



de:do

1 / 2021

denkste: *puppe*

multidisziplinäre zeitschrift für mensch-puppen-diskurse

**Puppen als Seelenverwandte –
biographische Spuren von Puppen in
Kunst, Literatur, Werk und Darstellung**

de:do

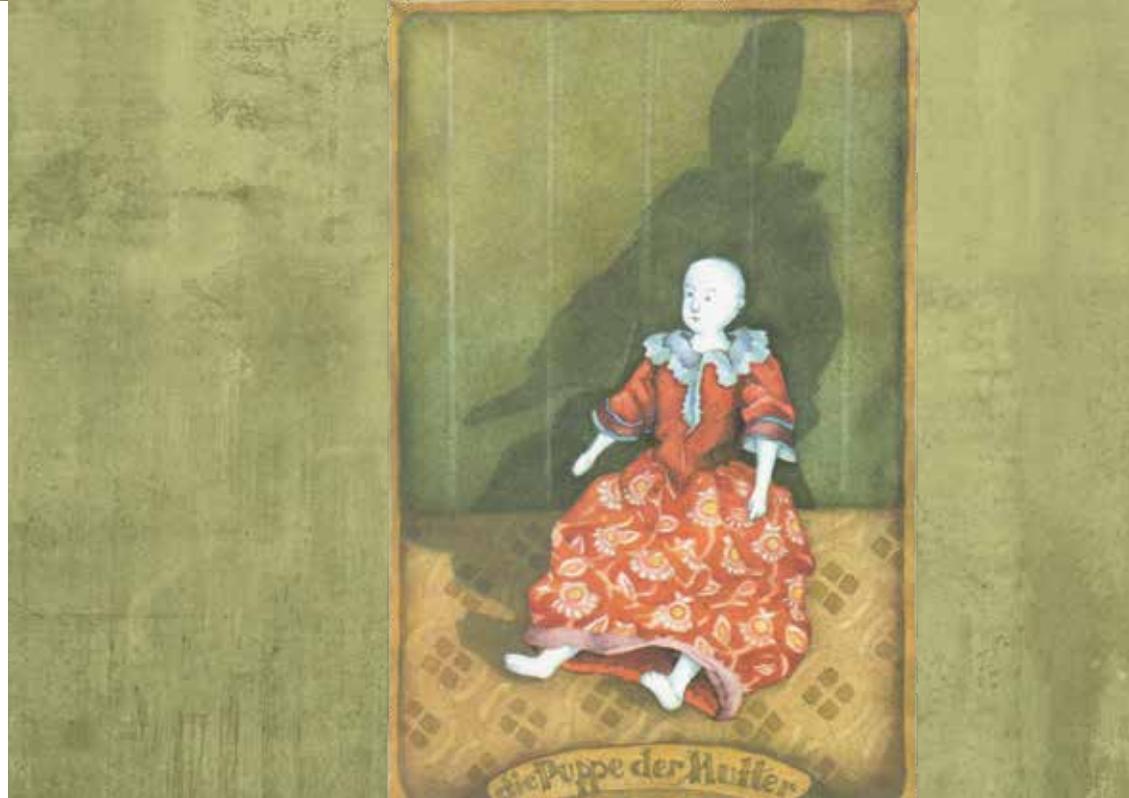
1 / 2021

just a bit of: *doll*

a multidisciplinary journal for human-doll discourses

**Dolls/puppets as soulmates –
biographical traces of dolls/puppets in
art, literature, work and performance**

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN



Impressum

Herausgeberinnen:

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

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

Redaktionsadresse:

Universität Siegen
Philosophische Fakultät
Hölderlinstr. 3
57068 Siegen
E-Mail: schrift-kultur-forschungsstelle@phil.uni-siegen.de

Umschlaggestaltung der vorliegenden Ausgabe unter Verwendung
der Illustration von Helga Gebert (1989) zu „Die wunderschöne Wassilissa“
„WOHER UND WOHN? Märchen der Frauen“ (S. 158).
Auswahl und Bilder von Helga Gebert. Weinheim: Beltz & Gelberg.
Nutzung mit freundlicher Genehmigung von Helga Gebert; Bildnachweis: ©Helga Gebert

Druck:

Uni-Print, Universität Siegen

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

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN

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



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

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

Themenschwerpunkt: Puppen als Seelenverwandte – biographische Spuren von Puppen in Kunst, Literatur, Werk und Darstellung

Topic Focus: Dolls/puppets as soulmates – biographical traces of dolls/puppets in art, literature, work and performance

Inhalt / Content

Editorial

Insa Fooker / Jana Mikota

Einführung: Seelenverwandte – von Puppen und ihren Menschen

Introduction: Soalmates – of dolls/puppets and their humans

— 6–15

Fokus: Inspiriert von Puppen – Sammeln, Kreieren, Schreiben, Rezensieren

Focus: Inspired by dolls/puppets – Collecting, creating, writing, reviewing

Anna Lehninger

„Im Kleinsten zeigt sich die ganze Welt“.

Verlebendigung von Puppen in Wort und Bild im Werk von Tony Schumacher

“A whole world revealed – in the smallest of things”.

Bringing dolls to life in words and pictures in the work of Tony Schumacher

— 18–26

Barbara Margarethe Eggert / Julia Lehner

Was macht die Puppe im Museum? Puppen ausstellen im Spannungsfeld von historischen und biographiebezogenen Bedeutungs(ge)schichten.

Barbara Margarethe Eggert im Gespräch mit Museumsdirektorin Julia Lehner
What’s the doll doing in the museum? Exhibiting dolls in the exciting field of historical and biography-related stories of meaning.

Barbara Margarethe Eggert in conversation with museum director Julia Lehner

— 27–32

Julia Schweisthal

Jüdische Puppenkinder als Lebensbegleiter durch dunkle Jahrzehnte.

Die Portraitpuppen der deutsch-jüdischen Künstlerin Edith Samuel aus den 1920er- und 1930er-Jahren

Jewish doll children as life companions through dark decades.

The portrait dolls of the German-Jewish artist Edith Samuel from the 1920s and 1930s

— 33–41

Franziska Willbold

Puppen in Johann Wolfgang Goethes *Wilhelm Meister*-Komplex und Thomas Manns *Buddenbrooks* im Spannungsverhältnis zwischen Bürger- und Künstlertum
Puppets/dolls in Johann Wolfgang Goethe's *Wilhelm Meister*-complex and Thomas Mann's *Buddenbrooks* in the tension between bourgeoisie and artistry

■ 42–51

Magali Nieradka-Steiner

Von Briefen, die es nicht (mehr) gibt: Franz Kafka und die Puppe
Of letters that do not (no longer) exist: Franz Kafka and the doll

■ 52–58

Barbara Margarethe Eggert

Dare Wright – Porträt einer Künstlerin als *Lonely Doll* oder:
Warum zwei Biografien dennoch eine zu wenig sein können.
Rezensionen zu Jean Nathan: *The Secret Life of the Lonely Doll. The Search for Dare Wright* und Brook Ashley: *Dare Wright and the Lonely Doll. A Biography*
Dare Wright – Portrait of an artist as *Lonely Doll* or:

Why two biographies can still be one too few.

Reviews of Jean Nathan: *The Secret Life of the Lonely Doll. The Search for Dare Wright* and Brook Ashley: *Dare Wright and the Lonely Doll. A Biography*

■ 59–62

Ursula Pietsch-Lindt

Stoffpuppe Linsenmaier: Echter Kerl und Gefährte im Dick und Dünn einer Familie.

Rezension zu Anna Katharina Hahn: Aus und davon

Linsenmaier rag doll: Real guy and companion through thick and thin of a family.

Review of Anna Katharina Hahn: Out and away

■ 63–65

Fokus: Spiel und Drama mit Puppen-Figuren – Ausdrucks- und Darstellungsformen

Focus: Play and drama with puppet figures – forms of expression and performance

Michael Hatzius / Die Echse / Phillip Helmke

Puppen, Freiheit und Möglichkeitssinn(e):
Die Echse und Michael Hatzius im Interview ...
... mit Phillip Helmke

Puppets, freedom and sense(s) of possibility:
The Lizard and Michael Hatzius interviewed by ...
... Phillip Helmke

■ 67–74

Kristiane Balsevicius

Títeres, Teddybären und Puppen in der Hand –
Auf der Suche nach der eigenen Welt
Títeres, teddy bears and dolls in hand –
In search of one's own world

■ 75–80

Katriina Andrianov

Solutions to homesickness
Lösungen gegen Heimweh

■ 81–86

Michaela Predeick

Die Bühne als Laboratorium des Selbst.

Unheimliches Tal / Uncanny Valley von Thomas Melle und Stefan Kaegi
(Rimini Protokoll)

The stage as a laboratory of the self.

Unheimliches Tal / Uncanny Valley by Thomas Melle and Stefan Kaegi
(Rimini Protokoll)

■ 87–94

Fokus: Puppen – real und symbolisch ins Bild gesetzt

Focus: Dolls/puppets – real and symbolical visualizations

Gudrun Gauda / Hansjürgen Gauda

Von der Anziehpuppe zur Kunst(-Therapie) mit Puppen
Hansjürgen Gauda im Interview mit Gudrun Gauda
From dress-up-dolls to art(-therapy) with dolls/puppets
Hansjürgen Gauda interviewed by Gudrun Gauda
■ 96–102

Ida Kammerloch / Mona Hesse

Resusci Anne
Zwischen Wieder-Belebung und Zur-Ware-Werden
Resusci Anne
Between reanimation and commodification
■ 103–116

Freie Beiträge / Free Contributions

Puppen als Varianten künstlicher Menschen

Dolls/puppets as variants of artificial beings

Anna-Dorothea Ludewig

Viriles Puppenspiel – Beziehungen und Projektionen
Virile doll-play – relationships and projections
■ 118–125

Marina Linares

Die Puppe als Objekt für Schaulust, Angst und Todesfaszination.
Die phantastische Beschreibung einer psychopathologischen Entwicklung
in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*
The doll as object for curiosity, fear and fascination of death.
The fantastic description of a psychopathological development
in E. T. A. Hoffmann's story *The Sandman*
■ 126–133

Peter Ellenbruch / Liane Schüller

Beseelte Automaten. Eine literatur- und filmwissenschaftliche Annäherung
Animated automatons. An approach through literature and cinema
■ 134–154

Irene Lehmann

Hatsune Miku im Uncanny Valley. Vokaloide, Gender und Cyberspace
Hatsune Miku in the uncanny valley. Vocaloids, gender and cyberspace
■ 146–156

Pamela C. Scorzin

‘More human than human’. Digital dolls on social media
‘More human than human’. Digitale Puppen auf Social Media
■ 157–166

Diskussionsforum: Kuscheltiere als Kaschierer?

Discussion forum: Cuddly toys as concealer?

Insa Härtel

Vergangenheitsmüll entsorgen? Ein Stofftier namens Checkpoint Charlie
im Messie-TV
Get rid of trash from the past? A stuffed animal called Checkpoint Charlie
on a German hoarders TV show
■ 167–171

Insa Fookan / Jana Mikota

Einführung: Seelenverwandte – von Puppen und ihren Menschen¹

Wie sind künstlerisch tätige Menschen, in deren Werk(en), Schaffensprozessen und Ausdrucksformen Puppen oder puppenähnliche Figuren eine Rolle spielen, „auf die Puppe gekommen“? Oder umgekehrt gefragt: Wie sind literarisch, künstlerisch, darstellerisch, symbolisch oder anders – manifest oder latent – wirkmächtige Puppen zu „ihren Menschen“ gekommen? Im Rahmen der bislang ausgeschriebenen drei Themenschwerpunkte der Zeitschrift „de:do“ hat es in manchen Beiträgen Hinweise auf Spuren solcher puppenaffinen Gemengelagen in den Lebens- und Werkgeschichten von Künstler:innen gegeben, so beispielsweise bei *Niki de Saint Phalle* und ihrer Auseinandersetzung mit kleinsten Püppchen als Material genauso wie mit den großen „Nanas“ der späteren Werkphasen (Schwarz 2019). Ist man einmal für dieses Thema sensibilisiert, lassen sich in verschiedenen (auto-)biographischen Texten und Materialien, in Tagebüchern oder auf Fotografien von puppenaffinen Kunstschaffenden durchaus Hinweise auf (frühe) prägende Puppenerfahrungen finden. Konkrete Puppen können dabei verschiedene Funktionen und Rollen in der Kindheit eingenommen haben, sei es als ein besonderes Ausdrucksmittel oder geliebte Gefährtin, sei es als Ersatz für fehlende oder schwierige Beziehungserfahrungen.

In der Forschung ist das Thema der frühen Prägung späterer Puppen-Motive und Puppen-Narrative jedoch nur am Rande bzw. selten systematisch betrachtet worden. Dass es sich dennoch lohnt, solche Zusammenhänge in den Blick zu nehmen, dokumentiert beispielsweise der Katalog einer im Jahr 2004 von Martine Lusardy und Allen S. Weiss in Paris kuratierten Ausstellung, in der

es u. a. um Künstlerpuppen ging (Weiss 2004). Die Wiederkehr des Puppen-Motivs in manchen dieser künstlerischen Werkgeschichten, die bis zur Obsession gehen kann, lassen viele biographische Wurzeln und Bezüge erahnen. In den bildenden Künsten gehören solche Exponate oft zur Außenseiter-Kunst, wie es bei *Morton Bartlett* oder *Michel Nedjar* der Fall ist. Aber auch im Bereich der Literatur lässt die Autofiktionalität mancher puppenaffinen Texte die Vermutung zu, dass es prägende Puppenerfahrungen gab, denen in der Kindheit wahrscheinlich wichtige Anregungs- oder Schutzfunktionen zugekommen sind. Dabei konnten Puppen aber auch Gegenteiliges bedeuten, wenn sie als instrumentalisierende Medien eingesetzt wurden, um Kinder zu disziplinieren. So liegen bei *Rainer Maria Rilke* die höchst problematischen biographischen Bezüge des wiederkehrenden Puppen-Motivs in seinen Texten auf der Hand, auch wenn sie in der einschlägigen Forschung nur vergleichsweise randständig untersucht wurden.

Was war unser Anliegen bei diesem Themenschwerpunkt? Mit dem Fokus auf die Bedeutung der eigenen Puppe(n) in Biographie und künstlerisch-literarischem Werk wollten wir ausloten, ob dieser Zugang neue Perspektiven sowohl auf die generelle Bedeutung von Puppen und Puppenerfahrungen für menschliche Entwicklung und Sozialisationsprozesse ermöglicht als auch neue Erkenntnisse erlaubt auf die Lebens- und Werkgeschichten von Kunstschaffenden, für die das Puppenmotiv eine Rolle spielt. Die Frage war: Wirken frühe Puppenerfahrungen im späteren Schaffensprozess nach, gibt es biographische Wurzeln und Zusammenhänge von Puppenmotiv und Puppen-Narrativen im künstlerisch-literarischen Werk?

Puppen können kongeniale, aber auch immer ambig Seelenverwandte sein – sie sind ‚so wie‘ Mensch und doch anders. Ihre Affordanz, das heißt ihr Aufforderungscharakter, prädestiniert sie, sich in einer bestimmten Art und Weise auf sie einzulassen. Die Rolle, die Puppen dabei spielen, kann konstant bleiben,

¹ Diese Formulierung knüpft an die Ausstellung „Lebensgefährten – Von Puppen und ihren Menschen“ an, die in den Franckeschen Stiftungen in Halle an der Saale vom 27. April bis 31. August 2014 u. a. im Kontext des „Doppelgänger-Festival“ zum 60-jährigen Bestehen des Puppentheaters Halle stattfand (Zugriff am 15.03.2021 unter <https://www.halle.de/de/Verwaltung/Presseportal/Nachrichten/index.aspx?NewsID=32605>)

sie kann sich aber in ihrer Bedeutung auch immer wieder wandeln. Charakteristisch für Puppen ist dabei ihr Potenzial als „Übergangsobjekt“ im Lebensverlauf (Winnicott 1951). Das bedeutet beispielsweise, dass die Puppe die Rückbindung an innerpsychisches Erleben erlaubt und die Bindung an Vertrautes bewahrt und dabei gleichzeitig das Sich-Einlassen auf die Außenwelt ermöglicht. Sie trägt und hält damit den Spannungsbogen des Zwischenraums und Übergangs zwischen Innen- und Außenwelt. Dabei symbolisiert sie die Möglichkeit der Verlebendigung einer an sich ‚toten‘ Materialität – ein wiederkehrendes Faszinosum zwischen ‚Anfänglichkeit‘ und ‚Endlichkeit‘ in der Auseinandersetzung mit Puppen.

Puppen fordern dazu auf, sich auf sich selbst und auf die Welt einzulassen. Sind Menschen auf diese Weise „puppenaffin“, reagieren sie auf Puppen zumeist in einzigartiger Weise. All das gilt für den Besitz eigener Puppen, für selbst geschaffene genauso wie für zu eigen gemachte Puppen und Puppenwelten, seien sie literarisch, zeichnerisch, filmisch, theatral oder materiell-technisch aufbereitet. Und auch wenn Puppen zumeist mit Kindheit – Kindheitserfahrungen und Kindheitsfiktionen – symbolisch aufgeladen sind, sind sie grundsätzlich über die gesamte Lebensspanne wirksam und wirkmächtig. Werden sie in die Formen und Inhalte der späteren Werk-Ästhetik und künstlerisch-literarischen Praxis transformiert, stehen sie für Zukunftsentwürfe und Potenzialität, für das, was möglich war, möglich ist und/oder hätte möglich sein können. Diese Zugänge zur Welt über die Puppe als Medium und Werkzeug sind fast nie eindimensional. Manchmal bedienen sie eine eher liebliche Puppen-Ästhetik, meist sind sie aber vielschichtig: destruktiv und abgründig, konstruktiv und integrierend, sie können heilen und retten, aber auch unbestimmt in der ambigen und liminalen Schwebelage eines Dazwischen verbleiben.

Unser „Aufruf“, Beiträge zu diesem Themenspektrum einzureichen, wurde mit einer Vielzahl von Namen von Kunstschaffenden angereichert, bei denen unsererseits eine wie auch immer geartete Puppenaffinität vermutet wurde. Die Resonanz auf unseren Call war dann doch anders, als wir es gedacht hatten – sehr heterogen, aber spannend allemal. So gibt es eine Reihe von Beiträgen, die unserer Idee für den Call weitgehend entsprechen. Daneben finden sich aber zahlreiche Texte, die eher indirekt das aufgreifen, was wir ‚angedacht‘ hatten. So sind es nicht unbedingt immer frühe Erfahrungen mit Puppen oder Puppenfiguren, die als Inspiration für das künstlerische Schaffen identifiziert wurden, sondern eher spezifische „biographische Passungen“, in denen bestimmte Umstände im

Lebensverlauf und das Sich-Einlassen auf Puppen-Motiv und Puppen-Narrativ koinzidierten. Interessant ist auch, dass statt der üblichen, wissenschaftsorientierten größeren Texte weitaus häufiger als bei den vorausgegangenen Themenheften ‚kleinere‘ bzw. ‚besondere‘ Beitragsformate gewählt wurden: Miszellen, Interviews, Rezensionen. Es scheint fast so, als ob die Neigung, Puppenthemen als „klein“ (kindlich, trivial, nicht wirklich große Kunst etc.) zu bewerten, sich auch in diesen miniaturisierten Formaten niedergeschlagen hat. Und nicht zuletzt gab es, wie in einer Art Nachhall auf das vorausgegangene große Doppelheft zum Thema „Puppen als künstliche Menschen“, ungewöhnlich viele freie Beiträge, die alle die besondere Affinität von Puppe(n) und Mensch – wenngleich auf sehr unterschiedliche Weise und in unterschiedlichen disziplinären Zusammenhängen – zur Sprache bringen. Mit unserem neu geschärften Blick auf biographische Zusammenhänge zwischen Puppenerfahrungen und Puppen-Motiv im Werk gehen wir davon aus, dass sich auch in diesen Beiträgen viel ‚Puppen-Biographisches‘ verbirgt, auch wenn das nicht immer so eindeutig expliziert wird.

Anders als in den bisherigen Ausgaben haben wir diesmal die Beiträge nicht nach den unterschiedlichen Beitragsformaten sortiert, sondern eher inhaltlich ähnliche Texte bzw. solche, die jeweils einer Kunst-Gattung zugeordnet werden konnten, zusammengestellt und mit Bezug auf unseren übergeordneten Themenschwerpunkt drei unterschiedliche Akzente gesetzt.

Der **erste Fokus** besteht aus insgesamt sieben Beiträgen und ist von uns als ***Inspiziert von Puppen – Sammeln, Kreieren, Schreiben, Rezensieren*** etikettiert worden. Er bezieht sich auf den Zusammenhang zwischen eigenen Puppenerfahrungen im engeren und weiteren Sinne und den sich daraus ableitenden Prozessen in Form von Sammlungen, dem Herstellen von Puppen, dem Schreiben über Puppen(theater)-Erfahrungen und dem Rezensieren von Literatur bzw. (Auto-)Biographien.

Im Beitrag von *Anna Lehninger* geht es um die weitgehend vergessene Kinderbuchautorin, Illustratorin und (Puppen-)Sammlerin Tony Schumacher, die im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts zu den beliebtesten deutschen Schriftsteller:innen gehörte. In dem Beitrag *„Im Kleinsten zeigt sich die ganze Welt“*. *Verlebendigung von Puppen in Wort und Bild im Werk von Tony Schumacher* wird nachgezeichnet, wie in den autobiografischen Schriften der Autorin Tony Schumacher die eigenen Puppen ihrer Sammlung in formal sehr unterschiedliche Bild- und

Textnarrative transformiert werden. Es wird herausgearbeitet, wie die erzählten Geschichten spielerisch abgestimmt und versinnbildlicht werden, ergänzt durch eine Vielzahl von Illustrationen. Dabei können sich die Inhalte sowohl auf das gesamte Puppenkollektiv als auch auf einzelne Puppenindividuen beziehen.

Ganz bewusst haben wir diesem Text über eine Puppensammlung um 1900 das Interview von *Barbara Margarethe Eggert* mit der gegenwärtigen (Puppen-) Sammlerin und (privaten) Museumsdirektorin *Julia Lehner* folgen lassen. Die beiden Interviewpartnerinnen stellen ihr gemeinsames Gespräch unter die Fragestellung: *Was macht die Puppe im Museum? Puppen ausstellen im Spannungsfeld von historischen und biographiebezogenen Bedeutungs(ge)schichten*. Dabei kommen eigene frühe Puppenerfahrungen genauso zur Sprache wie Überlegungen zu einer puppenspezifischen Ausstellungspraxis.

Um das frühe Kreieren eigener Puppen und die Herstellung von Porträtpuppen geht es im Beitrag von *Julia Schweisthal*, in dem sie der Lebens- und Werkgeschichte der Puppenmacherin Edith Salomon nachgeht: *Jüdische Puppenkinder als Lebensbegleiter durch dunkle Jahrzehnte. Die Porträtpuppen der deutsch-jüdischen Künstlerin Edith Samuel aus den 1920er- und 1930er-Jahren*. *Gewürdigt* wird hier vor allem das frühe Werk der Künstlerin als ein Zeichen gegen das Vergessen einer verfolgten Generation. Dabei wird die Bedeutung herausgearbeitet, die den sehr eigenständig gestalteten und identitätsstiftenden jüdischen „Porträtpuppen“ zukam, indem sie als animierbare Gefährten in Zeiten von lebensbedrohlicher Verfolgung fungierten.

Mit zwei der berühmtesten deutschen Dichter hat sich *Franziska Willbold* in ihrem Beitrag *Puppen in Johann Wolfgang Goethes Wilhelm Meister-Komplex und Thomas Manns Buddenbrooks im Spannungsverhältnis zwischen Bürger- und Künstlertum* auseinandergesetzt. Dabei untersucht sie insbesondere den Stellenwert des Puppentheaters als wenig erforschtes Motiv im Bildungsroman, arbeitet Parallelen zwischen den exemplarischen Werken heraus und fragt nach reziproken Verhältnissen, auch in Bezug auf die Lebenswelten der beiden Autoren.

In ihrem Beitrag *Von Briefen, die es nicht (mehr) gibt: Franz Kafka und die Puppe* greift *Magali Nieradka-Steiner* eine Episode im Leben von Franz Kafka auf, deren Wahrheitsgehalt strittig ist, deren Bedeutung sich aber für zahlreiche Schriftsteller:innen als Quelle einer besonderen Inspiration erwiesen hat. So wurde das Thema der – vermeintlich von Kafka verfassten – Briefe einer verloren gegangenen Puppe an ihre ‚Puppenmutter‘ vielfach variiert und hat literarische Texte

hervorgebracht, die in der Form fiktiver Puppen-Briefe das Bild eines „ganz anderen Kafka“ entwerfen als das, das zumeist in der Literaturgeschichte tradiert wird.

Der Beitrag von *Barbara Margarethe Eggert* enthält zwei Rezensionen von Biographien über die amerikanische Fotografin und Kinderbuchautorin *Dare Wright*: *Dare Wright – Porträt einer Künstlerin als Lonely Doll oder: Warum zwei Biografien dennoch eine zu wenig sein können. Rezensionen zu Jean Nathan: The Secret Life of the Lonely Doll. The Search for Dare Wright und Brook Ashley: Dare Wright and the Lonely Doll*. Die Rezensionen sind ein Plädoyer dafür, eine neue, weniger klischeehafte Perspektive auf diese Künstlerin und ihre Art der Arbeit und Auseinandersetzung mit Puppen zu entwickeln.

Im von *Ursula Pietsch-Lindt* rezensierten Roman „*Aus und davon*“ von *Anna Katharina Hahn*, in dem ein Familienpanorama über mehrere Generationen entworfen wird, geht es unter anderem auch um eine Puppe, die *Stoffpuppe Linsenmaier: Echter Kerl und Gefährte im Dick und Dünn einer Familie*. Auch hier ist es wieder einmal eine Puppe, die als erzählter Text mehr ist als ein nostalgisch verklärtes Kinderspielzeug, sondern sich als lebenslanger imaginäre(r) Begleiter und Chronist menschlicher Sehnsüchte, Enttäuschungen und Lebensaneignung entpuppt.

Der **zweite Fokus** der Texte zum Themenschwerpunkt besteht aus vier Beiträgen, die wir gebündelt haben unter der Überschrift: ***Spiel und Drama mit Puppen-Figuren – Ausdrucks- und Darstellungsformen***. Geht es dabei zum einen um die Rolle der Puppe bzw. puppenähnlichen Figur auf den kleineren Bühnen des Puppen- oder auch Straßentheaters, so geht es zum anderen auch um das Drama und Experiment mit einer Puppe als künstlichem Doppelgänger des Schauspielers auf der großen Theaterbühne.

Michael Hatzius und seine Figur *Die Echse* geben in einem ‚Interview‘ Antworten auf Fragen von *Philipp Helmke* zur Selbstbestimmung als ‚Puppenspieler‘: *Puppen, Freiheit und Möglichkeitssinn(e): Die Echse und Michael Hatzius im Interview... mit Phillip Helmke*. So wird hier neben den biographischen Bezügen zur Wahl von Puppenfiguren als künstlerischem Ausdrucksmittel vor allem das Spielerische als Charakteristikum der Puppe betont, die es puppenspielenden Menschen erlaubt, relativ frei von Zwängen und Konventionen „Mögliches“ an- und auszusprechen.

Auf dem Weg zur Kunst des Puppenspiels spielten und spielen in der Lebensgeschichte und Künstlerinnen-Biographie von *Kristiane Balsevicius* familien- und

migrationsbiographische Zusammenhänge eine zentrale Rolle. In ihrem Beitrag *Tüteres, Teddybären und Puppen in der Hand – Auf der Suche nach der eigenen Welt* wird deutlich, wie frühe Emotionen und Spielthemen in ganz unterschiedlich gestalteten Puppenfiguren und Inszenierungen für Kinder und Erwachsene künstlerisch transformiert werden.

Auch bei *Katriina Andrianov* haben familienbiographische (Puppen-)Erfahrungen die Entwicklung zur Puppen-Performance-Künstlerin stark beeinflusst. In ihrem Beitrag *Lösungen gegen Heimweh* wird nachgezeichnet, wie die Lieblingspuppe aus der Kindheit zu einem animierten und ausdrucksstarken Objekt wurde, das sowohl wissenschaftlich-theoretische Anstöße gab und gibt als auch eine identifikationsstiftende Rolle als Mit-Spielerin beim Straßentheater einnimmt.

Im Beitrag von *Michaela Predeick* wird unter dem Titel *Die Bühne als Laboratorium des Selbst. Unheimliches Tal / Uncanny Valley von Thomas Melle und Stefan Kaegi (Rimini Protokoll)* eine konkrete Theater-Inszenierung untersucht, in der der an einer bipolaren Störung erkrankte Autor (Thomas Melle) zusammen mit einem Puppen-Automat als künstlichem Double auf der Bühne agiert. Gedeutet wird diese Art des Zusammenspiels als eine therapeutische Selbst-Inszenierung, die wirkungsvoll erzeugt, künstlerisch zugespitzt und in ihrer Ambivalenz vorgeführt und reflektiert wird.

Der **dritte Fokus** enthält zwei Beiträge, die im weitesten Sinn dem Kontext der bildenden Künste zugerechnet werden können: ***Puppen – real und symbolisch ins Bild gesetzt.***

Gudrun Gauda arbeitet im Interview mit *Hansjürgen Gauda* seinen Weg in die künstlerische Arbeit und Tätigkeit als Kunst-(Puppen)-Therapeut vor dem Hintergrund schwieriger biographischer Verhältnisse heraus. Es ist eine Entwicklung *Von der Anziehungspuppe zur Kunst(-Therapie) mit Puppen*. Es geht um frühe Erfahrungen mit der Affordanz sinnlich-konkreter Materialität der Puppenwelten genauso wie um ihre Dekonstruktion, die das Selbstverständnis der künstlerischen und therapeutischen Arbeit prägen. Im Mittelpunkt des Sich-Einlassens auf die Puppe bleiben die Fragen bestehen: Was ist Kunst? Was Therapie?

Der Beitrag *Resusci Anne. Zwischen Wieder-Belebung und Zur-Ware-Werden* von der Künstlerin *Ida Kammerloch* und der Kuratorin *Mona Hesse* ist ein gemeinsam für diese Ausgabe der Zeitschrift „de:do“ aufbereitetes ‚Kunst-Werk‘, dem eine Videoarbeit von *Ida Kammerloch* zugrunde liegt. Zusammengeführt

und visualisiert werden hier drei Erzählstränge: die Geschichte der Totenmaske einer Selbstmörderin um 1900, die Entwicklung der standardisierten Trainingspuppe zum Erlernen der Herz-Lungen-Wiederbelebung und Berichte im Netz über den Mord an einer jungen russischen Bloggerin. Die Zusammenführung dieser Stränge lassen sich als soziokulturelle Projektionsflächen verstehen, die wiederum für Darstellungskonventionen des Weiblichen stehen und im Kontext von Prozessen eines Zur-Ware-Werdens gedeutet werden können.

Sechs der insgesamt hier einbezogenen sieben **freien Beiträge** haben wir unter der Überschrift ***Puppen als Varianten künstlicher Menschen*** zusammengefasst. Hier finden sich unterschiedliche disziplinäre Akzentsetzungen mit jeweils eigenen methodischen und inhaltlichen Zugängen und Fragestellungen. Dabei gibt es bei manchen Themen und Puppen-Motiven durchaus auch transdisziplinäre Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten.

Um den Topos der (weiblichen) Puppe in (männlichen) Phantasien und die Verschmelzung von Erotik und Macht geht es im Beitrag *Viriles Puppenspiel – Beziehungen und Projektionen* von *Anna-Dorothea Ludewig*. Der Beziehung zwischen Puppe und Künstler, in der die Puppe die Muse eine perfekte Projektionsfläche ist, wird anhand so unterschiedlicher Künstler wie Oskar Kokoschka, Hans Bellmer, Tommaso Landolfi und Charles Bukowski nachgegangen. Die jeweiligen Spiegelungs- und Reflexionsprozesse der Künstler werden dabei – auch unter biographischen Aspekten – als (literarische) Präsentationen der ‚Puppen-Liebe‘ betrachtet.

Mit der Thematisierung von *E. T. A. Hoffmanns Erzählung Der Sandmann* greift *Marina Linares* in ihrem Beitrag *Die Puppe als Objekt für Schaulust, Angst und Todesfaszination. Die phantastische Beschreibung einer psychopathologischen Entwicklung* einen klassischen Text der Puppenmotivforschung auf. Dabei untersucht sie vor allem die Bedeutung der Doppelgänger-Thematik für den phantastischen Handlungsablauf des Geschehens. In diesem Zusammenhang gelten die verschiedenen narrativen Figuren als Personifizierungen der inneren Entwicklung des Protagonisten, die nachfolgend unter Bezugnahme auf unterschiedliche (tiefen-)psychologische Erkenntnisse vergleichend analysiert werden.

Auch im Text von *Peter Ellenbruch* und *Liane Schüller* geht es zunächst um die *Sandmann*-Erzählung von *E. T. A. Hoffmann*, die hier als Ausgangspunkt für die Analyse von Blickmotiven in Puppen und anderen künstlichen Menschen

dient. *Beseelte Automaten. Eine literatur- und filmwissenschaftliche Annäherung* lautet der Titel ihres Beitrags, in dem analysiert wird, wie sich die Wechselwirkung zwischen dem Blick von filmischen Androiden und den menschlichen Projektionen darauf vollzieht. Unter Bezug auf Methoden der Filmanalyse und Sigmund Freuds Konzept des *Unheimlichen* werden exemplarisch Beispiele zum Blickmotiv im Kino der Weimarer Republik und des amerikanischen Science-Fiction-Kinos betrachtet.

Eine Puppe der besonderen Art untersucht *Irene Lehmann* in ihrem Beitrag *Hatsune Miku im Uncanny Valley. Vokaloid, Gender und Cyberspace*. Die Vokaloidin Hatsune Miku wird als (Puppen-)Figur im *Costume Play* genutzt und ist ein an einer Manga-Illustration ausgerichtetes Computerprogramm, das – ausgestattet mit künstlicher Intelligenz – zum Popstar wurde. Mit seiner ambigen Struktur wird hier über eine Kunstfigur ein komplexes Beziehungssystem zwischen Gender und Cyberspace geschaffen, in dem es auch um allgemeine Fragen des Verhältnisses zwischen dem Humanen und dem Humanoiden aus der Perspektive kultureller Produktionen geht.

Um digitale Puppen als virtuelle Influencerinnen im Internet und den sozialen Medien geht es im Text *'More human than human'. Digitale Puppen auf Social Media* von *Pamela C. Scorzin*. Analysiert wird hier, wie sich eine nahtlose Synthese von Realität und Fiktion, von natürlicher und virtueller Welt vollzieht. Digitale Puppen heben somit die Grenzen ehemals getrennter Welten zumindest für die Generationen der „digital natives“ auf. Wird damit einerseits ein lustvoll-entgrenztes, kombinatorisches Spiel zwischen Gender, Ethnie und Identität möglich, so bleibt als Fakt bestehen, dass es sich um die Algorithmen programmierter Marionetten handelt, die den weiblichen Körper – wie gehabt – objektivieren.

Ein Kurzbeitrag beschließt die Sektion der freien Beiträge als separates **Diskussionsforum: Kuscheltiere als Kaschierer?** Hier wird die Bedeutung puppenähnlicher Figuren aus einer anderen, dezidiert gesellschaftspolitischen Perspektive betrachtet:

Insa Härtel interpretiert in ihrem Beitrag *Vergangenheitsmüll entsorgen? Ein Stofftier namens Checkpoint Charlie im Messie-TV* eine ‚menschlich-dingliche Seelenverwandtschaft‘ zwischen einem Kuscheltier und seiner im Messie-TV porträtierten Besitzerin weniger als Austragungsort einer problematischen individuell-biographischen Lebenslage, sondern als (implizite) Verhandlung von Schuld- und Widergutmachungsfragen der deutschen Geschichte. Demnach ka-

schiert und ‚verkuscht‘ die im Messie-TV propagierte Praxis des Umgangs mit Vergangenheitsballast wirkliche Reflexions- und Lösungsansätze, sowohl auf der individuellen Ebene wie auf der politisch-historischen.

Introduction: Soalmates – of dolls/puppets and their humans²

How did artistically active people, in whose work(s), creative processes and forms of expression dolls/puppets or doll-like figures are important “came up with the doll”? Or, asked the other way around: How did literary, artistic, representational, symbolic or otherwise – manifest or latent – effective dolls/puppets come to „their humans“? Within the framework of the three thematic “de:do”-issues edited so far, traces of such doll-affine constellations in the life and work histories of artists were found, for example, in the case of *Niki de Saint Phalle* and her involvement with tiny dolls as material as well as with the large “Nanas” of her later work phases (Schwarz 2019). Once being sensitized to this topic, references to (early) formative doll experiences can be found in various (auto-)biographical texts and materials, in diaries as well as in photographs of artists with an affinity for dolls/puppets. Concrete dolls may have taken on different functions and roles in childhood, be it as a special means of expression or a beloved companion, be it as a substitute for missing or difficult relationship experiences.

In research, however, the topic of the early shaping of later doll motifs and doll/puppet narratives has only been considered marginally or rarely systematically. Yet, the catalog of an exhibition curated by *Martine Lusardy* and *Allen S. Weiss* in Paris in 2004, which focused on artists’ dolls among other things, documents that it is nevertheless worthwhile to take a closer look at such connections (Weiss 2004). The recurrence of the doll/puppet motif in some of these artistic work histories, which can go as far as obsession, suggests many biographical roots and references. In the visual arts, such exhibits often belong to outsider art, as is the case with *Morton Bartlett* or *Michel Nedjar*. In the field of literature, the auto-fictionality of some doll-related texts also allows the assumption that there were formative doll experiences that probably had either stimulating or protective functions in childhood. However, dolls could also

2 This formulation ties in with the exhibition “Life Companions - Of Puppets and Their People”, which was held at the Francke Foundations in Halle an der Saale from April 27 to August 31, 2014, in the context of, among other things, the “Doppelgänger Festival” celebrating the 60th anniversary of the Halle Puppet Theater (accessed March 15, 2021, at <https://www.halle.de/de/Verwaltung/Presseportal/Nachrichten/index.aspx?NewsID=32605>).

mean the opposite if they were instrumentalized and used as tools to discipline children. In *Rainer Maria Rilke's* case, for example, the highly problematic biographical references of the recurring doll motif in his texts are obvious, even examined only marginally in the relevant research.

What was our concern with this main thematic topic? By focusing on the significance of one's own doll(s) in biography and artistic-literary work, we wanted to explore whether this approach allows new perspectives on both the general meaning of dolls/puppets and doll experiences for human development as well as socialization processes and new insights into the life stories and work histories of artists for whom the doll motif is meaningful. Thus, we wanted to know: Do early doll/puppet experiences impact later creative processes and are there biographical traces and roots of doll motifs and doll/puppet narratives in artistic and literary works?

Dolls/puppets are congenial but ambiguous soulmates as well – ‘as if’ human and yet different. Their affordance, that is, their character as initiating and encouraging action, predestines them to engage with them in a specific way. The role that dolls/puppets play in this process may persist, but its meaning can change again and again. Characteristic of dolls/puppets in this regard is their potential as a “transitional object” in the course of life (Winnicott 1951). This means, for example, that the doll allows the reconnection to inner-psychological experience and maintains the bond to the familiar, while at the same time enabling an involvement in the outside world. It thus carries and holds the tension of the in-between and allows the transition between the inner and outer worlds. In doing so, it symbolizes the possibility of animating and bringing to life an intrinsically ‘dead’ materiality – leading to a recurring fascination between the ‘beginning’ and the ‘finitude’ when dealing with dolls/puppets.

Dolls/puppets invite us to engage with ourselves and approach the world openly. People with an affinity for dolls react to this in mostly unique ways. All of this applies to own and/or self-made dolls/puppets as well as to appropriated dolls/puppets and doll worlds, be they literary, graphic, cinematic, theatrical or material-technically processed. Even if dolls are symbolically charged with childhood – childhood experiences and childhood fictions – they go far beyond that. Transformed into the forms and contents of the later work aesthetics and artistic-literary practices, they stand for future and potentiality, for what was possible, is possible and/or would have been possible. These approaches to the world via the doll/puppet as medium and tool are almost never one-dimensional.

Sometimes they serve a rather sweet doll aesthetic, but mostly they are multi-layered: destructive and abysmal, constructive and integrating, they can heal and save, but they can also remain indefinitely in the ambiguous and liminal limbo of an in-between – *betwixt*, between and beyond.

Our call for papers on this range of topics was enriched with a large number of names of artists who we suspected of having some kind of affinity with dolls. Yet, the response to the call was different from what we had expected – very heterogeneous, but exciting in any case. There are a number of contributions that largely correspond to our idea for the call. In addition, however, there are numerous texts that rather indirectly take up what we ‘had in mind’. Thus, it is not necessarily always early experiences with dolls/puppets or doll figures that were identified as inspiration for artistic creation, but rather specific ‘biographical fits’ in which certain circumstances in the course of life and the involvement with doll motifs and doll/puppet narrative coincided. It is also interesting to note that instead of the usual, science-oriented larger texts, ‘smaller’ or ‘special’ text formats were chosen far more often than in the previous thematic issues: miscellaneous, interviews, reviews. It almost seems as if the tendency to judge doll themes as ‘small’ (childlike, trivial, not really great art, etc.) was reflected in these miniaturized formats. Last but not least, as in a kind of echo of the previous large double issue on the topic of ‘Dolls/puppets as artificial humans’, there were an unusually large number of free contributions, all of which reflect the special affinity of doll(s)/puppet(s) and human beings – albeit in very different ways and in different disciplinary contexts. With our newly sharpened view of the biographical connections between doll experiences and doll/puppet motifs in the work, we assume that there is also much ‘doll biography’ hidden in these contributions, even if this is not always clearly explicated.

Unlike in the previous editions, this time we have not sorted the articles according to the different contribution formats, but rather compiled texts that were similar in content or that could each be assigned to a specific art genre. Thus, we set three different accents with regard to our overarching thematic focus.

The **first focus** consists of a total of seven contributions and has been labeled as *Inspired by dolls/puppets – collecting, creating, writing, reviewing*. It refers to the connection between one's own doll/puppet experiences in the narrower and

broader sense and the resulting processes in the form of collections, the making of dolls/ puppets, writing about puppet(-theater)-experiences and the reviews of literature or (auto-)biographies.

The contribution by *Anna Lehninger* is about the largely forgotten children's book author, illustrator and (doll) collector Tony Schumacher, who was one of the most popular German writers in the last quarter of the 19th century. In the article *A whole world revealed – in the smallest of things*. *Bringing dolls to life in words and pictures in the work of Tony Schumacher* it is traced how the author's collection of her own dolls/puppets undergo different narrative and pictorial transformations in her autobiographical writings. It is worked out how the stories told are playfully coordinated and symbolized, supplemented by a variety of illustrations. By this, the content can refer to the entire puppet collective as well as to individual puppet individuals.

We deliberately followed this text about a doll collection around 1900 with *Barbara Margarethe Eggert's* interview with the current (doll) collector and (private) museum director *Julia Lehner*. The two interview partners place their joint conversation under the question: *What's the doll doing in the museum? Exhibiting dolls in the exciting field of historical and biography-related stories of meaning*. In doing so, *Julia Lehner's* own early experiences with dolls are discussed as well as thoughts on doll-specific exhibition practices.

Julia Schweisthal's contribution is about the early creation of her own dolls and the making of portrait dolls, in which she traces the life and work history of the doll maker Edith Salomon: *Jewish doll children as life companions through dark decades. The portrait dolls of the German-Jewish artist Edith Samuel from the 1920s and 1930s*. The early work of the artist is especially appreciated here as a sign against the forgetting of a persecuted generation. In doing so, the significance of the very independently designed and identity-forming Jewish 'portrait dolls' is worked out, as they functioned as animatable companions in times of life-threatening persecution.

Franziska Willbold dealt with two of the most famous German poets in her contribution *Puppets/dolls in Johann Wolfgang Goethe's Wilhelm Meister-complex and Thomas Mann's Buddenbrooks in the tension between bourgeoisie and artistry*. In particular, she examines the status and significance of puppet theater as a little-researched less explored in the 'Bildungsroman', works out parallels

between the exemplary works and asks about reciprocal relationships, also with regard to the life and biographies of the two authors.

In the article *Of letters that do not (no longer) exist: Franz Kafka and the doll* an episode in the life of Franz Kafka is taken up by *Magali Nieradka-Steiner*. The truth and veridicality of the story is disputed, but its meaning has proven to be a source of particular inspiration for numerous writers. Thus, the theme of the letters – supposedly written by Kafka – from a lost doll to her 'doll mother' has been varied many times and has produced literary texts that, in the form of fictional doll letters, create the image of a 'very different Kafka' than that which is usually handed down in literary history.

