen könne. Und er bittet den Koboldkönig darum, dass der die Kerzen auf dem Tisch anzündet, damit er ihn sehen könne. Der großmäulige, brüllende, viel Wind machende, aber auch eitle Kobold lässt sich so hinter Licht führen und zündet alle Kerzen an. Das aber waren die Channukka-Kerzen.

Die Tradition von Channukka hatte triumphiert. Als der König das erfährt, brüllt er vor Wut, „die Erde erzitterte und ein mächtiger Wind kam auf.“ Ein fulminanter Schlusspunkt im Kampf des Herschel von Ostropol mit den Kobolden, den er mit List und Klugheit gewann. Die Erzählung endet mit einer berührenden Schlussequenz. Herschel will ins Dorf zurück und wenigstens den letzten Tag von Channukka feiern. Das Dorf hat ihn nicht vergessen: „In jedem Fenster stand ein Kerzenleuchter mit neun glänzenden Kerzen, um ihm den Weg“ zu zeigen. Das ganze Dorf wartete auf Herschel von Ostropol. Und wir Leser warten auf weitere Erzählungen über diesen Helden.

Über die Autorin / About the Author

Gudrun Schulz

Univ.-Professorin (em.) Dr. habil., 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 Publikationen, darunter sieben Monografien, zahlreiche Herausgeberschaften und Aufsätze; Gastprofessuren in Berlin (FU), Athens (USA), Salzburg; Mitarbeiterin in wissenschaftlichen Gremien; Wissenschaftspreis der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur 2013.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:
gudrun.schulz@uni-vechta.de

3 Ein kleiner Kreisel mit vier Seiten.

Die Handpuppe als bester Freund. Rezension zu Jostein Gaarder: *Ein treuer Freund*¹

The Puppet as Best Friend. Review of Jostein Gaarder: *An Unreliable Man*

Kirsten Kumschlies

„Es gibt keinen schlüssigen Nachweis, dass man nur so werden konnte, wie man ist. Viele haben ihn versucht, aber herausgekommen ist kaum mehr als ein Schlussstrich unter ihre Existenz“ (Gaarder 2016, 11), so denkt der einsame Sprachwissenschaftler, Protagonist in Jostein Gaarders Roman *Ein treuer Freund* (vgl. Abbildung 1). Aber ist er wirklich so einsam, wie es scheint? Ein Eigenbrötler, ja, das sicher. Rückblickend erzählt er von seinen vielen Beerdigungsbesuchen rund um Oslo, Beerdigungen von Menschen, die er zu Lebzeiten nie gekannt hat. Aber spielt das eine Rolle? Was überhaupt spielt eine Rolle? Jakop Jacobsen hat sein Leben der Linguistik verschrieben, und sein bester Freund ist die Handpuppe Pelle, mit der er in einer Art Symbiose zusammenlebt. Mit ihr führt er endlose philosophische Dialoge über Leben und sprachwissenschaftliche Fragen. Dass es sich bei Pelle um eine Puppe handelt, erfährt der Leser erst im Laufe der gut 200 Seiten starken Geschichte. Gaarder lässt seinen verschrobene Helden sprechen und erzählen, die Handlung anachronologisch entfalten. Gerichtet ist der „Bericht“, wie Jakop Jacobsen selbst es nennt, an eine dem Leser zunächst unbekannt Agnes: ein Bericht mit vielen Zeitsprüngen, in dem es viel um die Handpuppe Pelle geht, der Jacobsen immens viel Hochachtung entgegenbringt und hinter dessen flapsiger Art er seine eigene Schüchternheit, mehr noch: Angst vor dem Leben, vor den Menschen und belangloser Kommunikation, verbirgt. Über deren Regeln und Konventionen verfügt nur Pelle, Jacobsen steht hilflos dahinter und hält (für Laien schwer lesbare) Monologe über Linguistik,

Pelle hängt ihn ab und nimmt ihn dann wieder mit. An dieser Beziehung zur Handpuppe scheitert seine Ehe, so enthüllt es der „Bericht“ des Ich-Erzählers, doch schließlich trifft er Agnes, die das Du der Erzählstimme ausmacht. Mit ihr ist alles anders, und die entscheidende Wendung bahnt sich an, denn Agnes verliebt sich in Pelle (zumindest stellt es Jacobsen aus seiner Perspektive so dar).