Barbara Margarethe Eggert's contribution contains two reviews of biographies about the American photographer and children's book author Dare Wright: *Dare Wright – Portrait of an artist as Lonely Doll or: Why two biographies can still be one too few. Reviews of Jean Nathan: The Secret Life of the Lonely Doll. The Search for Dare Wright and Brook Ashley: Dare Wright and the Lonely Doll. A Biography*. The reviews are a plea for developing a new, less clichéd perspective on this artist and her way of working and dealing with dolls.

In *Anna Katharina Hahn's* novel 'Out and Away'. *Linsenmaier rag doll: Real guy and companion through thick and thin of a family*, which is reviewed by *Ursula Pietsch-Lindt*, a family panorama is sketched out over several generations. It is once again a doll, the rag doll Linsenmaier, that – as a narrated text – is more than a nostalgically transfigured children's toy, but turns out to be a lifelong imaginary companion and chronicler of human longings, disappointments and appropriation of life.

The **second focus** of the texts on the main topic consists of four contributions that we have bundled under the heading: ***Play and drama with puppet Figures - forms of expression and performance***. On the one hand, it is about the role of the puppet or puppet-like figure on the smaller stages of puppet or street theater, on the other hand, it is also about the drama and experiment with a doll/puppet as an artificial 'doppelgänger' of the actor on the large theater stage.

Michael Hatzius and his character *The Lizard* give answers in an 'interview' to questions by *Philipp Helmke* about the self-determination as a 'puppeteer': *Puppets, freedom and sense(s) of possibility in an interview ... with Phillip Helmke*.

Thus, in addition to the biographical references to the choice of puppet figures as a means of artistic expression, playfulness is emphasized here as a main characteristic of the puppet, which allows puppeteers to address and express what is 'possible' relatively free of constraints and conventions.

On the way to the art of puppetry, aspects of her family and migration biography played and still play a central role in the life story and artist biography of *Kristiane Balsevicius*. In her contribution *Titeres, teddy bears and dolls in hand - In search of one's own world*, it becomes clear how early emotions and play themes are artistically transformed in very differently designed doll/puppet figures and stagings for children and adults.

For *Katriina Andrianov*, too, family biographical (doll/puppet) experiences have strongly influenced her development into a doll/puppet performance artist. Her contribution *Solutions to homesickness* traces how her favorite doll from childhood became an animated and expressive object that both gave and gives scientific-theoretical impulses as well as playing an identifying role as a co-player in street theater.

Michaela Predeick's contribution, entitled *The stage as laboratory of self. Unheimliches Tal / Uncanny Valley by Thomas Melle and Stefan Kaegi (Rimini Protokoll)*, examines a specific theater production in which the author (Thomas Melle), who suffers from bipolar disorder, acts on stage together with an artificial double, a puppet machine. This kind of interaction is interpreted as a therapeutic self-staging that is effectively produced, artistically pinnacled and presented and reflected in its ambivalence.

The **third focus** contains two contributions that can be assigned to the context of the visual arts in the broadest sense: *Dolls/puppets – real and symbolical visualizations*.

In an interview with *Hansjürgen Gauda*, *Guðrun Gauda* works out his path to artistic work and activity as an art-(doll-)therapist against the background of difficult biographical circumstances. It turned out to be a development *From dress-up dolls to art (-therapy) with dolls/puppets*. It is about early experiences with the affordance of sensual-concrete materiality of the dolls' worlds as well as about their deconstruction, which shaped the self-image of artistic and therapeutic work. At the core of the engagement with the doll questions arise and remain: What is art? What therapy?

The contribution *Resusci Anne. Between reanimation and commodification* by the artist *Ida Kammerloch* and the curator *Mona Hesse* is a 'work of art' jointly prepared for this issue of the journal "de:do", based on a video work by *Ida Kammerloch*. Three narrative strands are brought together and visualized here: the story of the death mask of a suicidal woman around 1900, the development of the standardized training doll/dummy for learning cardiopulmonary resuscitation and reports on the net about the murder of a young Russian blogger. The confluence of these strands can be understood as sociocultural projection surfaces, which in turn stand for representational conventions of the feminine and can be interpreted in the context of processes of becoming a commodity.

Of the altogether seven **free contributions** we have summarized six under the heading *Dolls/puppets as variants of artificial beings*. Here we find different disciplinary emphases, each with its own methodological and thematic approaches and questions, although there are also transdisciplinary similarities and commonalities in some topics and puppet motifs.

The contribution *Virile doll-play – relationships and projections* by *Anna-Dorothea Ludewig* deals with the topos of the (female) doll in (male) fantasies and the conflation of eroticism and power. The relationship between doll and artist, in which the doll is the muse as a perfect projection surface, is explored relating to artists as diverse as *Oskar Kokoschka*, *Hans Bellmer*, *Tommaso Landolfi* and *Charles Bukowski*. The respective mirroring and reflection processes of the artists are thereby considered – also from a biographical point of view – as (literary) presentations of 'doll love'.

With *E. T. A. Hoffmann's* story *The Sandman* a classic text of doll motif research is taken up by *Marina Linares: The doll as object for curiosity, fear and fascination of death. The fantastic description of a psychopathological development in E. T. A. Hoffmann's story The Sandman*. In doing so, she examines the importance and meaning of the 'doppelgänger' theme for the fantastic plot of the event. In this context, the various narrative figures are regarded as personifications of the protagonist's inner development, which are then analyzed comparatively with reference to different (in-depth oriented) psychological concepts and findings.

The text by *Peter Ellenbruch* and *Liane Schüller* also begins with the *Sandmann* narrative by *E. T. A. Hoffmann*, which here serves as a starting point for

the analysis of eye-motifs in dolls/puppets and other artificial humans: *Animated automatons. An approach through literature and cinema* is the title of their contribution, which analyzes how the interaction between the gaze of cinematic androids and the human projections onto them takes place. With reference to methods of film analysis and Sigmund Freud's concept of the uncanny, examples of the gaze motif in the cinema of the 'Weimar Republic' and American science fiction cinema are analyzed and discussed.

Irene Lehmann examines a doll of a special kind in her article *Hatsune Miku in the uncanny valley. Vocaloids, gender and cyberspace*. The vocaloid Hatsune Miku is used as a (doll/puppet) character in costume play and is, factually, a computer program based on a manga illustration that is equipped with artificial intelligence and has become a pop star. With its ambiguous structure, a complex system of relations between gender and cyberspace is created here via an art figure, which also deals with more general questions of the relationship between the humane and the humanoid from the perspective of cultural productions.

Digital dolls as virtual influencers on the Internet and social media are the subject of the text *'More human than human'. Digital Dolls on Social Media* by Pamela C. Scorzin. It analyzes how a seamless synthesis of reality and fiction, of the natural and virtual worlds, takes place. Digital dolls thus blur the boundaries of formerly separate worlds, at least for the generations of 'digital natives'. If, on the one hand, a pleasurable, unbounded, combinatorial game between gender, ethnicity and identity becomes possible, the fact remains that it is the algorithms of programmed dolls/puppets (on the string) that – as usual – objectify the female body.

A short contribution concludes the section of the free contributions as a separate **discussion forum: cuddly toys as concealers?** Here, the meaning of doll-like figures is viewed from a different, decidedly socio-political perspective:

In her article *Get rid of trash from the past? A stuffed animal called Checkpoint Charlie on a German hoarders TV show* Insa Härtel interprets a 'human-material' affinity between a cuddly toy and its owner, portrayed on a TV show, less as a venue for a problematic individual-biographical life situation than as an (implicit) negotiation of questions of guilt and reparation in German history. Accordingly, the practice of dealing with the ballast of the past propagated in the hoarder TV show conceals and 'cuddles up' serious approaches to reflection and solutions, both on the individual as well as on a political-historical level.

Literaturverzeichnis / References

- Schwarz, Isabelle (2019). Zwischen Miniatur und Monumentalität: Grundlegendes zur Puppe und ihrer Bedeutung im Spannungsfeld von Material, Statement und Aktion im Werk von Niki de Saint Phalle. *denkste: puppe/just a bit of: doll 1*, 2019, 116-127.
- Weiss, Allen S. (Ed.) (2004). *Poupées*. Ouvrage collectif de Maryline Desbiolles, Colette Fellous, Pierre Péju et de Chantal Thomas. Paris: Coédition Gallimard/Halle Saint Pierre.
- Winnicott, Donald W. (1951). Transitional Objects and Transitional Phenomena: a study of the first not-me possession. *The International Journal of Psychoanalysis* 34, 89-97.

Dank / Thanks

Ganz am Schluss möchten wir unseren Dank an unser unterstützendes Umfeld aussprechen. Wir sind froh, dass es viele so Menschen gibt, die uns bei dem Projekt der Herausgabe eines weiteren Themenheftes der Zeitschrift „de:do“ in diesen schwierigen pandemischen Zeiten zur Seite gestanden und ihren Teil dazu beigetragen haben, dass wir am Ende eine online Version über OPUS der Uni Siegen anbieten und ein fertiges Druckexemplar in der Hand halten können. Der Dank gilt dabei ganz vorrangig den Autorinnen und Autoren, die sich alle zunächst auf den Prozess unserer internen Feedback-Schleifen und Reviews eingelassen haben und – im Falle der größeren wissenschaftsbasierten Beiträge – auch auf das externe Review-Verfahren durch Peer-Reviews. Das wiederum heißt, dass wir uns insbesondere ganz herzlich bei all den externen Reviewern bedanken möchten, die kritisch und kundig ihre Rückmeldungen und Anregungen eingebracht haben. Ein großer Dank geht an *Robin Lohmann*, die – wie immer – freundlich und zügig bei Übersetzungsfragen ansprechbar war. Das *Team der Mediengestaltung von UniPrint* der Uni Siegen ist mittlerweile ein verlässlicher Fels in der Brandung für uns, wenn es um Satz, Layout und Druck geht. Auch *Anja Rickert* war diesmal wieder eine wichtige Ansprechpartnerin bei Spezialfragen der Mediengestaltung. Dank gebührt dem *universi* Verlag, der die verlegerische Seite betreut. Nicht zuletzt sei einmal mehr der *Stiftung „Chancen für Kinder durch Spielen“* gedankt, die mit ihrer finanziellen Unterstützung gewährleistet, dass die „Mensch-Puppen-Themen“ in der vorliegenden Form als Zeitschrift erscheinen können.

At the very end we would like to express our thanks to our supportive environment. We are very glad that there are so many people who have stood by us in the project of publishing another thematic issue for our journal ‘de:do in these difficult pandemic times and have who done their part to ensure that in the end we can offer an online version via OPUS of the University of Siegen and hold a finished print copy in our hands. Our thanks go first and foremost to the authors, all of whom initially engaged in the process of our internal feedback loops and reviews and – in the case of the larger science-based contributions – also in the external review process through peer reviews. This, in turn, means that we would particularly like to extend our thanks to all the external reviewers who critically and knowledgeably contributed their feedback and suggestions. A big thank goes to *Robin Lohmann*, who – as always – was friendly and quick to respond

to questions about translations. The media design team at *UniPrint* at the University of Siegen has become a reliable rock for us when it comes to typesetting, layout and printing. *Anja Rickert* was once again an important contact for special questions about media design. Thanks go to *universi* publishing, which looks up the publishing side. Last but not least, we would like to thank the foundation ‘*Chances for Children through Play*’, whose financial support ensures that the “human-doll/puppet-themes’ can appear as a journal in its present form.

Über die Herausgeberinnen / About the Editors

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

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



Korrespondenz-Adressen / Correspondence addresses

fooker@psychologie.uni-siegen.de
mikota@germanistik.uni-siegen.de

Siegen, September 2021
Insa Fooker / Jana Mikota

Fokus: *Inspiriert von Puppen – Sammeln, Kreieren, Schreiben, Rezensieren*

Focus: *Inspired by dolls/puppets – Collecting, creating, writing, reviewing*

Anna Lehninger

„Im Kleinsten zeigt sich die ganze Welt“.

Verlebendigung von Puppen in Wort und Bild im Werk von Tony Schumacher
“A whole world revealed – in the smallest of things”.

Bringing dolls to life in words and pictures in the work of Tony Schumacher

— 18–26

Barbara Margarethe Eggert / Julia Lehner

Was macht die Puppe im Museum? Puppen ausstellen im Spannungsfeld von
historischen und biographiebezogenen Bedeutungs(ge)schichten.

Barbara Margarethe Eggert im Gespräch mit Museumsdirektorin Julia Lehner
What’s the doll doing in the museum? Exhibiting dolls in the exciting field of
historical and biography-related stories of meaning.

Barbara Margarethe Eggert in conversation with museum director Julia Lehner

— 27–32

Julia Schweisthal

Jüdische Puppenkinder als Lebensbegleiter durch dunkle Jahrzehnte.

Die Portraitpuppen der deutsch-jüdischen Künstlerin Edith Samuel aus den
1920er- und 1930er-Jahren

Jewish doll children as life companions through dark decades.

The portrait dolls of the German-Jewish artist Edith Samuel from the
1920s and 1930s

— 33–41

Franziska Willbold

Puppen in Johann Wolfgang Goethes *Wilhelm Meister*-Komplex und Thomas Manns
Buddenbrooks im Spannungsverhältnis zwischen Bürger- und Künstlertum

Puppets/dolls in Johann Wolfgang Goethe's *Wilhelm Meister*-complex and Thomas
Mann's *Buddenbrooks* in the tension between bourgeoisie and artistry

— 42–51

Magali Nieradka-Steiner

Von Briefen, die es nicht (mehr) gibt: Franz Kafka und die Puppe

Of letters that do not (no longer) exist: Franz Kafka and the doll

■ 52–58

Barbara Margarethe Eggert

Dare Wright – Porträt einer Künstlerin als *Lonely Doll* oder:

Warum zwei Biografien dennoch eine zu wenig sein können.

Rezensionen zu Jean Nathan: *The Secret Life of the Lonely Doll. The Search for*

Dare Wright und Brook Ashley: *Dare Wright and the Lonely Doll. A Biography*

Dare Wright – Portrait of an artist as *Lonely Doll* or:

Why two biographies can still be one too few.

Reviews of Jean Nathan: *The Secret Life of the Lonely Doll. The Search for*

Dare Wright and Brook Ashley: *Dare Wright and the Lonely Doll. A Biography*

■ 59–62

Ursula Pietsch-Lindt

Stoffpuppe Linsenmaier: Echter Kerl und Gefährte im Dick und Dünn
einer Familie.

Rezension zu Anna Katharina Hahn: Aus und davon

Linsenmaier rag doll: Real guy and companion through thick and thin
of a family.

Review of Anna Katharina Hahn: Out and away

■ 63–65

„Im Kleinsten zeigt sich die ganze Welt“. Verlebendigung von Puppen in Wort und Bild im Werk von Tony Schumacher¹

“A whole world revealed – in the smallest of things”. Bringing dolls to life in words and pictures in the work of Tony Schumacher

Anna Lehninger

ABSTRACT (Deutsch)

Puppen treten im Schaffen der deutschen Kinderbuchautorin (und -illustratorin) Tony Schumacher (1848-1931) in Haupt- und Nebenrollen auf. Schumacher war eine im 19. Jahrhundert äußerst populäre Schriftstellerin, die Dutzende Bücher publizierte und daneben antike Möbel, Krippenfiguren und vieles andere sammelte. In den autobiografischen Schriften der heute weitgehend vergessenen Autorin hat diese insbesondere ihrer über 200 Puppen zählenden Sammlung viel Platz eingeräumt. Darin erfuhrt die reale Puppensammlung Transformationen in formal ganz unterschiedliche Bild- und Textnarrative. Die Analyse des Spiels der Autorin und Illustratorin mit Puppenkollektiv und Puppenindividuum, das subtil auf den Erzählinhalt abgestimmt und verbildlicht wird, ordnet exemplarisch Bilder und Texte aus der Zeit zwischen 1885 und 1930 biografischen und zeithistorisch ein.

Schlüsselwörter: Tony Schumacher, Kinderliteratur, 19. Jahrhundert, Illustration, Autobiografie einer Sammlerin, Puppensammlung

ABSTRACT (English)

Dolls appear in leading and supporting roles in the work of the German children's book author (and illustrator) Tony Schumacher (1848-1931). Schumacher was an extremely popular writer in the 19th century who published dozens of books as well as being a collector of antique furniture, nativity figures and much more. In her autobiographical writings, this largely forgotten author places a particular emphasis on her collection of more than 200 dolls which undergo interesting narrative and pictorial transformations. The playful approach of the author and illustrator with both individual dolls and doll collectives is analyzed and subtly coordinated with the narrative content and its visualization providing examples of images and texts from the period between 1885 and 1930 which are classified biographically and historically.

Keywords: Tony Schumacher, children's literature, 19th century, illustration, autobiography of a collector, doll collection

¹ Die Verfasserin widmet den Beitrag im Gedenken Roland Stark, der diese „Schumacherei“ mit wertvollen Anregungen und liebenswürdigem Austausch begleitet hat.

In einem schimmernd beleuchteten, mit gemusterten Tapeten und feinen Teppichen ausgestatteten Zimmer sitzt eine schwarz gekleidete Dame höheren Alters und hält in der linken Hand eine Puppe (vgl. Abbildung 1). Freundlich blickt sie durch ihre Brillengläser auf ein zwei- bis dreijähriges Mädchen herab, das vor ihr steht und sich, ebenfalls eine Puppe haltend, an die alte Frau, vermutlich seine Großmutter, lehnt und deren Blick ernst und fest erwidert. Die Großmutter hat eine Tasse Kaffee oder Tee neben sich stehen, als ob sie diese nur gerade weggestellt hätte, um sich dem kleinen Mädchen zuzuwenden. Ein Bilderbuch liegt aufgeschlagen auf einem geschnitzten Kinderstühlchen, weiteres Spielzeug ist am Boden verstreut, wodurch eine Alltäglichkeit der Szene



Abbildung 1: Aus dem Nachlass von Tony Schumacher (Fotografie, undatiert; Andersen & Klemm, Stuttgart, Ludwigsburg Museum, Inv.-Nr. 689 V 85)

suggestiert wird. Trotz der sorgfältigen Inszenierung wirkt die Situation liebevoll und innig. Die herzliche Zuneigung der beiden Personen zueinander ist im Bild spürbar und erinnert an bildliche und textliche Figurenkonstellationen wie Domenico Ghirlandaios berühmtem Porträt eines alten Mannes und seines Enkels von 1488 oder an Heidi und seinen Großvater bei Johanna Spyri.

Die Fotografie findet sich im Ludwigsburg Museum im Nachlass der deutschen Kinderbuchautorin Tony Schumacher (1848-1931). Vermutlich handelt es sich bei der alten Frau um Karoline Friederike von Baur-Breitenfeld (1810-1897), die Mutter von Tony Schumacher, das kleine Mädchen ist vermutlich eines ihrer Enkelkinder. Schumacher sollte das Bild später als Grundlage für Illustrationen von Texten verwenden, in denen Großmütter und Puppen tragende Rollen spielen.

Erinnerungen an eine Großmutter und erste Puppenverse

Die Kinderbuchautorin Tony Schumacher, geborene Antonie Louise Christiane Marie Sophie von Baur-Breitenfeld, Tochter von General Fidel von Baur-Breitenfeld, Großnichte des Arztes und Schriftstellers Justinus Kerner

und seit 1875 verheiratet mit dem Hofrat Karl Friedrich Schumacher, gehörte zu den beliebtesten deutschen Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts. Heute ist der einstmalige Ruhm verblasst: „Die Mischung aus fiktiven Geschichten und persönlich Erlebtem sowie der frömmelnd-betuliche, leicht pädagogisierende Erzählstil haben Tony Schumacher Charakterisierungen wie *Courths-Mahler für Kinder* [...] und *deutsche Spyri* [...] eingebracht.“ (Valet 1997, 31). Anders als Johanna Spyris zeitloser Klassiker *Heidi* haben Schumachers Bestseller *Mütterchens Hilfstruppen* oder *Rigikinder* trotz deren früherer Beliebtheit die Zeit nicht überdauert.

Neben ihrem umfassenden Schreiben für Kinder hat Schumacher auch einige autobiografische Schriften veröffentlicht. So hat die Autorin in der Schrift *Was ich als Kind erlebt* im Jahr 1901 ihrer Kindheit ein schriftstellerisches Denkmal gesetzt und das von Pflichtbewusstsein und militärischer Strenge geprägte, wengleich auch liebevolle Umfeld beschreiben, in dem sie – zwischen Kaffeewisiten und Sommerbällen – wohlbehütet aufgewachsen war. Insbesondere ihrer Großmutter räumte sie in ihren Erinnerungen einen besonderen Platz ein: „Ob es wohl je eine Großmutter gab, deren Art und Weise und Aussehen so zu diesem Worte passte wie die unsrige? Ein edles, liebes altes Gesicht, silberner Scheitel, ein weißes Häubchen, ein graues oder schwarzseidenes Kleid mit alter gefältelter Chemisette, und Hoheit und Frieden, der von der ganzen Gestalt ausging!“ (Schumacher 2010/1901, 80).



Abbildung 2: „Beim Großmütterlein“ (1898)



Abbildung 3: Tony Schumacher, Illustration in *Lottchen und Gertrud* (1885)

Die verklärte Erinnerung an die eigene Großmutter beschäftigte die Autorin mehrmals. Einmal diente die Fotografie als direkte Vorlage für eine Illustration zum Gedicht „Beim Großmütterlein“ und das bereits bekannte Personal wurde auch in den Versen um den generationenverbindenden Faktor Puppe ergänzt (vgl. Abbildung 2):

„Und manchmal auch, da durft' ich seh'n
Im seidenen Gewand
Großmutter's Puppe, fein und schön
Mit Schäferhut und Band.
Großmutter sprach von alter Zeit,
Und wie es damals war,
Von Kinderstreichen, Lust und Freud',
Von Krankheit, Kriegsgefahr.“
(Schumacher 1898, 160)

Innerhalb weniger Verse spannt Schumacher den Bogen vom feinen Seidengewand zur drohenden Kriegsgefahr – die Puppe als Projektionsfigur macht den inhaltlichen Sprung möglich. Jahre zuvor war eine spiegelverkehrte Komposition der Gruppe aus Großmutter, Puppe und Enkelin in Schumacher erstem Erfolgsbuch *Lottchen und Gertrud* erschienen (vgl. Abbildung 3). Ein kleines Mädchen reicht dort einer strickenden alten Dame, die in Häubchen und Schultertuch an einem Fenster sitzt, eine Puppe, deren loses Bein offensichtlich der Reparatur bedarf. Auf beiden Bildern fungiert die Puppe als Bindeglied zwischen dem kleinen Kind und der alten Frau, zwischen den zwei Generationen, zwischen den Zeiten. Selbst alterslos, wird sie von der Großmutter, die als kleines Mädchen selbst mit ihr gespielt hat, an die Enkelin weitergereicht (vgl. Abbildung 2). Diese Verquickung von persönlicher Erinnerung und Puppenbiografie zieht sich wie ein roter Faden durch Tony Schumachers Schaffen. Mithilfe der autobiografischen Informationen der Autorin, die durch ihre eigenen Schriften verfügbar sind, können überdies direkte Zusammenhänge zwischen ihrer eigenen Puppensammlung, den Puppentexten und -bildern nachgezeichnet werden.

Von alten Puppen hatte die Schriftstellerin schon früh erzählt – in Verserzählungen, die nur handgeschrieben überliefert sind, aber auch in gedruckten Reimen, die in kleinster Auflage wohl für Familie und Freunde gedacht waren. Bereits dort sind es die Puppen, die das Geschehen bestimmen oder gleich selbst die Geschichte erzählen. „Was der Mama alte Puppe erzählt“, lautet bezeichnen-

derweise der Titel einer Verserzählung, die um 1871 in dreißig Exemplaren gedruckt wurde. Der Text umfasst fünfzehn Seiten und ist mit einer Illustration von der Hand der Autorin ausgestattet. Diese erste Lebensgeschichte einer Puppe von der Wiege bis zur Bahre (und Wiederauferstehung als Spielzeug der Tochter der früheren Puppenmutter) stellt eine Vorform von *Lottchen und Gertrud* dar, welcher in der 1885 handgeschriebenen Verserzählung „Noch eine Puppengeschichte“, die sich heute im Städtischen Museum Ludwigsburg befindet, noch eine weitere Facette hinzugefügt wird: Die fantastische Begegnung von Mensch und Puppe. In einer Silvesternacht erhält die Autorin selbst Besuch von einem Puppenkind, das ihr von seinen Erlebnissen berichtet und wieder entwindet, bevor die Neujahrsglocken läuten und die Erzählerin einschläft (Schumacher 1885a). An der Schwelle zwischen Wachen und Träumen wird die Puppe lebendig und schildert ihre Sicht auf die Welt, die von der Autorin als Mittlerin zur realen Welt zu Papier gebracht wird. Fünfzehn Jahre später sollte Schumacher die in den beiden Verserzählungen angelegten Motive ausbauen und damit ihren ersten großen Erfolg feiern.

Puppengeflüster. Was Lottchen und Gertrud sich erzählten

Nach in „Noch eine Puppengeschichte“ ließ Schumacher 1885 gleich zwei Puppen in einer Reimerzählung lebendig werden und ihre Lebensgeschichten schildern. Es beginnt mit einer atmosphärischen Schilderung der Nacht nach Heiligabend, wo sich zwischen den Geschenken zwei Puppen zwei klei-

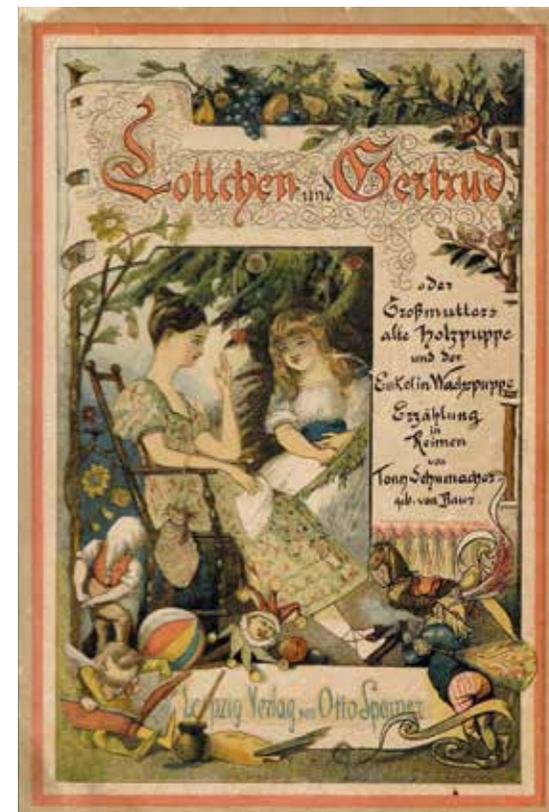


Abbildung 4: Tony Schumacher, *Lottchen und Gertrud*, Titelbild (1885)

ne Stühle zusammengeschoben haben: „Die sprachen und sagten sich allerlei!“ (Schumacher 1885b, 4). Diese Christnacht ist wahrlich eine magische Nacht, in der, vom Mond beschienen, die Puppen einander von ihren Erlebnissen erzählen, so auch zu sehen im Titelbild (vgl. Abbildung 4), das ein anonymes Künstler gestaltet hat.

Beinahe erscheinen die beiden Puppen selbst wie Kinder, die proportional viel größer gezeichnet sind als die sie umgebenden Spielsachen. Auch ihre Haltung und Gestik wirken äußerst menschlich, lediglich die etwas steif ausgestreckten Beine der Puppe aus Holz deuten deren wahre Materialität an.

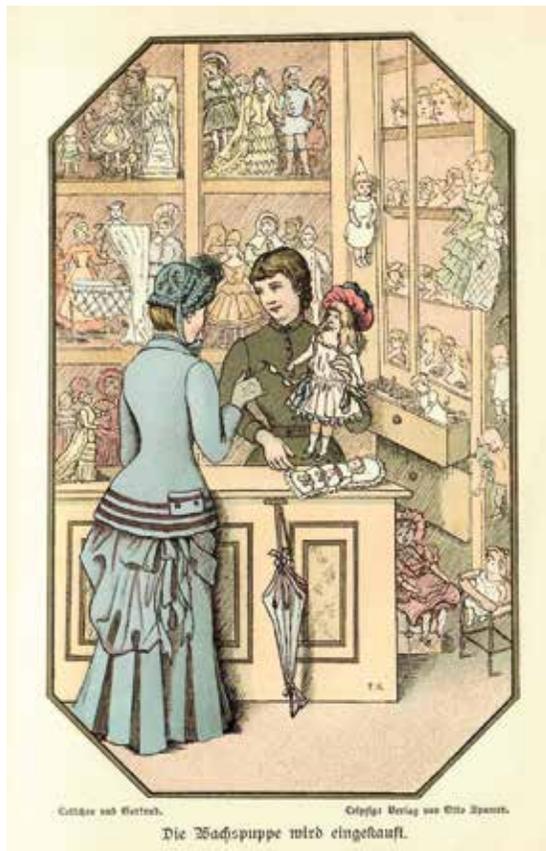


Abbildung 5: Tony Schumacher „Die Wachspuppe wird eingekauft“ in *Lottchen und Gertrud* (1885)

Zuerst berichtet die ältere Holzpuppe von den Ereignissen bei dem Mädchen Lottchen. Darauf folgt der autobiografische Bericht der Wachspuppe von Gertrud. Beide Puppen bleiben selbst namenlos, respektive nehmen sie die Namen ihrer Besitzerinnen an. Bebildert sind die Reime im Inneren mit „40 Illustrationen und vier Buntbildern nach Zeichnungen der Verfasserin“, in den Illustrationen deutlich gekennzeichnet durch das Monogramm „TS“. Die Autorin hatte schon von Jugend an gerne gezeichnet und so lag es offenbar nahe, dass sie ihre (frühen) Publikationen auch illustrierte, wie in *Ich gratuliere* von 1883, einer Sammlung von Gedichten, Sprüchen und kleinen Szenen für Kinder, die sie mit Kindern in den passenden Kostümen bebilderte. Später wurden ihre Bücher von Illustratoren wie Paul Hey, Karl Schmauck oder Ernst Kutzer mit Bildern versehen – ob dies in der zeitlichen Auslas-

tung der Autorin mit dem Schreiben begründet war, oder mit verändertem Publikumsgeschmack in Zusammenhang stand, ist nicht bekannt, ebenso wenig wie weit sich die Autorin bei der Auswahl der Illustratoren und deren Bilder einbrachte. Der Puppengeschichte von 1885 hat die Schriftstellerin jedenfalls ihre eigenen Bilder in Form zarter, teils kolorierter, Federzeichnungen, beigegeben, die zeichnerisch gekonnt die Atmosphäre der Puppenerfahrungsberichte unterstreichen und personalisieren (vgl. Abbildungen 5 und 6).

Die Geschichte von Lottchens Holzpuppe reicht weit ins frühe 19. Jahrhundert zurück: Vom Kauf durch den Vater auf einer Reise, dem Ankommen im Haus und Kennenlernen aller seiner Bewohner, Räume und Besonderheiten über Erlebnisse durch die Zeit wie eine Kindstaufe, Hausunterricht und Spiele, eine Ferienreise zu den Großeltern auf dem Land, die Erkrankung von Lottchen an den Masern bis zum freudigen Erleben der Weihnachtszeit. Als Lottchen zu alt ist zum Spielen und schließlich an der Schwelle zum Erwachsenwerden steht, wird die Puppe am Dachboden in einer Kiste zur Ruhe gebettet. Nach jahrzehntelangem Schlaf wird sie vom nunmehr zur Großmutter gewordenen Lottchen wieder aufgeweckt und deren Enkeltochter als Weihnachtsgeschenk weitergegeben.



Abbildung 6: Tony Schumacher „Ricke und Agnes“ in *Lottchen und Gertrud* (1885)

Nun hebt die Wachspuppe an zu erzählen, wobei bereits am Anfang mit der Puppe „erstem Erinnern“ von der Anfertigung und Ausstellung in einem Spielzeuggeschäft eine neue Ära des Puppenseins anklingt: Diese Puppe wird nicht unterwegs bei einem Händler gekauft, sondern in einem eigenen Laden, in dem die Puppen wie Kleinode in wandhohen Vitrinen präsentiert werden (vgl. Abbildung 5). In die Ferien wird nicht mehr per Kutsche gereist, sondern mit der Eisenbahn und man lässt sich selbstverständlich beim Fotografen porträtieren. Anders als das im Familienkreis behütete Lottchen wird die kleine Gertrud in einen Kindergarten gegeben und zur Vorbeugung von Haltungsschäden werden Mädchen und Jungen zum Kinderturnen geschickt. Die älteste Tochter strebt nunmehr eine Laufbahn als Lehrerin an – der großmütterliche Wunsch nach einer Intensivierung der Hausarbeit wird als unzeitgemäß abgetan.

Kindergeburtstage, Kinderkrankheiten und allerlei Erlebnisse bleiben über die Zeiten ähnlich und werden von den Puppenchronistinnen sorgsam im Gedächtnis verzeichnet, während sie auch die Veränderungen wahrnehmen und festhalten. Erzählerisch nehmen sie eine eher neutrale Position ein – sie beobachten und berichten wie außenstehende, allwissende Erzählerinnen. Nur hin und wieder sind sie Teil des Geschehens. Dieses Wandeln zwischen der Menschen- und Puppenwelt schlägt sich auch in Schumachers Illustrationen nieder. Die Puppen werden zwar oft im Arm gehalten oder sitzen steif auf dem Sofa, verschränken aber auch, zuweilen genau an der Schwelle balancierend, den Bild- mit dem Textraum. Sie fungieren als Vermittlerinnen zwischen der Realität der Kinder im Bild und jener der Erzählung auf der Buchseite (vgl. Abbildung 6).

Nebenbei wird in den Versen auch Familien- und Spielzeuggeschichte erzählt und mittels letzterer eine Entwicklungslinie parallel zu den gesellschaftlichen Veränderungen gezogen – von der Großmutter zur Enkelin wird die Veränderung von Puppen vom späten 18. bis ins 19. Jahrhundert zusammengefasst: „Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts wurden Puppen fast ausschließlich aus Holz geschnitzt oder gedrechselt. Dieses Material trug viel zu der würdevollen Steifheit ihrer Erscheinung bei. Im 18. Jahrhundert kamen Wachs und Porzellan zur Herstellung von Puppenköpfen hinzu.“ (Wernigg, 1961, 13). Der *würdevollen Steifheit* von Lottchen folgt das anschniegsame Wachsgesicht Gertruds, in diesem Wechsel und den begleitenden Zeiterscheinungen kündigt sich eine neue Ära an. Ein verändertes Frauenbild wird hier ebenso vermittelt wie der technische Fortschritt.

Sachkenntnis von der Puppenwelt hatte die Autorin nicht nur durch ihre Kindheitserinnerungen, sondern vor allem durch ihre eigene, um die 200 zum Teil sehr kostbare Puppen aus aller Welt zählende, Sammlung. Tony Schumacher war sich des kulturhistorischen Wertes ihrer Sammlung bewusst und widmete ihr verschiedene Sachtexte, in denen sie den Ursprüngen der Sammlung und ihren Besonderheiten auf den Grund ging.

Wie man zu einer Puppensammlung kommt

„Sie sammeln Puppen? – Ist das möglich? – Wie kurios! – Was thun Sie denn damit?“ (Schumacher 1899b, 169). Mit diesen Worten leitete Tony Schumacher in mehreren Artikeln und einem Buch Betrachtungen über ihre Puppensammlung ein. Während sich zwei ausführliche Texte, die 1899 erschienen, nur wenig unterscheiden und reich bebildert sind, stellt eine 1918 erschienene Veröffentlichung eine sprachliche Verknappung ohne Bilder dar. Der letzte und umfangreichste Text von 1929 weicht wiederum markant vom Schema der frühen Artikel ab, wenngleich er unter demselben Titel erschien: „Wie ich zu meiner Puppensammlung kam“.

Die erste Version ihres Sammlungsskizzen veröffentlichte Tony Schumacher einmal in dem illustrierten Wochenblatt *Über Land und Meer* als illustrierten Gang durch die Sammlung und im selben Jahr im siebenten Band des Jahrbuchs *Deutsches Mädchenbuch*. Ausgestattet mit 53 teilweise farbigen Vignetten der Puppen von dem deutschen Illustrator Christian Votteler gab Schumacher einen Überblick über die Entstehungsgeschichte ihrer Sammlung, reiste mit den Puppen um die Welt und durch die Zeit und verband mit einigen Protagonist:innen kurze Anekdoten darüber wie die jeweilige Puppe in ihren Besitz gelangt war (vgl. Abbildungen 7 und 8).



Abbildung 7: Seite aus dem Deutschen Mädchenbuch (1899, S. 175)



Abbildung 8: Seite aus dem Deutschen Mädchenbuch (1899, S. 179)

In die Texte integriert sind kleine Abbildungen der Puppen, in Grüppchen arrangiert und einander zugewandt wie in einem Gespräch. In lockerem Plauderton werden Käufe und Schenkungen geschildert, wobei der koloniale Hintergrund im Erwerb einerseits in den Provenienzen anklingt, andererseits auch im „Exotismus“ der im Artikel wie in einer Völkerschau *en miniature* „ausgestellten“ Puppen (vgl. Abbildung 9).

In *Lottchen und Gertrud* wird explizit ein Besuch einer Ausstellung des westmongolischen Volkes der Kalmücken geschildert:

Bald ist auch die ganze Familie bereit,
Die Kalmücken zu sehen, ist es jetzt Zeit.
Man zeigt ja heutzutage so gern
Seltsame Menschen aus weiter Fern*.
(...)
Die Kinder waren sehr erstaunt,
Über all das Fremdartige. Getrud raunt
Der Großmutter leise ins Ohr:
„Mir kommen die Menschen so traurig vor,
Sag*, müssen sie immer das Gleiche thun?
Und kehren sie nicht bald nach Hause nun?“
(Schumacher 1885b, 113f)

Voller Staunen, aber auch Mitleid, werden die Frauen, Männer und Kinder dort betrachtet. Möglicherweise handelt es sich bei dieser Szene um eine Einbindung von tatsächlich Erlebtem der Autorin, wie der in den 1880er Jahren sehr beliebten Zurschaustellung von Kalmücken durch Carl Hagenbeck (Thode-Arora 2012, 161). Noch viele Jahre später nahm die Autorin auf das Format der Schaustellung anderer Völker Bezug: 1929 sprach sie von der Puppensammlung gar als ihrer „kleinen Völkerschau“ (Schumacher 1929, 113).

Die Autorin, deren moralische Bedenken gegenüber der Zurschaustellung von Menschen deutlich werden, mag in der Puppensammlung eine zwar dem kolonialen Exotismus der Zeit verpflichtete, aber menschenwürdige, Ausstellungs-

form anderer Völker und Kulturen gefunden haben. Zusammenfassend schloss Schumacher die Betrachtung ihrer Sammlung:

„Im kleinsten zeigt sich die ganze Welt!“ Dieses Wort könnte auch auf meine Sammlung angewendet werden. Nein, ich ‚spiele‘ nicht mit meinen Puppen, aber wenn ich in einer Mußestunde in mein Sammelzimmer gehe, wenn all die weißen und schwarzen, geschnitzten und wächsernen, modernen, glänzenden, sowie die noch weit größere Anzahl verblichener, uralter kleiner Gestalten mich umgeben, die entweder frommer Andacht geweiht waren oder von längst vermoderten Kinderhändchen ans Herz gedrückt wurden, so ist mir, als erzähle mir jede einzelne ihre Geschichte, und – lacht nicht! – diese Geschichten sind rührend und lehrsam und umfassen ein gut Teil Welt- und Menschengeschichte. (Schumacher 1899b, 184).

Eine beinahe wörtliche Entsprechung findet sich in Charles Baudelaires Reflexionen über den „Sinn des Spielzeugs“: „Findet man da im Kleinen nicht das ganze Leben, nur viel bunter, säuberlicher und leuchtender als in Wirklichkeit?“ (Baudelaire 1951, 542). Baudelaires hier zitierter Essay erschien 1951 in deutscher Übersetzung in der Dezemberausgabe der Kulturzeitschrift *Atlantis. Länder – Völker – Reisen*, die im selben Heft einen reich bebilderten Beitrag über die historische Puppensammlung der Madame de Galéa aus Paris widmete, die damals in Zürich ausgestellt war. Wo aber Baudelaire mehr eine Verkleinerung und damit mikroskopische Verdeutlichung gesellschaftlichen Lebens im Sinn gehabt hatte, spannte Schumacher den Bogen weiter über die gesamte Kulturgeschichte und untermauerte diesen Anspruch bildlich in der Inszenierung der Puppen wie in einer musealen Präsentation.

1899 kam die Beschreibung der Sammlung noch als ein Überfliegen des Ganzen mit anekdotischen Seitenblicken auf einzelne Puppen daher. Das wie von Scheinwerfern beleuchtete Aufscheinen der Illustrationen im Text unterstreicht



Abbildung 9: Seite aus Über Land und Meer (1899, S. 427)

deren Status als Kleinode. Dreißig Jahre später hingegen, als die achtzigjährige Schumacher in Buchform einen letzten Blick auf ihre Sammlung warf, widmete sie nicht nur eine geräumige Einführung der Entstehung der Sammlung, sondern ordnete das Büchlein auch in einzelnen Kapiteln nach größeren thematischen Schwerpunkten. Schilderungen über die Erwerbung (oder auch Nichterwerbung) einzelner Puppen, die sie zuvor nur angedeutet oder gar nicht erwähnt hatte, konnte sie jetzt in voller Länge zum Besten geben. In manchem Kapitel stehen die Schicksale einzelner Menschen sogar mehr im Vordergrund als der Erwerb der Puppen oder Krippenfiguren, die beinahe beiläufig in die Geschichte eingeflochten wurden. Es fehlt jedoch der stolz schwelgende Rundumblick auf das Puppenreich, nicht zuletzt auch mangels Illustrationen. Lediglich eine schwarz-weiße Fotografie einer prachtvoll gekleideten, geschnitzten „Chinesenpuppe“ ziert das Frontispiz. Auf weiteren Bildschmuck wurde – vermutlich aus Kostengründen – in dem schmalen, 120 Seiten umfassenden Bändchen verzichtet.

Es ist die Sichtung eines gelebten Lebens, herausgeplückten Erinnerungen folgend, die mit den Puppen in mehr oder weniger fester Verbindung stehen. Die nunmehr selbst im Großmutteralter Stehende ließ nicht mehr den Blick der Sammelnden über ihre Kollektion schweifen, die Glanzstücke mit sichtlichem Stolz hervorhebend, vielmehr ist es ein Abschied von der sich nunmehr auflösenden Sammlung, ein schriftliches Festhalten der den Puppenkörpern eingeschriebenen Erinnerungen, die ohne deren physische Anwesenheit verloren wären. Dazu bediente sich Schumacher ihres ureigensten Handwerkszeugs, des Schreibens, um das Verschwindende dem Vergessen zu entreißen.

Ein Puppenvermächtnis

Zur bildlichen Repräsentation der Puppen wurden die jeweils verfügbaren technischen Möglichkeiten genutzt. Außer den Zeichnungen wurden mehrmals Fotografien von der Sammlung angefertigt. Die Puppenarrangements auf manchen undatierten Fotografien (vgl. Abbildung 10), die vermutlich von Schumacher selbst so angeordnet worden waren und vermutlich noch vor dem Ersten Weltkrieg entstanden sind, erinnern an Familien- und Gruppenfotos, in denen die Menschen steif wie Puppen in einer Pose ausharren mussten, bis die Belichtung der Glasplatte fertig war. Die Inszenierung lässt auch an die Puppengruppchen in den Illustrationen ihres Essays denken (vgl. Abbildungen 7, 8 und 9) und lässt die einzelnen Puppen nochmals in voller Pracht auftreten.



Abbildung 10: Puppen aus der Sammlung von Tony Schumacher (Fotografie) —

Ein letztes Mal ließ sie den Blick über die Sammlung schweifen, als diese vor dem Verkauf um das Jahr 1919 fotografiert wurde (vgl. Abbildung 11). Gedrängt in den Vitrinen sind die Puppen vor- und nebeneinander positioniert und bestechen weniger durch ihre individuellen Eigenheiten als durch ihre Zahl.

1918 hat Schumacher auch eine weitere Fassung des Sammlungstextes verfasst, die auf vier Seiten in knappem, für die Autorin eher ungewöhnlichem, staccatoartigem Telegrammstil die Glanzstücke abarbeitet, zudem auch einige ihrer Krippen beschreibt (Schumacher 1918). Bald darauf verlor sich die Spur der Sammlung und sie konnte erst viele Jahre später zumindest teilweise rekonstruiert werden. Zwar ist der Glanz von Tony Schumachers Puppensammlung heute, wie auch ihre einstige Bekanntheit als Autorin, verblasst, doch einige Puppen, die in den Texten beschrieben und abgebildet sind, haben die Wirren der Kriegsjahre überstanden und werden heute im Landesmuseum Württemberg und im Ludwigsburg Museum aufbewahrt.



Abbildung 11: Puppensammlung von Tony Schumacher, um 1919 (Fotografie) —

In der Rezeptionsgeschichte ihres Werks offenbart sich die problembeladene Geschichte von Zuordnungen weiblichen Schreibens im 19. Jahrhundert, das oft allzu schnell als trivial und sentimental abgestempelt wurde. Gerade in Puppentexten und -bildern wird die Festlegung vieler Schriftstellerinnen als Autorinnen von Kinder- respektive Mädchenliteratur deutlich. Schumacher als Exponentin dieser Sparte hat aber mit in ihrer Doppelfunktion als Autorin und Illustratorin verdeutlicht, dass die vordergründig lieblichen Puppenbilder auch zu differenzierten Lesarten auffordern. Die Puppenillustrationen sind somit Teil des Dilemmas wie auch der Schlüssel zu seiner Analyse.

Literaturverzeichnis & Quellen

- Augustin, Rolf und Heide (2002). *Gelebt in Traum und Wirklichkeit. Biographie und Bibliographie der einst berühmten Ludwigsburger Kinderbuchautorin Tony Schumacher – eine Recherche*, (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien, Band 20). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Baudelaire, Charles (1951). Vom Sinn des Spielzeugs. *Atlantis. Länder – Völker – Reisen*, 23 (12), 542-544.
- Cieslik, Jürgen und Marianne (1979). *Puppen. Europäische Puppen 1800-1930*. München: Mosaik Verlag.
- Ebner-Eschenbach, Marie von (2019). *Lotti die Uhrmacherin* (mit einem Essay von Eva Schörkhuber), Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag (Originalausgabe 1880).
- Ebner-Eschenbach, Marie von (1895/96). Meine Uhrensammlung. *Velhagens & Klasings Monatshefte*, 10, Bd. 1, 531-540.
- Schumacher, Tony (1871). Was der Mama alte Puppe erzählt. Verserzählung, Privatdruck in 30 Exemplaren, 15 Seiten, Ludwigsburg Museum, Inv.-Nr. 3088 L.
- Schumacher, Tony (1885a). Noch eine Puppengeschichte. Verserzählung, Manuskript, vier DIN A4-Seiten, sechs Spalten, Ludwigsburg Museum, Inv.-Nr. 1608 V 87.
- Schumacher, Tony (1885b). *Lottchen und Gertrud oder Großmutter's Holzpuppe und der Enkelin Wachspuppe. Vergleichende Erzählung in Reimen aus der guten alten Zeit und der Neuzeit*. (mit 40 Illustrationen und vier Buntbildern nach Zeichnungen der Verfasserin). Leipzig-Berlin: Verlag von Otto Spamer.
- Schumacher, Tony (1898). Beim Großmütterlein. *Der Jugendfreund*, 12, (40), 160, Ludwigsburg Museum, Inv.-Nr. 559 V 85.
- Schumacher, Tony (1899a). Wie ich zu meiner Puppensammlung kam. *Über Land und Meer*, 41, Bd. 81, (26), 426-430.
- Schumacher, Tony (1899b). Wie ich zu meiner Puppensammlung kam. *Deutsches Mädchenbuch*, Bd. 7. Stuttgart: K. Thienemanns Verlag, 169-184.
- Schumacher, Tony (1918a). Puppen- und Krippensammlung. *Antiquitäten-Zeitung*, Stuttgart: Verlag Hermann Pfister, 1-4, Ludwigsburg Museum, Inv.-Nr. 586 V 85.
- Schumacher, Tony, (1918b). *Mirjams Treue*. (Illustrationen von Karl Schmauck). Stuttgart: Levy & Müller.

- Schumacher, Tony (1929). *Wie ich zu meiner Puppensammlung kam. Erinnerungen einer Achtzigjährigen*. Stuttgart: Levy & Müller.
- Schumacher, Tony (2010). Was ich als Kind erlebt, Monique Cantré (Hg.), Tübingen: Klöpfer und Meyer. (Originalausgabe 1901)
- Spielzeugmuseum Riehen (Hg.) (2019). *Puppen. Aus der Sammlung von Doris Im Obersteg*. Ausstellungskatalog, Spielzeugmuseum Riehen, (22.09.2019–31.01.2020). Basel: Schwabe Verlag.
- Thode-Arora, Hilke (2012). Hagenbecks Europatourneen und die Entwicklung der Völkerschauen, In Pascal Blanchard Éric Deroo, Sandrine Lemaire (Hg.). *MenschenZoos. Schaufenster der Unmenschlichkeit*. Hamburg: Ed du Crieur Publique, 160-171.
- Valet, Friederike (1997). Puppen aus der Sammlung Tony Schumacher. In Dieter Büchner, Andrea Tietze, und Christian Väterlein *Alte Spielsachen*, Schloßmuseum Aulendorf, Zweigstelle des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, (S. 31-35). Stuttgart: Württemberg. Landesmuseum.
- Wagner, Irmgard (2006). *Kaiserreich und Republik in Tony Schumachers Jugendbüchern. Eine literarisch-kulturgeschichtliche Zeitreise*. Ludwigsburg: Hackenberg.
- Weder, Christine (2016). Gegenwärtige Geschichte(n): Gesammelte Uhren und Bücher im Spannungsfeld von Archiv und Aktualität bei Marie von Ebner-Eschenbach In Daniela Gretz, Nicolas Pethes (Hg.). *Archiv/Fiktionen*. Freiburg i.Br-Berlin-Wien: Rombach Verlag, S. 51-68.
- Wernigg, Gertrud (1961). Puppen und Puppenzimmer. In Hubert Kaut, *Alt-Wiener Spielzeugschachtel. Wiener Kinderspielzeug aus drei Jahrhunderten* (S. 12-23). Wien: Hans Deutsch Verlag.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Aus dem Nachlass von Tony Schumacher; Fotografie, undatiert; Andersen & Klemm, Stuttgart, Ludwigsburg Museum, Inv.-Nr. 689 V 85
- Abbildung 2: „Beim Großmütterlein“, in: *Der Jugendfreund*, 2. Oktober 1898, S. 160
- Abbildung 3: Tony Schumacher, Illustration in: *Lottchen und Gertrud*, 1885, S. 83
- Abbildung 4: Tony Schumacher, *Lottchen und Gertrud*, Titelbild, 1885
- Abbildung 5: Tony Schumacher, „Die Wachspuppe wird gekauft“, in: *Lottchen und Gertrud*, 1885, S. 68/69
- Abbildung 6: Tony Schumacher, „Ricke und Agnes“, in: *Lottchen und Gertrud*, 1885, S. 34
- Abbildung 7: Seite aus dem *Deutschen Mädchenbuch*, 1899, S. 175
- Abbildung 8: Seite aus dem *Deutschen Mädchenbuch*, 1899, S. 179
- Abbildung 9: Seite aus *Über Land und Meer*, 1899, Jg. 41, Bd. 81, Nr. 26, S. 427, Ludwigsburg Museum, Inv.-Nr. 587 V 85
- Abbildung 10: Fotografie von Puppen aus der Sammlung von Tony Schumacher, Ludwigsburg Museum, Inv. Nr. 12788
- Abbildung 11: Fotografie der Puppensammlung von Tony Schumacher, um 1919, Ludwigsburg Museum, Inv. Nr. 12806

Über die Autorin / About the Author

Anna Lehninger

Kunsthistorikerin, Zürich. 1997-2003 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, 2004-2009 Promotion an der Universität Bern über Gestickte Autobiografien. Identitätskonstitution in textilen Werken von Frauen in Psychiatrien im 19. und 20. Jahrhundert. Seit 2012 Erschließung verschiedener Bildersammlungen an der Universität Zürich, der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich und am Schweizerischen Institut für Kinder- und Jugendmedien. Ausstellungen und Publikationen zu Outsider Art, Kinder- und Jugendbuchillustration und historischer Kinderzeichnung.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
info@annalehninger.com

Was macht die Puppe im Museum?

Puppen ausstellen im Spannungsfeld von historischen und biographiebezogenen Bedeutungs(ge)schichten

Barbara Margarethe Eggert im Gespräch mit Museumsdirektorin Julia Lehner

What's the doll doing in the museum?

Exhibiting dolls in the exciting field of historical and biography-related stories of meaning

Barbara Margarethe Eggert in conversation with museum director Julia Lehner

Barbara Margarethe Eggert / Julia Lehner

ABSTRACT (Deutsch)

Die Unternehmerin und Sammlerin Julia Lehner gehörte zu den ersten Absolvent:innen des sammlungswissenschaftlichen Master-Lehrgangs Collection Studies and Management an der Donau-Universität Krems, in dem Barbara Margarethe Eggert als Dozentin tätig war. Im Interview geht es sowohl um die Herausforderungen eines Ausstellungskonzepts bzw. um die Entwicklung und Gründung eines Museums für Puppen und Spielsachen als auch um biographiebezogene Erfahrungen der Sammlerin vor dem Hintergrund der historischen Bedeutungsgeschichte(n) von Puppen sowie einer entsprechenden puppenspezifischen Ausstellungspraxis.

Schlüsselwörter: Puppenmuseum, Puppensammlung, Puppengeschichten

ABSTRACT (English)

The entrepreneur and collector Julia Lehner was one of the first to graduate from the Master-Course in Collection Studies and Management at Danube University Krems, in which Barbara Margarethe Eggert was a lecturer. The interview is about the challenges of an exhibition concept and/or the development and founding of a museum for dolls and toys, respectively, as well as the biography-related experiences of the collector against the background of the historical story(s) of the meaning of dolls and a corresponding doll-specific exhibition practice.

Keywords: doll/puppet museum, doll/puppet collection, doll/puppet stories

Kurze Vorbemerkung zur persönlichen Vorgeschichte und Einordnung des biographischen Ansatzes: Vom Interesse an Puppen zur Gründung eines Puppenmuseums

Als Julia Lehner 1995 von einer Freundin eine Puppe aus dem 19. Jahrhundert geschenkt bekam, hatte dies weitreichende Folgen: Das Geschenk nahm sie zum Anlass, sich intensiv mit Menschenpuppen und deren (historischen) Herstellungsprozessen zu befassen. Mit dem Interesse am (Kunst-)Objekt Puppe wuchs auch die Lehner'sche Sammlung, die schon bald neben Puppen auch Teddybären, Puppenhäuser, Kaufmannsläden und andere Miniaturen umfasste, welche überwiegend aus dem 19. Jahrhundert stammen. Am 10. April 2010 eröffnete Julia Lehner das Puppenhausmuseum in St. Thomas am Blasenstein, Österreich, um ihre Sammlung und die damit verbundene Expertise mit der Öffentlichkeit zu teilen. Die 450 m² des Museums erwiesen sich schon bald als zu klein für die Präsentation der Sammlung, die im Jahr 2019 auf 4.800 historische Puppen angewachsen war. Gemeinsam mit ihrem Mann erwarb Julia Lehner 2018 die in Niederösterreich gelegene Burg Kranichberg, in welche die Puppensammlung – sowie die weiteren Sammlungen der Familie – nach der Revitalisierung der Bausubstanz umziehen wird und neue Ausstellungsräume für die Sammlung Lehner entstehen und das Spielzeugmuseum.

Spielzeug ist in der Regel nicht primär für Ausstellungszwecke, sondern zum Gebrauch gemacht: Als wichtige Kindheitsgefährtinnen sind gerade Puppen dem Verschleiß ausgesetzt, die Abenteuer inner- und außerhalb des Kinderzimmers mit sich bringen. Überdauern sie die Spielphase ihrer Besitzer:innen, werden sie an die nächste Generation weiter gereicht – oder landen als Andenken an die eigene Kindheit in der häuslichen Vitrine. Gelangen Puppen in den Museumskontext, bleiben die Bezüge zur individuellen Biographie der Vorbesitzenden oft unsichtbar. Die Puppe wird vom Alltagsgegenstand zum Semiophor – zu einem Zeichenträger, der seine Bedeutung erst durch den Status als Museumsexponat erhält (Pomian 1998, 85). Bei ihrer Puppensammlung, die sie in ihrem Privatmuseum präsentiert, geht es Julia Lehner nicht nur darum, Repräsentationsobjekte für eine bestimmte Epoche zu vereinen und die „Geschichte der Puppe“ auszustellen, sondern es ist ihr ebenso ein Anliegen, die Ausstellungsobjekte mit den Biographien der ehemaligen Vorbesitzer:innen zu verknüpfen und – auf vielen Ebenen – neue Puppengeschichten entstehen zu lassen.

Barbara Margarethe Eggert (BME): *Liebe Julia, Du warst eine der ersten Studierenden, die den sammlungswissenschaftlichen „Master-Lehrgang Collection Studies and Management“ an der Donau-Universität Krems belegt und absolviert haben. Von Anfang an stand Deine eigene Sammlung im Zentrum Deines Forschungsinteresses. Du hast also der Perspektive der Praktikerin die Perspektive der Theoretikerin hinzugefügt. Im Vorwort Deiner Masterarbeit beschreibst Du einen Wendepunkt in Deiner Biographie als Sammlerin: Du hast damit begonnen, Dich intensiv mit Puppen zu befassen, nachdem Du als Erwachsene von einer Freundin eine historische Puppe aus dem 19. Jahrhundert geschenkt bekommen hast. Was hat Dich gerade an dieser Puppe so fasziniert, dass Du darauf hin damit begonnen hast, Puppen zu sammeln und Dich mit der Geschichte der Puppe auseinanderzusetzen?*

Julia Lehner (JL): Zum einen war es ein Geschenk einer lieben Freundin, welches aus dem Besitz ihrer Mutter stammte. Wir haben gemeinsam die Wohnung geräumt und die Puppe passte nicht zu den sortierten Objekten, welche nach Funktion, z. B. Geschirr, Schuhe, Kleidung usw. in Schachteln sortiert wurde. Am Ende blieb die Puppe am Fenster übrig. Nach drei Tagen Arbeit fand sie es angemessen, mir die Puppe zu schenken. Anfänglich wusste ich gar nichts damit anzufangen und setzte sie zuhause aufs Klavier. Gefallen hat sie mir von Beginn an und als ich sie einmal genauer betrachtete, fand ich Nummern und Buchstaben am Hinterkopf. Das hat mich neugierig gemacht. Da ist mir ein kleiner Laden in Luzern in den Sinn gekommen, der Puppen verkauft. Dass es sich um ein altes Exemplar handelt, war mir von Beginn an bewusst. Die Puppe stellte sich als französische Puppe der Marke Jumeau heraus. Ich kaufte mir ein Buch über Puppen ganz allgemein und fing an zu lesen und in mir entstand der Wunsch, eine kleine Gruppe mit Puppenwagen in Miniaturform am Klavier zu positionieren.



Abbildung 1: Julia Lehnerters Jumeau-Puppe aus dem Jahr 1880; Foto: Julia Lehner © Sammlung Lehner

Die erste Puppe ist in der Sammlung Lehner ein ganz besonderes Exemplar und hatte zum Beispiel keine Schuhe an. Das ist erstaunlich, da sie ansonsten in Originalkleidung fein herausgeputzt ist. Es wäre leicht, Schuhe zu kaufen, aber es ist mein Wunsch, dass keine Veränderungen an ihr vorgenommen werden. So bleibt sie in der Ausstellung so, wie ich sie geschenkt bekommen habe.

BME: *Was war für Dich der Auslöser, Deine Faszination mit anderen Menschen zu teilen und das Puppenhausmuseum in St. Thomas zu gründen?*

JL: Anfänglich wollten wir ein Haus, denn ein Museum war für mich in diesem Moment noch nicht vorstellbar. Mein Mann hatte die Idee, es auch öffentlich zugänglich zu machen, da wir ja, so seine Worte, sowieso Vitrinen brauchen. Am Anfang hatte ich immer das Gefühl, dass meine Sammlung zu klein sein könnte. Ich kannte zu diesem Zeitpunkt kein anderes Puppenmuseum. Die Freude am Teilen kam bei mir bei den ersten Führungen. Die Begeisterung der Besucherinnen und Besucher und deren Erlebnisse im Zusammenhang mit Puppen geben mir Motivation und Freude. Sie schätzen meine Arbeit und das freut mich. Das Sammeln ergab plötzlich einen Sinn. Wenn Besucherinnen und Besucher sagen, so etwas haben sie noch nie gesehen, dann weißt du, dass du etwas Besonderes geschaffen hast.

BME: *Inzwischen ist Deine Sammlung ja schon lange zu groß für das Puppenhausmuseum geworden – und Du ergänzt sie weiterhin. Hattest Du von Anfang an ein fixes Sammlungskonzept oder hat sich dies im Laufe der Zeit verändert? Wie sieht Dein gegenwärtiges Sammlungskonzept aus und was sind Deine Sammlungsschwerpunkte?*

JL: Ein Sammlungskonzept hatte ich in dem Sinn, wie es auf der Donau Uni unterrichtet wurde, nicht. Ich kaufte anfänglich nur Objekte, welche mir gefallen haben und in die Gruppe passten. Das war vom Preis unabhängig. Es musste sich um historische Exemplare handeln. Mein Geschmack in Bezug auf Puppen hat sich auch laufend verändert bzw. wurde ich kritischer. Es mussten Puppen ohne Mängel sein und heute ist mir auch die Originalkleidung sehr wichtig. Je mehr Kriterien dazu kommen, umso schwieriger wird es auch, eine Puppe zu finden. Das ist gut so, sonst würden es noch mehr werden.

Das Sammlungskonzept entstand mit dem Kauf einer großen Haarbildungssammlung. Da wurde mir bewusst: Jetzt muss ich aufpassen, sonst wird es eng im Haus und im Keller. Anfänglich hatte ich ja alles zuhause. Meine Kinder durften auch damit spielen. Sehr beliebt waren die Kaufmannsläden. Mein gegenwärtiges Sammlungskonzept beinhaltet, sich bewusst auf die Objekte zu konzentrieren, welche die Sammlung ergänzen und bereichern. Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern werden nun angekauft, um Sonderausstellungen realisieren zu können. Diese sollen das Museum attraktiv halten. Die Freiheit, welche ich als private Sammlerin habe, ist, dass ich sehr breit sammeln kann. Die Hauptsammlung ist die Puppensammlung. Ich bin aber sehr froh, dass ich nicht nur auf Puppen beschränkt bin. Da ich auch meine anderen Sammlungen wie zum Beispiel die Ballspendensammlung mit über 2.800 Objekten sehr schätze. Ich kaufe für jeden Sammlungsbereich laufend dazu, wenn es mein Budget zulässt.

BME: *Puppen haben und hatten auf verschiedene Weise Einfluss auf die Biographien von ganz unterschiedlichen Menschen. Ich habe kürzlich zwei Bücher über die Fotografin Dare Wright gelesen (Nathan 2004, Ashley 2019). Sie bekam als 11jährige von ihrer Mutter eine Puppe geschenkt, die sie als erwachsene Fotografin zur Hauptfigur ihrer Kinderbuchserie The Lonely Doll (Wright 1957) machte. Dare Wright hat auch Menschen und Tiere fotografiert, aber Berühmtheit erlangte sie durch die künstlerische Auseinandersetzung mit ihrem ehemaligen Kinderspielzeug, durch dessen eigenartige und einzigartige Inszenierung in Form von Fotostories. Was für eine Rolle haben Puppen in Deiner Kindheit gespielt? Existieren noch Puppen aus Deiner Kindheit – und falls ja: Sind sie derzeit im Puppenhausmuseum in St. Thomas ausgestellt? Würdest Du rückblickend sagen, dass Puppen für Dich schon immer eine besondere Bedeutung hatten? Gab es eine Phase in Deinem Leben, in der Dich Puppen weder als Spiel- noch als Sammelobjekt interessiert haben?*



Abbildung 2: Die zukünftige Sammlerin Julia Lehner im Kreise ihrer Puppen, 1976; Foto: privat © Sammlung Lehner

JL: Ich habe so wie die meisten Mädchen mit Puppen gespielt. Meine Puppensammlung als Kind war sehr groß. Ich habe ein Foto, wo man sieht, dass ich immer mit allen gleichzeitig gespielt habe. Es waren ca. 20 und alle wurden gleichzeitig umgezogen, gefüttert usw. Im Nachhinein muss ich sagen, dass dies doch eher auffällig war. Ich ließ praktisch nie eine Puppe auf dem Bett alleine zurück. Entweder alle oder keine. Meine erste Puppe habe ich auch noch: es war eine der Marke Schildkröt genannt Schlummerle. Im neuen Museum wird das oben erwähnte Foto und auch meine erste Puppe in die Ausstellung kommen. Ich dachte, als ich das Museum in St. Thomas einrichtete, gar nicht daran diese auszustellen. Die Ausbildung an der Donau Universität zeigte mir auf, wie wichtig auch der Sammler und seine Lebensgeschichte für die Besucher sein kann. Puppen hatten für mich immer eine sehr wichtige Rolle gespielt. Ich habe die Puppen für eine Zeit aus den Augen verloren als meine sechs Kinder klein waren, das war von 1988 bis 1995. Ich wurde aber oft von Leuten auf der Straße angesprochen, dass meine Kinder so hübsch gekleidet seien und des Öfteren hörte ich: Die schauen aus wie kleine Puppen! Mich hat das sehr gefreut, aber im Nachhinein denke ich, meine Kinder waren für mich lebendige Puppen. Ich habe meine Kinder in Wickelpolster gesteckt, obwohl das zu der damaligen Zeit schon etwas ungewöhnlich war. Heute helfen alle mit, sei es in der Ausstellung oder im Museum im Allgemeinen. Alle sind sich einig: Weg kommt nichts – und das ist in meinem Sinne.

BME: *Wenn Du Puppen für Deine Sammlung erwirbst, ergibt sich gewiss ab und zu ein Austausch mit den Menschen, die sich von ihren Puppen trennen. Sammelst Du auch die privaten Geschichten der Vorbesitzerinnen zu den Puppen, die Du übernimmst? Falls ja: (Wie) Dokumentierst Du diese? Kannst Du hier eine Geschichte mit uns teilen?*

JL: Vor zwei Jahren wurde ich angefragt, ob ich Interesse hätte, eine alte Puppe zu erwerben. Kurz darauf war ich in der Wohnung der alten Dame. Sie erklärte mir, das seien die Puppen ihrer Zwillingsschwester. Sie erzählte, dass sie sich seit deren Tod nur noch als halbe Person sehe. Ich bekam zu den Puppen ein Foto ihrer Schwester, Taufkleidung, Babyrassel und Erstkommunionssachen dazu. Das Besondere an dieser Wohnung, die beiden Schwestern gehörte, war es, dass alles doppelt vorhanden war, zum Beispiel zwei Kaffeehäferl vom gleichen Sujet, das Gewand, alles doppelt. So etwas habe ich noch nie erlebt. Das muss man

gesehen haben, sonst glaubt man es nicht. Sie trugen stets die gleiche Kleidung und in der Wohnung selbst standen sogar zwei Konzertflügel. Im Jänner 2021 starb die andere Zwillingsschwester und ich erhalte ihre Sachen und den ganzen Schriftverkehr der Familie. Darunter befindet sich der Gründer der ersten Galerie in Graz, Hans Riehl. Ich durfte den kompletten Briefwechsel der Familie Riehl mitnehmen und habe die schriftliche Erlaubnis für die Veröffentlichung.

Somit hab' ich eine ganze Familiengeschichte erhalten, welche ich auch veröffentlichen darf. Jede Puppe, die den Weg durch den Besitzer oder Erben ins Museum findet, hat ihre Geschichte. Viele davon gehen unter die Haut und bezeugen eine innige Bindung, wurden sie doch zu Kriegszeiten geschützt und gut aufbewahrt.

BME: *Neben dem Sammeln und Forschen sind ja auch das Ausstellen und Vermitteln wesentliche Elemente Deiner Arbeit als Museumsdirektorin. In Deiner Masterarbeit beziehst Du Dich u. a. auf Krzysztof Pomians semiotische Semio-phorenlehre (1998), gemäß deren Museumsobjekte zur Verweisobjekten werden. Dich interessiert aber auch die persönliche Bedeutung, die die Puppen für ihre Besitzerinnen hatten und haben. Inwiefern wirkt sich dieses Spannungsfeld von Verweisobjekt und persönlichem Gebrauchsgegenstand auf Dein Präsentationskonzept aus?*

Du besuchst auch andere Puppenmuseen, Würdest Du sagen, dass es so etwas wie eine objektspezifische Präsentationsweise für Puppen gibt?

JL: Eigentlich werden die persönlichen Geschichten, die immer einzigartig sind, nie in Ausstellungen thematisiert bzw. bis dato vernachlässigt. Objektspezifisch werden die Puppen nur allgemein behandelt. Es werden Hersteller, Preis, Herkunft thematisiert – und selbst da geht es um den Erzeugungsort und nicht um den (Vor-)Besitzer. Nur in den allerwenigsten Fällen erfährt der neue Besitzer, was es mit der Puppe auf sich hat. Dabei sind die Geschichten das Spezielle einer Puppe, neben dem materiellen Wert. Eventuell steht ein Schild mit dem Namen der Leihgeberin bzw. Schenkerin daneben. Das war es meist schon. Bei mir im Museum werden zukünftig die Puppen mit der persönlichen Bedeutung verknüpft, bzw. wird der Versuch unternommen, die Geschichte als Text oder in Audioformat, bestenfalls von der ehemaligen Besitzerin per Video aufgenommen, nahe beim Exponat zu positionieren.



Abbildung 3: Baby puppe im Krankenhaus-Miniaturprojekt; Foto: privat © Sammlung Lehner



Abbildung 4: Neugeborenen-Station im Krankenhaus-Miniaturprojekt; Foto: privat © Sammlung Lehner

Die Puppe ist für ihren Besitzer ein wertvoller Schatz. Für die meisten Erben jedoch bedeutungslos, gibt sie doch die Geheimnisse nicht Preis. Jede Puppe, welche 100 Jahre überlebt hat, wurde beschützt.

BME: Würdest Du ein Objekt präsentieren, dessen Erhaltungszustand nicht ganz Deinen Ansprüchen an Repräsentativität entspricht, wenn die persönliche Geschichte hinter dem Objekt exzeptionell ist?

JL: Definitiv ja!

BME: Eine Besonderheit Deines Museums ist, dass Du auch Objekte für die Sammlung in Auftrag gibst und hierfür mit Künstlerinnen und Künstlern zusammenarbeitest. Magst Du an dieser Stelle von einem solchen Projekt berichten?

JL: Im Moment mache ich mit mehreren Minaturist:innen ein Krankenhaus gemeinsam. An diesem Projekt arbeiten Künstlerinnen und Künstlern aus Deutschland, Schweiz, Japan und Österreich. Am Tag der geplanten Eröffnung (April 2024) werden es dann acht Jahre sein. Es wird ein großes Krankenhaus mit sämtlichen Abteilungen. Es wird den Spitalsalltag aus dem Zeitraum um 1960–1970 widerspiegeln. Im Prinzip eine besondere Herausforderung, auch innenarchitektonisch, z. B. der Aufzug, Röntgenzimmer usw. Die Betten, Inkubatoren werden aus Weißblech gefertigt. Die Babys sind aus Porzellan, von einer Künstlerin von Hand gefertigt. Sogar die Strampelhosen sind handgestrickt. Wichtig ist, dass der Ablauf stimmt und der Krankenhausalltag harmonisch ablaufen kann. Das heißt, dass der Kreißsaal neben der Neonatologie und der Neugeborenenstation ist. Die Zimmer der Wöchnerinnen sind auf dem gleichen Stock-

werk usw. Der Zahnarzt ist neben der Eingangshalle und die Küche ist im Erdgeschoss usw. Das Ganze ist im Maßstab 1:12 ausgeführt.

BME: Du hast Dich in Deiner Masterarbeit auch mit Nina Simons „The Participatory Museum“ (2010) auseinandergesetzt und daraufhin ein neues Vermittlungskonzept für Deine Sammlung entwickelt – auch mit Hinblick des Umzugs der Objekte auf die Burg Kranichberg.

Wie ich mitbekommen habe, führst Du ja auch leidenschaftlich gerne selbst durch die Ausstellung und suchst den Dialog mit den Museumsbesucher:innen. Wie beziehst Du dabei deren individuelle Puppenerfahrungen mit ein? Was sind generell wichtige Eckpfeiler für Dich in der puppenspezifischen partizipativen Vermittlungsarbeit?

JL: Anfangs habe ich versucht, möglichst viel Wissen zu vermitteln, z. B. über Produktion, Puppenmacher, Material usw. Das habe ich mittlerweile stark reduziert. Ich stelle mich als Sammlerin vor und erkläre die Art, wie ich sammle bzw. wie die Objekte den Weg in die Ausstellung finden. Im Anschluss fordere ich die Besucher auf, Fragen zu stellen. Automatisch werden von den Besuchern Geschichten erzählt und wenn es sich um ganz besondere Erlebnisse handelt, frage ich, ob ich diese in meinem Buch veröffentlichen darf. Dazu ist es dann nötig, in Ruhe noch einmal mit dem Besucher das Erlebnis zu reflektieren.

BME: Was reizt Dich als nächstes Forschungs- und Ausstellungsprojekt?

JL: Zum Beispiel möchte ich einen Raum einrichten indem Besucher und Miniaturisten eine Puppenhausstadt selbst bauen und einrichten. Das Ganze hat zum Thema: „Der Mörder ist unter uns“. Es wird ein Mordfall nachgestellt. Per Audio können die Puppenhauspuppen ihre Geschichte bzw. Sichtweisen erzählen. Es sollen verschiedene Schwierigkeitsstufen zur Verfügung stehen. Das Spiel soll auch einzeln gebucht werden können. Es wäre denkbar für eine Geburtstagsfeier, Polterabend oder für Familien. Das Interagieren mit Freunden und das gemeinsame Suchen des Mörders ist ein Versuch, das Puppenhausmuseum unter einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Weg vom reinen Ausstellen der Objekte zur aktiven Freizeitgestaltung mit Freunden.

BME: Wenn jemand über Dich als forschende Puppensammlerin und Museumsdirektorin eine Biographie schreiben würde: Was wäre Dein Wunschtitel hierfür?

JL: Die Hüterin der Puppen. So fühle ich mich manchmal, wenn so ein kleiner Schatz vom Staub befreit werden muss.

BME: Vielen Dank für das Gespräch! Ich freue mich schon darauf, Dich und das neue Museum zu besuchen.

JL: Ich freue mich auch sehr, wenn ich wieder mit meinen Besucherinnen und Besuchern durch die Ausstellung gehen kann und meine Puppen wiedersehe. Bis bald!

Literaturverzeichnis

Ashley, Brooke (2019). *Dare Wright and the Lonely Doll. A Biography*. Santa Barbara: Dare Wright Media.

Nathan, Jean (2004). *The Secret Life of the Lonely Doll. The Search for Dare Wright*. New York: Henry Holt and Co.

Pomian, Krzysztof (1998). *Der Ursprung des Museums vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach.

Simon, Nina (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

Wright, Dare (1957). *The Lonely Doll*. New York: Doubleday.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Julia Lehnere Jumeau-Puppe aus dem Jahr 1880; Foto: Julia Lehner © Sammlung Lehner

Abbildung 2: Die zukünftige Sammlerin Julia Lehner im Kreise ihrer Puppen, 1976.; Foto: privat © Sammlung Lehner

Abbildung 3: Babypuppe im Krankenhaus-Miniaturprojekt; Foto: privat © Sammlung Lehner

Abbildung 4: Neugeborenen-Station im Krankenhaus-Miniaturprojekt; Foto: privat © Sammlung Lehner

Über die Interviewerin und die Interviewte / About the Interviewer and the Interviewee

Barbara Margarethe Eggert

Dr. phil. in Kunstgeschichte mit den Schwerpunkten Comicforschung, Ausstellungstheorie und -praxis; wichtige außeruniversitäre Stationen: San Francisco Museum of Modern Art und Vitra Design Museum in Weil am Rhein; gemeinsam mit Anja Grebe Entwicklung des MA-Lehrgangs Collection Studies and Management an der Donau-Universität-Krems und Leitung bis zum Wechsel an das Institut für Kunst und Bildung der Kunstuniversität Linz im Februar 2019.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
barbara-margarethe.eggert@ufg.at

Julia Lehner

M. A. in Collection Studies and Management, Studium aktuell MBA in Tourismus; Gründerin und Direktorin des Puppenhaus Museums in St. Thomas am Blasenstein (Niederösterreich), wo sie seit 2010 ihre eigene Sammlung präsentiert; zur Zeit widmet sie sich mit ihrer Familie der Wiederherstellung der Bausubstanz der Burg Kranichberg, wo neue Ausstellungsräume für die Sammlung Lehner entstehen und das Spielzeugmuseum auf Burg Kranichberg entstehen wird.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
julia.lehner@hitag.ch

Jüdische Puppenkinder als Lebensbegleiter durch dunkle Jahrzehnte. Die Portraitpuppen der deutsch-jüdischen Künstlerin Edith Samuel aus den 1920er- und 1930er-Jahren

Jewish doll children as life companions through dark decades. The portrait dolls of the German-Jewish artist Edith Samuel from the 1920s and 1930s

Julia Schweisthal

ABSTRACT (Deutsch)

In diesem Beitrag wird dem Werk und Leben der Puppenmacherin Edith Samuel (1907-1964), die in den 1920er- und 1930er-Jahren in Essen ihre ersten „Portraitpuppen“ entwickelte, nachgespürt. Die künstlerische Neigung der jungen jüdischen Puppenmacherin, deren Puppen als „Alltagspuppen“ und „jüdische Puppen“ bekannt wurden, fiel früh auf. Auch wenn Edith Samuel nach ihrer Emigration nach Palästina eine zweite erfolgreiche Karriere als Puppenmacherin gelang, soll hier das frühe Werk gewürdigt und als ein Zeichen gegen das Vergessen einer ‚Generation‘ von ungewöhnlichen und identitätsstiftenden jüdischen „Portraitpuppen“ und ihrer Bedeutung als animierbare Gefährten in Zeiten von lebensbedrohlicher Verfolgung gedeutet werden.

Schlüsselwörter: Edith Samuel, Puppenmacherin, jüdische Puppen, Portraitpuppen

ABSTRACT (English)

This article is focused on the work and life of the doll maker Edith Samuel (1907-1964). She created her first “portrait dolls” during the 1920s and 1930s in Essen, Germany. They became known as "everyday dolls" and "Jewish dolls". Edith Samuel's talent as a doll maker became apparent from early on, and in the 1930s she was renowned in Germany for her art. In 1939, she emigrated to Palestine, and she successfully started a second career as a doll maker in Erez Israel. However, it is her early work that is to be contemplated here: A whole 'generation' of peculiar Jewish portrait dolls – which contributed to their owners' sense of identity – must not be forgotten. These dolls were particularly important as animated companions in times of murderous persecution.

Keywords: Edith Samuel, doll maker, Jewish dolls, portrait dolls

Erste Beobachtungen – Portraitpuppen im jüdischen Milieu der 1920er- und 1930er-Jahre

Im Jahr 2006 sorgte ein Produkt aus dem Hause Mattel für Furore in der jüdischen Welt: Jen Taylor Friedman, jüdische Gelehrte und eine der ersten *Soferot*, also Tora-Schreiberinnen, verwandelte eine Barbie-Puppe mit gewohnter Amazonenfigur, blondem Haar und blauen Augen, langem Jeansrock und T-Shirt in eine „Tefillin Barbie“, indem sie sie mit Gebetsriemen, Tallit und Talmud bekleidete (Lando 2007). Da die Position von Rabbinerinnen die jüdische traditionelle Weiblichkeitsvorstellung herausfordert, schuf sie bewusst keine „Rabbi Barbie“; vielmehr wollte sie ein Interesse am Torastudium als Selbstverständlichkeit alltäglichen Lebens darstellen. Mit Symbolen traditionell männlicher, ritueller Frömmigkeit wurde „Tefillin Barbie“ zu einem Appell für rituelle Gleichberechtigung und für ein traditionsverbundenes, gelehrtes und gelebtes Judentum (Taylor 2010). Während die „Tefillin Barbie“ aus dem ersten Millenniumsjahrzehnt stammt, reichen die Diskussionen um das Torastudium für jüdische Frauen weit länger in die Geschichte zurück.¹ Auch die Idee jüdischer Puppen ist nicht neu, obgleich die historischen Beispiele heute weitgehend in Vergessenheit geraten sind.

Es ist bekannt, dass Puppen die Gesellschaft ihrer Entstehungszeit spiegeln. Die jüdischen Puppenkinder, von denen hier die Rede sein soll, sind im Deutschland der 1920er- und 1930er-Jahre entstanden, in einer Zeit also, in der Juden neues Selbstbewusstsein finden mussten. Und so spiegeln sich in den modellierten Gesichtern häufig Schüchternheit und Melancholie, aber auch kindliche Neugierde oder der Ansatz eines Lächelns. Die Gestalterin dieser Puppen war Edith Samuel, die 1907 als jüngstes von vier Kindern in das Essener liberale Rabbinerhaus von Salomon und Anna Samuel geboren wurde. Als Jugendliche von 15 Jahren begann sie ihr Puppenhandwerk, war aber freilich weit davon entfernt, „jüdische Puppen“ schaffen zu wollen. So zeigt Edith Samuels erste Puppe ihre Begeisterung für die deutsche Jugendbewegung: Helmut ist ein „Wandervogel mit braungebranntem Gesicht, rostfarbenem Wollhaar, einem türkisgrünen Fahr-

tenhemd und mit langen Beinen in Wickelgamaschen.“² (vgl. Samuel 1987, 16). Samuel bildete in den Puppen jeweils ab, was sie in ihrem Umfeld wahrnahm und was sie bewegte. Da ihr Aufwachsen jüdisch religiös geprägt war, spiegeln ihre Puppen vielfach dieses Milieu. Dass sie damit gerade in den späten 1920er-Jahren, die zunehmend antisemitisch geprägt waren, in den jüdischen Gemeinden erste Beachtung erfuhr, mag sich nicht zuletzt aus ihrer Kunst erklären, ein geliebtes Judentum zu visualisieren, auf das sich viele deutsche Juden zurückbesinnen wollten. Die kleinen Geschöpfe aus Stoff waren verblüffend „lebensecht“ (E.Ta. 1934, 262) und wurden als „Alltagspuppen“ bekannt. Dieser Eindruck entstand vor allem durch die fein beobachtete, momenthafte Mimik und Gestik, die die junge Künstlerin in ihren Kleinplastiken umzusetzen wusste. Doch auch die Puppenkleidung war authentisch. Sie bestand aus ausrangierten Stoffen, die sichtlich getragen waren. Auf taktiler wie auf emotionaler Ebene ließ sich so wirkliches Alltagserleben sinnlich konkret einfangen und konnte identitätsstiftend wirken.

Insbesondere in den 1930er-Jahren wurden Edith Samuels Puppen in den jüdischen Gemeinden als „jüdische Puppen“ erkannt. Sie hatten keine goldenen Lockenköpfe, sondern meist dunkles, leicht verwuscheltes Haar und die Szenen, in denen die Puppenmacherin ihre „Kinder“ arrangierte, fügten sich nicht selten in den jüdischen Festkalender oder griffen Aspekte jüdischen Alltagslebens auf. Im Spiel mit den Puppen ließ sich ein geschützter jüdischer Erfahrungsraum eröffnen: Wie Spielgefährten präsentierten sich beispielsweise die „Drei lustige Rangen“ (1935) in Kinderbeilagen der jüdischen Presse: „Auf dem Bild sind drei jüdische Jungen – wie ihr!“ (vgl. Abbildung 1).



Abbildung 1: Drei lustige Rangen (1935)

¹ Regina Jonas wurde 1930 zur mündlichen Abschlussprüfung nach erfolgreichem Studium an der liberalen Hochschule für die Wissenschaft des Judentums in Berlin zugelassen und 1935 als erste Rabbinerin weltweit ordiniert (vgl. Herweg, Rachel Monika: Regina Jonas (1902–1944). haGalil.com. Jüdisches Leben online. Online verfügbar unter <http://www.berlin-judentum.de/rabbiner/jonas.htm>, zuletzt geprüft am 14.03.2021).

² Edith war Mitglied im Blau-Weiß-Bund, der eine erste jüdische Antwort auf die deutsche, zunehmend antisemitische Jugendbewegung war.

Zwar wurde rasch klar, dass es sich bei den Dreien um Stoffpuppen handelt, aber bei der Beschreibung ihres Lebensalltags, angefangen vom Schulbesuch bis hin zu den bündischen Heimmachmittagen, erweisen sie sich als tolle jüdische Jungs. Edith Samuels Puppen konnten somit als positive jüdische Identifikationsfiguren wahrgenommen werden. Mit diesem pädagogischen Potenzial stellte man ihre Kleinplastik nicht selten in den weiteren Kontext einer allgemeinen Erziehung zum Judentum, wie sie unter nahezu allen innerjüdischen Strömungen in Deutschland spätestens seit der Zeit um 1930 zentrales Anliegen gewesen ist. Beispielhaft hierfür sei eine ausführliche Besprechung von Samuels Puppen in einem Text „Über die Erziehung des jüdischen Kindes“ genannt (vgl. Meyer 1934). Es handelt sich dabei um den Abdruck einer sehr instruktiven Rede des renommierten Kinderarztes Professor Dr. Ludwig Ferdinand Meyer, seinerzeit Leiter der Kinderpoliklinik des Jüdischen Krankenhauses Berlin. Meyer skizziert in seiner Rede von 1934 vor dem Jüdischen Frauenbund die Bedeutung der jüdischen Erziehung in der prägenden Phase der frühesten Kinderjahre, zeigt aber auch auf, wie wichtig es sei, dass Erzieher wissen, wo sie stehen: Wären sie von einem Zwiespalt zwischen Deutschtum und Judentum gezeichnet, würde auch das kindliche Befinden gestört. So appelliert er an jüdische Eltern, nach übereifriger Assimilation ihr eigenes Kulturmilieu wiederherzustellen, biblische Texte und die darin vermittelte Ethik zu verinnerlichen und zu vermitteln. Dann blieben sie und ihre Kinder weder „Trotzjuden“ noch „Juden am Rande“, sondern könnten mit Stolz das jüdische Schicksal tragen. Gerade in der gegenwärtig erlebten schweren Zeit stelle sich

[d]iese Renaissance des Jüdischen, die sich bei uns und unseren Kindern vollziehen wird, [...] als das Große, Aktive und Positive [dar]. [...] Wenn unsere Kinder wissen, auf welchem Platz sie die Natur gestellt hat, dann werden sie den gelben Fleck wieder mit Stolz tragen und alles in allem ein höheres Maß an Persönlichkeit erreichen als in der glanzvollsten Karriere von ehemals. (Meyer 1934, 3)

Das Aktive, Positive der jüdischen Renaissance gegen die lauter werdenden antisemitischen Stimmen zeigte sich besonders im Bemühen um die jüdischen Kinder auch schon vor 1933: Jüdische Pädagogen suchten für die junge Generation nach neuen Vermittlungswegen zu einem positiv verstandenen Judentum. Es entstanden Institutionen, die eine explizit jüdische Kinder- und Jugendliteratur förderten, im Kunstgewerbe wurde eine Vielzahl jüdischer Kinderspiele entwickelt



Abbildung 2: Puppengruppe mit der Künstlerin selbst mittendrin im weißen Kittel

– jüdisches pädagogisches Material erfuhr zahlreiche Modernisierungsimpulse und große Resonanz.³ Auch Edith Samuel erlebte „[i]n Berlin 1933-1939 [...] eine seltsam lebendige u[nd]. für [ihre] Arbeit fast günstige u[nd]. glückliche Zeit“, wie sie einer Freundin 1955 retrospektiv verriet (Samuel 1955) (vgl. Abbildung 2).

Geschichten erzählen – Puppen wie Epigramme

Auch wenn es in diesem Beitrag vorrangig um diese erste Schaffensperiode gehen soll, sei doch wenigstens am Rande das spätere Wirken der Puppenmacheerin erwähnt, das sich nach ihrer Emigration nach Palästina entwickelte. Dort sie musste ihre Arbeitstechnik vollständig ändern, um von ihrem Kunsthandwerk leben zu können. Weiterhin inspirierten Edith die sie umgebenden Menschen, so dass ihre neu entstandenen Puppen zu einem wichtigen Zeugnis der vielfältigen

³ Auf den Facettenreichtum deutsch-jüdischer Kindermedien der 1920er- und 1930er-Jahre in Text, Bild und Spiel sowie auf die Frage nach deren Rezeption gehe ich (J. S.) in meinem Dissertationsprojekt „Wie lehrt und lernt man Judentum?“ Narrative deutsch-jüdischer Kindheit der 1920er- und 1930er-Jahre in Text-, Bild- und Spielmedien“ [Arbeitstitel] näher ein.

Migrationskultur in Palästina wurden. Diese Puppen wurden überdies sehr gerne als Geschenke gekauft. Die Einmaligkeit von Edith Samuels ursprünglichen „Portraitpuppen“ und ihre individuellen Entstehungsgeschichten traten in der Folge bald in den Schatten dieser zweiten Erfolgsblüte. Nicht nur repräsentierte die Künstlerin Israel in den 1950er-Jahren auf internationalen Puppenausstellungen, sie wurde auch mehrfach für ihr Schaffen ausgezeichnet. Im vorliegenden Beitrag soll diese Periode allerdings ausgespart bleiben, ebenso wie die Auseinandersetzung mit Edith Samuels Zeichnungen, die anders als ihre Portraitpuppen von unglaublicher Leichtigkeit und viel Humor geprägt sind.