Gaarders Roman lässt sich wie eine Erkundungstour der Einsamkeit lesen. Ein dichter, wortgewaltiger Text, zu dem man nicht unbedingt leicht Zugang findet, insbesondere die vielen, sehr speziellen Passagen über die indogermanische Sprache könn(t)en als langatmig und ermüdend empfunden werden, doch sobald die Handpuppe Pelle auf der Bildfläche erscheint, wird es kurzweiliger. Die lebenslustige, kluge Puppe erhellt nicht nur das Gemüt des Protagonisten, sondern auch das des Lesers. Dabei bleibt Gaarder bei der Beschreibung der Entwicklung einer Freundschaft zwischen Mensch und Puppe, vermeidet

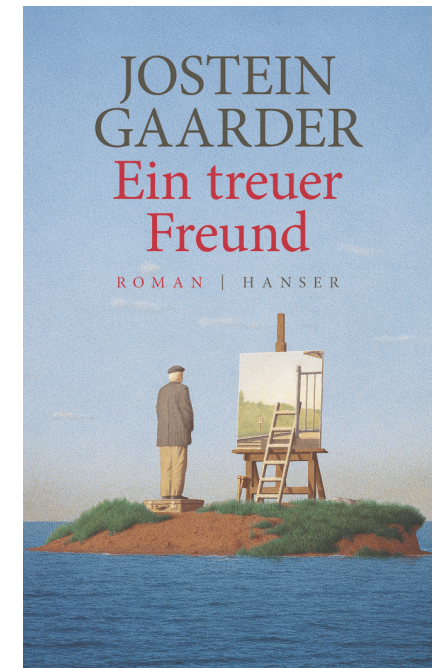


Abbildung 1: Jostein Gaarder, *Ein treuer Freund*. Aus dem Norwegischen von Gabriele Haefs © 2017 Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München

¹ Gaarder, Jostein: *Ein treuer Freund* (übersetzt aus dem Norwegischen von Gabriele Haefs). München: Hanser 2016. ISBN 978-3-446-25443-5, 22,00 €.

jegliches Psychologisieren und belässt somit die Beziehung zwischen Jacop und Pelle in ihrem Sosein. Die unbedingte Akzeptanz dieser ungewöhnlichen Konstellation von Mensch und Puppe findet ihren Höhepunkt im Auftreten der Figur Agnes. Auch sie nimmt Mann und Puppe in ihrer Symbiose einfach so an, wie sie sind beziehungsweise eher noch: wie Jacop ist. Denn Jacops Wahrnehmung von der Puppe Pelle als seinem besten Freund löst sich nicht auf, die beiden bleiben zwei symbiotisch miteinander verstrickte Persönlichkeiten. Immerhin kann Jacop seinen ‚treuen Freund‘ Pelle am Ende als das bezeichnen, was er (auch) ist: eine Handpuppe!

Ein eindrucksvoller Roman über eine Mensch-Puppe-Beziehung, der geduldige und aufmerksame, aber auch humorvolle Leser fordert und (Gaarder-typisch, so möchte man hinzufügen) auf die ganz großen Fragen nach dem Menschsein als solches abzielt.

Über die Rezensentin / About the Reviewer:

Kirsten Kumschlies

Dr. phil., Dozentin (LfbA) und Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Literatur- und Mediendidaktik/ Kinder- und Jugendliteraturforschung am Institut für Germanistik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Sie betreut bei www.kinderundjugendmedien.de den Bereich Rezensionen von Kinder- und Jugendliteratur. Studium der Germanistik, Evangelischen Theologie, Erziehungswissenschaft und Grundschulpädagogik an der Universität Hamburg; dort Promotion 2007 in Didaktik der Kinderliteratur. Das zweite Staatsexamen für das Lehramt an der Primarstufe und der Sekundarstufe I absolvierte sie in Bremen. Sie unterrichtete an Schulen in Hamburg, Bremen und Madrid.