Ein „Talent zum Geschichtenerzählen“ (Samuel 1978, 16) bestimmte Samuels gesamtes künstlerisches Schaffen. Ihre Puppen wurden schon von Zeitgenossen gerne in die Nähe der Schauspielkunst gerückt, ein Metier, das sie mit ihrem Marionettentheater „Der Berg der verlorenen Dinge“, aufgeführt für die Seelische Winterhilfe im Februar und März 1938, erfolgreich für sich erschlossen hatte (Samuel 1938; Samuel 1987, 20). In den Fotos von ihren Puppen, die Edith Samuel gerne selbst mit einer 9 × 12-Plattenkamera aufnahm, zeigt sich die dramatische Qualität des Alltäglichen in der Art und Weise, wie die Puppenkinder zusammenstehen und Haltung einnehmen. So würdigte ein Freund der Familie im Andenken an die Puppenmacherin:

[D]iese kleinen Wesen tragen den Stempel des Charakteristischen, und dies bedeutet, dass ihre Form konzentriert ist wie ein Epigramm. Ohne im geringsten Karikatur zu sein, bringen sie die Quintessenz der Erscheinung auf verblüffende Weise zur Anschauung (Boschwitz 1965).

Exkurs – Lebensumstände der jüdischen Familie Samuel in Essen

Um den Eindruck der Lebensechtheit ihrer Puppenkinder zu begreifen, lohnt ein Blick auf Edith Samuels Leben, das stark von den herrschenden Zeitumständen geprägt war.⁴ Ihre Familie war liberal religiös und in hohem Maße künstlerisch und literarisch gebildet: Die Mutter Anna, geborene Friedländer, war Malerin und engagierte sich als Kinderhortleiterin und mit täglichen Besuchen bei Bedürftigen für die durchaus sehr heterogene jüdische Gemeinde am Ort. Essen zählte Anfang des 19. Jahrhunderts nur 154 jüdische Gemeindemitglieder, deren Zahl sich im Zuge der Industrialisierung und der Zuwanderung osteuropäischer Juden enorm steigerte: 1912 lebten 3.000 jüdische Gemeindemitglieder in der Stadt im Ruhrgebiet (Strehlen

2013). Neben dem mehrheitlich liberalen Ritus gab es auch eine orthodoxe Strömung und politische Aktivitäten von Zionisten. Dass mit Salomon Samuel der liberale Ritus vorherrschend war, zeigt nicht zuletzt der monumentale Bau der Essener Synagoge mit Orgel. 1913 eröffnet, konnte die neue Synagoge allein durch ihre Größe, aber auch durch ihre Nachbarschaft zur altkatholischen Kirche als Symbol jüdischen Selbstbewusstseins in Essen gesehen werden. Jedoch hatte der Rabbiner auch gegen den wachsenden Antisemitismus unter den Arbeitern anzukämpfen, unter denen sich 1919 ein Flugblatt des Deutschvölkischen Schutz- und Trutzbundes mit der Überschrift verbreitete „Habt ihr schon einmal einen Juden arbeiten gesehen?“. Rabbiner Samuel meldete sich in der *Essener Arbeiter-Zeitung* dazu analytisch zu Wort.⁵ In Briefen belegt ist die Sorge über anonyme Anrufe, die bei der Familie eingingen (Genger 1987). Die Kindheit von Edith Samuel und ihren drei älteren Geschwistern Ludwig, Hans und Eva dürfte somit wohl nicht frei von Angriffen gewesen sein. Eine Quelle hierfür ist die Episodensammlung einer engen Freundin der Familie, Else Schubert-Christaller (1891-1982). Die spätere Schriftstellerin stand nicht nur aufgrund ihrer wissenschaftlichen Beschäftigung mit den biblischen Schriften in hebräischer Sprache dem Judentum offen gegenüber, sondern flüchtete sich geradezu in die Synagogengottesdienste von Salomon Samuel, um der wachsenden antisemitischen Stimmung zu entkommen, die sie auch in ihrem protestantischen Umfeld wahrnehmen musste. Sie blieb der Familie Samuel zeitlebens sehr eng verbunden und widmete den Eltern Samuel ihre Zusammenstellung *Der rote Ball* im Jahr 1939 (Schubert-Christaller 1939). Unter den verschiedenen Erinnerungen vom Aufwachsen der Samuel-Kinder wird von dem Eintritt von Hans Samuel in eine weiterführende Schule berichtet. Als introvertiertes jüdisches Kind war er „zur Zielscheibe [] handgreifliche[r] derbe[r] Scherze“ geworden, bei ungelungenen Turnübungen wurde er von Lehrern und Mitschülern verlacht; nur ein Freund blieb an seiner Seite (ebd.). Edith Samuel hingegen spricht sich in Briefen an ihre ehemalige beste Schulfreundin Lisa Conradsen positiv über ihre Mitschülerinnen aus der Mädchenschule aus und erkundigt sich nach deren Verbleib und Befinden (Samuel 1955). Nicht zuletzt die Verbindung zu Lisa Conradsen selbst ist Beispiel dafür, dass der um sich greifende Antisemitismus viele Zeitgenossen nicht erfasste und Freundschaften fortbestanden (ebd.), wie es auch in der Nähe von Else Schubert-Christaller zur Familie Samuel zum Ausdruck kommt: In unzähligen mit der Freundin aus Essen getauschten Briefen sind persönliche Eindrücke der Familie dokumentiert.⁶

⁵ Gespräch mit Angela Genger über den Essener Rabbiner Salomon Samuel und die Essener jüdische Gemeinde (vgl. Genger 1987).

⁶ Das Briefeschreiben war eine „Familiensitte“ der Samuels, und so konnten zur Recherche dankenswerterweise einige überlieferte Briefe ausgewertet werden (vgl. Samuel 1955).

⁴ Zu Edith Samuels Leben und Werk vgl. insbesondere Samuel (1987). Ein Teilnachlass der Künstlerin, bestehend aus Briefen und zahlreichen Fotos ihrer Puppenkinder befindet sich in der Alten Synagoge Essen.

Edith Samuels künstlerische Neigung fiel früh auf: Bei Waldspaziergängen bastelte sie kleine Figuren aus Eicheln, Lumpen dienten ihr zu ersten Puppenfigürchen im Kinderhort (Spanier 1986). Überhaupt spielten Puppen im Aufwachen der Kinder eine große Rolle, wie sich die Künstlerin später erinnerte: „Die Puppen meiner Kindheit hatten lebendige Seelen. Da gab es keinen Zweifel. Selbst mein Vater, der Rabbiner und Seelsorger einer großen Gemeinde war und es wissen mußte, schien davon überzeugt“ (Samuel 1987, 15).

In der Forschung ist das Motiv bekannt: Puppen werden „schöpferisch be-seelt und als resonanter Dialogpartner“ wahrgenommen (Fooken 2014). Unter den Puppen, die Rabbiner Salomon Samuel von seinen Reisen mitgebracht hatte, wählte die kleine Edith aus, welche ihr nah zu sein schienen (Samuel 1987). Für Indianerpuppen hatte sie wenig übrig, anders als die Karl May lesende Schwester Eva. Wenn sie Lebensgewohnheiten oder Sprache der Puppen nicht kannte, fühlte sie sich „leicht verlegen“ (ebd., 15). Befragte man sie später, warum sie



Abbildung 3: „Das Modell läßt mich im Stich“; Skizze von Edith Samuel

Puppenmacherin wurde, gab sie an, sich im Alter von 15 Jahren zu alt dafür gefühlt zu haben, sich Spielzeug zu wünschen, so dass sie sich ihr eigenes anfertigte. Ihre Puppenfamilie wuchs rasch an: Sie porträtierte Familienmitglieder wie die Schwester Eva, den Bruder Hans, ihren Neffen Frank Benedikt, aber auch sich selbst als Kind. Nachdem sie die Mädchenschule abgeschlossen hatte, besuchte sie vier Semester lang, in den Jahren 1925 bis 1927, die Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Essen, bevor sie das Studium an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf mit Abschluss als Meisterschülerin 1930 erfolgreich beendete (vgl. Abbildung 3).

Doch anstatt dem Angebot einer Atelierarbeit nachzugehen, absolvierte sie 1931 eine Werklehrprüfung am Städtischen Werklehrerseminar Gelsenkirchen und erwarb somit die Befähigung zum Erteilen von Werkunterricht an Volks-, mittleren und höheren Schulen. Außerdem

war sie im jüdischen Kinderhort der Gemeinde tätig, wo sie mit den überwiegend armen Arbeiterkindern Spielzeug bastelte (Genger 1987).

Ihr Vater, Rabbiner Samuel, wurde 1932 frühzeitig in die Pension entlassen, was nicht zuletzt auf konfliktreiche Spannungen mit dem ihm assistierenden und nachfolgenden Rabbiner Dr. Hahn zurückzuführen war. Die Stimmung in Essen hatte sich allgemein sehr verändert, so dass die Eltern beschlossen, mit der Familie nach Berlin-Grünwald zu ziehen. Edith Samuel blieb vorerst in Essen und folgte den Eltern erst im Sommer 1933. Ihre Schwester, die Keramikerin Eva Samuel, war hingegen 1932 bereits nach Palästina emigriert. Vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse des Jahres 1933 bemerkte Edith Samuel in einem Brief an Else Schubert-Christaller: „Man kommt sich dem heiligen Land jetzt eigentlich näher vor, wo man hier so Stück für Stück sein Heimatrecht verliert.“ (Samuel 1933).

Dass sich Samuel um das Kommende sorgte, zeigt auch eine Bemerkung vor dem Hintergrund ihres beginnenden Ausstellungserfolges und bei Plänen für eine erste Einzelausstellung ihrer Werke: „Na, man sollte ja mit ‚Zukunft‘ jetzt nicht soviel vorhaben. Wer weiß, wie lang ich noch in Essen bin und ob ich von da nicht nach Berlin ziehe, [sondern] am Ende eher zu meiner Eva.“ (Samuel 1933).

1933 wurde Edith Samuel aus dem staatlichen Schuldienst entlassen, war späterhin aber immer wieder als Werklehrerin an jüdischen Einrichtungen tätig. Gleichzeitig wurde sie als Puppenmacherin immer bekannter. Schon 1927, die Künstlerin war noch keine 20 Jahre alt, stellte sie ihre „Puppenfamilie“ vermutlich erstmals öffentlich aus. Die Puppen wurden in der Presse für ihre „Charakterisierung von geradezu schlagender Art“ als „wahre Kunstwerke“ gelobt (Jacobovics 1928, 1). Dank ihrer naturalistischen Darstellung wurden ihre „Kinder“ bald in ganz Deutschland bekannt. Aus dem ursprünglichen heimlichen Puppenspiel, das im Alter von 15 Jahren begonnen hatte, war eine besondere Kunsttechnik entstanden, die von Kritikern schwer einzuordnen war: „Für eigentliches Kinderspielzeug ist dies alles zu ernst und gewichtig, zu sehr psychologisch vertieft. Es ist eher Spielzeug für Erwachsene [...]“ (Rieß 1934). So resümierte die Kunsthistorikerin Margot Rieß 1934 nach einer Ausstellung auf Initiative des Jüdischen Frauenbundes Berlin, dem Edith Samuel angehörte. Sie hatte sich in der seit 1934 bestehenden Fachgruppe „Kunst, Kunstgewerbe, Handwerk“ mit ihrer Profession „Puppen, Graphik, Plastik (Kinderport[raits])“ eingetragen (Samuel 1987). Dort wurde sie vor allem von Lisbeth Cassirer und

dem Sekretariat für bildende Kunst gefördert, so dass zahlreiche (Einzel-)Ausstellungen folgen konnten. In der Tat existierte ein Bedürfnis an Spielzeug für Erwachsene, wie nicht nur die Kritikerin bemerkte, sondern auch die Künstlerin viele Jahre später konstatierte:

Indessen weiß ich, daß es nur wenige Erwachsene gibt, die sich dem Zauber der Puppenwelt entziehen können – ja, daß ganze Museen von Puppen bevölkert sind und daß sich Königinnen, unbekümmert ihrer Würde, mit Puppenhäusern und Sammlungen beschäftigen (Samuel 1987).

Doch auch mit der Einschätzung „Erwachsenenspielzeug“ gab sich Margot Rieß nicht gänzlich zufrieden. An anderer Stelle bemühte sie sich abermals um eine Spezifizierung von Edith Samuels Kunst: Kunstgewerbe sei es nicht, Plastik aber auch nicht, da diese doch eine gewisse Unantastbarkeit erfordern würde. Könne man bei Edith Samuels Schöpfungen überhaupt von Puppen sprechen, da doch alles „Puppenhafte“ im Sinne kalter, unbeseelter Starrheit fehle?

Diese quicklebendigen, urpersönlichen Wesen aber sind erst ganz sie selbst, wenn man sie angefaßt und je nach Größe bzw. Kleinheit in die Hand oder in den Arm genommen und sich einmal richtig mit ihnen unterhalten hat (Rieß 1934).

Eine Klassifizierung der Puppen nach Kriterien der Kunst oder des Handwerks blieb für viele Betrachter schwierig; zu hoch war die emotionale Resonanz, die Edith Samuels Geschöpfe mit ihrem lebendigen, momenthaften und tiefgründigen Ausdruck hervorriefen.

Lebensechtheit der Puppen und die Puppe als persönliche Gefährtin

Es war diese Lebensechtheit der Puppen, die das sofortige „Wohlwollen des Beschauers erregen“, ihn gar entzücken und von der „Persönlichkeit der Dargestellten“ überzeugen konnte (vgl. Die Kollektivausstellung 1936, 4) und für die Kritiker den Ausdruck „Portraitpuppen“ prägte. Anfänglich hatte Edith Samuel nicht immer individuelle Porträts im eigentlichen Sinne geschaffen, sondern Typen dargestellt; sie hatte Kinder im Kinderhort oder ihren Werkklassen gesehen oder im Spiel in ihrem Atelier beobachtet. Doch in der Berliner Zeit nach 1933 änderte sich dies:

Es war eine grausame Zeit für uns Juden. Familien wurden auseinandergerissen, Eltern retteten ihre Kinder ins Ausland und blieben einsam zurück. Da kamen die ersten schüchternen Anfragen, ob ich auch nach Fotos Portraitpuppen machen könnte. Nicht immer glückte mir das. Die Farben fehlten und waren schwer genau anzugeben, und der Ausdruck einzelner Fotos konnte mir ein unbekanntes Gesichtchen kaum lebendig machen. So wünschte sich eine Mutter das Kinderportrait ihrer Tochter, die nach Südafrika ausgewandert war. Ich machte es, so gut ich konnte. Aber als die Mutter die Puppe sah, rief sie enttäuscht: „Das soll Marianne sein?“ Ich war tief beschämt und nahm die Puppe nach Hause zurück (Samuel 1987).

Das Wesen eines Kindes nur von einem Foto zu erfassen und in einer Puppe zum Ausdruck zu bringen, war eine kaum realisierbare Herausforderung und eine enorme emotionale Verantwortung. Die öffentliche Resonanz indessen war groß:

In den Gesichtern der Kinder spiegelt sich ein gut Teil der jüdischen seelischen Konstitution, es sind fast alles Typen der Gegenwart. Eine Photographie gab dieser Künstlerin oftmals die Anregung zur Gestaltung einer ihrer Menschentypen. Wenn wir von Puppen hören, so dürfen wir nicht in der Erwartung in die Marburger Straße gehen, um da spielerisches Gut für Kinder zu sehen, wir würden enttäuscht sein, weil es im Grunde die Welt der Großen ist, die uns entgegentritt, eine Welt, die zum tiefsten Nachdenken anregt (Bloch 1936).

Dass Edith Samuels Puppen seelisch zu tiefgründig für spielende Kinder gewesen wären, erscheint allerdings wenig plausibel. Bis zu ihrer Emigration nach Palästina im August 1939, also kurz vor Kriegsbeginn, hatte die Künstlerin weit über 200 Puppen angefertigt (Samuel 1939; vgl. Abbildungen 4 und 5).



Abbildung 4: Mädchenpuppe



Abbildung 5: Portraitpuppe Jankel zu Simchat Thora

Sie stellte sie aus, verkaufte sie regelmäßig (zu Preisen von acht bis zwölf Mark) und wurde stets lobend in der jüdischen Presse besprochen.⁷ Es lässt sich aufgrund der brüchigen Quellenlage kaum rekonstruieren, in welchen Familien die Puppen aufgenommen wurden; aber zumindest ein Beispiel sei genannt, das eindrücklich aufzeigt, dass die Portraitpuppen große Resonanz auch bei Kindern erfuhren. Im Jahr 1933 besuchten Verwandte von Rabbiner Samuel die Familie in Berlin. Edith Samuels Cousinen dritten Grades, Ulla und Marion Freyer, entdeckten in ihrer Puppenwerkstatt die zahlreichen verschiedenen Charaktere; jede wählte sich zur Freundin die Puppe, die ihr am nächsten schien. Diese Puppen wurden immer wieder besucht, und Edith Samuel schrieb aus der Perspektive ihrer Puppenkinder Karten an die Mädchen, wenn ihre Besuche zu lange ausbleiben mussten.⁸ Als Marion Freyer länger krank wurde, wurde das „Mariönnchen“ zu Besuch geschickt, um sie zu trösten. Wie sich Marion Freyer später erinnerte, schliefen sie zusammen im Bett, so dass die Puppe doch sehr strapaziert wurde, nicht zuletzt dank Unmengen von Küssen, die die Nase ganz blank werden ließen (Freyer-Wolff ca. 2013). Ein Jahr später, Marion Freyer war ein Kind von neun Jahren, zog das Mariönnchen dauerhaft bei ihr ein. Edith Samuel und Marion Freyer blieben in regem Briefwechsel, der auch dann nicht abbrach, als Edith Samuel im August 1939 nach Palästina und etwas später Familie Freyer nach Amerika emigrierte. Die Puppenkinder waren selbstverständlich mit dabei, obwohl jeder nur einen Handkoffer bei sich tragen durfte und Marion und Ulla bereits 14 und 17 Jahre alt waren. Vielleicht waren die Puppen zu Stellvertreterinnen von innigen Freunden geworden, die die Geschwister in Deutschland zurücklassen mussten oder die sie bereits zuvor im Zuge der politischen Umwälzungen verloren hatten. In jedem Fall blieben die Puppenkinder engste Vertraute und bildeten eine Art Kontinuum in einer im Umbruch befindlichen Welt. Als die inzwischen verheiratete Marion Freyer-Wolff erwachsen und ihre Tochter Rebecca acht Jahre alt war, stellte sie ihr das Mariönnchen vor – in eben jenem Alter, da auch sie damals die Puppe zum ersten Mal sah – und erzählte die Geschichte Mariönnchens und die der ganzen Familie. Der Erinnerungsraum, der durch Dinge aufgeschlüs-

7 In Verkaufslisten der Chanukkah-Ausstellungen, organisiert vom Jüdischen Frauenbund Berlin, findet man unter den Beteiligten auch Edith Samuel mit ihren Puppen (vgl. Samuel, Edith (1934-1938): Ausstellung des Jüdischen Frauenbundes [Ausstellungsinventar]. Stiftung Neue Synagoge Berlin-Centrum Judaicum, 1, 75 C Fr 1, Nr. 46–58 (Ident.-Nr. 9850–9862).

8 Die Cousine von Salomon Samuel war Johanna Lichtenstein, geborene Samuel und Großmutter von „Ulla“ (Ursula Brigitte, geb. 1922) und Marion (geb. 1925).

selt wird, und die Beständigkeit, die in Dingen liegen kann, ist nicht erst aus der Wissenschaftsperspektive der materiellen Kultur wahrgenommen worden; schon Hannah Arendt formulierte:

Wirklichkeit und Verlässlichkeit der Welt beruhen darauf, dass die uns umgebenden Dinge eine größere Dauerhaftigkeit haben als die Tätigkeit, die sie hervorbrachte, und dass diese Dauerhaftigkeit sogar das Leben ihrer Erzeuger überdauern kann (Arendt 1994 (1958), 88).

Das Puppenkind Mariönnchen blieb in allen Lebenssituationen an Marion Freyer-Wolffs Seite. Schlussendlich wurden beide Puppen der nachfolgenden Generation übergeben, zusammen mit einem Vermächtnis zu Ediths Lebenskunst: In „Mother of a Thousand“ setzte Marion Freyer-Wolff der Puppenmacherin ein einzigartiges Denkmal, indem sie manche der Briefe und vor allem zahlreiche Puppenaufnahmen publizierte, die beide zeitlebens miteinander teilten (Freyer-Wolff 2014, vgl. Abbildung 6).⁹

Fazit – Jüdische Portraitpuppen als Seelengefährten in lebensbedrohlichen Zeiten

Edith Samuel war eine Puppenmacherin, deren künstlerische Neigung und Fähigkeit, verblüffend authentische Puppenkinder zu kreieren, früh deutlich wurde. In den 1920er- und 1930er-Jahren wurden sie als „Alltagspuppen“ und „jüdische Puppen“ bekannt und ermöglichten – wie in einem Brennglas – eine Identifikation mit Aspekten der eigenen Kultur für jüdische Kinder. Edith



Abbildung 6: Edith Samuel mit „Sohn“ auf dem Balkon des Rabbinerhauses in Essen

9 Die Freundschaft von Edith Samuel und den Geschwistern Ulla und Marion Freyer wird in meinem Dissertationsprojekt eingehender betrachtet. Dass dies möglich ist, verdanke ich nicht zuletzt Celia Wilk (Tochter von Ulla) und Rebecca Wolff (Tochter von Marion Freyer-Wolff), die nach verbliebenen Spuren der Freundschaft mit Edith Samuel suchten.

Samuels Puppen waren weder niedlich noch schön, sondern: wahr. Dieser Eindruck vermittelte sich nicht nur jüdischen Kindern, die in den 1930er-Jahren in Deutschland mehr denn je einen treuen Freund suchten, sondern auch jüdischen Eltern, von denen sich viele auf den Abschied von ihren Kindern vorzubereiten hatten und für die diese Puppen eine Erinnerungsmöglichkeit an die eigenen, von ihnen getrennten Kinder boten. Bis heute sind Menschen von den von Edith Samuel gestalteten kleinen Geschöpfen berührt – ihre „Portraitpuppen“ begleiteten viele Menschen durch ungewisse und schwierige Jahre. Es wäre zu hoffen, dass dem frühen Werk Edith Samuels heute wieder die Anerkennung zuteil wird, die es vor mehr als 90 Jahren bereits in Deutschland erfahren hatte.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Arendt, Hanna (1994). *Vita activa oder Vom täglichen Leben*. München: Piper.
- Bloch, Olga (1936). Kunst im Kulturbund. *Central-Verein-Zeitung* 15, 03.09.1936.
- Boschwitz, Uri [Friedemann] (1965). Dem Andenken Edith Samuels. *תעודת זיכרון* 31, 16.08.1965.
- Die Kollektivausstellung (1936). *Der Schild* 15, 04.09.1936, S. 4.
- Drei lustige Rangen (1935). *Unser Familienblatt. Jugendbeilage des „Israelitischen Familienblattes“* 37, 31.01.1935, o. Z.
- E. Ta. (1934). Die kunstschaaffende Frau. *Jüdisch-liberale Zeitung* 14, 29.09.1934, [262].
- Fooken, Insa (2014). Mehr als ein Ding: Vom seelischen Mehrwert der Puppen. In Insa Fooken, Jana Mikoto (Hg.), *Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen* (S. 43–54). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Freyer-Wolff, Marion (ca. 2013). *Mother of a Thousand – Research (1964-1965, 1994, ca. 2013)*. New York: Leo Baeck Institute New York, AR.25630.
- Freyer-Wolff, Marion (2014). *Mother of a thousand. Selected letters by Edith Samuel written between 1934 and 1947*. Rockville, Maryland: Maron Freyer-Wolff (Selbstverlag).
- Friedman, Jen Taylor (2010). Tefillin Barbie's new career. *Jewish Women's Archive*, 09.03.2010. Online access under: <https://jwa.org/blog/tefillin-barbies-new-career>, retrieved: 14.03.2021.
- Genger, Angela (1987). Reise nach Jerusalem. Biographische Skizze, Lebensdaten. In Reise nach Jerusalem. Puppen von Edith Samuel (1907–1964). Ausstellungskatalog Alte Synagoge Essen, S. 6–12.
- Genger, Angela (29.06.1987): Ton-Kassette. Interview. Alte Synagoge Essen, AR. 5121. Gespräch mit Angela Genger über den Essener Rabbiner Salomon Samuel und die Essener jüdische Gemeinde.
- Herweg, Rachel Monika (o.J.) Regina Jonas (1902–1944). haGalil.com. Jüdisches Leben online. Online verfügbar unter <http://www.berlin-judentum.de/rabbiner/jonas.htm>, zuletzt geprüft am 14.03.2021.
- Jacobovics, Br[uder] (1928). Ausstellung von Werken jüdischer Künstler in der Glückauf-Loge. *Beilage zu Der Orden Bne Briss*, 1928, 1–2.
- Lando, Michal (2007). The first soferet. *The Jerusalem Post*, 02.10.2007. Online access under <https://www.jpost.com/jewish-world/jewish-features/the-first-soferet>; retrieved 14.03.2021.

- Meyer, L[udwig]. F[erdinand]. (1934): Über die Erziehung des jüdischen Kindes. *Blätter des Jüdischen Frauenbundes* 10 (5), 1–4.
- Rieß, Margot (1934). Edith Samuels Puppen. *Blätter des Jüdischen Frauenbundes und Frauenbewegung* 10 (5, Mai), 4–5.
- Samuel, Anna (11.03.1938). Brief an Else Schubert-Christaller. Alte Synagoge Essen, AR.4730.
- Samuel, Anna (09.02.1939). Brief an Else Schubert-Christaller. Alte Synagoge Essen, AR.4730.
- Samuel, Edith (1987). Geschichte meiner Puppen. In Reise nach Jerusalem. Puppen von Edith Samuel (1907–1964). Ausstellungskatalog Alte Synagoge Essen, 15–29.
- Samuel, Edith (15.04.1933). Brief an Else Schubert-Christaller. Alte Synagoge Essen, AR.10445.
- Samuel, Edith (1934–1938). Ausstellung des Jüdischen Frauenbundes [Ausstellungsinventar]. Stiftung Neue Synagoge Berlin-Centrum Judaicum, 1, 75 C Fr 1, Nr. 46–58 (Ident.-Nr. 9850–9862).
- Samuel, Edith (1934–1937). Fachgruppe Kunst, Kunstgewerbe und Handwerk. Stiftung Neue Synagoge Berlin -Centrum Judaicum, 1, 75 C Fr 1, Nr. 27 (Ident.-Nr. 9831).
- Samuel, Edith (21.03.1955). Brief an Lisa Conradsen. Alte Synagoge Essen, AR. 10446.
- Samuel, Edith (16.07.1955). Brief an Lisa Conradsen. Alte Synagoge Essen, AR.10446.
- Samuel, Edith (1987). Geschichte meiner Puppen. In Reise nach Jerusalem. Puppen von Edith Samuel (1907–1964). Ausstellungskatalog Alte Synagoge Essen, 15–29.
- Samuel, Eva (1978). Edith Samuel, Bildhauerin, Zeichnerin und Puppenmacherin aus Essen. In *Das Münster am Hellweg. Jahrbuch des Vereins für die Erhaltung des Essener Münsters – Münsterbauverein e.V.* (31), S. 11–16.
- Schubert-Christaller, Else ([1939]). Der rote Ball. Alte Synagoge Essen, AR-1169. Unveröffentlichtes Typoskript.
- Spanier, Irene (22.09.1986). Interview. Alte Synagoge Essen, IN.163 A 394.
- Strehlen, Martina (2013). Dr. Salomon Samuel (1867–1942). *Kalonymos. Beiträge zur deutsch-jüdischen Geschichte aus dem Salomon Ludwig Steinheim-Institut an der Universität Duisburg-Essen* 16 (4), S. 1–3. Online verfügbar unter http://www.steinheim-institut.de/edocs/kalonymos/kalonymos_2013_4.pdf#page=1, zuletzt geprüft am 14.03.2021.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Drei lustige Rangen (1935). *Unser Familienblatt. Jugendbeilage des „Israelitischen Familienblattes“* 37, 31.01.1935, o.Z. [eigenes Exemplar].
- Abbildung 2: Samuel, Edith: Puppengruppe. Alte Synagoge Essen, AR.4122.
- Abbildung 3: Samuel, Edith: Skizze „Das Modell läßt mich im Stich“. Alte Synagoge Essen, AR.0262 B.
- Abbildung 4: Samuel, Edith: Mädchenpuppe. Alte Synagoge Essen, AR.4124.
- Abbildung 5: Samuel, Edith: Portraitpuppe Jankel. Alte Synagoge Essen, AR.4149.
- Abbildung 6: Samuel, Edith mit Jungenpuppe. Alte Synagoge Essen, AR.4120.

Über die Autorin / About the Author

Julia Schweisthal

Erstes Staatsexamen gymnasiales Lehramt Deutsch/Geschichte/Sozialkunde; Doktorandin am Lehrstuhl für Jüdische Geschichte und Kultur der LMU München zu deutsch-jüdischer Kinderkultur, Arbeitstitel: „Wie lehrt und lernt man Judentum?“ Narrative deutsch-jüdischer Kindheit der 1920er und 30er Jahre in Text-, Bild- und Spielmedien“ (geplanter Abschluss 2021; die Auseinandersetzung mit dem Leben und Wirken Edith Samuels erfolgte im Rahmen dieses Disserationsprojekts); Direktionsreferentin an der Universitätsbibliothek der LMU München.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
julia.schweisthal@lrz.uni-muenchen.de

Puppen in Johann Wolfgang Goethes *Wilhelm Meister*-Komplex und Thomas Manns *Buddenbrooks* im Spannungsverhältnis zwischen Bürger- und Künstlertum

Puppets/dolls in Johann Wolfgang Goethe's *Wilhelm Meister*-complex and Thomas Mann's *Buddenbrooks* in the tension between bourgeoisie and artistry

Franziska Willbold

ABSTRACT (Deutsch)

Das Puppentheater stellt ein verbreitetes, wenngleich wenig erforschtes Motiv im Bildungsroman dar. Das gilt auch für die Funktion des Puppentheaters innerhalb der Diegese. Gemäß der Lesart des vorliegenden Beitrags wird dem Puppentheater innerhalb der Diegese jedoch eine determinierende Wirkung zugeschrieben und sein sinnstiftender Charakter wird näher beleuchtet. Hierzu werden Fragen nach der Einführung des Puppen- und Puppentheater-Motivs im Roman gestellt, nach Parallelen zwischen den exemplarischen Werken, nach reziproken Verhältnissen – auch zur Lebenswelt der jeweiligen Autoren, Johann Wolfgang Goethe und Thomas Mann – sowie nach Beschaffenheit der Puppen und deren metaphorischer Bedeutung für den Romankontext.

Schlüsselwörter: Puppenmotiv, Puppentheater, Marionetten, Determination, Diegese, Kindheitserfahrungen

ABSTRACT (English)

Puppet theater represents a widespread, though little researched motif in the 'Bildungsroman' with regard to its function within the diegesis. According to the reading of this paper, however, puppet theater is ascribed a determinant effect within the diegesis, and its sense-making character is examined more closely. To this end, questions are asked about the introduction of the doll and puppet theater motif in the novel, about parallels between the exemplary works, about reciprocal relationships - also to the life of the respective authors, Johann Wolfgang Goethe and Thomas Mann - as well as about the nature of the dolls/puppets and their metaphorical significance for the context of the novel.

Keywords: doll motif, puppet theatre, puppets, determination, diegesis, childhood experiences

Zur Funktion der Puppe innerhalb der Diegese – Die Kunst als Lösung bei Kleist, Goethe und Mann

Das Puppentheater wird im vorliegenden Beitrag als Modus ästhetischer Erfahrung innerhalb der Diegese dargestellt. Um in Erfahrung zu bringen, welche Funktion dem Puppenspiel hier zugeschrieben werden kann, wird zunächst an Heinrich von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* angeknüpft, der als Basis der darauffolgenden Überlegungen zur intradiegetischen Verwendung des Puppentheaters bei Johann Wolfgang Goethe und Thomas Mann dient. Hier stellt sich folgende Frage: Welche Funktion nehmen das Puppentheater und die Puppen – seien sie leichtfüßige, bewegliche Marionetten, wie Goethe sie beschreibt, oder fadenlose, statische Puppen, wie sie in *Buddenbrooks* auftreten – im jeweiligen Text ein? Antworten auf diese Frage finden sich, rückt man den in Goethes *Meister-Komplex*¹ angedachten Konflikt zwischen Ich und Welt, zwischen Künstler und Bürger, der in Manns *Buddenbrooks* kulminiert, ins Zentrum der Untersuchungen zur Funktion von Puppe und Puppentheater.

Spätestens seit Goethes *Meister-Komplex* avancierte das Puppentheater als Modus ästhetischer Erfahrung in der Diegese eines Romans zu einem zentralen Motiv innerhalb der aufkommenden Gattung des Bildungsromans. Bevor nun die Texte Goethes und Manns hinsichtlich der Puppenthematik untersucht werden können, ist es nötig, die hier zugrunde gelegte Denkstruktur zu erläutern, die wiederum aus Heinrich von Kleists Text *Über das Marionettentheater* stammt. Die Gliederpuppe in Menschengestalt ist darin mit Attributen ausgestattet, welche der nachparadiesisch unzulängliche Mensch im Diesseits nicht selbst herzustellen in der Lage ist. Durch das Spiel der Puppe jedoch, dadurch also, „dass sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt“ (Kleist 1990, 557) und dem eigentlich leblosen Ding damit zu graziös anmutigen und antigraven Bewegungen verhilft, ist er in der Lage, über das Medium der Puppe paradiesische Zustände im Diesseits herzustellen und damit, in einer Art jenseitiger Vorschau, zwei eigentlich unvereinbare Pole zu vereinen. Die nach Kleist ungezierte

und antigrave Marionette sei also hier als Medium der Kunstausbildung verstanden, was sie gleichzeitig im Zentrum des Konflikts zwischen Künstler und Bürger verortet, welcher sich wiederum aus einer der Paradiesproblematik ähnlichen vermeintlichen Unvereinbarkeit seiner beiden Pole ergibt (vgl. Kleist 1990, 559). Welche Funktion wird nun dem Puppentheater als neuem, sinnstiftenden Schwerpunkt und Mittel zur Lösung dieses Unvereinbarkeitsphänomens innerhalb der Diegese zugeschrieben?

Um die Bedeutung dieser Konfliktsituation der Unvereinbarkeit für die hier angestellten Überlegungen zu verdeutlichen, sind zunächst die genannten Pole zu definieren. Wie also ist der Kunstbegriff in Goethes *Meister-Komplex* zu verstehen? Im *Ur-Meister* wird selbiger am Verhältnis des Protagonisten zur Kunst festgemacht. Wilhelm, der aus bürgerlichen Verhältnissen stammt, findet einen ersten Weg aus der eingeschränkten bürgerlichen Existenz seiner Herkunftsfamilie bereits zu Kindertagen mit der Flucht ins Puppentheater, darin er einen Raum „voller Hoffnungen, Drang und Ahndung“ (Goethe, *Sendung* 1992, 15), voller Ausblick auf eine Freiheit außerhalb der Schranken des Bürgertums erwartet. Angetrieben von der initialen Puppentheatererfahrung und dem Gefühl, welches diese in ihm auslöst, entsagt er bewusst seiner merkantil ausgerichteten Herkunft und entschließt sich – vorerst – für ein Leben „auf dem Theater“ (Goethe, *Lehrjahre* 1992, 659). Die erzählte Gesellschaft weist hier eine Grenze zwischen Bürgertum und Künstlertum auf, welche bewusst überwunden werden muss, will man von der einen Sphäre in die andere wechseln, was Wilhelm allerdings nie gänzlich gelingt. Nun geht Goethe in den *Lehrjahren* noch ein Stück weiter, indem er Wilhelm einen Bildungsbrief an seinen Freund und späteren Schwager Werner formulieren lässt, der sein Lebensziel in Korrespondenz zur Problematik zwischen Bürgertum, Adel und Künstlertum beleuchtet. Hier heißt es:

Daß ich dir's mit einem Worte sage, mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht. [...] Wäre ich ein Edelmann, so wäre unser Streit bald abgetan; da ich aber nur ein Bürger bin, so muß ich einen eigenen Weg nehmen, [...]. Ich weiß nicht, wie es in fremden Ländern ist, aber in Deutschland ist nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf personelle Ausbildung möglich. Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren, er mag sich stellen wie er will (Goethe, *Lehrjahre* 1992, 657).

¹ Das Kürzel „Meister-Komplex“ verweist auf: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (Ur-Meister), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Wilhelm Meisters Wanderjahre*; wegen der hier interessierenden eng gefassten Bedeutung des Puppenthemas, werden die *Wanderjahre* im vorliegenden Beitrag zunächst ausgeklammert.

Wilhelm kritisiert die Diskrepanz zwischen den gesellschaftlich definierten Möglichkeiten von Edelmann und Bürger. Der Edelmann steht über den Grenzen, während der Bürger, der „nicht fragen [darf]: was bist du? sondern nur: was hast du?“, von der „Grenzlinie[,] die ihm gezogen ist“ limitiert wird (658f.). Der Edelmann definiert sich folglich über die Darstellung seiner Persönlichkeit, dem Bürger dagegen ist diese Möglichkeit versagt. Die Essenz des Unterschiedes wird in Wilhelms Bildungsbrief folgendermaßen zusammengefasst: „Jener darf und soll scheinen; dieser soll nur sein, und was er scheinen will ist lächerlich oder abgeschmackt. Jener soll tun und wirken, dieser soll leisten und schaffen; [...]“ (ebd.).

Die Schuld für diese Diskrepanz schreibt Wilhelm der „Verfassung der Gesellschaft selbst“ zu, lehnt es jedoch ab, dagegen vorzugehen, denn er „ha[t] [...] an [s]ich selbst zu denken, und wie [er sich] selbst und das was [ihm] ein unerlässliches Bedürfnis ist, rette[t] und erreich[t]“ (659). Die Lösung für seine eigene Zerrissenheit – zwischen bürgerlicher Herkunft und angestrebten, jedoch dem Edelmann vorbehaltenen Möglichkeiten – vermutet Wilhelm also „nur auf dem Theater zu finden“, dem „einzig Elemente, [in dem er sich] nach Wunsch rühren und ausbilden kann“ (ebd.), dem einzigen Raum, der ihm die Option zu geben scheint, die Grenze zwischen künstlerischer und bürgerlich merkantiler Sphäre, welche es zu überwinden gilt, will man das Leben eines autonomen Individuums führen, zu überschreiten. Die Kunst, die Kunstausbübung, genauer das Puppenspiel, wird zur Lösung des elementaren Problems autonomer Ich-Findung. Sich selbst finden im Darstellen anderer – der ästhetische Modus des *als ob* ermöglicht Wilhelm so das Verlassen der gesellschaftlichen und persönlichen Grenzen seiner bürgerlichen Herkunft und stellt den ihm einzig möglichen Weg zur Selbstverwirklichung dar. Durch die Imagination anderer Individuen auf dem Theater, initiativ also durch das Medium der an Fäden geführten Puppe, gelingt es Wilhelm, nach und nach seine eigene Identität zu definieren. Die Puppe dient hier als Mittel zur stückweisen Entdeckung der eigenen Substanz und zwar allein im Modus des *als ob*. Wilhelms Bildungsvorstellung ist folglich eng mit dem Theater verbunden, mit einer Welt also, die weit weg von einer speziellen Natur ist, die allein jedoch jenen Raum bietet, darin er die ihm eigene Natur ausüben kann. Dies weist auf den Kultivierungsprozess hin, den Wilhelm im Verlauf des Romans durchleben wird und der gleichzeitig sein Lebensziel in der Selbstverwirklichung definiert. Die Essenz des Romans ist nun in dieser Folge als Charakterisierung

der eigenen Rolle in der Welt zu verstehen, als die Konzentration auf die eigene Lebensmöglichkeit in Abgrenzung zu anderen. Die Kunst – und hier speziell das initiativ Moment der Puppentheatererfahrung – eröffnet Wilhelm damit den Weg zu autonomer Ich-Findung, indem sie ein Dasein außerhalb der Grenzen der objektivierten Funktionen des Bürgers und des Edelmanns bietet. Es geht hier jedoch nicht um ein Gleichstellen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten, sondern um das Ausloten der Konventionen, also um das selbstbestimmte Einordnen in jene Schicht, die zu – hier Wilhelms – Identifikation beiträgt, beziehungsweise den Raum dafür bietet (vgl. Koopmann 1997, 12f.). Gemeint ist jener transzendente Raum, der es möglich macht, in der Darstellung des Fremden das Eigene zu finden. So befähigt Goethe Wilhelm also im Ausüben des Puppenspiels zu etwas, was ihm zwischen den Erwartungen und Zwängen der bürgerlichen Sphäre seiner Herkunft nicht würde gelingen.

Dass Thomas Mann sich in der Nachfolge Goethes sieht, ist hinlänglich bekannt. Belege hierfür finden sich beispielsweise darin, dass Mann genuine Goethe-Stoffe nicht allein prominent in seinen Texten *Doktor Faustus* und *Lotte in Weimar* verarbeitet – ersterer lehnt sich freilich an Goethes Faust letzterer an Charlotte Buff, dem realen Vorbild für die Figur der Lotte aus *Die Leiden des jungen Werthers* an –, sondern auch in zahlreichen Essays. So ist es nicht verwunderlich, dass sich hinsichtlich der Puppentheaterthematik ebenfalls Parallelen im Werk Goethes und Manns erkennen lassen. Dies soll im Folgenden anhand Thomas Manns Roman *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* beleuchtet werden. Entsprechend der Überlegungen zu Goethes Protagonisten Wilhelm Meister soll auch hier knapp der Konflikt zwischen Künstler und Bürger angesprochen werden, darin auch die intradiegetische Puppe verortet ist.

Wie Goethes Wilhelm Meister, findet sich auch das buddenbrooksche Romanpersonal in einer Konfliktsituation zwischen Ich und Welt, zwischen Künstler und Bürger wieder. Erschwerend hinzu kommt in diesem Kontext die enge Verknüpfung dessen mit dem sich über vier Generationen erstreckenden Verfallsprozess der Familie. Zentral ist, dass die Kunst in *Buddenbrooks* den Antipart zum geordneten Bürgertum einnimmt. Wie bei Goethe ist der Künstler nicht Teil der bürgerlichen Gesellschaft, sondern stellt vielmehr den problematischen „exklusiven Außenseiter[.]“ dar (Ohl 1995, 92). Mann steigert also den im *Meister*-Komplex angedachten Konflikt und verneint darüber hinaus

das Überschreiten der Grenzen zwischen den beiden Polen. So gelten Kunst und Künstler im bürgerlich kaufmännischen Verständnis der ersten erzählten Buddenbrooksgeneration als trivial, als lachhaft; für die letzte erzählte Generation in Form des lebensunfähigen Hanno jedoch, definiert sich deren Rolle erst Stück für Stück als essenziell für das Dasein und gleichzeitig katalysierend im Verfallsprozess. Bereits zu Beginn des Romans wird deutlich, dass Johann Buddenbrook die Auffassung vertritt, das Theatrale, das Erheiternde, die Kunst befände sich außerhalb eines ernstzunehmenden Bedeutungshorizontes – jedenfalls, solange es sich bei dem Ausübenden um einen Buddenbrook handelt. Zwar wird als Zeichen des erreichten familiären Status, als Zeichen des Emporgekommen-Seins der Familie, regelmäßig Jean Jacques Hoffstede, „der Poet der Stadt“ (Mann 2002, 17), eingeladen, doch wird stets darauf hingewiesen, dass die Kunst hier die Funktion eines aus dem Bürgerlichen entgrenzten Statussymbols übernimmt. Hoffstede, beinahe einem Hofnarren, einer von bürgerlichen Fäden geführten Kasperfigur ähnlich, übernimmt diese Funktion noch unreflektiert und erfüllt somit die Ansprüche der großbürgerlichen Buddenbrooksgeneration an die Kunst, welche vor allem die Repräsentation des wirtschaftlichen Aufstiegs der Firma, respektive der Familie betreffen (vgl. Obermayer 1988, 269f.).

Im Gegensatz zum noch unbeirrten bürgerlichen Selbstverständnis Johanns, wird sein Sohn Konsul Jean Buddenbrook, als Vertreter der ersten abwärts gerichteten Stufe des Verfallsprozesses, „mit seiner schwärmerischen Liebe zu Gott und dem Gekreuzigten“ als der „erste seines Geschlechts [...], der unalltägliche, unbürgerliche und differenzierte Gefühle gekannt und gepflegt hatte“ beschrieben (Mann 2002, 283). Vor diesen als erste Verfallserscheinung zu deutenden *unbürgerlichen Gefühlen* Jeans „[schrecken] seine beiden Söhne [jedoch] empfindlich zurück[]“. So wehrt sich Thomas am Grab des Vaters starr dagegen „in die Kniee zu sinken“, um sich bewusst und gegen seine innere Veranlagung in der Sphäre des Bürgers zu verorten (ebd.). Er weigert sich, die Sensibilisierung der Buddenbrooks anzuerkennen, die den Verfall, gegen den er anzukämpfen versucht, vorantreibt sowie gegen seine innere Neigung zur Beschäftigung mit der Ästhetik. Damit lenkt er gleichzeitig den Blick auf die Verbindung zwischen emotional-sensibler Innerlichkeit und der Kunst als Medium zur Äußerung derselben (vgl. Keller 1988, 169). Der jüngere Bruder Christian dagegen, weil er einerseits aufgrund einer langen räumlichen Abwesenheit, andererseits wegen seiner theaterinduzierten Unfähigkeit zu kaufmännischen Berufen von der Familie

entgrenzt ist, scheut sich nicht vor der künstlerischen Sphäre. Er strebt vielmehr genau zu ihr, definiert das Theater seit seiner initialen Puppentheatererfahrung in Kindertagen als Sehnsuchtsraum. Sogar der Tod des Vaters wird von Christian, der „keine Thräne“ darüber vergießt, zu einem Schauspiel funktionalisiert, indem er seine Schwester Tony „immer wieder [bittet], die Vorgänge jenes fürchterlichen Sterbenachmittages [...] recht anschaulich und im Einzelnen [zu] erzählen [...]“ (Mann 2002, 284). Der Prozess des kaufmännischen Verfalls und die gleichzeitig damit einhergehende Sensibilisierung der Buddenbrooks finden ihren Höhepunkt in Thomas' Sohn, dem lebensunfähigen Hanno. Die Robustheit, die noch dessen kunstfernen Urgroßvater auszeichnet, fehlt dem hoffnungsvoll erwarteten und zwischen Künstlertum und Bürgertum zerrissenen Hanno gänzlich. An ihrer statt tritt das Mitleid als jene moralische Qualität, die mit Nietzsche als deutliches Kennzeichen der Dekadenz gilt (vgl. Keller 1988, 170).

Die zunehmende Bedeutung der mit einer Innerlichkeit verbundenen Kunst für die Mitglieder des Buddenbrookschen Familiengefüges steht folglich in einem reziproken Verhältnis zu der zunehmenden Unfähigkeit für die Anforderungen der bürgerlich kaufmännischen Sphäre. Im Spannungsverhältnis von Bürger- und Künstlertum wird die Kunst in *Buddenbrooks* zum Symptom, zum Resultat und zur Begründung des unaufhaltbaren Verfalls. Im pietistisch geprägten Jean keimt, was dessen Kinder Thomas, Christian und Tony zum einen in deren geschwisterlicher Einheit, zum anderen im jeweils eigenen Empfinden spaltet und seinem Enkel Hanno schließlich die Lebensfähigkeit nimmt: das mit Verfall und Sensibilisierung einhergehende Bedürfnis zur Selbstwahrnehmung, zum Erkennen und Ausleben einer Individualität abseits vom genealogischen Geflecht, eng verknüpft mit dem Wunsch nach einer Selbstdarstellung mittels der Kunst und stets induziert von der ersten Puppentheatererfahrung in Kindertagen. Es ist Zeichen eines allmählichen Aufkommens des modernen Individuums und steht im Spannungsverhältnis zur Konvention der gesellschaftlich ausgrenzenden Haltung gegenüber dem Ich. Das den Künstler-Narren abweisende bürgerliche Regelsystem wird in *Buddenbrooks* nach und nach in Frage gestellt; besonders zeigt sich dies in der Rolle Christians, der sich, gebildet durch Erfahrungen in der Ferne, von den leer gewordenen Konventionen des merkantilen Bürgertums löst und damit befreit (vgl. Greiner 2014, 245f.).

Die Kunst als Lösung – diese These findet sich also bei Goethes *Meister*-Komplex als Mittel zur autonomen Bildung Wilhelms sowie in Manns *Buddenbrooks* in

Form des komplexen Gegenparts zur merkantilen Gesellschaftsordnung und damit als Weg zum modernen Individuum. Doch inwiefern ist dieser Ansatz nun von der allen aufgeführten Texten innewohnenden Puppentheaterthematik beeinflusst bzw. inwiefern hängt er mit den Puppen, ihrer Materialität und Funktion zusammen? Dies soll im weiteren Verlauf des vorliegenden Beitrags aufgezeigt werden.

„Kinder müssen Komödien haben und Puppen“² – zur Puppe bei Goethe

Die Überlegungen zur determinierenden Wirkung des Puppentheaters setzen ein in *Dichtung und Wahrheit*, mit Goethes Schilderung seiner selbst erlebten Puppentheatererfahrung also, werden von ihm mit dem *Meister*-Komplex in die Diegese tradiert und von Thomas Mann aufgrund seiner Goethe-Affinität in *Buddenbrooks* weiterverarbeitet. Dass es sich bei Goethe um eine, wenn nicht die prägende Erfahrung handelt, deutet sich in folgender Textpassage aus *Dichtung und Wahrheit* an:

An einem Weihnachtsabende jedoch setzte [die Großmutter] allen ihren Wohltaten die Krone auf, indem sie uns ein Puppenspiel vorstellen ließ, und so in dem alten Hause eine neue Welt erschuf. Dieses unerwartete Schauspiel zog die jungen Gemüter mit Gewalt an sich; besonders auf den Knaben machte es einen sehr starken Eindruck, der in eine große langdauernde Wirkung nachklang (Goethe, *Dichtung und Wahrheit* 1986, 20).

Weiterhin schildert er im zweiten Buch von *Dichtung und Wahrheit*, dass man später – wegen drohender politischer Unruhen – die „Kinder mehr als bisher zu Hause [hielt]“ (56) und sie erneut mit dem Puppentheater beschäftigte:

Zu solchem Ende hatte man das von der Großmutter hinterlassene Puppenspiel wieder aufgestellt, und zwar dergestalt eingerichtet, daß die Zuschauer in meinem Giebelzimmer sitzen, die spielenden und dirigierenden Personen aber, so wie das Theater selbst vom Proscenium an, in einem Nebenzimmer Platz und Raum fanden. [...] Ob wir uns nun gleich durch diese Anmaßung dasjenige was wir wirklich hätten leisten können, verkümmerten und zuletzt gar zerstörten; so hat doch diese kindliche Unterhaltung und Beschäftigung auf sehr mannigfaltige Weise bei mir das Erfindungs- und Darstellungsvermögen, die Einbildungskraft und eine gewisse Technik geübt und befördert, wie es vielleicht auf keinem andern Wege, in so kurzer Zeit, in einem so engen Raume, mit so wenigem Aufwand hätte geschehen können (56f.).

2 Zitat aus *Wilhelm Meister theatralische Sendung* (Goethe 1992, 12).

Dieser frühen Puppentheatererfahrung misst Goethe folglich großen Einfluss auf sein späteres Schaffen bei, welcher sich nicht allein im *Neueröffneten moralisch-politischen Puppenspiel* (Goethe 1774)³, einem vernachlässigten und kaum erschlossenen Werk Goethes, widerspiegelt, sondern auch in autobiographischen Reminiszenzen, besonders im hier zentralen *Meister*-Komplex (vgl. Stellmacher 2001, 13). Im Hinblick auf die Korrelation von biographischem und literarischem Schreiben werden im Werk Goethes nun „die leichten Drähte“ gewissermaßen im Motiv des Puppentheaters ineinander „verwirrt []“ (Goethe, *Lehrjahre* 1992, 371).

Noch im *Ur-Meister* lässt die Schilderung der weihnachtlichen Puppentheatererfahrung deutliche Parallelen zu *Dichtung und Wahrheit* erkennen, welche Goethe jedoch in den daraus entstandenen *Lehrjahren* zu einem grundlegenden Unterschied umformt und diesen gleichzeitig mit der Rolle des Vaters verknüpft. Noch in der *Sendung* wird ausführlich beschrieben, wie Benedikt Meister, „[Bürger und Handelsmann zu M–], einige Tage vor dem Christabend“ seine Mutter besucht, während diese in die Vorbereitungen für das anstehende Weihnachtsfest „mit Wegräumen und Zudecken beschäftigt“ ist, schließlich aber den Vorhang aus „Servietten“ und einem „Pelzmantel“ lüftet und ihrem Sohn

so eine Anzahl spannenlanger, artig gekleideter Puppen [entdeckt], die in schöner Ordnung, die beweglichen Drähte an den Köpfen befestigt neben einander lagen, und nur den Geist zu erwarten schienen, der sie aus ihrer Untätigkeit regen sollte (Goethe, *Sendung* 1992, 12).

Zwar zweifelt Benedikt noch an Sinn und Notwendigkeit der Puppen für seine Kinder, doch wehrt seine Mutter diese Kritik rundherum ab, indem sie das Puppentheater an sich und die Bedeutung desselben für Kinder in den Mittelpunkt ihrer Argumentation stellt:

[...], ich habe ihnen Puppen geputzt, und habe ihnen eine Komödie zurechte gemacht, Kinder müssen Komödien haben und Puppen. Es war euch auch in eurer Jugend so, ihr habt mich um manchen Batzen gebracht um den Doktor Faust und das Mohren Ballett zu sehen, ich weiß nun nicht was ihr mit euern Kindern wollt, und warum ihnen nicht so gut werden soll wie euch (ebd.).

Konfrontiert mit der Erinnerung an die Puppentheatererfahrung seiner Kindheit, lässt der alte Meister von weiteren Zweifeln und Kritik ab, dagegen verliert er

3 abrufbar unter: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00072373/images/index.html?id=00072373&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=102>

sich zeitweilig im Vorstellen der Marionettenfiguren durch seine Mutter, zeigt zunächst ein beinahe kindliches Interesse und kann sich, als er sich verabschiedet, nicht sofort von den Puppen lösen. Hier wird einerseits auf die tiefe und anhaltende Wirkung des in der Kindheit erfahrenen Puppentheaters auf den alten Meister, andererseits auch auf den typischen und oftmals zur didaktischen Unterhaltung herangezogenen Marionettentheaterstoff aus Schwänken, Märchen oder Volksstücken wie *Doktor Faust* oder *Hanswurst*-Komödien angespielt (vgl. Lutz 2004, 348f.). Unter Zuhilfenahme der zentralen ersten Begegnung Wilhelms mit dem Puppentheater verknüpft Goethe nun *Dichtung und Wahrheit* mit dem *Meister*-Stoff, indem er mithilfe desselben nicht allein räumlich, sondern für Wilhelm vielmehr identitätsstiftend eine Lücke folgendermaßen schließt:

Eine Tür, die aus einem Nebenzimmer herein ging, öffnete [sich], allein, nicht wie sonst zum Hin- und Widerlaufen, der Eingang war durch eine unerwartete Festlichkeit ausgefüllt, ein grüner Teppich der über einem Tisch herabhing bedeckte fest angeschlossen den untern Teil der Öffnung, von da auf baute sich ein Portal in die Höhe das mit einem mystischen Vorhang verschlossen war [...] (Goethe, *Sendung* 1992, 14).

Das Puppentheater füllt also – als Reminiszenz an die eigene, in *Dichtung und Wahrheit* geschilderte Erfahrung Goethes – die räumliche Lücke zwischen den Türrahmen sowie gleichzeitig eine Lücke in Wilhelms Innerem, deren Existenz ihm jedoch erst am nächsten Tag deutlich wird, als das Theater abgebaut ist und er „allein [] hin und her [schleicht] als wenn er eine verlorne Liebe suchte, als wenn er’s fast unmöglich glaubte, daß da nur zwei Türpfosten sein sollten, wo gestern so viel Zauberei gewesen war“ (16). Auf Wilhelm, der sich noch am Christabend nicht wie die anderen „vergackelt[en]“ Kinder allein vom „mystischen“ Schein des Theaters anlocken lässt, sondern zunächst „in ehrerbietiger Entfernung stehen [bleibt]“, sich dann vorsichtig nähert, hat das Puppentheater eine tiefe Wirkung, die ihn „in eine Nachdenklichkeit“ stürzt mit welcher er später „allein, dunkel über das Vergangene nachdenkend, [...] voller Hoffnungen, Drang und Ahnung“ im Bett zurückbleibt, während die übrige Gesellschaft dagegen ob dieser Erfahrung „wie betrunken taumel[t]“ (14f.). In Wilhelms ambivalenter Reaktion auf die wunderbar beseelten Puppen jedoch, scheint nun jener bereits erwähnte, langanhaltende und weitreichende Eindruck wieder, auf welchen – so zumindest schildert er es in *Dichtung und Wahrheit* – die weihnachtliche Begegnung mit den Puppen auf Goethe selbst machte.

Zwischen Tür und Angel – Puppen im budenbrookschen Verfallsprozess

Bevor die populäre Szene des budenbrookschen Weihnachtsfestes hinsichtlich des Puppentheaters und dessen Wirkung auf Hanno betrachtet wird, sei zunächst das Puppentheater seines Onkels Christian Buddenbrook genannt. Auch er bekommt in Kindertagen ein solches geschenkt. Allerdings nicht zu Weihnachten, sondern anlässlich der Geburt seiner jüngsten Schwester Clara. Diese Gabe wird auf einer Schwelle, buchstäblich zwischen Tür und Angel, überreicht, denn der Vater wartet bereits, um mit den Kindern in die Kirche zu gehen. Christian ist folglich, anders als später Hanno, keine direkte Bewunderung und Beschäftigung mit seinem Puppentheater vergönnt, nur einen kurzen Blick kann er hinter den „grünseidene[n]“ Vorhang werfen (Mann 2002, 64), der an den „grüne[n] Teppich“ (Goethe, *Sendung* 1992, 14) erinnert, welcher bei Wilhelm Meister die Maschinerie des Puppentheaters verbirgt. Dahinter erblickt er jedoch nicht die erhofften Geheimnisse, den Zauber des Theaters, sondern die Mutter mit der neugeborenen Schwester auf dem Arm – einen anderen Zauber also, welchen er jedoch nicht als solchen wahrnimmt. Aufgrund der ausbleibenden unmittelbaren Hingabe Christians an das Puppentheater bleibt hier nun „die Schwelle [] der Platz der Erwartung“ (Goethe, *Lehrjahre* 1992, 874). Wie prägend dies für Christian ist, zeigt sich nicht allein in dessen späterer Begeisterung für das Theater, das er zunächst im Alter von 14 Jahren besucht und das in der Folge für ihn zu einem Platz der Zerstreung und der Liebesabenteuer wird (vgl. Obermayer 1988, 271). Auch bei jenem Weihnachtsfest, welches das Puppentheater für Hanno bereithält, wird sich Christians Neigung auf problematische Weise offenbaren.

Bevor das vielbesagte Weihnachtsgeschenk Hannos schließlich eingeführt wird, ist der Schwellenraum zwischen Säulenhalle, Landschaftszimmer und Saal von Hannos Erwartung erfüllt:

Was würde dort drinnen für ihn sein? Das, was er sich gewünscht hatte, natürlich, denn das bekam man ohne Frage, gesetzt, daß es einem nicht als eine Unmöglichkeit zuvor schon ausgedrückt worden war. Das Theater würde ihm gleich in die Augen springen [...], dass ersehnte Puppentheater, das dem Wunschzettel für Großmama stark unterstrichen zu Häupten gestanden hatte, und das [...] beinahe sein einziger Gedanke gewesen war (Mann 2002, 586f.).

Das *schmerzhaft*e Glück, welches Hanno in sich spürt, hat seinen Ursprung folglich nicht im Anlass dieses Zusammenkommens, nicht die religiöse Bedeutung des Heiligen Abends bewegt den Jungen, sondern die Erwartung seines

ersehten Puppentheaters, die Frage nach dessen Konstitution – Wird es „[g]roß und breit“ sein? War die „Dekoration zum „Fidelio“ gefunden“ worden? – sowie die Sehnsucht nach dem Augenblick, da er „sich irgendwo einschließen und ganz allein eine Vorstellung geben“ würde können (Mann 2002, 587). Hanno plant hier vor der Zeit, er „[lässt] die Figuren im Geiste singen“, noch bevor er sie überhaupt gesehen hat (Mann 2002, 587). Diese lebendige Vorstellung wird sich jedoch nicht erfüllen, denn die Puppen der Buddenbrooks bleiben – ebenso wie das Romanpersonal selbst – starr. Wo noch im *Meister*-Komplex an Fäden geführte, lebhaft Marionetten eingeführt werden, Wilhelms Inneres berühren und als Zeichen für den Wandel, für das autonome Grenzüberschreiten, gelesen werden können, verkörpern die Puppen Hannos unbewegte Ausblicke auf einzelne Standbilder. Kein belebter Zauber, der auf Entwicklung und Veränderung hinweisen könnte, sondern starre Momentaufnahmen ohne Bewegungspotential werden mittels der Buddenbrookschen Puppen dargestellt. Die einzige Bewegung also, die Hannos erste Puppentheatererfahrung kennzeichnet, ist jene, die sich im Inneren des Jungen ausbreitet. Bewegung, Entwicklung, Wandel – Hannos Puppen sind metaphorischer Beweis für die Ausklammerung dieser Fähigkeiten aus dem Horizont der Buddenbrooks und demonstrieren so abermals die ausweglose Determination des Buddenbrookschen Verfallsprozesses.

Auch ist die Puppentheatererfahrung Hannos ein einsamer Moment. Er findet sich bereits hier außerhalb des familialen Gefüges, einzig bedacht mit Aufmerksamkeit durch seinen Onkel Christian, der schon „mit seinen dünnen, gebogenen Beinen und seiner großen Nase“ ein wenig an eine Gliederpuppe erinnert (Mann 2002, 326): „[Christian] wusste nichts von diesem Erwachsenen-Hochmut, und seine Freude an dem Puppentheater [...] unterschied sich gar nicht von der seines Neffen“ (592). Unverkennbar hat sich Christians Neigung zum Puppentheater seit Kindertagen gehalten, doch da er generationsbedingt noch in der partiarchal-bürgerlichen Kaufmannssphäre verwurzelt ist, verbleibt er in der Rolle des bürgerlichen Zuschauers. Im Bewusstsein dieser Tatsache, schlägt seine Begeisterung über das Christgeschenk des Neffen schnell in Gram um. Infolgedessen spricht er Hanno gegenüber folgende Warnung aus:

[...] Hör' mal, Kind, laß dir raten, hänge deine Gedanken nur nicht zu sehr an solche Sachen... Theater... und sowas... Das taugt nichts, glaube deinem Onkel. Ich habe mich auch immer viel zu sehr für diese Dinge interessiert, und darum ist auch nicht viel aus mir geworden (593).

Obwohl Christian sich der Problematik seiner Gesinnung offenkundig bewusst ist, wird im weiteren Verlauf schnell deutlich, dass das reine Erkennen derselben nichts an der im Inneren verwurzelten und durch unauslöschbare Jugendeindrücke initiierten Neigung ändern kann. Denn bei der „Betrachtung des Theaters [hellt sich] sein knochiges und verfallenes Gesicht [auf]“ (ebd.). Der Verfall, welcher sich in Christians Antlitz bereits abbildet, kann von der Kunst, die selbiges aufhellt, zwar nicht aufgehalten, jedoch zeitweise retardiert werden.

Für Hanno, der aufgrund seiner Zugehörigkeit zur Folgegeneration bereits einen Schritt weiter im genealogischen Verfallsprozess ist, bleibt nun ein zentrales Bild anzuführen: jenes der verwirrten Fäden. Dass sich in dem Jungen zwei verschiedene Sphären verwirren, dass er – anders als seine statischen Puppen – einer Marionette gleich an Fäden hängt und gewissermaßen innerlich von deren unterschiedlicher Zugkraft und diametraler Zugrichtung zerrissen ist, wird im Verlauf des Romans mehrfach deutlich gemacht; exemplarisch ist auch hier auf das Buddenbrooksche Weihnachtsfest hinzuweisen. Nachdem Hanno also die Schwelle der Erwartung übertreten hat, ist der eben noch von Vorfreude und Enthusiasmus bzgl. des Puppentheaters erfüllte Junge „vollständig verwirrt“, als er daneben ein Harmonium entdeckt (590). Nebeneinander stehen hier also die Symbole der beiden Pole, die an ihm zerren. Das statische Puppentheater steht, als Geschenk der Mutter seines Vaters und trotz seiner Nähe zur Kunst, für die festgefahrene väterliche Sphäre, das Harmonium wiederum steht für die mütterliche Sphäre der Violinistin Gerda. Die anfängliche Verwirrung des Jungen löst sich allerdings nicht in Freude über beide Geschenke auf, denn im „Überfluss des Glücks“ irrt er zwischen seinen Geschenken hin und her und weiß nicht, welchem er sich zuerst ausführlich hingeben soll (591). In Hanno vereinen sich folglich zwei unvereinbare Sphären, die aufgrund ihrer entgegengesetzten Ausrichtung eine innerliche Zerrissenheit verursachen. Die hier zitierte Szene unterstreicht erneut die Auswirkungen dieses ambivalenten Hin- und Hergerissen-Seins auf die Seele des Jungen. Schon vorher äußert sich die Ausweglosigkeit des Verfalls der Buddenbrookschen Genealogie, der bereits seit Beginn des Romans unaufhaltsam fortschreitet und den Hanno mit einem „sauberen Doppelstrich“ unter die Chronik – geführt mit dem „halb aus Gold und halb aus Ebenholz“ gefertigten Federhalter der Mutter – vor der Zeit besiegelt (575). Der bei seiner Geburt noch als „ein kleines, unter Spitzen und Atlasschleifen verschwindendes Etwas“ beschriebene und als „Erbe! [] Stammhalter! [] Buddenbrook!“

instrumentalisierte Hoffnungsträger bringt damit nicht die gewünschte goldene Zukunft für das Haus, sondern dessen Untergang (435). Mit dem bilanzierenden Doppelstrich unter die Chronik und als erste genuin autonome Handlung durchrennt Hanno die metaphorischen Marionettenfäden, welche ihn in die eine oder die andere Richtung ziehen, und beendet die genealogische Linie der Buddenbrooks noch vor seinem frühen Tod, weil er „glaubt[] [...] es käme nichts mehr“ (576).

So übernimmt das weihnachtliche Puppentheater im Buddenbrookschen Romangefüge die Funktion eines intratextuellen Mediums, darin die Erläuterung der Marionettenmetaphorik Hannos zu lesen ist: die statischen und fadenlosen Puppen in Abgrenzung zu den fadengeführten, antigraven Marionetten bei Goethe sind Sinnbild für die in alten Denkstrukturen feststeckenden Buddenbrooks, welche sich an Haus und Status klammern, ohne Auswege aus dem Verfallsprozess zu finden, ohne sich weiterzuentwickeln, ohne jedwede Bewegung. Darauf wird über den Romanverlauf hinweg nach und nach hingewiesen und darin definiert sich die scheinbar wirkungslose und doch weitreichende Funktion des Stammhalters im Verfallsgefüge der Familie.

Statt eines Fazits: „Jugendeindrücke verlöschen nicht, auch in ihren kleinsten Teilen“⁴

Antrieb für Wilhelm, sich in die Welt des Puppentheaters zu flüchten, sind sowohl in der *Sendung* als auch in den *Lehrjahren* neben seinem Drang, sich selbst auszubilden, die dysfunktionalen Familienstrukturen in welchen er sich befindet. Zwar lassen die beiden Fassungen einen Wandel der Familienkonstellationen und -hierarchien der jeweiligen Zeit erkennen, doch einen Weg, die defekten Strukturen um Wilhelm zu reparieren, bieten weder *Ur-Meister* noch *Lehrjahre*. Der einzige Ausweg bleibt das Verlassen, der bewusste Austritt aus der, wegen Wilhelms Drang nach dem Theater als Ort zur Selbsterkenntnis, konfliktbeladenen Herkunftsfamilie. Noch in der *Sendung* wird – mit Kittler – von einer patrilinear-konjugalen Familie erzählt, in der sich jedoch schon der Wechsel zur matrilinear-sozialisierenden Familie andeutet, der in den *Lehrjahren* dann endgültig vollzogen wird (vgl. Kittler 1978, 20). Der familiäre Konflikt zwischen kunstnaher Mutter- und bürgerlicher Vatersphäre, der in den *Lehrjahren* bis zur Aussparung der Vaterfigur führt, sie also als Lücke über Wilhelms Sozialisationsprozess

spannt und damit seine eigene Unfähigkeit bedingt, Beziehungen einzugehen sowie diese zu erhalten, kulminiert wiederum in Thomas Manns *Buddenbrooks*. Indem die Kunst und das Puppentheater für Wilhelm also einen ersten Ausweg aus der einschränkenden bürgerlichen Existenz seiner Herkunftsfamilie bieten, können bürgerliche und künstlerische Sphäre im Meister-Komplex noch parallel nebeneinander bestehen. Goethe nämlich lässt Wilhelm die Fäden zu seiner bürgerlichen Herkunftsfamilie nie gänzlich kappen.

Anders dagegen Hanno Buddenbrook, der sich der Unvereinbarkeit seines inneren Dranges und der an ihn gestellten Erwartungen schon in Kindertagen bewusst ist. Das Bild hierfür stellt die bereits erwähnte Beschaffenheit der jeweiligen Puppen dar. Wilhelms Puppen sind Marionetten, werden an Fäden geführt, sind in Bewegung – ebenso wie Wilhelm selbst. Dennoch sind beide – Wilhelm und die Puppen – mit ihren Fäden an einen Lenker geknüpft, der ihren Weg vorgibt, ihn aus eigener Kraft zu verlassen, ist nicht möglich. So werden Puppen von Marionettenspielern, Wilhelm jedoch von seiner bürgerlich geprägten Sozialisation gelenkt. Das verleiht ihm zwar vermeintlich Autonomie und erlaubt ihm den Ausflug in die Welt der Kunst, nicht aber das vollkommene Abwenden von der Herkunftsfamilie und damit wirkliche autonome Ich-Findung. Hannos Puppen dagegen sind unbeweglich, sie sind starre Puppen ohne Fadenführung und damit gleichzusetzen mit dem in veralteten Denkstrukturen feststeckenden Buddenbrookschen Romanpersonal. So ist letzteres, welches sich in der Requisite des neuen Hauses und zwischen den bildreichen Tapeten des Landschaftszimmers aufhält, genaugenommen als Puppen zu lesen – ebenso starr, ebenso wenig zu einer Entwicklung fähig und ebenso unangepasst an das sich stets weiterentwickelnde Umfeld, gelenkt vom ‚Haus‘, vom Geltungs- und Statusdrang nach außen hin, der sich über die Generationen hinweg erhält. Hier findet keine Trennung mehr zwischen patrilinear-konjugalen und matrilinear-sozialisierenden Familienstrukturen statt. In Hannos Umfeld sind beide angelegt, stellen ihre Anforderungen an den Jungen und zerren aus diametralen Richtungen an ihm. Die Kunst übernimmt hier den definierten Antipart zum geordneten Bürgertum, worin ein unvereinbarer Konflikt zwischen beiden begründet ist. Der Künstler ist nicht Teil der bürgerlichen Gesellschaft, existiert nicht in einer funktionierenden Parallelwelt, wie Goethe es noch andeutet, sondern stellt den problematischen Außenseiter dar.

4 Zitat aus *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (Goethe, *Sendung* 1992, 892).

„Jugendeindrücke“, so Goethe, „verlöschen nicht, auch in ihren kleinsten Teilen“ (Goethe, *Sendung* 1992, 892) – was in Kindheit und Jugend geschieht ist untrennbar mit dem Individuum verflochten. Erfahrungen, Prägungen und Sozialisation, die einem Menschen früh zuteilwerden, bestimmen sein Tun weit über diese Phase hinaus. Bei Goethe und Mann erhält das Puppentheater, genauer: die in Kindertagen gemachte Puppentheatererfahrung, eine ausgeprägte Wirkmacht auf die hier behandelten Protagonisten. Thematisch sind sich beide nah, doch hinsichtlich der Folgen dieser Erfahrung lassen sich deutliche Unterschiede erkennen. So kann die Kunst bei Goethe durchaus neben dem Bürger existieren, für eine gewisse Zeit auch vom Bürger selbst ausgeübt werden: Wilhelm ist schließlich in der Lage von der bürgerlichen in die künstlerische Sphäre und – später in den *Wanderjahren* – wieder zurück zu wechseln, ohne seine Identität und sein Dasein zu gefährden.

Jene Problematik, der Wilhelm sich zu stellen hat, wird in *Buddenbrooks* seinen Höhepunkt in gänzlich anderer Weise finden: Hier verneint Thomas Mann ein solches paralleles Existieren von künstlerischen und bürgerlichen Neigungen in einer Figur. Im *buddenbrookschen* familiären Raum spricht er einer solchen Parallelität sogar eine den Verfallsprozess determinierende und katalysierende Wirkung zu. Weder Christian noch Thomas und besonders nicht Hanno sind dazu in der Lage, die in ihnen angelegten Sehnsüchte nach dem Künstlertum mit der sie umgebenden merkantil bürgerlichen Sphäre auszusöhnen. Hervorzuheben sind hier Christian und Hanno, beide nachdrücklich beeindruckt von der Puppentheatererfahrung in Kindertagen, deren Zerrissenheit zwischen den beschriebenen Sphären in Identitätsverlust und Lebensunfähigkeit kulminiert.

Parallel zum bereits erwähnten Dreischritt, aus Goethes eigener Puppentheatererfahrung, von der wir in *Dichtung und Wahrheit* lesen, der Verarbeitung derselben im *Meister-Komplex* und Manns *Buddenbrooks*, lässt sich also auch die Entwicklung der Wirkmacht der intradiegetischen Funktion des Puppentheaters zeichnen: Wo sie bei Goethe selbst noch beflügelnde Wirkung auf den Jungen hat und als Grundlage seiner künstlerischen Schöpferfähigkeit definiert wird, bietet sie für die literarische Figur des Wilhelm hauptsächlich den Ausweg aus den Schranken seiner bürgerlichen Herkunft, hin zu einer Ich-Findung auf dem Theater. Bei Thomas Manns *Buddenbrooks* dagegen kulminiert die Entwicklung und kippt – sie wird katalysierende Kraft im Verfallsprozess. Die determinierende Wirkung der Puppentheatererfahrung wandelt sich demnach von einer fruchtbar-produktiven Funktion bei Goethe zu einem destruktiven Katalysator im Verfallsprozesses bei Thomas Mann.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Goethe, Johann Wolfgang (1774). *Neueröffnetes moralisch-politisches Puppenspiel*. Leipzig und Frankfurt: Weygandsche Buchhandlung.
- Goethe, Johann Wolfgang (1986). Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. In Klaus-Detlef Müller (Hg.), *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 14*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang (1992). Wilhelm Meisters Lehrjahre. In Wilhelm Voßkamp, Herbert Jaumann, Herbert (Hg.), *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band 9* (S. 355–992). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang (1992). Wilhelm Meisters theatralische Sendung. In Wilhelm Voßkamp, Herbert Jaumann (Hg.), *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band 9* (S. 9–354). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Kleist, Heinrich von (2005). Über das Marionettentheater. In Klaus Müller-Salge (Hg.), *Heinrich von Kleist. Sämtliche Erzählungen. Anekdoten, Gedichte, Schriften. TB Band 5* (S. 555–563). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Mann, Thomas (2002). *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. In Eckhard Heftrich u.a. (Hg.), Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 1.1. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Sekundärliteratur

- Greiner, Ulrich (2014). *Schamverlust. Vom Wandel der Gefühlkultur*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Keller, Ernst (1988). Das Problem Verfall. In Ken Moulden, Gero von Wilpert (Hg.), *Buddenbrooks-Handbuch* (S. 157-172). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Kittler, Friedrich A. (1978). Über die Sozialisation Wilhelm Meisters. In Gerhard Kaiser, Friedrich A. Kittler (Hg.), *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller* (S. 13-124). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Koopmann, Helmut (1997). Goethe als Prosaschriftsteller. In Bernd Witte, Peter Schmidt, Peter (Hg.), *Goethe Handbuch in vier Bänden. Bd. 3. Prosaschriften* (S. 1-50). Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Lutz, Bernd (2004). Puppenspiel. In Benedikt Jeßing, Bernd Lutz, Inge Wild (Hg.), *Metzler Goethe Lexikon. Personen – Sachen – Begriffe* (Zweite, verbesserte Auflage) (S. 248f). Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Obermayer, August (1988). Die Funktion von Literatur und Theater. In Ken Moulden, Gero von Wilpert, Gero (Hg.), *Buddenbrooks-Handbuch* (S. 269-277). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Ohl, Hubert (1995). *Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne. Eine Revision*. Freiburg im Breisgau: Rombch Verlag.
- Stellmacher, Wolfgang (2001). *Goethes Puppenspiel. Vom Sinn und Gewinn der zyklischen Komposition*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag.

Über die Autorin / About the Author

Franziska Willbold

Studium der Neueren deutschen Literaturwissenschaft und der Katholischen Theologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Buchwissenschaft (München) seit 2020. Laufende Promotion zum Thema *Das Puppentheater innerhalb der Diegese. Determinierendes Fatumsprinzip oder Mittel intratextueller Medialität?* Forschungsschwerpunkte: Goethezeit, die Familie Mann, Exilliteratur, Identität und Genealogie.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
franziska.willbold@germanistik.uni-muenchen.de

Von Briefen, die es nicht (mehr) gibt: Franz Kafka und die Puppe

Of letters that do not (no longer) exist: Franz Kafka and the doll

Magali Nieradka-Steiner

ABSTRACT (Deutsch)

Briefe einer Puppe – verfasst von Franz Kafka als Trost für ein Mädchen, das seine Puppe in einem Berliner Park verloren hat und weint? Diese von Kafkas letzter Lebensgefährtin Dora Diamant mündlich überlieferte Episode aus der gemeinsam verbrachten Zeit in Berlin kurz vor seinem Tod erweist sich – trotz oder wegen ihres unklaren Wahrheitsgehalts – als Quelle literarisch-poetischer Inspiration für Schriftsteller:innen über einen Zeitraum von mehr als sechzig Jahren. Der Beitrag geht diesem Phänomen und damit der literarischen Resonanz auf einen ‚ganz anderen‘ Kafka in zahlreichen dieser Texte nach.

Schlüsselwörter: Franz Kafka, Dora Diamant, Puppenbriefe, Verlust, Reise

ABSTRACT (English)

Letters of a doll – written by Franz Kafka as a consolation for a girl who has lost her doll in a Berlin park and is crying? This episode passed down orally by Kafka's last companion Dora Diamant from the time they spent together in Berlin shortly before his death proves – despite or because of its unclear truth content – to be a source of literary-poetic inspiration for writers over a period of more than sixty years. This article explores this phenomenon and thus the literary response to a 'very different' Kafka in many of these texts.

Keywords: Franz Kafka, Dora Diamant, letters of a doll, loss, travelling

Märchen oder poetisierte Realität?

Es war einmal ein kleines Mädchen, das bitterlich weinte. Ein Mann und eine Frau näherten sich dem in Tränen aufgelösten Kind und fragten nach dem Grund seines Kummers. Es erzählte unter Schluchzen, dass es seine Puppe verloren habe. „Deine Puppe macht nur gerade eine Reise, ich weiß es, sie hat mir einen Brief geschickt“ (Diamant 2005, 197), tröstete der Mann das Mädchen. Diese überraschende Nachricht schien sofort den Schmerz des Kindes zu stillen und es wartete fortan gespannt Tag für Tag auf den Fremden, der nun in den Park kam, um dem Mädchen die Briefe seiner Puppe vorzulesen, denn es konnte selbst noch nicht lesen. Die Puppe war lebendig geworden und schrieb ihrer Besitzerin, dass sie sie sehr lieb habe, aber die Welt entdecken wolle und deshalb fortgehen musste. So reiste die Puppe von Land zu Land und ließ das Mädchen durch ihre Briefe an ihren Abenteuern teilhaben. Mit jedem Brief wurde der Kummer des Kindes kleiner und als der Mann dem Mädchen den letzten Brief der Puppe aushändigte, in dem diese von ihrer anstehenden Hochzeit erzählte, nahm es die Briefe als neu gewonnenen Schatz entgegen, der es über den Verlust der Spielzeug-Gefährtin hinwegtröstete.

Märchen, Anekdote, poetisch aufbereitete Erinnerung? Diese seltsam berührende Geschichte soll sich tatsächlich begeben haben und zwar im Berlin des Jahres 1923. Ihre Protagonisten sind ein kleines, namenlos bleibendes Mädchen, ein vierzigjähriger Mann und seine Lebensgefährtin, die diese Episode mehr als ein Vierteljahrhundert später zu Papier brachte (vgl. Hodin 1949, Hodin 1948, Robert 1953). Bei dem rätselhaften Tröster handelt es sich um keinen geringeren als den deutschsprachigen Schriftsteller Franz Kafka (1883-1924). Im Juli 1923 hatte er im Ostseebad Müritz die fünfundzwanzigjährige Dora Diamant (1898-1952) kennengelernt, die dort als Betreuerin in einer Ferienkolonie arbeitete. Mit der 15 Jahre jüngeren Frau an seiner Seite, die in einem ostjüdisch-orthodoxen Umfeld aufgewachsen und 1919 nach Berlin gezogen war, wagte der bereits schwer an Tuberkulose leidende Autor, seinen Plan zu verwirklichen, seiner Heimatstadt Prag endgültig den Rücken zu kehren und in Berlin mit Dora Diamant sesshaft zu werden.

Berlin 1923, der Tanz auf dem Vulkan: Es war das Jahr der Hyperinflation, so kostete im September ein Kilogramm Roggenbrot 3,6 Millionen Mark. Im Oktober nahm der Flughafen Tempelhof den Betrieb auf und ebenfalls im Oktober

wurde aus dem Vox-Haus im Stadtteil Tiergarten die erste Unterhaltungssendung ausgestrahlt, was als Geburtsstunde des Rundfunks gilt. Im November kam es im Scheunenviertel zu Pogromen gegen Juden¹. Von alledem bekam Franz Kafka aber nur wenig mit. Zum einen kümmerte sich Dora Diamant um die alltäglichen Dinge, zum anderen bewegte er sich zunächst meist nur in Steglitz, später in Zehlendorf. Aus der Miquelstraße 8 (im Zweiten Weltkrieg zerstört; heute Muthesisstraße 20/22) schrieb er am 09. Oktober 1923 an Felix Weltsch (1884-1964), einem seiner engsten Freunde aus Prager Tagen:

Über die nächste Umgebung der Wohnung komme ich kaum hinaus, diese ist freilich wunderbar, meine Gasse ist etwa die letzte halb städtische, hinter ihr löst sich das Land in Gärten und Villen auf, alte üppige Gärten. An lauen Abenden ist ein so starker Duft, wie ich ihn von anderswoher kaum kenne. Dann ist da noch der große Botanische Garten, eine Viertelstunde von mir, und der Wald, wo ich allerdings noch nicht war, keine volle halbe Stunde (Kafka 2005, 378).

Keine zwei Monate später wurde dem Paar, weil es nicht verheiratet war, gekündigt und es zog in zwei bescheidene Zimmer in der Grunewaldstraße 13. Anfang Februar 1924 erfolgte ein weiterer Umzug in die Heidestraße 25-26 (heute Busseallee 7-9) nach Zehlendorf. Bereits anderthalb Monate später, am 17. März, sollte Franz Kafka Berlin endgültig verlassen, weil sich sein Gesundheitszustand kontinuierlich verschlechtert hatte.

In die Herbstmonate in der Miquelstraße fällt wohl die Episode von Kafka und der Puppe. Erstaunlich ist, dass man in seinen Briefen keinen Verweis darauf findet. Außer bei Dora Diamant, die sie am Ende ihres Lebens Journalisten anvertraute, und bei Max Brod (1884-1968), seinem engsten Vertrauten und Nachlassverwalter, der sie allerdings auch aus dem Munde Dora Diamants hatte (Brod 2005, 232), ist sie nirgendwo verbürgt. Dora Diamant musste 1936 aus religiösen und politischen Gründen – sie war Anfang der 1930er Jahre der KPD beigetreten – ins Exil gehen. Weder Franz Kafkas Korrespondenz an sie noch die Briefe der Puppe – sollte es sie wirklich gegeben haben – konnten vor den Razzien der Gestapo in Sicherheit gebracht werden.

Dora Diamant zeichnet ein Bild des Schriftstellers, wie wir es zuvor selten gelesen haben. Sie beschreibt ihn als „heiter“ und als „geborene[n] Spielkamerad[en], der immer zu irgendwelchen Späßen aufgelegt“ (Diamant 2005, 196) war. Dazu passt

¹ vgl. <https://www.berlin.de/chronik/index.php?date=1923-00-00>

auch die von ihr berichtete Episode von Kafka, der als „Fremder“ ein weinendes Kind im Park tröstet. Die „Puppenkorrespondenz“ (Brod 2005, 232) mutet allerdings so gar nicht „kafkaesk“ an, wie man, in Anlehnung an Franz Kafkas Erzählungen und Romane, literarische Werke bezeichnet, die „absurd, bedrohlich [sind], so dass man Angst bekommt“ (Götz, Haensch u. Wellmann 2002, 533). Die kindliche Adressatin gibt sich am Ende mit der Hochzeit ihrer Puppe zufrieden und Dora Diamant resümiert: „Franz Kafka hatte den kleinen Konflikt des Kindes durch die Kunst gelöst“ (Diamant 2005, 198). Bei Max Brod wird die Konfliktlösung anders beschrieben. Er verlegt die Episode in den Frühling des Jahres 1924 kurz vor Franz Kafkas Wegzug aus der deutschen Hauptstadt: „Zum Schluß vergaß er nicht, in allem Trubel des für ihn so traurigen Umzugs, dem Kind eine Puppe zurückzulassen und sie als die alte, verlorene zu legitimieren, die nur während all der Erlebnisse in fernen Ländern eine gewisse Umwandlung erfahren habe“ (Max Brod 2005, 232f.). Klingt es nicht plausibler, dass Franz Kafka und Dora Diamant dem kleinen Mädchen eine Puppe gekauft hätten, bevor die galoppierende Inflation am nächsten Tag ihr Geld noch wertloser gemacht hätte?

All das sind und bleiben natürlich Spekulationen. Zwei Versuche, das 1923 etwa sechsjährige Mädchen ausfindig zu machen, blieben erfolglos. 1959 veröffentlichte das Steglitzer Stadtteilblatt einen Artikel, in dem es eine Frau in ihren Vierzigern suchte, die sich an den Unbekannten im Steglitzer Park und die Puppenbriefe erinnern könne². Das kleine Mädchen von einst hätte sich nur melden können, wenn es in all den Jahren trotz des Zweiten Weltkriegs nicht den Wohnort gewechselt hätte. Rund vierzig Jahre später kam Kafka-Übersetzer Mark Harman mit einem Stipendium der American Academy nach Berlin und begab sich mit einem Aufruf in mehreren überregionalen Zeitungen auf die Suche nach einer nun über achtzigjährigen Frau (vgl. Heike Faller 04.01.2001, 13). Doch auch für den amerikanischen Germanistik-Professor blieben die Puppenbriefe und ihre Empfängerin verschwunden.

Sollte sie Dora Diamant vielleicht wirklich erfunden haben, damit wir an den als düsteren Pessimisten bekannten Schriftsteller menschliche Charakterzüge entdecken? Ein Detail aus ihren Erinnerungen an Franz Kafka macht Leser, die Berlin gut kennen, stutzig. Der Stadtpark Steglitz, von dem Dora Diamant

spricht, wurde zwischen 1912 und 1914 als zwölf Hektar großer Landschaftspark angelegt und liegt etwa zwei Kilometer von den beiden Steglitzer Wohnungen entfernt. Viel näher, nämlich einen guten Kilometer zu Fuß, befindet sich der größere und berühmtere Botanische Garten, der 1910 eingeweiht worden war und den Franz Kafka zum Beispiel in dem oben zitierten Brief an Felix Weltsch erwähnt. Sollte ein schwer an Kehlkopftuberkulose erkrankter Mann, der viel Zeit im Bett verbrachte, täglich den doppelten Fußweg für einen Besuch im Park in Kauf nehmen? Auch das ist eher unwahrscheinlich und man ist versucht, Dora Diamants Erinnerungen noch weniger Glauben zu schenken. Sollte kein Wunder geschehen, wird selbst die unvermindert aktive Kafka-Forschung das Mysterium der Puppenbriefe nicht mehr lösen.

Kafkas Puppenbriefe – eine Quelle dichterisch-poetischer Inspiration

Unabhängig vom Realitätsgehalt der Puppenbriefe hat sich ein anderes kleines Wunder ereignet. Zahlreiche Schriftsteller aus Deutschland, Frankreich, Spanien, Amerika und der Schweiz zeigten sich von Dora Diamants – und teilweise Max Brods – Schilderungen der Puppenkorrespondenz derart fasziniert, dass sie aus ihr oder um sie herum eigene Werke schufen. Sowohl Romane für Erwachsene als auch Bücher, die der Kinder- und/oder Jugendliteratur zuzurechnen sind, bedienen sich dieser faszinierenden Geschichte. Der Literaturwissenschaftler Gerhard Köpf erinnert in seinem 2018 erschienenen Essay *Der Schatten von Kafkas Puppe* (Köpf 2018) an den Schriftsteller, der sich als erster mit den Puppenbriefen auseinandersetzte, aber heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist: Klaus Nonnenmann (1922-1993) stellte im Oktober 1959 beim Treffen der Gruppe 47 in Garmisch-Partenkirchen seinen skurril-liebenswürdigen Roman *Die sieben Briefe des Doktor Wambach* (Nonnenmann 1959) vor.