Korrespondenz-Adresse / correspondence address:

kirsten.kumschlies@uni-oldenburg.de

Mitteilung/Ankündigung Information/Announcement

Call for Papers für die Tagung / for the Conference:

Uneins. Identitätsentwürfe im Figurentheater, Bern, Schweiz/Switzerland

 155

Mitteilung / Ankündigung: CfP und Tagung

Information / Announcement: CfP and Conference

Call for Papers und Ankündigung der Tagung:

Uneins. Identitätswürfe im Figurentheater

Universität Bern & Hochschule der Künste Bern, 23-24. Januar 2020

Im Figurentheater treten Protagonisten diverser Formen auf – nackte Hände, Marionetten, Handpuppen, Alltagsgegenstände, Schattenfiguren oder Klappmaulpuppen, die von und mit Spieler_innen manipuliert oder animiert werden. Anders als im repräsentativen Schauspieltheater hat sich die Frage der psychologischen und körperlichen Einheit von Akteur und Rollenfigur im Figurentheater nie gestellt. Das Reservoir künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten und das damit verbundene Denkpotezial aber, die sich aus dieser grundlegenden Gespaltenheit oder Duplizität speisen, wurden erst in den letzten vier Jahrzehnten in einer Vervielfältigung der Figurengestaltungen, Spielformen und dramaturgischen Techniken genutzt und somit zum Drehpunkt der Entwicklung neuer Figurentheater-Praktiken.

Der menschliche Körper als *corps-castelet* fungiert im offen gespielten Figurentheater mitunter als gegenständliche Spielfläche für Puppen und Objekte, womit er seiner Position im Aufmerksamkeitszentrum einer Inszenierung enthoben wird. In diesem Fall ist er ein Darstellungsmittel unter vielen, in einem Netzwerk menschlicher und dinglicher Akteure, die ihre je spezifische Agency im Verhältnis zueinander entfalten. Wie bei einem Kaleidoskop zerlegen sich im Figurentheater Körper und setzen sich neu zusammen. Dinge, in variantenreichem Kontakt mit den Spieler_innen, fungieren als deren Erweiterungen: Das Knie wird zum Gesicht, über die Hand wird eine Puppe gestreift, ein Dialog zwischen Knie-Gesicht und Puppe beginnt.

Mit der Erweiterung, Verdopplung, Überlagerung oder Hybridisierung des menschlichen Körpers geht dessen Zersplitterung in voneinander unabhängige

Figuren einher. Normativ holistische Körperbilder und die ihnen zugrundeliegenden Diskurse werden so aufgebrochen und die Idee der Identität als geschlossene Einheit hinterfragt. Figurentheater wird auf unterschiedlichste Weise zum Laboratorium für Identitätswürfe. Seine Spielmittel und Instrumente erlauben experimentelle Versuchsanordnungen, die der Frage nachgehen, wie menschliche und nicht-menschliche Identitäten wahrgenommen werden, wie sie durch Spieltechniken generiert und im Spielprozess transformiert werden.

(Geplante) Sektionen:

1. **Identitätskonzepte:** Inwiefern werden durch die Spielformen der (im Prozess der Aufführung) fragmentierten und neu zusammengefügt, prekären Körpereinheiten im Figurentheater neue Identitätswürfe ermöglicht und Trans-Identitäten generiert?
2. **Körperkonzepte:** Wie werden Körperkonzepte durch die materielle Doppelung, Kontaminierung oder Hybridisierung menschlicher und nicht-menschlicher, belebter und dinglicher Körper auf der Bühne demonstriert, kommentiert, hinterfragt?
3. **Theaterkonzepte:** Welches Potenzial kommt dem Figurentheater zur Reflexion der Verhältnisse von Akteur_in, Objekt und gespielter Figur zu? Wie werden die Relationen von Schauspieltheater und Theater der Dinge auf der Bühne verhandelt?
4. **Agency:** Wie macht Figurentheater die Agency der Dinge offenbar und bildet so einen geeigneten Ort zur Reflexion komplexer globaler Akteur-Netzwerk-Verschrankungen?

Abstract (300 Wörter) nebst Kurz-CV und Publikationsliste können per Email an figurentheater@itw.unibe.ch eingereicht werden.

Ende der Einreichfrist: 7. Juni 2019.