Auf den ersten Blick merkt man beim Lesen keine Parallele zwischen Dora Diamants Erinnerungen an Franz Kafka und den letzten sieben Tagen im Leben des titelgebenden Protagonisten, dessen Briefe von Klaus Nonnenmann im Untertitel „zur abendlichen Lektüre empfohlen“ werden. Worum geht es? Der Obervertrauensarzt Doktor Wambach tröstet das Nachbarmädchen Ise Kopperschmidt, dessen Puppe Rapunzel, auch Punzel genannt, verloren gegangen ist. Später wird sich herausstellen, dass Puppe Punzel Opfer der älteren Nachbarsjungen geworden ist. Doktor Wambach lässt die Puppe eine Reise nach Paris, tun, wo sie vieles erlebt und neunmalklug kommentiert, was im lustigen Gegensatz

² vgl. <https://www.franzkafka.de/fundstuecke/kafka-als-ghostwriter>

zur Charakterisierung durch ihre kleine Besitzerin steht: „Rapunzel ist innen aus Stroh, nur ihr Kopf ist halbwegs hohl. Eingeschränkt hohl insofern, als ein bewährter Zauber angewandter Mechanik zwei hellblaue Puppenaugen nach Wunsch schließen oder strahlen lässt“ (Nonnenmann 2007, 19).

Doktor Wambach stirbt am Ende und begibt sich mit Rapunzel auf eine lange Reise. Letztere schickt ihrer Puppenmutter Ise allerdings als Ersatz für sie selbst „Emile, [ihren] frühgeborenen Sohn“ (147), eine Babypuppe, die das Mädchen in Pflege nehmen soll. Anspielungen Klaus Nonnenmanns auf Doktors Wambachs Lieblingsbuch *Emil und die Detektive* (1931) von Erich Kästner und vor allem Jean-Jacques Rousseus pädagogisches Hauptwerk *Émile oder Über die Erziehung* (1762) lassen sich durchaus augenzwinkernd zwischen den Zeilen herauslesen. Doch waren Franz Kafkas Puppenbriefe wirklich eine Inspirationsquelle für *Die sieben Briefe des Doktor Wambach*? Unter dem Impressum ließ Klaus Nonnenmann vermerken: „Das Motiv dieses Kurzromans geht auf eine Anekdote zurück, die Dora Dymant, Lebensgefährtin Franz Kafkas, gestorben 1952, unter Hinweis auf ein persönliches Erlebnis Kafkas einer Bekannten erzählt hat“ (Nonnenmann 2007, 4). Gerhard Köpf schreibt dazu: „Wir wissen nicht, wie Klaus Nonnenmann auf diese Anekdote gestoßen ist. Irgendwo muss er sie aufgegabelt und ihr poetisches und poetologisches Potential auf Anhieb erkannt haben“ (Köpf 2018, 16). Die Vermutung liegt nahe, dass der Schwabe Klaus Nonnenmann Dora Diamants Erinnerungen 1953 im Stuttgarter Merkur gelesen haben könnte. Aber auch das bleibt Spekulation.

Fast ein halbes Jahrhundert ging ins Land, bevor Franz Kafkas „schöne, überzeugende Lügengeschichte“ (Auster 2007, 178) von *Paul Auster* (* 1947) in *The Brooklyn Follies* (Auster 2005) wiederentdeckt wurde. Der amerikanische Schriftsteller gilt als Kafka-Kenner (vgl. Auster 2000) und dürfte auch von Mark Harmans Bemühungen gewusst haben. Er lässt seinen Protagonisten Nathan Glass, dessen Neffen Tom Wood und dessen stumme, aber schlaue achtjährige Großnichte Lucy zu einem folgenreichen Road Trip aufbrechen, an dessen Scheidepunkt Tom von den Puppenbriefen erzählt. „Wie Kafkas Puppe glaubte er [Tom] nur nach Abwechslung zu suchen, aber da er die Straße verließ und eine andere nahm, streckte Fortuna unerwartet die Arme nach ihm aus und trug unseren Jungen in eine neue Welt.“ (Auster 2007, 182) Franz Kafkas Puppenkorrespondenz sei ein Beispiel dafür, wie Literatur nicht nur von der Härte des Daseins ablenken, sondern auch ein Heil-

mittel sein könne, lässt er den verkrachten Literaturwissenschaftler Tom am Steuer philosophieren:

Natürlich vermisst die Kleine ihre Puppe inzwischen gar nicht mehr. Kafka hat ihr stattdessen etwas anderes geschenkt, und am Ende dieser drei Wochen haben die Briefe sie von ihrem Unheil geheilt. Jetzt hat sie die Geschichte, und wenn ein Mensch das Glück hat, in einer Geschichte, in einer Phantasiewelt leben zu dürfen, legen sich die Schmerzen der wirklichen Welt. Solange die Geschichte weitergeht, existiert die Wirklichkeit nicht mehr (180).

Auch der Schweizer Schriftsteller *Jürg Amann* (1947-2013) war bereits ein ausgewiesener Kafka-Spezialist – er hatte 1973 über Kafka promoviert (Amann 1974) –, bevor er 2011 *Die Briefe der Puppe* (Amann 2011) zu Papier brachte. Jürg Amann, selber schwer an Krebs erkrankt, gibt sich im Vorwort als der Herausgeber der 13 Briefe aus, die auf wundersame Weise den Weg zu ihm gefunden hätten: „Durch meinen Großvater, der zwischen den Kriegen zuerst in Deutschland Buchdrucker und Antiquar gewesen war, bevor er in die Schweiz auswanderte, und über den Nachlaß meines Vaters sind sie schließlich zu mir gelangt, der ich ebenfalls Büchermacher geworden bin. Dreizehn Briefe insgesamt. Ich habe sie lange gehütet. Hier drucke ich sie nun zum erstenmal ab“ (8). So hätte es sich durchaus zutragen können, denn Jürg Amanns Vater war Buchdrucker gewesen. Die namenlose Puppe lässt er von Berlin, wo sie nicht verloren, wie sie betont, sondern auf Reisen gegangen ist, über Prag, Wien, Kierling, wo Franz Kafka am 03. Juni 1924 in einem Sanatorium gestorben war, in die Schweiz reisen, das heißt Jürg Amann verwebt seine eigenen Lebensstationen mit denen Franz Kafkas, ein, so Insa Fooken und Jana Mikota, „doppeltes Vermächtnis“ (Fooken u. Mikota 2016, 208). Als die Puppe dann aber noch auf den Lyriker Friedrich Hölderlin (1770-1843) trifft und ihn unter anderem nach Bordeaux begleitet, liest sich die Geschichte stellenweise märchenhaft abstrus – oder sollte man an dieser Stelle lieber kafkaesk sagen?

Der französische Schriftsteller *Fabrice Colin* (* 1972) hatte sich zuerst als Autor zahlreicher Fantasy- und Science Fiction-Bücher einen Namen gemacht, bevor er 2016 mit *La Poupée de Kafka* (Colin 2016) einen Roman schrieb, der sich rund um die Puppenkorrespondenz entspannt. Seine Protagonistin Julie Spieler, eine junge Französin mit jüdischen Wurzeln, will sich mit ihrem Vater Abel Spieler, einem Kafka-Experten an der Pariser Sorbonne, versöhnen. Sie setzt sich in den Kopf, in Berlin Kafkas Puppenbriefe, den „Gaal der Forscher“

(199, Übersetzung: M. N.-S.), und deren nun weit über neunzigjährige Besitzerin zu finden. Ist die unfreundliche Else Fechtenberg das 1923 sechsjährige Mädchen? „Ich habe nie eine Puppe verloren. Es ist einfacher und zugleich komplizierter“ (216, Übersetzung: M. N.-S.), lässt Fabrice Colin Else Fechtenberg sagen. Der Pariser Schriftsteller entwirft nun einen komplexen Plot um die Bedeutung der Puppenbriefe im Holocaust.

Diese Verbindung zwischen Verlust der Puppe und der eigenen Vertreibung stellte auch der deutsche Schriftsteller *Gerd Schneider* (1942-2016) bereits 2008 in seinem Jugendbuch *Kafkas Puppe* her (Schneider 2008). Die kleine Waise Lena verliert darin ihre Puppe Mira, ihr einziges Hab und Gut. Dora Diamant möchte ihr eine neue Puppe nähen, mit einem grünen und einem blauen Auge, wie der verlorengegangene Spielzeug-Gefährtin, doch Franz Kafka zögert dies immer wieder heraus, denn Mira hat nun eine neue Funktion:

„Es sind Traumreisen, die Wirklichkeit werden“, erklärt Franz, „Erinnerungen an Schwereelosigkeit, an Nebelhaftes und Schleierhaftes, an Flüsse und Seen, an einen Windhauch in der Wüste, an fremde Tiere, an ein Theater, in dem wir Dichter, Schauspieler, Ballonfahrer, Maschinisten, Bühnenbildner, Seiltänzer, Entdeckungsreisende, Dompoteure und Puppenspieler in einem sind, versteht ihr?“

„Davon schreibst du dem kleinen Mädchen?“ [fragt Dora].

„Ihre Puppe schreibt von ihrer Reise, nichts weiter. Sie will keine unbewegliche Puppe mehr sein. Sie will die Welt kennenlernen. Ist das so ungewöhnlich? [...] Ich bin nur der Mittler, der die Briefe überbringt.“ (130f).

Franz Kafka ist also „nur“ der Mediator zwischen Lena und der „schreibende[n] Puppe“ (130). Gerd Schneider ist es gelungen, ausgehend von den Puppenbriefen, eine für Jugendliche lesbare Biographie über Franz Kafka zu schreiben, die er sowohl mit Fakten als auch mit Elementen aus Kafkas eigenen Erzählungen wie *Die kleine Frau* spickt, in welcher er auf seine Vermieterin in der Miquelstraße anspielt (vgl. Alt 2005, 675). Wie in einem Traum kann sich am Ende des Romans die nun erwachsene Seiltänzerin Lena mit der Kraft der Puppenbriefe vor dem Holocaust retten. In der Puppentextanthologie *Sollen wir Menschsein spielen?* heißt es dazu: „Das kleine literarische Puppenmädchen, das sich im Laufe des Handlungsgeschehens immer weiter vom Aufenthaltsort seiner Puppenmutter entfernt, wird am Ende in die tröstliche Phantasiefigur eines Luftgeists transzendiert – ein Versuch, auch das Thema der Vernichtung in ein Bild zu transformieren und damit kommunizierbar zu machen“ (Fookan u. Mikota 2016, 131).

Puppen sind doch eigentlich etwas für Kinder, mag man denken. Die Kinderbuchliteratur hat Franz Kafkas Puppenbriefe allerdings erst vor kurzem erobert. Den Anfang machte der deutsche Schriftsteller *Alfons Schweiggert* (* 1947) mit seinem illustrierten Kinderbuch *Franz Kafkas Puppengeschichte* (Schweiggert 2007). Auch Alfons Schweiggert gibt sich als Herausgeber der Briefe der Puppe aus, die eine „Luftveränderung“ (17) braucht und deshalb auf Weltreise gegangen ist. Ihre Besitzerin Sarah ist natürlich traurig, deshalb erhält sie von Puppe Eleonora Briefe aus der ganzen Welt. Alfons Schweiggerts Buch versteht sich als „Trostgeschichte“, wie es im Klappentext heißt, weshalb er nicht nur Dora Diamants, sondern auch Max Brods Erinnerungen aufgreift. Franz Kafka schenkt folglich dem kleinen Mädchen nicht nur die Puppenbriefe, sondern Eleonora schickt Sarah am Ende ihre beste Freundin, damit Sarah und die (neue) Puppe künftig aufeinander Acht geben können. Und wie sollte diese neue Gefährtin anders heißen als Dora!

Auch der katalanische Jugendbuchautor *Jordi Sierra di Fabra* (* 1947) lässt Kafka in *Kafka y la muñeca viajera* (2006) dem Mädchen am Ende eine neue Puppe namens Dora kaufen. Wie in keinem anderen Buch, das die Puppenbriefe zum Thema hat, wird hier allerdings deutlich, welche Bedeutung die Korrespondenz nicht nur als Trost für die kleine Elsi, sondern vor allem für den Schriftsteller selbst hat. Auf Elsis Frage, warum denn ausgerechnet der fremde Mann im Park von ihrer geliebten Puppe Brigitte einen Brief bekommen haben sollte, antwortet er ganz selbstverständlich und bestimmt: „¡Porque soy cartero de muñecas!“ (Sierra di Fabra 2006, 16) [“Weil ich ein Puppenbriefträger bin!“; Übersetzung: M. N.-S.]. Der kranke Kafka wird also zum „Puppenbriefträger“ und möchte Brigittes Reise nicht enden lassen, denn Elsis Neugier und Nähe geben dem Totgeweihten Kraft zum Leben. Dem „Puppenbriefträger“ fällt folglich nach Brigittes letztem Brief der Abschied schwerer als der kleinen Elsi, die nun noch zusätzlich zu den Briefen Brigittes die wunderschöne neue Puppe Dora hat.

Besonders bibliophil kommt *Juliane Sophie Kaysers* (* 1971) Bilderbuch *Franz und die Puppe auf Reisen* daher (Kayser 2020). Die deutsche Schriftstellerin bedient darin ein häufiges Motiv der Kinder- und Jugendbuchliteratur, nämlich den Verlust des personalisierten Spielzeugs, weil das Kind aus der Perspektive der Erwachsenen dem Kindesalter entwachsen ist. Deshalb geht Lillis Puppe Pauline auf Reisen. Am Ende stehen zwei Abschiede an: der von der Puppe und der vom Puppenbriefschreiber. Lilli zeigt Franz Kafka stolz ihren Schulranzen,

denn nun ist sie groß und das Puppenspiel wird durch das Lernen von Lesen und Schreiben in der Schule ersetzt werden: „Wenn ich das F und das K lerne, denke ich an Dich, versprochen“, sagte Lilli laut. „Und vom A bis zum Z vielleicht auch“, dachte sie leise.“ (51). Im Anhang des Buches befinden sich zwei Urkunden, *Hurra, ich komme in die Schule!* und *Hurra, ich kann schon lesen!*, welche den jungen Zuhörerinnen und später Leserinnen den Übergang in die Schule und die damit verbundene Initiation erleichtern sollen.

Die neueste Auseinandersetzung mit Franz Kafkas Puppenbriefen stammt von der amerikanischen Schriftstellerin *Larissa Theule*. In *Kafka and the Doll* (Theule 2021) müssen Irma und Soupsy voneinander Abschied nehmen. Das ansprechend von Rebecca Green illustrierte Buch erzählt natürlich auch von dem schweren Verlust der Puppen-Gefährtin und der großen Freundschaft zwischen dem kleinen Mädchen und dem großen Schriftsteller. Soupsy ist aber nicht nur eine neugierige Puppe, sondern entwickelt sich zu einer Entdeckerin und Forscherin. Das Buch endet also nicht wie Dora Diamants Erinnerungen mit der Hochzeit der Puppe – einem für 1923 logischen Ende –, sondern mit Soupsys letztem Brief von einer Polarexpedition, von der sie nicht mehr zurückkommen wird. Franz Kafka schenkt Irma zum Schluss ein rotes Notizheft, denn sie soll wie Soupsy ihrer Leidenschaft und ihrer Abenteuerlust nachgehen. Die letzte Doppelseite zeigt ein Bild von der erwachsenen Irma auf einem Kamel, das rote Notizbuch in der Satteltasche – das Bild wird nicht kommentiert, sondern überlässt der Fantasie den Spielraum.

Franz Kafka als ‚Ghostwriter‘?

Franz Kafka als „Ghostwriter“³ – was für eine kafkaeske Geschichte. Und doch gefällt der Gedanke, dass eben jener Schriftsteller ein so großes Herz hatte, einem kleinen Mädchen über Wochen tagtäglich seine kostbare Lebenszeit zu schenken, um es wieder glücklich zu machen. Fast einhundert Jahre, nachdem sich die Episode ereignet haben soll, hat sie nichts an Faszination eingebüßt. Wer weiß, welche Puppenbriefe uns vielleicht noch in den nächsten Jahren begegnen werden.

Literaturverzeichnis

- Alt, Peter-André (2005). *Franz Kafka: Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: C. H. Beck.
- Amann, Jürg (1974). *Das Symbol Kafka. Eine Studie über den Künstler*. Bern/München: Francke.
- Amann, Jürg (2011). *Die Briefe der Puppe*. Zürich: Nimbus.
- Auster, Paul (2005). *The Brooklyn Follies*. New York: Henry Holt.
- Auster, Paul (2007). *Die Brooklyn-Revue*. (aus dem Amerikanischen übersetzt von Werner Schmitz). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Auster, Paul (2000). *Die Kunst des Hungers*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Brod, Max (1974). *Über Franz Kafka*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Brod, Max (2005). Persönliches. In Hans-Gerd Koch (Hg.), *„Als Kafka mir entgegenkam ...“ Erinnerungen an Franz Kafka* (S. 230-233). Berlin: Klaus Wagenbach.
- Colin, Fabrice (2016). *La poupée de Kafka*. Arles: Actes Sud.
- Diamant, Dora (2005). Mein Leben mit Franz Kafka. In Hans-Gerd Koch (Hg.), *„Als Kafka mir entgegenkam ...“ Erinnerungen an Franz Kafka* (S. 194-205). Berlin: Klaus Wagenbach.
- Faller, Heike (2001). *Die Suche*. Hamburg: Die ZEIT, 04.01.2001.
- Fooker, Insa, Mikota, Jana (2016). *Sollen wir Menschsein spielen? Eine kommentierte Anthologie deutschsprachiger Puppentexte*. Siegen: universi.
- Götz, Dieter, Haensch, Günter, Wellmann, Hans (2002). *Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin u. a.: Langenscheidt.
- Hodin, Josef Paul (1949). Erinnerungen an Franz Kafka. *Der Monat*, (Juni), 89-96.
- Hodin, Josef Paul (1948). Memories of Franz Kafka. Notes for a definite biography, together with reflections on the problem of decadence. *Horizon*, 17, 26-45.
- Kafka, Franz (2005). *Briefe*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins
- Kayser, Juliane Sophie (2020). *Franz und die Puppe auf Reisen. Lilli und der Mann im Mond*. (Illustrationen von Graham Rust). Heidelberg: Tomorrow's Classics.
- Köpf, Gerhard (2018). *Der Schatten von Kafkas Puppe. Ein Feuilleton*. Berlin: epubli.
- Nonnenmann, Klaus (1959). *Die sieben Briefe des Doktor Wambach. Geschrieben, herausgegeben und zur abendlichen Lektüre empfohlen*. Olten und Freiburg: Walter.
- Nonnenmann, Klaus (2007). *Die sieben Briefe des Doktor Wambach. Geschrieben, herausgegeben und zur abendlichen Lektüre empfohlen*. Tübingen: Klöpfer & Meyer.
- Robert, Marthe (1953). Dora Dymants Erinnerungen an Kafka. *Merkur*, (September), 848-851.
- Schneider, Gerd (2008). *Kafkas Puppe*. Würzburg: Arena.
- Schweiggert, Alfons (2007). *Franz Kafkas Puppengeschichte. Erzählt von Alfons Schweiggert*. (Mit Illustrationen von Klaus Eberlein). München: Sankt Michaelsbund.
- Sierra di Fabra, Jordi (2006). *Kafka y la muñeca viajera*. Madrid: Siruela.
- Theule, Larissa (2021). *Kafka and the Doll*. Illustrations by Rebecca Green. New York: Viking Press.

3 vgl. <https://www.franzkafka.de/fundstuecke/kafka-als-ghostwriter>

Internetquellen

<https://www.berlin.de/chronik/index.php?date=1923-00-00> (zuletzt abgerufen: 25. April 2021).

<https://www.franzkafka.de/fundstuecke/kafka-als-ghostwriter> (zuletzt abgerufen: 25. April 2021).

<http://www.mondegrin.de/ohropax.html> (zuletzt abgerufen: 25. April 2021).

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

Dare Wright – Porträt einer Künstlerin als *Lonely Doll* oder: Warum zwei Biografien dennoch eine zu wenig sein können

Rezensionen zu Jean Nathan: *The Secret Life of the Lonely Doll. The Search for Dare Wright* und Brook Ashley: *Dare Wright and the Lonely Doll. A Biography*

Dare Wright – Portrait of an artist as *Lonely Doll* or: Why two biographies can still be one too few

Reviews of Jean Nathan: *The Secret Life of the Lonely Doll. The Search for Dare Wright* and Brook Ashley: *Dare Wright and the Lonely Doll. A Biography*

Barbara Margarethe Eggert

Verabschiedung oder Bewahrung der Kindheit?

„Die meisten Menschen legen ihre Kindheit ab wie einen alten Hut. Sie vergessen sie wie eine Telefonnummer, die nicht mehr gilt“ – so leitet Erich Kästner eine viel zitierte Passage ein, die er im Jahr 1950 in seiner *Ansprache zum Schulbeginn* (Kästner 1969, 180) formulierte. Mit dem Ablegen der Kindheit geht oft auch der Abschied vom Spiel mit Puppen und Stofftieren als einstigen Gefährt:innen einher; dies gilt für die Realität gleichermaßen wie für die Kinder- und Jugendliteratur (Fooker u. Mikota 2016). Als Beispiel seien hier die *Nesthäkchen*-Bücher von Else Ury genannt, die zwischen 1913 und 1925 erschienen und mehrfach Überarbeitungen erfuhren. In den ersten beiden Bänden der insgesamt zehn *Nesthäkchen*-Bücher sind die Puppen zunächst wichtige Protagonist:innen im Leben der anfänglich sechsjährigen Annemarie Braun. Sie haben unterschiedliche Charaktere und sprechen zu ihrer Puppenmutter, allen voran gilt dies für Puppe Gerda. In *Nesthäkchen und ihre Puppen* (1913), dem ersten Band, aber auch im Folgeband, *Nesthäkchens erstes Schuljahr* (1915), sind die Puppen nicht zuletzt für die Autorin ein Sprachrohr, um das manchmal etwas wilde Betragen Annemaries indirekt zu tadeln – die Puppe wird zur moralischen

Instanz. Im dritten Band, *Nesthäkchen im Kinderheim* (1915), der zu Beginn des Ersten Weltkriegs spielt, verliert die inzwischen elfjährige Annemarie ihre Puppe Gerda – und dies markiert das Ende ihrer Kindheit: Die Puppen verstummen und spielen fortan keine Rolle mehr im Leben von Nesthäkchen.

Dies gilt nicht so für die kanadische Künstlerin Dare Wright (1914–2001). Sie machte als erwachsene Frau ihre Puppe Edith zur Heldin einer „Lonely-Doll“-Buchreihe und verlieh der Puppe (und ihr selbst?) eine Stimme. Die bislang zu Dare Wright vorliegenden, hier rezensierten Biographien transportieren bereits im Titel eine Engführung zwischen den Büchern und der Vita der vielseitigen Künstlerin (vgl. Abbildungen 1 und 2).



Abbildung 1:
Jean Nathan
The Secret Life of the Lonely Doll.
The Search for Dare Wright.
New York: Henry Holt and Co., 2004

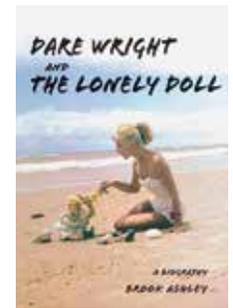


Abbildung 2:
Brook Ashley
Dare Wright and the Lonely Doll.
The Search for Dare Wright.
Santa Barbara: Dare Wright Media, 2019

Beide zitieren den mit *The Lonely Doll* betitelten ersten Band der gleichnamigen Buchreihe. Dieser erschien 1957 im New Yorker Verlag Doubleday (vgl. Abbildung 3) und avancierte schnell zu einem Klassiker und Kultbuch, gerade unter späteren Künstlerinnen wie beispielsweise Cindy Sherman, die Wright als kongeniale Vorläuferin empfand (Bengal 2017)

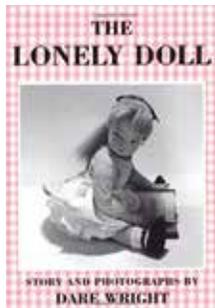


Abbildung 3:
Dare Wright: Cover
von *The Lonely Doll*
(1957)

***The Lonely Doll* und ihre Gefährten – (Gegen-)Entwurf einer Lebenswelt?**

Die einsame Puppe Edith bekommt im ersten (Fotostory-)Buch Besuch von zwei Teddybären, die bei ihr einziehen. Dies ist der Beginn einer wunderbar-surrilen Freundschaft. Dare Wright, die Schöpferin der beliebten Kinderbuchserie, kombiniert schwarzweiß Fotografien des immer wieder lebendig arrangierten Spielzeugtrios mit kurzen Textpassagen, in denen das ungleiche Kleeblatt selbst zu Wort kommt. Neun weitere Bände schildern in eben diesem Stil die gemeinsamen Erlebnisse von Edith und den Bären. Schon im ersten Buch ist deren Aktionsradius nicht nur auf Haus und Garten beschränkt: So erkundet das Gespann den New Yorker Central Park, mit dessen Tierwelt es ebenfalls Freundschaft schließt. Die Kombination des Spielzeugs mit lebendigen Tieren ist ein wiederkehrendes Motiv in den *Lonely Doll*-Büchern. So agieren Edith und Co. mit einem Kätzchen (Wright 1960), einem Pony (Wright 1978) und einem Entchen (Wright 1981). Besonders überzeugend ist hier jeweils das Spiel mit den Proportionen und Dimensionen: Die sorgsam geplante Perspektive und die Bildausschnitte sorgen dafür, dass Edith und ihre Gefährten Papa Bear und Little Bear nie verloren wirken im Lebensraum der Tiere und der Menschen. Letztere finden allerdings keinen Eingang in die Bildwelt, lediglich Spuren von ihnen sind in den Fotos präsent: Objekte, Gebäude, Verkehrsmittel. Neben New York, der Wahlheimat von Dare Wright, zählen die Insel Ocracoke (*Holidays for Edith and the Bears*, 1958) und ein Bauernhof (*The Doll and the Kitten*, 1960) zu weiteren Schauplätzen der Abenteuer – Orte, die ebenfalls für die Künstlerin selbst relevant waren. Wright bekam Edith im Jahr 1925 zu ihrem elften Geburtstag von ihrer Mutter, der Portraitmalerin Edie Stevenson, geschenkt, nach der die Puppe benannt auch ist. Gut 30 Jahre später wurde Edith durch die Buchserie zu einer nationalen Berühmtheit und die *Madame Alexander Doll Company* schuf nach ihrem Bild eine Edith für alle.

So verhalf die Beschäftigung mit ihrer Puppe Dare Wright zum künstlerischen und finanziellen Durchbruch. Mit diesem Funktionswechsel vom Spielzeug zur Hauptfigur der Fotostorys ging auch eine Wandlung des Erscheinungsbildes von Edith einher. Ursprünglich durch die dunkelblonde, enganliegende Lockenfrisur eher eine Miniaturausgabe von Dare Wrights Mutter Edie, glich die Autorin das Erscheinungsbild der Puppe nun ihrem eigenen an: langes glattes weißblondes Haar, frisiert zu einem Pferdeschwanz mit Stirnfransen. Ferner wurde Edith mit Miniaturkreolen ausgestattet – eine weitere Gemeinsamkeit mit ihrer erwachsen gewordenen Puppenmutter. Wie diese geht Edith mit der Mode und trägt schließlich Jeans und Pullover anstelle von Vichykaro-Kleid mit gestärkter Schürze. Alle Puppenkleider wurden von Wright entworfen und genäht, die auch ihre eigene Garderobe kreierte. Inhaltlich waren die letzten Bände allerdings nicht mehr auf der Höhe der Zeit – sie wurden nicht mehr nachgedruckt und die Autorin geriet in Vergessenheit.

Zwei Biografien – nachgetragene Beziehungsansprüche

Auf ihrer Suche nach einer Ausgabe des vergriffenen Buchs *The Lonely Doll* stieß die Journalistin Jean Nathan 1998 auf dessen Autorin, die zu diesem Zeitpunkt bereits mehrere Jahre in einem New Yorker Krankenhaus stationiert war, und besuchte sie ab dann in regelmäßigen Abständen. Drei Jahre nach Wrights Tod veröffentlichte sie *The Secret Life of the Lonely Doll. The Search for Dare Wright* (2004). In den elf Kapiteln liegt der Schwerpunkt weniger auf der Karriere der vielseitigen Künstlerin, die sich als Model, Schauspielerin, Portraitmalerin, Innenarchitektin, Designerin und Autorin/Fotografin ausdrückte, sondern auf dem Privatleben und dessen psychologischer Deutung. Insbesondere stehen die Mutter-Tochter-Beziehung und die Rolle der Puppe Edith im Fokus. Das 22-inch große Puppen-Produkt des italienischen Herstellers Lenci wird von Nathan als neues Familienmitglied deklariert: „Dare was thrilled by this addition to the family circle“, will die Biografin wissen (Nathan 2004, 53). Doch diese Freude währt nur kurz: „The doll, she realized, was to be not a family addition but a substitute for the real Edith“ (ebd.). Solche nicht durch Quellenangaben belegten Inneneinsichten werden den Leser:innen häufig aufgedrängt – oft im Verbund mit psychologischen Deutungen, denen man nicht immer folgen mag. Die Teddys interpretiert Nathan als Ersatz für die lange Zeit nicht präsenten männlichen Familienmitglieder: Wrights drei Jahre älterer Bruder, Blaine, war nach der Trennung der Eltern beim

Vater verblieben (159). Über 20 Jahre hatten die Geschwister keinen Kontakt und fanden sich erst wieder, als Dare bereits 26 Jahre alt war. 1955, fast 15 Jahre nach ihrer Wiedervereinigung, schenkte Blaine die beiden Bären seiner Schwester, die ab der Veröffentlichung von *The Lonely Doll* zu Ediths dauerhaften Bilderbuchgefährten werden sollten (158). Zu diesem Zeitpunkt waren die Geschwister 40 und 43 Jahre alt. Nathan will wissen: “*The Lonely Doll* was Dare. [...] The story [...] was in large measure Dare’s own story” (283). Nathan zufolge ist dies eine Geschichte voller Einsamkeit, geprägt von Verlusten, doch trägt die Biografin, die es mit Jahreszahlen und Altersangaben nicht immer so genau nimmt, selbst zu diesem Mythos bei, indem z. B. wenig über Wrights Zeit als Internatsschülerin und ihre Phase als Schauspielerin oder ihren Freundeskreis berichtet wird. Alle Fotostory-Bücher über Edith und auch über die Puppen Persis (Wright 1959, 1965, 2007) und Lona (Wright 1963) spiegeln Nathan zufolge Defizite im Leben der Künstlerin wider: Dare Wrights angebliches Unvermögen, sich von ihrer Mutter zu lösen und erwachsen zu werden und stattdessen eine partnerschaftliche Beziehung zu einem Mann einzugehen, sind zentrale Motive für die Biografin, die in Bezug auf die Kinderbücher oft eine sexualisierte Leseweise in ihre Begründungslogik integriert: Edith sei „oddly sexy“ (7, 32), Dare Wrights Fotos des Spielzeugtrios eine „obsession“ (159). Solche Statements sagen jedoch mehr über Nathans und deren heteronormativen Blick auf Wrights Asexualität als über die Biografierte selbst aus. Nathans Narration vermag nicht in Gänze zu überzeugen: Irgendetwas oder jemand scheint in ihrer Rekonstruktion der Vita zu fehlen.

Das Rätsel um diese Leerstelle füllt die zweite Biografie, ein Buch mit vielen Fotos, das leider auf schlechtem Papier im Selbstverlag gedruckt wurde. *Dare Wright and the Lonely Doll. A Biography* erschien 2019 – und die Verfasserin ist Brook Ashley, das Patenkind von Dare Wright, eine Figur, die bei Nathan zunächst ominös als „legal guardian“ (8) eingeführt wird, sich dann beiläufig und retrospektiv als Tochter von Dares Anwalt entpuppt (274) und schließlich (durchaus doppeldeutig) die Bezeichnung „executor“ (290) bekommt und – laut Nathan – ihr, der Journalistin, noch zu Lebzeiten von Dare Wright den Auftrag zu einem Nachruf erteilt (11). Hier mag es zu einem (Rechts-)Streit zwischen Nathan und Ashley gekommen sein – denn Ashley erwähnt ihrerseits die Journalistin mit keinem Wort. Ausführlicher als Nathan und begleitet von Fotostrecken gewährt Ashley Einblick in die Entstehung der Fotobuchserie und erläutert z. B., wie die mit dem Verlagswesen nicht vertraute Wright vorab einen Dummy inclu-

sive Cover anfertigte (128ff). Ashley thematisiert ferner ihren eigenen Beitrag zu den Büchern: „I first held Edith when I was three years old“ (121) – ein weiterer Beginn einer weiteren wunderbaren Freundschaft, will es scheinen. Gemeinsam mit ihrer Patentante heckte die kleine Brook in Folge Geschichten um die Puppe und später auch deren bärige Begleiter aus (142). Manche davon mündeten in eigens für das Patenkind angefertigte Fotobücher (140). 1955, in *The Angel and the Doll*, einer nicht publizierten Fotostory über Ashley und Edith in Engelsgewändern, versohlt das 10-jährige Mädchen die ungehörige Puppe, eine in den 1950ern durchaus gängige, heute zurecht verpönte Bestrafungspraxis. Für spätere Leser:innen irritierend, griff Wright diesen Einfall ihres Patenkindes in der Letztversion von *The Lonely Doll* auf (134, 151). Auch auf den 1960 erschienenen Band *The Doll and the Kitten* hatte Ashley einen wesentlichen Einfluss (160). In einem späteren Buch über Wrights Puppe Persis (Wright 2007) wird schließlich Ashleys Tochter Brett zu Muse und Model der Künstlerin (228f). All diese durch Fotos belegten Informationen fehlen bei Nathan und blenden so das gemeinsame Spiel von Patentante und Patenkind als Inspirationsquelle für die Buchserie aus.

Zu hoffen bleibt: Dare Wright in her own right

„All biographies are in some way rescue operations, if not always selfless ones“, schreibt Nathan im Epilog ihres Buches (Nathan 2004, 287). Dies trifft auf beide Bücher zu. Während Nathan durch die Beschäftigung mit Dare Wright den Zugang zu ihrem eigenen verschütteten Kindheitstrauma wiederfindet, wie sie auf den letzten Seiten schildert (283ff), rehabilitiert sich Ashley durch die Biografie ihrer Patentante als deren Muse. Um Dare Wright aus sich selbst und ihrer Zeit heraus adäquat würdigen zu können, braucht es unbedingt noch (mindestens) eine weitere Biografie, die der Fotokünstlerin und Designerin Dare Wright gerecht wird und die Innovativität ihrer Buchprojekte im Kontext der damaligen Zeit sowie ihr unterschwelliges Weiterwirken in den Werk-Biografien nachfolgender Künstlerinnen einfängt.

„Nur wer erwachsen wird und ein Kind bleibt, ist ein Mensch“, so fährt Erich Kästner (1969,180) in der eingangs zitierten *Ansprache zum Schulbeginn* fort. Dafür, dass dies Dare Wright als Künstlerin gelungen ist, legt die Serie *The Lonely Doll* in Wort und Bild beredtes Zeugnis ab. Man darf gespannt sein, welche Akzente das geplante Musical auf die Darstellung der Künstlerin und ihrer Puppe Edith setzen wird.

Literaturverzeichnis

- Ashley, Brook (2019). *Dare Wright and the Lonely Doll. A Biography*. Santa Barbara: Dare Wright Media.
- Bengal, Rebecca (2017). The Creepiest Children's Book. *The New Yorker* vom 26.9.2017. Zugriff am 26.03.2021 unter: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-cultish-allure-of-the-creepy-childrens-book-the-lonely-doll>
- Fooken, I. & Mikota, J. (2016). *Literarische Miniaturwelten. Leben und Tod in Puppengeschichten*. Reihe UMWELT: Verantwortung ∞ Ästhetik ∞ Nachhaltigkeit, Bd. 1. Siegen: universi.
- Kästner, Erich (1969): Ansprache zum Schulbeginn (1950). *Gesammelte Schriften für Erwachsene*. Band 7. München/Zürich: Droemer Knaur, S. 180–184.
- Nathan, Jean (2004). *The Secret Life of the Lonely Doll. The Search for Dare Wright*. New York: Henry Holt and Co.
- Ury, Else (1913). *Nesthäkchen und ihre Puppen*. Berlin: Meidinger's Jugendschriften.
- Ury, Else (1915a). *Nesthäkchens erstes Schuljahr*. Berlin: Meidinger's Jugendschriften.
- Ury, Else (1915b). *Nesthäkchen im Kinderheim*. Berlin: Meidinger's Jugendschriften.
- Wright, Dare (1957). *The Lonely Doll*. New York: Doubleday.
- Wright, Dare (1958). *Holidays for Edith and the Bears*. New York: Doubleday.
- Wright, Dare (1959). *The Little One*. New York: Doubleday.
- Wright, Dare (1960). *The Doll and the Kitten*. New York: Doubleday.
- Wright, Dare (1963). *Lona. A Fairy Tale*. New York: Random House.
- Wright, Dare (1965). *Take Me Home*. New York: Random House.
- Wright, Dare (1978). *Edith and Midnight*. New York: Doubleday.
- Wright, Dare (1981). *Edith and the Duckling*. New York: Doubleday.
- Wright, Dare (2007): *Make Me Real*. Santa Barbara: Dare Wright Media.

Über die Rezensentin / About the Reviewer

Barbara Margarethe Eggert

Dr. phil. in Kunstgeschichte mit den Schwerpunkten Comicsforschung, Ausstellungstheorie und -praxis; wichtige außeruniversitäre Stationen: San Francisco Museum of Modern Art und Vitra Design Museum in Weil am Rhein. Seit 2019 lehrt und forscht Eggert an der Kunstuniversität Linz. 2020 rettete sie einen alten Teddybären vor der Entsorgung und interessiert sich seither vermehrt für diesen Spielzeugtyp und dessen Repräsentation in der (Kinder- und Jugend-)Literatur.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
barbara-margarethe.eggert@ufg.at

Stoffpuppe Linsenmaier: Echter Kerl und Gefährte im Dick und Dünn einer Familie

Rezension zu Anna Katharina Hahn: Aus und davon

Linsenmaier rag doll: Real guy and companion through thick and thin of a family.

Review of Anna Katharina Hahn: Out and Away

Ursula Pietsch-Lindt

Der Linsenmaier, ein Puppenkerl ...

Der Linsenmaier, ein Puppenkerl, um den es in diesem Buch auch, vornehmlich aber in dieser Buchrezension gehen wird, taucht erst ab Seite 78 auf, obwohl er bereits lange zuvor Zeuge und Objekt einer transgenerationalen Familiendynamik war. Bis dahin geht es aber zunächst einmal um die im Buchtitel anklingenden Aus- und Aufbruchsbewegungen in diesem schwäbischen Familienpanorama eines Zusammenlebens in verschiedenen Konstellationen der Protagonisten im Stuttgart der Jetztzeit (vgl. Abbildung 1).

Da ist einmal der Aufbruch in der langjährigen Ehe von Elisabeth mit Hinz. Nach einem Schlaganfall und dem darauffolgenden Rehabilitationsaufenthalt ist Hinz ganz plötzlich *auf und davon* zu einer Frau, die er kurz zuvor in eben dieser Reha kennengelernt hat.

Aus ist es schon etwas länger mit der Ehe von Cornelia und Dimitrios, der nach Griechenland, dem Land seiner Herkunftsfamilie, gezogen ist. Cornelia, die jüngere der beiden Töchter des Ehepaars Elisabeth und Hinz, musste mit den gemeinsamen Kindern umziehen und ist nun, erschöpft von ihrem Vollzeitberuf als Physiotherapeutin sowie von Haushalt und Kindererziehung, einem Burnout nahe. Um sich selbst davor zu retten, beansprucht sie für sich eine Auszeit in

den USA auf den Spuren ihrer Großmutter Gertrud, der Mutter ihrer Mutter Elisabeth. Während ihrer Abwesenheit – geplant für einige Wochen – übernimmt die frisch von ihrem Mann Hinz verlassene Elisabeth die Betreuung der zwei Enkel – die des adipösen Grundschülers Bruno und der pubertierenden Stella.

Aus ist auch der Aufenthalt für Hamid in einer wohlstuierten Familie, die ihn als minderjährigen Flüchtling aus Syrien aufgenommen hatte und in den sich Stella verliebt hat. Von jetzt auf gleich verlässt er auf Wunsch seiner in Aleppo lebenden Mutter die Stuttgarter Gastfamilie, um in Berlin bei seinem Onkel zu leben.

Im Gegensatz zu den wechselhaften Liebes- und Lebensbeziehungen der Menschen in diesem Roman scheint die Beziehung zu einer Puppe Beständigkeit zu versprechen. Als äußerlich sichtbar abgegriffenes „Trösterle“ ist die Stoffpuppe nun schon in der vierten Generation angekommen. Ihr ursprüngliche Name *Linsenmaier* verweist auf seinen mit schwäbischen Linsen gefüllten Korpus, ein Inhalt, der sich weich und fest zugleich anfühlt. Sein roter Basthaarschopf, die unterschiedlichen Knopfaugen und der aufgestickte rote Mund betonen die selbstgemachte Beschaffenheit.

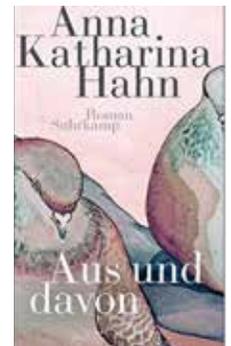


Abbildung 1:
Anna Katharina Hahn
Aus und davon.
(Cover: Suse Kopp).
Berlin: Suhrkamp,
2020

Innerhalb dieses Erzählrahmens entpuppt sich die Geschichte seiner Abenteuer als Fluchtgeschichte aus dem Jahr 1923. Darin begleitet Linsenmaier seine von ihm „Liebste“ genannte Besitzerin, ein junges Mädchen aus einfachsten Verhältnissen, auf ein Auswandererschiff in die USA. Eine weitere Passagierin ist das 17jährige Mädchen Gertrud, genannt Trudeli, Mutter von Elisabeth und Urgroßmutter von Bruno und Stella. Ihre einst wohlhabende Stuttgarter Familie ist wie viele andere in dieser Zeit der Weltwirtschaftskrise verarmt und leidet unter der Hungersnot. Hilfe erhoffen sich die Eltern von den in der Gastronomie erfolgreichen Verwandten in Pennsylvania. Und so schicken sie Trudeli, die bislang verwöhnte und unerfahrene Tochter, in die Hotelier-Familie der Tante.

In Trudelis Begleitung befindet sich ebenfalls eine Puppe, von der Linsenmaiers Liebste gleich beim ersten Anblick fasziniert ist, woraus sich sofort ein Kontakt zwischen den beiden Mädchen ergibt. Schon bald werden auf dieser Schiffspassage zwischen Europa und den USA die Puppen getauscht. Die Liebste verrät ihren Linsenmaier, tauscht ihn, den einfachen handfesten Kerl, gegen den Franzosen „Michel“, eine blasse Pariser Porzellanpuppe in blauseidener Rüschenhose und schwarzen Stiefelchen.

Erleichtert wird dieser Tausch, weil für Trudeli während der Reise weder die eine noch die andere Puppe wichtig ist, sondern ein echter junger Mann, der ihr großes Interesse erweckt. Um ihn kennenzulernen, wird der von ihr bislang vernachlässigte Linsenmaier als Vermittlungsobjekt benutzt. Trudeli wirft ihrem Auserwählten die Stoffpuppe vor die Füße, woraufhin Alfred, Werkzeugmacher schwäbisch-pietistischer Herkunft, den Linsenmaier mit großer Aufmerksamkeit der jungen hübschen Frau zurückgibt. So kommt er als Tauschobjekt für Michel und Ersatzobjekt für Alfred mit Trudeli nach Meadville, Pennsylvania. In der fremden und ihr zum Teil feindlich gesinnten Umgebung gewinnt der Linsenmaier an Bedeutung und wird zum Trösterle der tränenreichen Trudeli: „Der Linsenmaier und sie lagen eng aneinandergedrückt in der Finsternis wie zwei Nusshälften in der Schale“ (Hahn 2020, 166).

Ihre Hauptaufgabe bei den Verwandten besteht in der Pflege der Frau ihres Onkels, die durch ein Schiffsunglück verkrüppelt und im Gesicht entstellt ist und von allen – auch von den eigenen Kindern – isoliert in einem Zimmer vor sich hindämmert. Die gruselige Situation, ihr Heimweh, ihre Sehnsucht nach Alfred – das alles lässt sich nur aushalten durch das üppig vorhandene Essen, von dem sie Unmengen verzehrt, bis aus dem dünnen Mädchen eine fette junge

Frau geworden ist. Ausgerechnet in dieser Phase der aufkeimenden Liebe zu Linsenmaier gibt sie ihm den Todesstoß, den er schon in seiner Phantasie antizipiert hatte: „Wenn der Linsenmaier es vor Sehnsucht nach seiner Liebsten nicht mehr aushielt, stellte er sich sein eigenes Ende vor“ (81f.). In einer stürmischen Schneenacht, allein mit ihrer moribunden Tante im großen Haus, wird Trudeli von einer Hungerattacke überfallen. Sie schneidet der Stoffpuppe unter vielen Entschuldigungen den Leib auf, kocht die Linsen und verzehrt sie mit Heißhunger. Mit den Eingeweiden des Linsenmaier hat sie sich Gleichgültigkeit einverleibt, aus der sie erst wiederauflebt, als Alfred kommt und sie als seine Verlobte zurück nach Deutschland bringt.

Dort lebt Linsenmaier als leere Hülle im Schrank weiter, bis er von Trudeli nach dem Krieg wiederentdeckt wird. Gemeinsam mit ihrer kleinen Tochter Elisabeth befüllt sie ihn neu mit Linsen und er beginnt, „sich endlich wieder wie ein richtiger Kerl zu fühlen...“ (270). So ausgestattet, wird er wieder zum Begleiter, Freund und Trösterle der Kinder der nächsten und übernächsten Generation, bis ihn Elisabeth im Bett von Enkel Bruno findet: „Herrschaft Sechser! Das ist ja der Linsenmaier!“ (78).

Damit schließt sich zwar der Kreis der Stoffpuppenbesitzer:innen, aber seine Geschichtspartikel sind weit verstreut. In Elisabeth setzt die Wiederentdeckung Erinnerungen frei. Sie, die keine Geschichten erzählen kann, beginnt nachts in der Küche der abwesenden Tochter auf herumliegenden Blättern Linsenmaiers Geschichte aufzuschreiben. Die Symbolik des Romans aufgreifend, sucht Elisabeth Linse um Linse in ihren Erinnerungen, um die leere Stoffhülle damit zu füllen, schließlich sind es zwei Hefte geworden, aus denen sie Bruno vorliest. Nun ist Linsenmaier auf der erzählerischen Metaebene angekommen und der wieder Auferweckte wird zum anthropomorphen Medium der Familiengeschichte. Als solches ist Linsenmaier mit reichhaltigem Gefühlsleben ausgestattet – er ist enttäuscht vom Verrat seiner Erstbesitzerin, eifersüchtig auf seinen Konkurrenten, die Porzellanpuppe und auf Alfred, Trudelis Verlobten. Mit Freude beobachtet er Trudelis gesteigerten Appetit und ihre Gewichtszunahme, kommentiert kritisch die pietistisch-asketische Einflussnahme Alfreds auf Trudeli, fühlt ihre Trauer und ihre Angstzustände, bis er bei seiner Rückkehr endlich wieder die vertraute schwäbische Mundart hört und – ermattet in seiner körperlichen Leere als Stoffhülle – in einen Dauerschlaf fällt. Am Ende sitzt er zwar zwischendurch

auf Brunos Schoß, aber wichtiger noch als Linsenmaier ist dem Jungen die frisch adoptierte Katze mit ihren neugeborenen Kätzchen. Dass nicht alle von ihnen überleben, setzt den Schlusspunkt des Romans und ist zugleich ein Element von Erfahrungszuwachs für Bruno.

Die mehrfach ausgezeichnete Schriftstellerin Anna Katharina Hahn hat diesen Roman vielstimmig angelegt. Der Wechsel der Erzählperspektiven unterstützt die Unruhe der Auf- und Ausbruchsbewegungen in den ausgefransten Familienszenarien einer sich radikal beschleunigenden Gegenwart. Ein Ausdruck davon spiegelt sich in den verschiedenen und wechselnden Leibesumfängen der Figuren einschließlich des Linsenmaier. Vor dem Hintergrund historischer und aktueller Ernährungssituationen, die von Hunger bis Fast Food-Trend reichen, werden sie detailreich geschildert. Auch in dieser Hinsicht scheint Linsenmaier ein Hort der Beständigkeit – stoisch überlebt er den kannibalischen Akt seiner Schlachtung, seine innere Leere und Wiederauffüllung. Allerdings verstummt seine Stimme zu dem Zeitpunkt, als Elisabeth ihre Hefte gefüllt hat. Mit seiner Verschriftlichung scheinen auch seine Aufgaben als Begleiter und Trösterle erfüllt. Doch vermutlich nicht für die Autorin – denn Linsenmaier, als der „arg liebe[...] Kerle“ und „treue Gesell“ (269) ist es doch, der ihr beisteht in all diesem Wirrwarr von Familiengeschichten und ihren Verwerfungen, von denen sie so gekonnt und schillernd „unzuverlässig“ (vgl. Booth 1961, 158) zu erzählen weiß. Erzählungen verlebendigen Puppen als Geschöpfe der Sprache und Akteure von Beziehungen (vgl. Mattenklott 2014). So ist es wieder einmal eine Puppe, die als erzählter Text über die Bedeutung als Kindheitsgefährte hinauswächst und sich als lebenslanger imaginäre(r) Begleiter und „heimliche[r] Menschenflüsterer“ (Fooken 2012) durch die Um- und Aufbrüche einer Biographie behauptet.

Literaturverzeichnis

- Booth, Wayne C. (1961). *Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fooken, Insa (2012). *Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut* (unter Mitarbeit von Robin Lohmann). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mattenklott, Gündel (2014). *Heimlich-unheimliche Puppe: Ein Kapitel zur Beseelung der Dinge*. In Insa Fooken, Jana Mikota (Hrsg.), *Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen* (S. 29 – 42). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Über die Rezensentin / About the Reviewer

Ursula Pietsch-Lindt

Dr. phil. Ursula Pietsch-Lindt, Buchhändlerin, Volksschullehrerin, Magistra, wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Koordinierungsstelle Wissenschaft und Öffentlichkeit der Universität zu Köln und Geschäftsführerin der Kölner Kinder- und Junioruniversität (bis 2014); Promotion 2019 an der Universität Siegen zum Thema „Tod und Sterben alter Eltern“; Lehrbeauftragte im Gasthörer- und Seniorenstudium der Universität zu Köln mit dem Arbeitsschwerpunkt: Inter-generationelle Projekte im Bereich Kulturelle Bildung.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
u.pietsch-lindt@web.de

Fokus: Spiel und Drama mit Puppen-Figuren – Ausdrucks- und Darstellungsformen

Focus: Play and drama with puppet figures – forms of expression and performance

Michael Hatzius / Die Echse / Phillip Helmke

Puppen, Freiheit und Möglichkeitssinn(e):

Die Echse und Michael Hatzius im Interview ...

... mit Phillip Helmke

Puppets, freedom and sense(s) of possibility:

The Lizard and Michael Hatzius interviewed by ...

... Phillip Helmke

 67–74

Kristiane Balsevicius

Titeres, Teddybären und Puppen in der Hand –

Auf der Suche nach der eigenen Welt

Titeres, teddy bears and dolls in hand –

In search of one's own world

 75–80

Katriina Andrianov

Solutions to homesickness

Lösungen gegen Heimweh

 81–86

Michaela Predeick

Die Bühne als Laboratorium des Selbst.

Unheimliches Tal / Uncanny Valley von Thomas Melle und Stefan Kaegi
(Rimini Protokoll)

The stage as a laboratory of the self.

Unheimliches Tal / Uncanny Valley by Thomas Melle and Stefan Kaegi
(Rimini Protokoll)

 87–94

Puppen, Freiheit und Möglichkeitssinn(e): Die Echse und Michael Hatzius im Interview mit Phillip Helmke

Puppets, freedom and sense(s) of possibility: The Lizard and Michael Hatzius interviewed by Phillip Helmke

Michael Hatzius / Die Echse / Phillip Helmke

Die Echse – sie hat alles gesehen und erlebt und ist noch immer auf der Höhe der Zeit. Nicht nur die biologischen, sondern auch die kulturellen Ursprünge der Welt hat sie maßgeblich mitgeprägt: Mit „Ari“ (Aristoteles) und „Kleo“ (Kleopatra) auf Du und Du, hat sie trotz ihrer intellektuellen Brillanz allzu menschliche Züge. Zebras hasst sie zutiefst.

Nach Helmut Schmidt ist die Echse die letzte Prominenz, die im Fernsehen rauchen darf. Ähnlich staatsmännisch sind ihre lakonisch-lässigen Antworten, die in ihrer Selbstgewissheit ihresgleichen suchen. In diesem Interview wird es um philosophische, geradezu ‚echsistenzuelle‘ Fragen gehen, die selbst eine mit allen Wassern gewaschene Echse nicht wechselwarm lassen dürften; Fragen, die die Identität der Echse selbst betreffen.

Im Anschluss freue ich mich, Michael Hatzius persönlich Fragen zu stellen und mit ihm backstage nicht nur über die Echse zu sprechen, sondern auch über seinen persönlichen künstlerischen Werdegang, seine Affinität für Puppen und das Puppenspiel sowie das Phänomen der Puppe allgemein.

Phillip Helmke (PH): *Liebe Echse, es ist mir eine Ehre, Sie für dieses Interview gewonnen zu haben. Bevor ich inhaltlich einsteige: Sie oder Du?*

Echse (E): „Ihr“ wäre angemessen. Majestät, Durchlaucht – das ist im Grunde die Kategorie. Das Gottgleiche ist allerdings namenlos. Du kannst Echse sagen.

PH: *Dann steige ich ohne Umschweife ein: Auf der Bühne bist Du nie allein, Echse, es gibt Dich zwangsläufig nur zu zweit. Welches Verhältnis pflegst Du zu dem, ich zitiere, „Zottel“, der Dich stets begleitet?*

E: Verhältnis klingt mir zu intim. Ja, machen wir uns nichts vor, er steckt manchmal seinen Arm rein, aber im Grunde ist das eine reine Arbeitsbeziehung. Er stärkt mir den Rücken und darf mir dafür ein bisschen über die Schulter schauen.

PH: *Identität gehört zu den schwierigsten psychologischen und philosophischen Themenkomplexen überhaupt. Wenn ich mich recht erinnere, tendierst Du grundsätzlich zu einer eher buddhistischen Weltanschauung. Was ist Identität für Dich?*

E: Weißt Du, ich hab' halt sehr viele Identitäten kommen und gehen sehen. Teilweise innerhalb von Sekunden. Im Grunde sind das ja alles nur Geschichten, die sich die Menschen im Kopf erzählen – und dann auch noch jeder eine andere, das führt nur zu Stress, und damit zu neuen Geschichten und noch mehr Stress. Insofern kann man das eigentlich knicken. Klar, ein paar Fixpunkte sind nicht verkehrt. Ich bin zum Beispiel einer.

PH: *Puppen haben durch popkulturelle Beispiele ein teilweise infantiles Image. Was lösen Puppen etwa aus der Sesamstraße, Bernd das Brot oder auch Beuto-lomäus, der sprechende Weihnachtssack, in Dir aus? Wirst Du in dieser Reihe gern genannt?*

E: Ich distanziere mich davon und weiß auch nicht, warum ich immer wieder auf dieses Thema angesprochen werde. Ich lehne Puppentheater grundsätzlich ab. Klar, man kann das schon machen, es ist zumindest immer noch besser als Streubomben schmeißen. Minimal besser.

PH: *Verstörende Gegenbeispiele wären „Chucky, die Mörderpuppe“ oder „Annabelle“. Pflegst Du zu solchen Artgenoss:innen ein kollegiales Verhältnis?*

E: Ich pflege zu allerlei Puppen ein Verhältnis. Das hängt aber nicht von ihrer Brutalität ab, sondern von ihrem Aussehen. Wobei das gerne auch brutal gut sein kann.

PH: *In medienöffentlichen Debatten hat sich die Sensibilität für Fremdzuschreibungen signifikant erhöht. Svenja Flaßpöhler, Herausgeberin des Philosophie-Magazins, hat den Eindruck, viele Mitmenschen liefern als „offene Wunden“ durch die Gegend. Wie vereinbarst Du Fremdzuschreibungen als ‚Puppe‘ mit Deinem Selbstbild?*

E: Von mir aus kann jeder sagen, was er will. Es ist der hilflose Versuch der Menschen, durch die Beschreibung der Dinge Sicherheit zu gewinnen, und damit scheinbar die Überlebenschancen zu erhöhen. Ich habe da durchaus Mitgefühl. Mir ist allerdings die Tierwelt näher. Weniger Konzept, mehr Gebiss.

PH: *Die Gender-Sensibilität ist in den vergangenen Jahren deutlich gestiegen. Interferiert Dein generisches Femininum mit Deinem eher, wenn ich mir die Bemerkung erlauben darf, patriarchal geprägten Welt- und Selbstbild? Die Kategorie ‚Puppe‘ dürfte das nicht leichter machen.*

E: Patriarchal? Das sind doch wieder Klischee:innen. Gendermäßig bin ich auf der Höhe. Genau genommen habe ich einen fremden Unterkörper. Damit bin ich hochmodern.

PH: *Auffällig in öffentlichen Debatten sind Neologismen, die zuvor unreflektierte und als selbstverständlich erachtete Praktiken und Anschauungen angreifen. Wie stehst Du zu dem Konzept ‚Mansplaining‘? Kennst Du persönlich einen ‚Captain Obvious‘? Vielleicht Zebras?*

E: Watt? Red' ordentlich! So versteht das keine Sau. Ich denk, du hast Sprache studiert. Nächste Frage!

PH: *Eine letzte Frage zu diesem Thema: Wie bewertest Du die zunehmend sensible Medienöffentlichkeit allgemein?*

E: Die müssen sich einfach entscheiden. Entweder man nennt die Dinge beim Namen oder man fragt immer erst, welcher Name gerade genannt werden darf.

PH: *Worauf viele Deiner Fans nicht neidisch sein dürften: Du warst im Prinzip schon immer da; auch, als die Welt insgesamt deutlich rauer und ungemütlicher war. Neid hingegen dürfte auslösen: Du wirst immer da sein! Wie bewertest Du Deine potenzielle Unsterblichkeit, Fluch oder Segen?*

E: Im Grunde war's immer entspannt. Die Frage ist ja, was man draus macht. Klar ist es nicht einfach, wenn Du Dich gerade gemütlich hingelümmelt hast und sich plötzlich Kontinentalplatten verschieben, Vulkane ausbrechen und Meteoriten einschlagen. So war das damals. Auf der anderen Seite gab es kein Facebook. Man fragt sich also, was besser ist. Mal sehen, was noch kommt. Denke aber, wenn das mit den Menschen rum ist, werd' ich erstmal durchschnaufen.

PH: *Helmut Schmidt hat in einem seiner letzten Bücher über Vorbilder gesprochen. Sich auf den römischen Philosophen Marc Aurel beziehend, formuliert er die Balance aus Gelassenheit und Pflichterfüllung als leitend. Erkennst Du Dich darin wieder, oder nur im Rauchen auf der Bühne?*

E: Pflicht ist nicht meins. Das klingt so, als würde dir jemand sagen, was zu tun ist. Klar, man kann sich auch selbst Pflichten auferlegen. Man kann es aber auch lassen.

PH: *Im Buddhismus ist die Wiedergeburt als höheres Wesen eine Triebfeder des irdischen Seins. Wo steht man als Echse auf der Leiter, ganz oben oder ist da noch Luft?*

E: Man ist die Leiter.

PH: *Wenn man unsterblich ist, kann es schnell langweilig werden. Hannah Arendt behauptet, die „Natalität“, also die Freiheit des immer wieder neu anfangen Könnens, sei lebensnotwendig. Wie siehst Du das?*

E: Vielleicht hätte Hannah Arendt mehr Zeit mit mir verbringen sollen. Da wäre ihr nicht langweilig geworden.

PH: *Du selbst bist ein begnadeter Puppenspieler, wie man in Fernsehauftritten mehrfach sehen konnte. Ist diese Metallusion für Dich ein Test, wie weit Du es mit dem geeigneten Publikum treiben kannst oder eine Projektion der eigenen Existenzbedingungen, ich will nicht sagen, Existenzbeschränkungen?*

E: Ich werde von den Menschen darum gebeten, es zu tun, zum Teil mit Geld – und dann will ich nicht so sein. Das ist alles.

PH: *Hast Du das Gefühl, Deinem Publikum manchmal einen Spiegel vorzuhalten? Abgesehen von den vielen Reptiloiden beziehe ich mich hier auf Deinen Habitus, in dem sich sicherlich nicht nur einige Berliner:innen wiedererkennen dürften.*

E: Wenn überhaupt orientieren sich die Menschen an mir. Ich war zuerst da.

PH: *Welche Kategorie beschreibt Dich treffender: Philanthrop oder Misanthrop?*

E: Ich passe in keine Thropbox.

PH: *Wie viele wissen, warst Du bereits in hochkarätigen Kabarettshows wie „Die Anstalt“ zu Gast. Können Puppen Satire und Kabarett besser als Menschen?*

E: Wenn ich mir die deutsche Kabarettlandschaft anschau, gehe ich davon aus, dass es in den meisten Fällen auch Pflanzen besser könnten.

PH: *Besonders in einer herausfordernden Zeit wie dieser brauchen wir Menschen Perspektiven, Hoffnungen und möglicherweise Utopien. Stehst Du für eine bessere Welt, eine Utopie – eine Welt auf „Echstasy“?*

E: Nein. Ich stehe da vor allem wegen der Weiber und der Kohle. Wenn es gelingt, dass die Leute merken, dass alles auch anders sein könnte, als sie sonst so denken – das geht schon damit los, dass sie mit einer großen Echse sprechen – und daher ein bisschen lockerer mit dem werden, was sie meinen, glauben zu müssen, ist das ein netter side effect.

PH: *Vielen Dank, Echse, für diesen zumindest für mich unvergesslichen Austausch und für die Möglichkeit, nun mit Deinem steten Bühnenbegleiter zu sprechen; ich weiß, das ist ein Reizthema. Bleib – nichts Bestimmtes, bleib einfach, um mit einem Deiner buddhistischen Gedanken zu schließen!*

E: Aus Dir kann was werden.

PH: *Lieber Michael, ich freue mich, Dich für dieses Interview gewonnen zu haben und nun ein wenig den Gesprächsmodus zu switchen. Ein Interview mit einer Puppe zu führen ist zugegebenermaßen herausfordernd. Puppen verunsichern und irritieren auf produktive Art und Weise. Mittlerweile bist du der Puppenspieler Deutschlands, mindestens die Echse kennt fast jeder. Meine erste Frage zielt auf Deine Affinität für Puppen allgemein: Wann und wie begann diese Leidenschaft?*



Abbildung 1: Die Echse und ihr Bühnenbegleiter Michael Hatzius (Foto: Christine Fiedler) —

Michael Hatzius (MH): Ich bin als Jugendlicher in eine Theatergruppe gegangen, die von professionellen Puppenspielern angeleitet wurde. Natürlich haben wir auch die Stücke an diesem Theater angeschaut, und die Vielfalt der Erzählformen, ebenso wie der der Spielweise innewohnende Humor, haben mich sofort in den Bann gezogen.

PH: *Haben Puppen Dich in Deiner Kindheit fasziniert?*

MH: Ich glaube, eigentlich nur im normalen kindlichen Maße, wobei mich Puppen und Geschichten als Spielzeug schon immer mehr interessiert haben als Autos oder Technikram.

PH: *Das Puppenspiel ist keine Gelegenheitskunst, sondern ein erlerntes Handwerk: Du bist studierter Puppenspieler. Warum gerade dieses Studium?*

MH: Mir war immer klar, dass ich auf die Bühne möchte und eine staatliche Schauspielschule besuchen will. Als ich dann das Puppenspielstudium an der

Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ in Berlin kennenlernte, war ich begeistert, da das schauspielerische Handwerk dort als Grundlage für alle weiterführenden Ausdrucksformen begriffen wird.

PH: *Wie reagierten Menschen auf Partys beim obligatorischen Job-Smalltalk auf Deinen Beruf, als Du noch weniger bekannt warst? Hast Du oft den pseudo-witzigen Taxischein-Spruch gehört?*

MH: Ich war oft auf Partys, die sich entweder aus meinen Schulfreunden oder rund um die Theatergruppe generierte. Dort wussten alle schon, dass ich theatermäßig einen an der Klatsche habe, und es hätte sie, glaube ich, eher gewundert, wenn ich ‚was Richtiges‘ studiert hätte. Aber ja, es gab auch den Fall, dass fremde Leute dachten, ich mache Spaß, wenn ich sagte, ich studiere Puppenspielkunst. „Mit Dir kann man nie ernsthaft reden“, habe ich daraufhin mal gehört.

PH: *Stand für Dich jemals im Raum, etwas ‚Gediegenes‘ wie Jura oder Lehramt zu studieren?*

MH: Niemals. Das kann ich wirklich so sagen. Mir war immer klar, dass es nur die Bühne und eine damit einhergehende Ausbildung sein kann.

PH: *Inwiefern hat das Studium Deinen Blick auf Puppen professionalisiert?*

MH: Das Studium dauert vier Jahre und genau so lange könnte ich auf diese Frage antworten. Im Grund habe ich vielleicht gelernt, die richtigen Fragen an die Puppe zu stellen. Also zum Beispiel, wie ich sie glaubhaft verlebendigen kann und auch, warum ich das tun könnte, und was mit ihr zu erzählen ist, und wie. Allerdings sind die Antworten immer wieder offen und jedes Mal eine neue Reise. Das Studium endet also nie.

PH: *Du hattest bereits Lehraufträge an Hochschulen. Wird das Puppenspiel akademisch ausreichend reflektiert?*

MH: Naja, so eine akademische Reflexion läuft ja oft auch Gefahr, zu selbstreferenziell zu werden. Im schlimmsten Fall lenkt sie sogar vom eigentlichen Ereignis

nis hab. Mir ist jemand, der null akademisch reflektiert, aber ein Theatererlebnis auf die Bühne bringt, wo einem der Mund offensteht, lieber, als jemand, der ellenlang schlau und mit vielen Fremdworten gespielt dozieren kann, aber am Ende ist das, was theatral passiert, eher mau. Die Frage ist ja vor allem immer: Was hat das Publikum davon? Da gibt es natürlich eine Riesen-Diskrepanz zwischen dem, was Menschen allgemein unter Puppenspiel verstehen, und dem, wie es an einer Hochschule ventiliert wird. Diese Lücke verkleinert man allerdings ausschließlich übers Tun, nicht übers Reflektieren.

PH: *Du erwähntest, dass es einen Ost-West-Kampf in Bezug auf das akademische Fachvokabular gab: Figur versus Puppe. Hat sich eine Deutungshoheit herausgebildet?*

MH: Tatsächlich gab es da mal einen Streit. In den 70er-Jahren wurde in Ostberlin der Studiengang Puppenspielkunst ins Leben gerufen, zehn Jahre später in Stuttgart der Studiengang Figurentheater. Im Westen wollte man bewusst nicht Puppe, sondern Figur sagen, um eine größere Vielfalt auszudrücken, die auch, zum Beispiel, Objekttheater umfasst. Im Osten sah man das als Minderwertigkeitskomplex und mangelndes Zutrauen zur Gattung seitens der Westdeutschen, da eine Puppe durchaus auch ein Objekt sein könne, und zudem der Begriff Figur in der Theatersprache schon belegt war. Die Figur ist der Woyzeck. Die Puppe ist das Material, was belebt wird. Im Osten legte man darauf großen Wert, denn wenn der Regisseur sagt: „Wir müssen an der Puppe arbeiten“, bedeutet das, da muss zum Beispiel in der Werkstatt ein Gelenk besser fixiert werden; sagt er: „Wir müssen an der Figur arbeiten“, heißt das, da muss eine intensivere Rollenarbeit erfolgen. Der allgemeine Begriff ‚Figur‘ führe da einfach zu Missverständnissen. Darüber konnten sich die Professor:innen damals grenzübergreifend herrlich streiten. Ich habe als Student noch die letzten Jahre der ersten Generation Professoren erlebt, da war schon eine Altersmilde zu spüren. Am Ende habe ich mal den Satz gehört: „Sagt, was ihr wollt, aber wisst, was ihr meint.“ Damit lebt es sich ganz gut.

PH: *Das Puppenspiel scheint Indikator für außergewöhnliche Kreativität zu sein. Rainald Grebe, der wohl abgefahrenste zeitgenössische Kabarettist und*

wandelndes Dada-Gesamtkunstwerk, hat auch Puppenspiel studiert. Gibt das Puppenspiel dem Menschen einen besonderen Möglichkeitssinn?

MH: „Möglichkeitssinn“ ist ein wunderbares Wort. Eine Puppe hebt ja die Gesetze unserer bekannten Möglichkeiten aus und ist damit in der Lage, sie vielleicht treffender zu zeigen, als der Mensch selbst. Zugleich sind die möglichen Metamorphosen endlos. Die Puppe ist ein dritter Ort, an dem verhandelt wird, sie entpersonifiziert Konflikte und hebt sie auf eine neue Ebene, was natürlich größere Gedanken- und Erfahrungsräume möglich macht, und dies bestenfalls sehr sinnlich – insofern erscheint mir hier von einem besonderen Möglichkeitssinn zu sprechen sehr zutreffend.

PH: *Mit dem Puppenspiel hast Du eine Nische im deutschen Kabarett gefunden. Inwiefern unterscheidet sich das satirische Potenzial Deiner Puppen von dem des rein menschlichen Personals? Hat es mit Gegenständlichkeit und Verfremdung zu tun, die eine angenehm spielerische Distanz ermöglicht?*

MH: Ja, absolut. Das Verfremdete entspannt und befeuert die Lage zugleich, da man sich auf eine metaphorische Ebene begibt. Der spielerische Charakter bleibt stets erfahrbar und daher läuft man weniger Gefahr, dass Menschen sich zum Beispiel ernsthaft angegriffen fühlen, zugleich können alle anderen aber die Kritik deutlich ablesen. Puppen können gerade, weil sie keine Menschen sind, menschliches Verhalten vortrefflich zugespitzt und präzise darstellen. Alles was eine Puppe tut, hat eine große Bedeutung, da immer mitschwingt, dass sie nichts von alledem tun müsste. Der Schauspieler kann den Atem für seine Figur finden, aber er müsste auch privat atmen. Die Puppe nicht. Atmet die Puppe also, bekommt das eine theatrale Dimension, die der Mensch so einfach nicht produzieren kann.

PH: *„Unpolitisch sein heißt politisch sein, ohne es zu merken“, behauptete Rosa Luxemburg. Können (Deine) Puppen Dinge aussprechen, die sonst nicht oder anders zur Sprache kämen?*

MH: Ich hab’ das, als ich begann Comedy und Kabarett zu machen, sehr oft gehört. „Mit der Puppe kannst Du ja alles sagen, was du als Mensch nie sagen

könntest“, und habe das nicht so recht für voll genommen. Erstens weil ich als darstellender Künstler immer von der Figur ausgehe, die natürlich all das sagen muss, was aus Sicht der Figur zu sagen ist, völlig unabhängig von meiner privaten Haltung. Zugleich habe ich aber auch nicht empfunden, warum man überhaupt als Mensch Nachteile haben sollte, wenn man alles sagt, erst recht auf einer Bühne. Das vergangene Jahr hat meinen Erfahrungsspielraum da wesentlich erweitert, denn man konnte, was den konkreten Umgang mit der Corona-Krise betrifft, erfahren, wie es sich anfühlt, wenn eine Haltung in Politik und Gesellschaft dominiert, die zugleich kein Hinterfragen und keine abweichende Position duldet. In der Tat habe ich dann gemerkt, wie wertvoll die Puppen in diesem Moment sind. Sie eröffnen diesen künstlichen Raum, in dem sich widerstreitende Positionen viel eher treffen als in dem personifizierten Menschenraum.

PH: *Freiheit scheint ein wichtiges Ideal für Dich zu sein, und sie ist das höchste Gut der Kunst. Befreien Puppen?*

MH: Ich denke ja. Die wesentliche Einschränkung der Freiheit liegt ja in unserem Verstand, der eng mit dem Ego verknüpft ist. Das Ego möchte meistens gut wegkommen und angesehen werden, was dazu führt, dass vieles von vornherein geblockt wird, weil es vom Verstand als nicht tauglich angesehen wird. Eine Puppe gibt dem Verstand das Signal: Entspann Dich! Das hat ja mit Dir nichts zu tun. Das ermöglicht viel Freiheit. Für mich ist es auch eine große Freiheit, dass ich in den Puppen viele Ideen umsetzen und immer bei mir führen kann, mit einfachen Mitteln kann ich quasi losspielen. Letzten Sommer habe ich mich coronabedingt einfach auf einen Balkon gesetzt, mit meinen beiden Schweinen auf der Brüstung, und die Leute standen unten. Fertig war das Theater. Natürlich heißt arbeiten mit Puppen auch immer, mit den Limitierungen klarzukommen, denn Puppen können ja vor allem ganz viel auch nicht. Die Echse zum Beispiel kann wesentlich besser den Kopf nach links drehen als nach rechts, das liegt einfach an der Anatomie meines Handgelenks. Wer die Echse kennt, weiß aber zugleich, dass sie sich innerhalb ihrer Limitierung alle Freiheiten nimmt.

PH: *Die Echse ist vor vielen Jahren eingeschlagen wie kaum eine andere Figur. Wie erklärst Du Dir den nachhaltigen (!) Erfolg?*

MH: Ich glaube, das begründet sich auf verschiedenen Ebenen. Einmal ist das ein Spielprinzip, was viele Menschen so noch nicht gesehen haben. Diese Verschmelzung aus Klappmaulfigur mit Menschenkörper in dieser Größe. Dann ist die Echse bildnerisch eine echte Wucht, die Maske trägt eine Vielzahl von Emotionen. Offenbar gelingt mir auch die Animation und Stimmgestaltung so, dass die Leute sich verzaubern lassen und die Verlebendigung als glaubhaft annehmen. Dazu die Geschichte des Allwissenden, alten Großkotz, der immer schon da war und sein wird. On top kommt dann die natürliche, direkte und oft interaktive Ansprache der Echse, also meine Spielweise, die sich selbst ernst nimmt und daher auch von den Menschen als vollwertiges Gegenüber akzeptiert wird. Das sind jetzt alles rationale Analysen, da hat sicher jeder Zuschauer seine eigene Wahrheit. Das muss ich auch gar nicht alles wissen, sondern freue mich einfach, dass es so ist.

PH: *Mittlerweile sind viele Figuren hinzugekommen: das depressive Huhn, die schnodderige Zecke, die bittersüß komischen Schweine Torsten und Steffi, nicht zu vergessen die autoritäre Möhre. Ist es schwierig für Dich, abzuschalten und die Figuren in Deiner Freizeit hinter Dir zu lassen oder hilft das Externalisieren in Puppen gerade beim persönlichen Abgrenzen?*

MH: Es handelt sich ja um einen bewussten professionellen künstlerischen Spielvorgang, der einen Anfang und ein Ende hat, und nicht um eine Psychose. Insofern kann ich das, sofort nachdem ich die Puppe abgelegt habe, auch hinter mir lassen. Ideen und Einfälle arbeiten natürlich immer im Unterbewusstsein und kommen meist dann, wenn man gerade gar nicht damit rechnet. Dann heißt es, schnell aufschreiben. Zu keinem Zeitpunkt aber denke ich, ich sei noch die Möhre oder müsse dem Huhn was zu essen geben.

PH: *Die Zecke wurde, wie Du in einem früheren Interview erwähntest, von einer echauffierten Berlinerin inspiriert, die Dich auf Dein Falschparken hinwies. Wie schaffst Du es, Deinen Puppen eine Seele zu geben? Fühlst Du dich beim Spielen wie die Echse oder die Zecke?*

MH: Bei der Zecke war es so, dass die Puppe da war, ich aber noch keinen stimmlichen Gestus gefunden hatte. Als mich eines Tags eine ältere Dame laut-

stark auf mein Falschparken hinwies und dies mit einer Generalabrechnung über „die Leute“ verband, hab’ ich versucht, mir den Klang, die Worte und die Energie zu merken, und das selbe mit der Zecke zu spielen und sofort entstand etwas. Meistens habe ich zuerst die Puppe und dann untersuche ich die Physiognomie und die Bewegungsqualitäten, versuche dann, das in mich aufzunehmen, meine Kanäle dafür zu öffnen oder mit etwas zu kombinieren, was ich irgendwo anders aufgesaugt habe, und schaue, welche Töne kommen und ob sie mir stimmig und durchlässig erscheinen. Aus Tönen werden Worte, aus Worten Sätze und aus vielen Sätzenhaltungen und Geschichten. Das alles macht dann irgendwann den Charakter der Figur.

PH: *Hast Du manchmal das Bedürfnis, die Echse loszulassen?*

MH: Nur, wenn ich mir die Hände waschen möchte. Aber im Ernst: nein. Ich bin unendlich glücklich, dass die Echse und ich zusammengefunden haben. Mir macht das nach wie vor Spaß und es gibt noch immer so viel zu entdecken. Alles andere kann ich ja trotzdem darüber hinaus tun.

PH: *Mir scheint es, als genössen Deine Puppen einen gewissen Vertrauensvorschuss, einen Toleranzbonus. Man verzeiht ihnen vieles, auch wenn sie unter die Gürtellinie schlagen. Woran mag das liegen?*

MH: Der spielerische Charakter ermöglicht das. Ich sage immer, wenn man sieht, wie seine Mensch-ärger-dich-nicht-Figur auf dem Spielfeld rausgeworfen wird, dann ist das etwas anderes, als wenn man vom Gegenüber direkt am Kragen gepackt und aus der Wohnung geworfen wirft. Das würde man vermutlich weniger verzeihen.

PH: *Der Star-Violinist David Garrett wurde in einer Talkshow mit Dir mal kurz richtig wütend, weil er die Echse als „Arschloch“ erlebt hat. Dieser Eindruck korrigierte sich mit Blick auf Dich zwar schnell, aber wirst Du als Künstler oft mit Deinen Figuren identifiziert?*

MH: Manche Leute, die nur die Echse kennen, denken so bin ich. Menschen, die die Echse und mich kennen oder Menschen, die mehrere Figuren kennen, sehen

die Unterschiedlichkeit. Vermutlich bin ich alle ein bisschen und noch was dazu. Keine Ahnung.

PH: *Um Charaktere so konturiert zu erschaffen und mit Leben zu füllen, wie Du es schaffst, braucht es viel Sensibilität und Empathie. Können Puppen dabei helfen, Trauer und Leere zu lindern?*

MH: Es gibt ja einen Einsatz von Puppen auch in der therapeutischen Arbeit, damit kenne ich mich allerdings absolut nicht aus. Ich denke allerdings schon, dass Puppen einen ein Stück weit aus der Einkapselung in das eigene Gefühlsleben herausholen können. Das Spielereignis findet ja auch außerhalb statt und bringt dabei das Innere in Schwingung. Vielleicht ähnlich wie ein Instrument. Kunst allgemein.

PH: *Ich denke, besonders Deine dialektale und habituelle Genauigkeit und Authentizität sind Gründe für den Erfolg Deiner Puppen. Könntest Du Dir auch vorstellen, ohne Puppe zu parodieren? Irgendwann geht ja auch Max Giermann in Rente.*

MH: Ich trete in meinen Theaterstücken ja auch ohne Puppe auf und klar liegt mir auch da eine komödiantische Spielweise am meisten. Ich bin allerdings kein klassischer Parodist. Was Max Giermann macht, ist Parodie in einer unerreichten Perfektion zum Niederknien.

PH: *Ich hoffe, das Gespräch hat Dir so viel Freude bereitet wie mir, lieber Michael. Vielen Dank für die spannenden Einblicke und ich hoffe, dass wir in Zukunft noch viele geniale von Dir erschaffene Charaktere sehen werden! Eine Abschlussempfehlung von mir wäre da noch Dein YouTube-Channel, den man sich nicht entgehen lassen sollte.*

MH: Ich danke Dir auch. Das waren wirklich gute und anspruchsvolle Fragen. Vor allem war DIE Standardfrage nicht dabei, was ich als sehr entspannend empfand, zugleich aber auch so ungewohnt, dass ich sie einfach aus Routine trotzdem noch beantworte: Nein, ich baue die Puppen nicht selber.

Über die Interviewten und den Interviewer / About the Interviewees and the Interviewer

Die Echse

Die Echse ist seit dem Urknall auf der Welt, bei dem sie wegen der immensen Lautstärke beide Ohren verlor. Durch eigenhändige Zellteilung mit einer gewöhnlichen Membran aus dem Baumarkt trieb die Echse die Evolution maßgeblich voran und war in den folgenden Jahrmillionen an allen wesentlichen historischen Entwicklungen beteiligt. Bis heute ist die Echse mit ihrem unerschöpflichen Wissen über die Vergangenheit und Gegenwart, aber auch dank ihrer hellseherischen Fähigkeiten ein geschätzter Ansprechpartner für die Menschheit.



(Foto: Christine Fiedler)

Michael Hatzius

Studium der Puppenspielkunst an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“, Berlin. 2006 Abschluss als Diplom-Puppenspieler/Darstellender Künstler. Gastengagements als Puppen- und Schauspieler u. a. am Schauspiel Hannover, am Deutschen Staatstheater Weimar und am Staatsschauspiel Dresden. Gründung der freien Gruppe „Theater Urknall“ mit internationaler Gastspieltätigkeit. Gastdozenturen u. a. an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“, Abteilung Puppenspielkunst. Seit 2009 mit der Figur „Die Echse“ und anderen Charakteren in Theater und Fernsehen erfolgreich. Ausgezeichnet u. a. mit dem Jurypreis des Prix Pantheon 2012 und dem Deutschen Kleinkunstpreis 2013.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
info@alexia-agathos.de

(Foto: Christine Fiedler)

Phillip Helmke

Studium der Germanistik und Anglistik/Amerikanistik sowie Neueren deutschen Literaturwissenschaft an der Leibniz Universität Hannover und Universität de Barcelona. Seit 2020 tätig als freier Autor auf *literaturkritik.de* und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Theorie der deutschsprachigen Novelle, Gegenwartsnovellistik, literarische Imaginationen maritimer Räume sowie – autorenspezifisch – Kurt Tucholsky (Mitglied der Kurt Tucholsky-Gesellschaft) und Günter Grass.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
phillip.helmke@ruhr-uni-bochum.de

(Foto: Elisa Meyer)

Títeres, Teddybären und Puppen in der Hand – Auf der Suche nach der eigenen Welt

Títeres, teddy bears and dolls in hand – In search on one's own world

Kristiane Balsevicius

ABSTRACT (Deutsch)

Vor dem Hintergrund der eigenen Familien- und Migrationsbiographie reflektiert Kristiane Balsevicius die Bedeutung früher Puppen- und Puppenspielerfahrungen im Kindes- und Jugendalter für ihre künstlerische Entwicklung als Puppenspielerin, Regisseurin und Leiterin eines Figurentheaters. Im zusammenschauenden Rückblick wird deutlich, dass frühe Emotionen und Spielthemen (z. B. Heimat, Sehnsucht, Selbstbestimmung, Liebe) in ganz unterschiedlich gestalteten Puppenfiguren und Inszenierungen für Kinder und Erwachsene wiederkehrend bearbeitet und künstlerisch transformiert werden.

Schlüsselwörter: Puppenspiel in Kindheit und Jugend, biographische Spuren in der künstlerischen Entwicklung

ABSTRACT (English)

Against the background of her own family constellation and migration biography Kristiane Balsevicius reflects on the significance of early experiences with dolls/puppets and puppeteering in childhood and adolescence for her artistic development as a puppeteer, director and head of a puppet theater. Looking back, it becomes clear that early emotions and play themes (e.g., belongingness, yearning, self-determination, love) are recurrently processed and artistically transformed in very differently designed doll/puppet figures and productions for children and adults.

Keywords: puppetry in childhood and adolescence, biographical traces in the artistic development

Frühe (Spiel-)Erfahrungen und Grundthemen

Ich war ein braves Kind, die Mittlere in der Schwesternreihe. Meine Kindheit zwischen Kolumbien und Berlin war durch häufige Ortswechsel innerhalb meines Geburtslandes und den Aufhalten in der großmütterlichen Villa in der damals ummauerten Stadt gekennzeichnet. Damit verbunden: häufige Schulwechsel, vorübergehenden Trennungen (auch innerhalb der Familie), Neu-Anpassungen. Mein Vater übermittelte die Angst vor den Russen, vor denen seine litauische Familie weiträumig ins Ausland geflohen war. „Reisen“ und irgendwo „landen“ waren frühe Grundthemen im (Puppen-)Spiel mit der Schwester. Wir mussten in all diesen Turbulenzen „funktionieren“. Und doch gab es auch Wut, Eifersucht, Verlorenheit, sowie den tiefen Wunsch nach Anerkennung und das Bedürfnis Grenzen zu überschreiten. Das Puppen-Spiel bot die Möglichkeit, Geboten auszuweichen und sie auf anderer Ebene auszuloten und zu verwandeln.

Neben den sozialen und emotionalen Themen waren haptische Erfahrungen für mich wichtig. Da war Neugier und Lust, Dinge anzupacken, das Material zu spüren und zu erforschen: der gefühlte Schutz durch die Berührung des kleinen Steiff-Teddys in der Faust zu Schulbeginn, das Experimentieren mit der Veränderbarkeit des Materials, die Freude, selbst einen Ausdruck zu finden und zu gestalten. Diese Lust ermöglicht mir bis heute, die Puppe buchstäblich auf den Kopf zu stellen, in Spielzeugabteilungen die Füllung der Körper abzutasten, die Beweglichkeit der Gelenke zu testen, das gekaufte Kuscheltier skrupellos zu zerschneiden und den Ansatz der Gliedmaßen neu zu fixieren. So, jetzt kann sie richtig laufen! Vielleicht noch ein kleines Gewicht in die Füße?

Welche Wege und Umwege hat der Entwicklungsverlauf von den früh prägenden Puppenspielerfahrungen in der Kindheit bis zur professionellen Puppenspielerin, Leiterin eines Figurentheaters und einer FigurenTeaterWerkstatt genommen? Wie fing das an, was im Laufe von mehr als 45 Jahren Berufserfahrung zu „Werk“ und „Schaffen“ wurde?

Puppenspiel-Phasen und Ich-Entwicklung – Puppenspielerin von Anbeginn

Den Spuren meiner frühen Kindheitserfahrungen folgend entdeckte ich, wie vielseitig ich in meinen frühen Puppenwelten Orientierung suchte und – meinem Entwicklungsstand entsprechend – die Lebensstationen in unserer unstillen Familie bearbeitete. Mit teilweise bizarren Übersetzungen der gelebten Herausfor-

derungen hielt jede Entwicklungsphase ihre eigenen Spiele, Figuren und Themen bereit. Im Puppenspiel konnte ich Grenzen überschreiten, Verbote verletzen und dennoch die Regeln des sozialen Miteinanders aushandeln und in gewisser Weise achten. Ein frühes Beispiel:

Das strenge Verbot meiner Mutter, mit meiner dreijährigen Schwester gefährliche Sprünge von der ansteigenden Garten-Mauer zu üben, verwandelte ich in ein Spiel: ihre Puppe, die stehen konnte, stellte ich an die Kante. Sie stürzte sich nach unten – und war tot! Und noch mal, noch höher! Und noch höher!! Im Puppen-Format verschärfte sich der Raum dramatisch, meine Schwester war tief beeindruckt. Die Versuchung der lockenden Grenzüberschreitung war geblieben. Ich hatte meiner Mutter gehorcht – und sprang trotzdem.

Im *Vorschulalter* waren es die Menschen-Puppen (vgl. Abbildung 1), die jedoch nie Fürsorge oder Familienalltag erfuhren, sondern eher „Härtetests“ ausgesetzt waren: Wie hoch können sie fliegen? Kann man den Gummikopf abmachen? Kann man sie unter Wasser tauchen?

Die Babypuppen, die die Großmutter uns in Berlin schenkte, wurden nicht gewiegt, sondern gingen zu tief ins Wasser und drohten – laut Mahnung des Strandbads Wannsee – zu ertrinken. Von der Teppichkante des Wohnzimmers ließen wir sie den Parkettboden entlang rutschen, bis unter den Glasschrank. „Hilfe!! Hilfe!!“ Dann wurden sie gerettet – und betrafft! Auch dieses Spiel wiederholte sich mehrfach. Wann ruft man um Hilfe? Wenn man zu früh und zu oft ruft, um Aufmerksamkeit zu erringen, wird man nicht mehr gehört. Und auf gar keinen Fall darf man nur aus Spaß um Hilfe rufen!

Es waren nie die fürsorglichen VaterMutterKind-Spiele. Die Gummipuppe Lieselotte wurde gründlich untersucht, geknautscht (tolle Grimassen!), in die Luft geworfen, unter Wasser getaucht, sie konnte beten, denn die Fingerchen ließen sich ineinander klemmen und der Kopf ließ sich ab- und wieder aufschrauben. Der befremdlich schönen Puppe Dornröschen (Schlafaugen)



Abbildung 1: Spielpuppen

schnitt ich die langen Haare ab – und rührte sie nicht mehr an. Offenkundig spielte ich lieber mit strapazierfähigen Puppen (vgl. Abbildung 2).



Abbildung 2: Dornröschen und Lieselotte



Abbildung 3: Teddybären

Am Ende der Vorschulzeit, mit dem beginnenden *Schulalter*, übernahmen die Stofftiere das Geschehen. Sie boten dem Spiel ein viel breiteres Spektrum durch ihre Verschiedenartigkeit in Größe, Gestalt und Wesensart: Katze Misi, ein kleiner Steiff-Terrier, Löwe Leo, Äffi, Hasi, Ente PlimPlim, Panda Bär ... Sie waren als Gruppe oft reisend unterwegs, bestanden auf unterschiedliche Weise Abenteuer und Prüfungen, erkundeten Landschaften und neue Lebensräume. Im Ernstfall durften wir Kinder auf Ausflügen oder Ferien-Reisen aber nur maximal 2-3 Tiere mitnehmen. Das hatte ein hartes Ranking um den Platz des ersten „Welt-Sehers“ zur Folge.

Der winzige Teddybär, in Symbiose mit mir bei der Einschulung in die bereits laufende Klasse, wurde schon erwähnt. Auf Armeslänge, um mich herum, hatte ich mein eigenes Universum. Im Garten bäumchlings auf dem Rasen blickte man aus „Tettebärs“ Perspektive durch riesige Halme in einen Gänseblümchen-Wald. In der Weggefährtin Gertraude fand ich eine Verbündete: unsere befreundeten Minibären bewohnten von nun an in Jackentaschen oder Schulmappe. Im Unterricht trafen sie sich heimlich unter dem Schreibtisch auf der Ablage, spazierten zwischen den Büchern und den Heften – ein Stück Freiheit und Triumph (vgl. Abbildung 3).

In den Jahren der *Pubertät* bis etwa zum 15. Lebensjahr widmeten meine jüngere Schwester Isa und ich uns intensiv den Anziehpuppen aus Papier. Fast suchtartig spielten wir stundenlang ausgefeilte und vielschichtige Konfrontationen auf dem Hintergrund von realen Schulerfahrungen. Ich hatte be-

reits den dritten Schulwechsel hinter mir, meine ältere Schwester die Erfahrung in einem Internat. Ihre eindrucksvollen Geschichten aus dem Landschulheim von seltsamen Zimmergenossinnen aus aller Welt und ihrer schrecklichen Lehrerin beeindruckte Isa und mich tief. Ausgebreitet auf dem Teppich als Schulklasse eines fiktiven Internats ging es um Anpassung und Bewahrung der eigenen Identität mit allen gruppodynamischen Herausforderungen: Anführer, Außenseiter, Streber, Machtkämpfe, Intrige und Verschwörung. Man musste seinen Platz finden zwischen Leistungsanforderung und klasseninterner Gruppendynamik (vgl. Abbildung 4).

Die Lehrerin wurde von Isa und mir im Wechsel gespielt und hieß Frau Spinnebein. Mit autoritär-gespreizten Gehabe stelzte sie vor der Klasse auf und ab und machte im Frontalunterricht Druck „von oben“: Rechnen, Aufsatzthemen und Abfragen. Vor ihrem Aktionsbereich waren die Papierpuppen verteilt. Links saßen die „Musterpuppen“, die schleimenden Streberinnen, rechts hinten die Rebellierenden, denen ja gleichermaßen die Schul-Leistung abverlangt wurde.

Im Internat gab es kein Entkommen. Es bildeten sich Banden oder Untergruppen, es gab Freundinnenpaare, Zwillinge, Geschwister, Verliebte, Verschworene. Sehr viele Puppen aus dem Mittelbereich mussten sich im Laufe des Spiels positionieren. Es wurde gepetzt und intrigiert, verleugnet und gelogen, rebelliert und bestraft. All das war außerordentlich spannend.

Wenn alles eskalierte, gab es Klassenkeile. Dann mischten Isa und ich gemeinsam die Papierpuppen wie einen Kartenhaufen und sangen dabei gemeinsam mit Kopfstimme „Keilerei!! Keilerei!! Keilerei!“: Arme und Beine verkeilten sich, rissen ein oder sogar ab. Im Anschluss an solche kleinen Kriege schau-



Abbildung 4: Anziehpuppen I



Abbildung 5: Anziehpuppen II

ten wir uns in aller Ruhe die Opfer an, malten Blut an die „Wunden“ und flickten sie mit Klebeband. Die labilen Stellen (Hals, Arme, Füße) wurden rückseitig mit Pappe verstärkt. Die uns wichtigsten Figuren hatten die dickste Verstärkung (vgl. Abbildung 5).

Das Universum Schulinternat wurde immer wieder neu aufgemischt, wenn ein Neuer oder eine Neue ins Spiel kam. Wir ergänzten die Papierpuppen zunächst durch ausgeschnittene Models aus Zeitschriften, später malten wir eigene Figuren und statteten sie mit Slogans, Pistolen und Schwertern aus. Wildwestfilme aus dem Fernsehen inspirierten unsere Fantasien. Isa liebte Pierre Brice, den Winnetou, ich war bereits großer Fan der Beatles. Wir schufen also Figuren, die Bezug zu diesen Welten hatten. Trat ein „Neuer“ in die Klasse, ging es für den Gegenspieler darum, sein Rätsel zu ergründen, denn es waren oft einsame Krieger:innen. Die Klassenstreber schleimten sich neugierig an, der Boss einer bestehenden Klicke provozierte, die Lehrerin machte Druck und die neue Figur kämpfte um einen Platz in diesem Haufen. Wie viel Geheimnis gebe ich Preis, ohne dass es mich zu Fall bringt? Wem kann ich vertrauen? Wie bewahre ich meine Integrität? Die von Lehrerin Spinnebein manchmal verordneten Aufsatzthemen waren interessant, weil unsere wichtigsten Spielfiguren Stellung beziehen mussten: „Was ist dein Lieblingstier?“ „Wie findest Du das Internat?“. Wir fühlten uns also in die Charaktere ein und schrieben für jede Figur prägnante Statements auf kleine Zettel, die wir einander vorlasen.

Der erste Kuss kam einer *Entlassung aus der Kindheit* gleich. Mein intensives Papier-Puppenspiel wurde abrupt beendet. Es funktionierte nicht mehr, ich war verliebt. Für eine kurze Zeit hatten die Puppen ausgespielt. Theater fand nun in zahlreichen Schultheateraufführungen statt und machte mir viel Spaß, auch wenn mir das korporale Spiel, das nur mit Schminke und bestenfalls Perücke und Kostüm eine Verfremdung erfuhr, „zu nahe war“. Es sollte nicht lange dauern bis eine ganz neue Runde des Spiels mit den Puppen eingeläutet wurde ...

Puppen als Beruf und Berufung – Neugier, Gefühl und Distanz

Meine vage Vorstellung für Studium und Beruf war, „auf Abstand“ etwas mit Theater zu tun haben zu wollen. Von daher war es wohl letztlich kein Zufall, dass ich gleich im ersten Semester des Studiums der Theaterwissenschaft eine Lehrveranstaltung zu „Theorie und Praxis des Puppenspiels“ belegte und bereits im zweiten Semester mit sechs Studenten Regie-Erfahrungen machen durfte. Jetzt galt es, mein Tun zu analysieren, um es zu vermitteln. Ich durfte die fragilen Stabfiguren mit der sogenannten

Dreipunkt-Kopfmechanik und Führungsstäben für gelenkige Arme und Hände mit nach Hause nehmen. Vor dem großen Kleiderschrankspiegel studierte ich gezielt Gesten, Haltungen und Spiel-Tempo. Im stimmigen Miteinander entfaltete die Puppe ihre große Wirkungskraft. Sie lebte!

Ich erkannte Möglichkeiten, die das Schauspiel bei Weitem übersteigen. Die Puppe ist hochemotional, anrührend und immer besonders. Ich kann sie von der Schwerkraft befreien und den Ausdruck ihrer Gefühle bis ins Grotteske überzeichnen. Ihre Lebendigkeit ist „ausgelagert“. Sie ist ein Instrument, mit dem ich spiele. Ich kann die Puppe/die Figur/die Rolle sowohl anpacken und animieren, als auch komplett loslassen und beiseitelegen. Ich kann Nähe und Abstand gleichermaßen ausbalancieren. Was „kann“ die Puppe? Bewegt sie sich gut? Bewegt sie mich? Was erzählt sie mir mit ihrem Gesicht, mit ihrem Körper, ihrer Silhouette? Funktioniert sie für das, was ich ausdrücken möchte? Sie ist mein Ausdrucksmittel.

Da ich bald selber Puppen gestaltete, ergaben sich somit auch bildnerische Experimentier-Felder. Dabei stand die Theater-Figur immer in Bezug zum Raum, den es gleichermaßen stimmig als eigene Welt zu gestalten galt. Er konnte realistisch bis abstrakt sein. Puppenbau und Spiel gehörten für mich zusammen. Inszenierungen entstanden nicht im Nacheinander der einzelnen Aufträge (Text schreiben, Puppenbau, Bühnenbau, zuletzt Musik), sondern erprobten sich im suchenden Nebeneinander, bis die endgültige Form gefunden war – Chaos-Phasen inklusive.

Das waren oft schmerzhafteste Entstehungsprozesse, in denen Gefühle geweckt wurden, die mich überraschten und überrollten. Aber: Hatte ich mir die Titel nicht selbst ausgesucht? Intuitiv wählte ich wohl oft auch Stoffe, die tief mit alten, frühen Themenkreisen zu tun hatten.

Was ist *Heimat*? Ich entdeckte, dass der kleine Tiger in meiner Hand gar nicht auswandern wollte im Gegensatz zum Bären, der Fernweh hatte. *Oh wie schön ist Panama* spielt auf einer Drehbühne mit gekippter Spielfläche, die in der Drehung die Perspektive stark veränderte (vgl. Abbildung 6). Auf Armeslänge um meine eigene Körperachse laufen



Abbildung 6: „Oh wie schön ist Panama“ I

die Tiere konsequent im Kreis, um letztendlich auf dem Sofa zuhause Geborgenheit zu finden (vgl. Abbildung 7). Die Erzählerin spielt anfänglich sichtbar, verschwindet später hinter der Bühne (die kleinen Figuren agieren nun „selbstständig“) und tritt schließlich heraus, um die Geschichte loszulassen. Nur der Vogel fliegt als Schatten im hellen Hintergrund in die Ferne.

Um *Sehnsucht* und *Fernweh* ging es auch bei der *kleinen Meerjungfrau*, die sich verliebt und alles aufgibt, um Mensch zu werden (vgl. Abbildung 8). Sie ist stumm in der der neuen Welt, scheitert, löst sich auf als Luftgeist. Die Spielerin aber



Abbildung 7: „Oh wie schön ist Panama“ II

spannt den Boden, wechselt die Perspektiven von Nah auf Fern, ist mal Großmutter, mal Hexe, singt „Gracias a la vida“. Auch hier bleiben die schönen Puppen am Ende stehen, als Momentaufnahmen tragischen Erlebens, während die geheimnisvolle Spielerin, barfüßig mit Bändern tanzend den Bühnenraum füllt. Angekommen! (vgl. Abbildung 9). Circa 40 kleine Köpfe, auf unterschiedlichste Weise mit nackten Händen im kleinen Rahmen oder im freien Raum gespielt, eröffneten ein Panorama zum Thema *Liebe* (vgl. Abbildung 10).

Das preisgekrönte Abendprogramm *LIEBE und das ganze Theater* sprengte das gewohnte Handpuppenspiel und funktionierte im schnellen Wechsel unterschiedlichster Charaktere im Wirbel der Gefühle (vgl. Abbildung 11).

Nach einer sehr viel später begonnenen Weiterbildung zum „Therapeutischen Puppenspiel“ weiß ich heute, was ich schon lange ahnte: ich habe mich mit meinen Inszenierungen selbst therapiert, Stück für Stück. Mit zunehmender Sicherheit, Freiheit und Eigen-Präsenz lebte ich mich auf den Bühnen-Brettern, die die Welt bedeuten, in jeder Aufführung aus.

Generativität – die Puppen sind angekommen und das Spiel beginnt von Neuem

Kann man davon leben? Basteln Sie die Puppen selber? Diese Fragen haben mich ein Leben lang als Puppenspielerin begleitet. Ja! Man kann davon leben und ja,

ich gestalte meine Puppen selber! Ich habe z. T. sogar die Musik für die Stücke selbst geschaffen. Es war mir – vor allem bei den Solostücken – immer sehr wichtig, dass alles aus einem Guss ist. Wahrscheinlich arbeitete ich vorrangig als Solospielderin, weil ich (unbewusst) etwas alleine mit mir aushandeln wollte und die Fäden gern in der Hand behielt. Begleitet wurde ich immer von kompetenter, einfühlsamer Regie, die mich herausforderte und gleichzeitig schützte, kurzum „Geburtshilfe“ leistete. Im Bereich Bühnenbau, Technik und Licht unterstützten mich kluge, verlässliche Fachleute.



Abbildung 8: „Die kleine Meerjungfrau“ I



Abbildung 9: „Die kleine Meerjungfrau“ II

Die Haltung, das Spiel mit Perspektiven, die Puppe im immer neuen Bühnenraum, mitsamt ihren Gefühlen, greifen jedes Mal neu und anders ineinander. Und überhaupt: der Umgang mit Raum, die Drehbühnen und Verbindungsbrücken ... Das Auf und Ab mit Koffern, Kisten, Spielrahmen und Stativen prägten jahrzehntelang den Gastspiel- und Tourneeetrieb. Manchmal mit dabei: der Auswanderungskoffer meiner Mutter in der Inszenierung „Pippi Langstrumpf“. Auf der Bühne packe ich als Spielerin einfache, skizzenhafte Tischfiguren heraus, die ich gezielt von außen anpacken, positionieren und bewegen kann.



Abbildung 10: „LIEBE und das ganze Theater“



Abbildung 11: „LIEBE und das ganze Theater“



Abbildung 12: „Flasche“ und „Lotte“ – Figurenbau eines Jungen (6 J.) und Mädchen (8 J.)

Im Corona-Lockdown nach all den Jahren innezuhalten, veranlasste mich, Abstand zu gewinnen und Grenzen zu akzeptieren. Ich machte in meiner Werkstatt Inventur und war beeindruckt von der Fülle des inspirierenden Materials, das sich über die Jahrzehnte angesammelt hatte. Ich sortierte, sinnierte: Muss ich selber (noch) Theater spielen? Auf der Bühne stehen? Handwerkliches Tun einerseits, die Analyse andererseits – das bleibt. Die Mischung aus hoher Emotionalität und distanzierter Betrachtung beim Umgang mit Puppen prägt meinen Beruf und meine Berufung. Die Faszination, die Figur sowohl animieren/anpacken als auch komplett loslassen zu können, Nähe und Abstand – eine gute generative Balance.

Ein Therapiekind gestaltete in meiner Werkstatt ein großartiges Monster, die Enkel meiner Freundinnen bauen zur Zeit Stabfiguren und Handpuppen (vgl. Abbildung 12). Jedes Mal explodiert Spielfreude. Ich sehe genau diesen Moment, wenn die Kinder dem Geschöpf auf der Flasche gegenüber neugierig die Arme

bewegen, ich sehe, wie diese kleine Bewegung von außen Fassungslosigkeit und Staunen hervorruft, weil das Gegenüber, das sie anschaut, „lebt“. Ich lehne mich zufrieden zurück, weil das Spiel beginnt ... die Puppen sprechen, sie heißen „Flasche“ und „Lotte“ ...

Verzeichnis der Abbildungen

(Copyright aller Abbildungen: ©Kristiane Balsevicius)

Abbildung 1: Spielpuppen

Abbildung 2: Dornröschen und Lieselotte

Abbildung 3: Teddybären

Abbildung 4: Anziehpuppen I

Abbildung 5: Anziehpuppen II

Abbildung 6: „Oh wie schön ist Panama“ I

Abbildung 7: „Oh wie schön ist Panama“ II

Abbildung 8: „Die kleine Meerjungfrau“ I

Abbildung 9: „Die kleine Meerjungfrau“ II

Abbildung 10: „LIEBE und das ganze Theater“ I

Abbildung 11: „LIEBE und das ganze Theater“ II

Abbildung 12: „Flasche“ und „Lotte“ – Figurenbau eines Jungen (6 J.) und Mädchen (8 J.)

Über die Autorin / About the Author

Kristiane Balsevicius

Studium der Theaterwissenschaft und Pädagogik an der FU Berlin; KOBALT-Figurentheater seit 1980 mit eigener Werkstatt in Berlin Neukölln; Inszenierungen für Kinder und Erwachsene (<http://www.kobalt-berlin.de/stuecke.html>); Solo- und Ensemblespiele im In- und Ausland; Regiearbeiten, Lehraufträge, Veröffentlichungen sowie Projekte mit Neuköllner Grundschulern.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
kobalt-berlin@web.de

Solutions to homesickness

Lösungen gegen Heimweh

Katriina Andrianov

ABSTRACT *(English)*

The following contribution is a description of an artistic work – a street performance in which my dearest doll from childhood became an expressive object, an animated figure that helped me to elaborate theoretical ideas for my doctoral research. I never knew how to play with dolls until I took this doll with me to the street and treated her as co-actor. In addition to the description of this performance the text includes an analysis of animating this doll based on the theory with its main components (mode, location, aspect) developed for my thesis..

Keywords: expressive objects, animisation, stage animation, street performance

ABSTRACT *(Deutsch)*

Der folgende Beitrag beschreibt eine künstlerische Arbeit – eine Straßenperformance, in der meine Lieblingspuppe aus der Kindheit zu einem ausdrucksstarken Objekt wurde, einer animierten Figur, die mir half, theoretische Ideen für meine Doktorarbeit zu entwickeln. Ich wusste nie, wie man mit Puppen spielt, bis ich diese Puppe mit auf die Straße nahm und sie als Mit-Spielerin einbezog. Neben der Beschreibung dieser *Performance* enthält der Text eine Analyse der Animation dieser Puppe auf der Grundlage der für meine Doktorarbeit entwickelten Theorie mit ihren Hauptkomponenten (mode, location, aspect).

Schlüsselwörter: ausdrucksstarke Objekte, Animisierung, Bühnenanimation, Straßenperformance

A doll without a name

My nursery was full of toys amongst which the most visible was Anja – a brown-eyed, dark-haired, huge “baby-doll” with a middle-aged woman’s curler-made hairstyle and great resemblance to my mother with whom I had a complicated relationship. Anja’s clothes, given to me by my mother as was the doll itself, were the ones I wore myself as a newborn baby. In turn, when I dressed the doll my mother, in a way, became my baby – the object of my assumed care. As I didn’t know any other ways to care for Anja, I dressed, undressed, and dressed her again and again. That was all I could do. It was boring and at the same time distressing: girls were supposed to know how to play with dolls – only I did not. I never liked Anja because of her weirdness. I thought she was spooky.

The doll I loved was a blond-haired, small doll wearing the same clothes she had on when I got her – summer clothes on Christmas. She was baby-faced but long-legged, with gorgeous hair – a young girl, 5 or 6 years older than I was at the time, still completely innocent but pretty in a feminine way. She was a creature I hoped I could emulate someday although – based on information given by my mother – I knew this would never happen as she represented the type of fresh and adorable beauty that was unattainable for a defective being such as myself. My brother, to whom my mother directed all her love, damaged the sweet looks of the doll by coloring her face with a water-proof marker. He went unpunished as he was always allowed to express himself freely. I cried.

Later came Barbies. Dressing and undressing continued, especially the latter. As I still didn’t know how to play, I undressed Ken, too, and put him under the cover with Barbie and then I went out to do something more interesting.

Years went by, I do not know what happened to Anja, but I kept the nameless doll who travelled amongst my belongings through decades, towns, life situations.

Solutions to Homesickness

I had just bought a house in a new town and moved in with my family. When searching for a house I paid attention to advertisements that promised to sell a ‘home’ as instead of a flat or a house. At the same time, I discovered some articles on the research of the social psychiatrist Irmeli Järventie’s who had found that children’s basic needs were neglected in Finland. To gain a deeper understanding, I also read the book *Mitä lapsi tarvitsee hyvään kasvuun* (What

a child needs for good growth) by the child psychiatrist Jari Sinkkonen in which he also refers to Järventie’s research (Sinkkonen 2008, 24). Reading and learning about the basic needs of children led me to reconsider my own childhood. I realized then that the structure of a forthcoming performance was beginning to take form:

A researcher (me, using my real name) goes camping to collect data for the inquiry of what constitutes a ‘home’. After camping for five weeks, she has encountered several problems or deficiencies that prevent her from feeling at home. (These deficiencies become almost immediately inevitable in a Finnish winter which amuses the audience). Her ‘method’ for approaching and solving these problems is to recall her childhood home and to organize and recreate similar situations using camping equipment. During the performance or demonstration as a “research presentation”, she reads out these problems to the audience from her research diary and, one by one, demonstrates the solutions.

In the dramaturgy these problems, based loosely on the above-mentioned research and Sinkkonen’s book, focus on a human being’s basic needs for warmth, food, sleep, shelter, safety, rhythm in life and the feeling of belonging to a family. During the performance, it becomes clear that they all seem to require the presence of other people. To proceed with the study, the researcher decides to substitute her deceased mother and maternal grandmother with figures: a grill and a megaphone representing her grandmother, and a tent and a pillow with empty toilet paper rolls stuck to the pillow imitating curlers embodying her mother. To avoid a split into two characters, that of an adult researcher and the role of the child I once was, the latter is performed by the beloved doll – now given a name: Childhood (cf. figure 1).

As moving extensive camping equipment would have been difficult, animating the figures of the mother and grandmother was approached differently than in classical puppeteering. In his article “Towards a Theatre of Objects” puppet theatre researcher Henryk Jurkowski suggests that when a



Figure 1: Solutions to homesickness I (photo: Riku Laakkonen)

character is inanimate but treated as a live person by the other human performers, it can be referred to as the *animisation* of the figure (Jurkowski 1988, 37). According to him, this is the ritual way of making a figure live. In my performance the only moment when a traditional stage animation was used was when the audience heard my grandmother speaking. Her voice was produced by a human actor (me, the ‘researcher’) and came out of the figure’s head, represented by the megaphone. Otherwise both figures representing the previous generations became stage characters through animisation. Having the background of a puppet theatre artist, it would have been natural for me



Figure 2: Solutions to homesickness II (photo: Riku Laakkonen)



Figure 3: Solutions to homesickness III (photo: Katriina Andrianov)

my needs into a subject with her own necessities (in this case warm clothes). Further, the act of dressing was no longer the only way of giving care (cf. figures 3 and 4).

to use puppet manipulation to make the third inanimate figure, the doll from my childhood, come alive. However, the very notion of this manipulation roused insurmountable disgust. I decided to remain with the dramaturgy using the doll to illustrate some evening rituals connected with sleep and security. I washed and dried her feet and, for a bedtime story, read her a short chapter from Heli-nä Siikala’s *Voiman ja ilon käsikirja* (Handbook of strength and joy). I recited an evening prayer, the one taught to me by my grandmother, and sheltered her with an opened umbrella (cf. figure 2)

In the summer version of the performance, the color of my t-shirt was approximately the same as the doll’s clothes – the only ones she had. For the winter performance, the doll and I wore identical costumes. In the process of sewing and knitting warm clothes for her, I suddenly realized that I was preparing to *dress* her – the same thing I did with my other dolls in my childhood. However, there was a significant difference: this time I was not doing something *to* her, but *for* her. The doll had changed from being an object/target of

My unwillingness to manipulate was now explained. I was unable to repeat the act that had been done to me when nobody respected my grief and empathy for the doll’s damaged beauty. Even with a disfigured face, she had been worth taking care of. The solution to my homesickness was hidden in my childhood. On the level of performance dramaturgy, I was seeking answers to the “sub-problems”, but only the doll incarnated the real birthplace of my homesickness: the experience of being worthless. She represented the part of my childhood that, though secure in material well-being, had lacked space for my own interpretation of what happened to me. Treating the doll as an equal, I gave her a chance to rid herself of manipulation and become precious as she was.

Due to the chosen autoethnographic method of building dramaturgy, in which my life history and my profession functioned reciprocally, the production of *Solutions to Homesickness* became unpredictably healing and integrative. “Playing with dolls” and recreating my childhood was both personally and professionally enlightening, contributing to the development of the key hypothesis for my doctoral dissertation on expressive objects.

Mode, location and aspect of animation

When observing the stage as a spectator, I had noticed that an object (a thing, an item) was a piece of the set or props unless there was a certain *change* in it – a change that communicated that the object was to be a character, playing the part of, say, Hamlet. In puppet theatre movement/motion has explicitly been and still often is considered this change. However, according to my experience as a spectator, movement was not always the precondition nor prerequisite for an object to become animate. In relation, I explored different forms of a change in or to an object, movement included, and suggested these be called *modes*. Developing *Solutions to Homesickness* (2008–2015) provided an opportunity to first think of the modes from an artist’s point of view, later adding two other significant characteristics (location and aspects) that together make up the central components of my theoretical approach.



Figure 4: Solutions to homesickness IV (photo: Katriina Andrianov)

Mode

The original meaning of *mode* is derived from the Latin word *modus* which can be understood both as a modal verb as well as a description of how something is at a given moment. In colloquial use it often refers to ‘a way of life’ or ‘a lifestyle’. *Modus vivendi* is a satisfactory or tolerable temporary solution to which different parties can agree – literally it is ‘the way of living’ (Korpela 2013). Henryk Jurkowski uses the notion of *modus vivendi* when describing the historical development of the theatrical functions of the puppet (Jurkowski 1988, 38ff). In my research, *mode* is the means of animation, the change in a figure that enables the spectator to perceive the figure as the representation of a stage character.

At the beginning of artistic work on *Solutions to Homesickness* my observation had concentrated on these modes alone, classifying them by naming each individually. For example, *spoken I-lines* (a figure seems to be speaking and refers to her/himself as “I”), or *spoken s/he-lines* (the figure is talked about by another character, usually performed by a human actor). Although both mentioned ways to animate the figures were used in my performance, the notion of ‘mode’ alone seemed incomplete to understand the whole event of animation. In turn, two other characteristics of creating a change emerged: *location* and *aspect*.

Location

When I, in the role of the researcher, use the abovementioned *spoken s/he-lines* to tell the audience about the figure of my mother (the tent as her body and the pillow as her head with toilet paper rolls imitating curlers), there is no change in the figure itself. According to Jurkowski’s *animisation*, I treat the figure as an incarnation of my deceased mother showing respect, normally directed to living people, to camping equipment. I invite spectators to join the process of watching an installation of objects and of seeing it as a person. The location of the change from props to a stage character is in the context of the figure connected with it, namely in me talking of her. However, in the case of my grandmother, animated with a *spoken I-line* that comes from the megaphone representing her head, the location of animation is in the figure itself. Therefore, location is the *perceived* spot of the mode (grandmother *seems* to be speaking; her voice *seems* to be coming out of her), not the spot of the *source* of the mode (the source of grandmother’s speech is a human actor: myself crouching behind the figure and operating the microphone).

Aspect

Aspectology is an area of linguistics that studies those lingual forms and meanings that express the proceeding of action (or state) in time (Rönkä 2005). The aspect of the verb, familiar especially to those who know Slavic languages, is a category through which a viewpoint to the structure of action is created (Nikunlassi 2002, 173). By the structure of action, I mean mainly the duration and result that are expressed, for example in Russian, by the ‘imperfective’¹ and ‘perfective’² aspects of a verb.

The imperfective aspect expresses action in general, whereas the perfective aspect stresses the result of the action. The imperfective aspect does not express totality. Instead, it leaves an open viewpoint to the internal structure of the action. Consequently, the imperfective aspect can refer to a proceeding action which a real or imaginary observer can follow. The perfective aspect in turn, refers to an action that appears total as it is defined by an internal boundary. Totality can be characterized as a viewpoint in which the possibility to observe the internal structure of an action, its phases, is excluded. A total action can be compared to an object that can only be examined from the outside (Nikunlassi 2002, 176).

Further, the perfective aspect has two meanings: perfective and potential. In its perfective meaning, the perfective aspect expresses an action that, from the view of the moment of observation, takes place in the past but *its result or outcome is still present or in some other way topical*. In its potential meaning, the perfective aspect expresses *the speaker’s estimate of a performer’s ability or inability to perform the action in question* (ibid, 179).

In the verb system of stage animation “aspectuality” occurs, as with mode, as a property of the change. Mode is the means or way of the change while aspect is more connected to time. When a spectator perceives a change in which an inanimate figure seems to begin speaking, changing its appearance from “voiceless” to “vocal”, s/he is following animation in the present time. The figure becomes animate before her/his very eyes. Here, the mode of animation is a spoken I-line, location is in the object itself, and the aspect is imperfective. This can all be expressed in a simple sentence: *Grandmother is talking*.

1 As to Russian the imperfective (unfinished) aspect indicates an action in its course, a repeated action, or a fact as a neutral information without any reference to its completion.

2 In Russian the perfective (completed) aspect means a completed action (the result, beginning, or an individual case).

If a spectator does not observe the change of the figure as an event of the present tense but perceives it as *the result* of an action, the aspect of the mode is perfective. The ability to follow the phases of change is prevented by the artists or the spectator her/himself, when for example, s/he passes by the street performance twice. The second time s/he can see that *the doll has gone to bed*, in other words, it has been animated. This is the perfective aspect in its perfective meaning.

The potential meaning of the perfective aspect occurs when there is no change in the figure or in the context connected with it, but rather a certain quality in the figure itself that gives the spectator an inkling of a *potential* change. For example, a doll copies a human being far more recognizably than other figures around it thus intensely differing from them. This can arouse a feeling of an intentional creature whose gaze is unquestionably expressive implying that *she is going to move (in a minute)*.

For many modes of imperfective aspect both locations are possible, but the location of a mode of the perfective aspect is always in the figure itself, never in the connected environment. In turn, a figure becomes animate *in the spectator*, at least when it comes to the potential meaning of the perfective aspect. In other words, when there is no perceivable change, it is *her/his* expectation and experience which both animates and internalizes. The figure becomes animated *in her/him*. Nevertheless, the spectator is waiting for a change in the *figure*; the original reason for its becoming animate is in itself. The location of the change is different from the location of the experience, as in the case of the abovementioned casual passer-by.

Conclusion

The main inquiry of my dissertation research focused on the experience of the sacred and was based on data collected not from my own artistic work. Though considered theoretical, the pragmatic orientation of the study seemed to require experimentation as well. For this reason, I put on stage three solo performances as a side project of my dissertation, *Solutions to Homesickness* being one of them. My purpose was to experiment technically with modes of animating, however, quite unintentionally, the performance also contained an element of the sacred.

When demonstrating the importance of good sleep as one of the basic needs making one feel 'at home', I unwind a sleeping bag in which I find my doll waiting. I take her out very carefully as if I were touching a treasure and announce to the audience that her name is Childhood. After this, my attention is only directed

to her. What follows is a ritualistic scene with washing her feet and saying a prayer, originally meant only to demonstrate some homely evening habits. But the doll Childhood makes me a humble servant and I cannot but wish her God's blessing:

In the light of this research, the sacred is manifested specifically as an interpretation of the event of animation rather than as a static quality given to an object. This interpretation seems to call for the human performers to refrain from manipulation of both objects and spectators. The ethics of the performance arises from the human performers' attitude, not only towards themselves, but also towards the performing objects and the spectators which can be characterized as acknowledgement of otherness. Reciprocally, the spectator, too, has the possibility to become brittle; she has the right to be a "weak actor" but, still, to take the responsibility for construction of her experience and her attitude towards performers, both living and animated (Andrianov 2016, 12).

References

- Andrianov, Katriina (2015). *Esine roolissa. Elollistuminen pyhän kokemuksena Kristian Smedsin ja Houkka Bros.-ryhmän teatterissa*. Tampere: University Press. (An object as a stage character. Becoming animate as an experience of the sacred in Kristian Smeds' and The Houkka Brothers' theatre. English abstract: <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/96976?show=full>)
- Andrianov, Katriina (2016). Mode, location, and aspect in Stage Animation. In Astles, Cariad, Hledíková, Ida (ed.), *International Puppetry Research: Tracing Past and Present* (101–107). Union Internationale de la Marionnette and Slovak UNIMA Centre.
- Jurkowski, Henryk (1988). *Aspects of Puppet Theatre*. London: Puppet Centre Trust.
- Järventie, Irmeli (1999). *Syrjäytyvätö lapset? Tutkimus 1990-luvun lasten perushoivasta, hyvinvoinnista ja lastensuojelupalvelujen käytöstä Helsingissä*. Sosiaali- ja terveysministeriön julkaisuja 6: 1999. Helsinki: Edita.
- Korpela, Jukka (2013). *Pienehkö sivistyssanakirja*. Accessed 17 March 2021. Retrieved from: <http://www.cs.tut.fi/~jkorpela/siv/sanatm.html#modus>
- Nikunlassi, Ahti (2002). *Johdatus venäjän kieleen ja sen tutkimukseen*. Helsinki: Finn Lectura.
- Rönkä, Risto (2005). *U istokov russkoj i slavjanskoj aspektologi tšeskoj myslj. Opisanie temporalno-aspektualnyh sistem ot peryyh traktatov do Nikolaja Gretša i Aleksandra Vostokova*. Acta Electronica Universitatis Tamperensis, 429. Accessed 17 March 2021. Retrieved from: <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/105891/browse?type=author&value=R%C3%B6nk%C3%A4%2C+Risto>
- Siikala, Helinä (1998). *Voiman ja ilon käsikirja*. Helsinki: Otava.
- Sinkkonen, Jari (2008). *Mitä lapsi tarvitsee hyvään kasvuun*. Helsinki: WSOY.
- Solutions to Homesickness* (2008–2015). Theatre Group Stage&Fright (2008). Devised by workgroup. Direction: Riku Laakkonen. Autoethnography, visualization & performing: Katriina Andrianov. Festival performances 2008–2015.

About the author / Über die Autorin

Katriina (Kati) Andrianov

PhD; researcher, performer and facilitator whose field of research is pragmatist phenomenology and pragmatics of stage animation; presentation of her research in Poland, Slovakia, USA, Portugal, Australia and Finland; lectures given at the University of Tampere and Theatre Academy Helsinki; as a member of the Research Commission in UNIMA – Union Internationale de la Marionnette she has coordinated two international conferences on research of stage animation in collaboration with The Centre for Practice as Research in Theatre T7, University of Tampere; Andrianov is a founder member of Theatre Group Stage&Fright (1997) for which, among others, she has written, dramatized, directed and visualized puppet, human and mixed performances for mainly adult audiences. As a founder member of Cultural Co-operative Kiito (2011), a multifaceted group of artists, researchers, educators and participatory arts practitioners, she has co-created art with different groups and communities.



Correspondence address / Korrespondenz-Adresse:
katriina.andrianov@kolumbus.fi

Die Bühne als Laboratorium des Selbst.

Unheimliches Tal / Uncanny Valley von Thomas Melle und Stefan Kaegi
(Rimini Protokoll)

The stage as a laboratory of the self.

Unheimliches Tal / Uncanny Valley by Thomas Melle and Stefan Kaegi
(Rimini Protokoll)

Michaela Predeick

ABSTRACT (Deutsch)

In der Theaterproduktion *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* (2018) von Thomas Melle und Stefan Kaegi (Rimini Protokoll) agiert ein animatronisches Double des an einer bipolaren Störung erkrankten Schriftstellers und Dramatikers Thomas Melle auf der Bühne und hält an seiner Stelle einen autobiografischen Vortrag. Melles Krankheitserfahrung wird darin zum Ausgangspunkt genommen für eine Lecture-Performance, deren zentraler Gegenstand die technisch belebte Puppe selbst zu sein scheint, die einerseits als Akteur des autobiografischen Vortrags fungiert und andererseits wiederholt in ihrer Objekthaftigkeit ausgestellt wird. Anknüpfend an Eva Illouz' Untersuchungen zur Entstehung und Wirkung eines therapeutischen Diskurses wird im Rahmen dieses Beitrags die Lesart verfolgt, *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* als eine therapeutische Inszenierung des Selbst zu begreifen, die sowohl wirkungsvoll erzeugt als auch künstlerisch zugespitzt und in ihrer Ambivalenz vorgeführt und reflektiert wird.

Schlüsselwörter: Bipolare Störung, Selbst-Inszenierung, Puppe / Automat als Double, Thomas Melle, Uncanny Valley

ABSTRACT (English)

In the theater production *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* (2018) by Thomas Melle and Stefan Kaegi (Rimini Protokoll), an animatronic double of the writer and playwright Thomas Melle, who suffers from bipolar disorder, acts on stage and gives an autobiographical lecture in his place. Melle's experience of illness is taken as the basis for a lecture-performance, the central object of which seems to be the technically animated doll itself, which on the one hand functions as the actor of the autobiographical lecture and on the other hand is repeatedly exhibited in its objecthood. Following on from Eva Illouz's research on the emergence and effect of a therapeutic discourse, this contribution pursues the reading of *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* as a way of performing the self through therapy. This is both effectively produced and artistically sharpened, and its ambivalence is demonstrated and reflected.

Keywords: bipolar disorder, self-staging, doll / robot as double, Thomas Melle, uncanny valley

Selbst-Inszenierung als Puppe

„Ich sitze da und bin ein Gegenstand. Ich gehöre nicht mehr zur Klasse der Menschen, sondern zu der der unbelebten Gegenstände, Dinge, Objekte: seelenlos und tot. [...] Ich bin aus Holz, aus Stahl, aus Plastik, meine Adern sind Kabel“ (Melle 2017, 114). Das Ich als Gegenstand: So beschreibt Thomas Melle in *Die Welt im Rücken*¹ (2016) seinen Zustand während einer schweren depressiven Episode, die sich um die Jahrtausendwende an die erste manische Phase des an einer bipolaren Störung erkrankten Autors anschließt. Zugleich scheint diese Textpassage ein Theaterprojekt zu präfigurieren, das Melle im Oktober 2018 gemeinsam mit Stefan Kaegi, Mitglied des Regiekollektivs Rimini Protokoll², zur Spielzeiteröffnung der Münchner Kammerspiele realisiert: In *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* agiert ein animatronisches Double des Schriftstellers und Dramatikers auf der Bühne und hält an seiner Stelle einen „Vortrag über das Problem der Unstetigkeit und – wie ich es nenne – die Überwindung des ‚Uncanny Valley‘, des unheimlichen Tals. Ich werde dieses Thema anhand von zwei Biografien erörtern: derjenigen des Informatikers Alan Turing und meiner eigenen.“ (Kaegi u. Melle 2018, Timecode: 2:44).³ Das „Ich“, das dort spricht, ist ein humanoider Roboter, dessen Äußeres der Physiognomie des Autors bis in kleinste Details nachempfunden ist. Dafür wurde dessen Körperbau – Knochen wie Muskulatur – vollständig vermessen, Gesicht und Hände in Silikon abgegossen, seine Bewegungen gefilmt und dokumentiert. Insgesamt 32 Servomotoren wurden im Körper des Doubles verbaut und so programmiert, dass sie Melles Gestik und Mimik möglichst präzise imitieren; dem aus Silikon abgeformten Kopf wurde jedes Haar und jede Augenbraue einzeln eingenäht; während der Vorstellungen erklingt aus mehreren Lautspre-

1 In dem autobiografischen Werk *Die Welt im Rücken* erzählt Thomas Melle von seinem Leben mit einer bipolaren Störung. Siehe ausführlich dazu im Abschnitt „*Die Welt im Rücken* als therapeutische Erzählung des Selbst“.

2 Seit dem Jahr 2000 agieren die Regisseur:innen und Autor:innen Helgard Haug, Daniel Wetzler und Stefan Kaegi in verschiedenen Konstellationen unter dem Label Rimini Protokoll und haben mit ihren vielfach ausgezeichneten Produktionen – darunter allein vier Einladungen zum Berliner Theatertreffen – die deutschsprachige Theaterlandschaft nachhaltig geprägt. In ihren oftmals dokumentarischen Arbeiten stehen häufig sogenannte Expert:innen des Alltags im Zentrum – „echte Menschen“, die über ein spezifisches Alltagswissen Auskunft geben und deren Perspektiven eine Erweiterung des theatralen Raums um Aspekte gesellschaftlicher Realität bewirken.

3 Die hier angegebenen Timecodes beziehen sich auf die öffentlich zugängliche Dokumentation von *Unheimliches Tal / Uncanny Valley*, die von Rimini Protokoll unter <https://vimeo.com/294745521> bereitgestellt wird. Auf der Bühne präsentierte Foto- und Videoprojektionen werden in diesem Mitschnitt als Bild im Bild dargestellt.

chern in Brust und Rachen der Figur Melles zuvor aufgezeichnete Stimme (vgl. Rühle 2018). Zwischen dem menschlichen Original und seinem nicht-menschlichen Double wird offenbar ein Grad der Annäherung angestrebt, der im Verlauf des Abends wiederholt ins Zentrum gerückt und dabei reflexiv und affektiv erkundet wird. Das titelgebende „Uncanny Valley“ nämlich bezieht sich auf die 1970 formulierte Theorie des japanischen Robotikers Masahiro Mori.

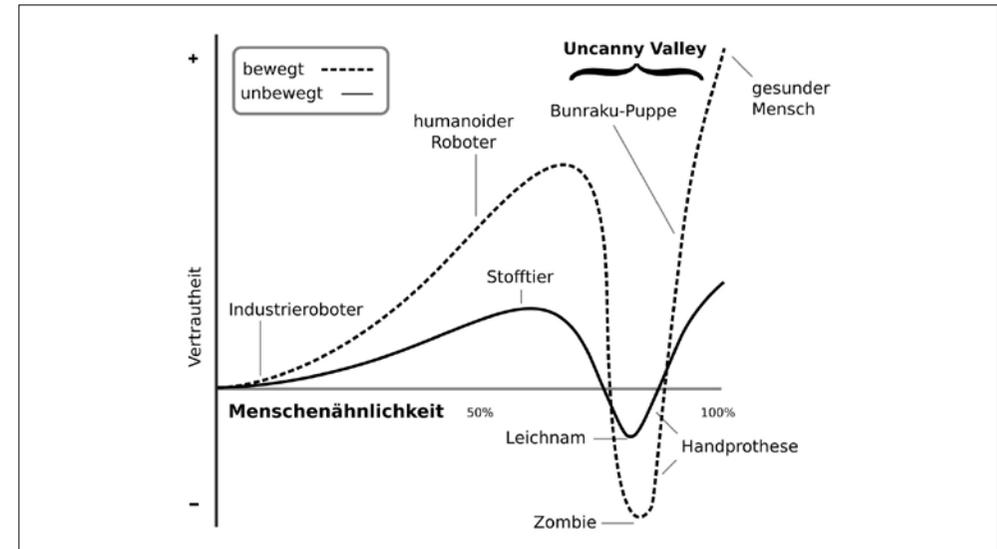


Abbildung 1: Darstellung des Uncanny-Valley-Effekts

Das darin beschriebene „Tal“ ergibt sich durch einen plötzlichen Einbruch der ansonsten monoton steigenden Kurve emotionaler Affinität gegenüber menschlich aussehenden Robotern, je weiter diese sich optisch Menschen annähern (vgl. Mori 2019). Eigentlich gilt: Je ähnlicher sie Menschen sind, desto sympathischer erscheinen sie. Doch ab einem gewissen Ähnlichkeitsgrad gegenüber der menschlichen Gestalt wächst die Affinität nicht weiter, sondern sie schlägt um: die künstliche Figur erscheint plötzlich unheimlich und befremdlich (vgl. Abbildung 1).

Der Produktion *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* liegt demnach tatsächlich die Verwandlung des Autors in ein Objekt, einen Gegenstand zugrunde: eine lebensgroße hyperrealistische Puppe, die, gekleidet in einen schwarzen Pullover,

weißes Hemd und schwarze Anzughose, im Halbdunkel der Bühne auf einem grauen Sessel im 50er Jahre Stil sitzt, ein Bein über das andere geschlagen. An der Seite von „Melle 2“ – dieser Name habe sich während der Proben für das Double eingebürgert (vgl. Böttcher 2018) – steht ein kleiner Tisch mit Laptop bereit. Im Verlauf des Vortrags wird er von diesem aus *Die Welt im Rücken* vorlesen und bereits nach wenigen Sätzen wieder abbrechen. Weiter links steht eine Leinwand, über die auf sein Kommando hin Foto- und Video-Projektionen eingespielt werden. Die betonte Nüchternheit der Ausstattung und der spärliche Gebrauch theatraler Mittel (wie etwa Musikeinspielungen oder Lichteinsätze) fokussiert die Aufmerksamkeit auf den technisch belebten Puppenkörper, der als alleiniger Akteur den knapp einstündigen Abend bestreitet.

Was bedeutet es, den autobiografischen Vortrag an ein animatronisches Double zu delegieren? Wohin trägt diese eigentümliche Form der Selbst-Inszenierung? Was für ein Selbst bringt sie hervor? Im Rahmen dieses Artikels verfolge ich die Lesart, *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* als eine „therapeutische Inszenierung des Selbst“ (Illouz 2018, 300) zu begreifen, die sowohl wirkungsvoll erzeugt als auch künstlerisch zugespitzt und in ihrer Ambivalenz vorgeführt und reflektiert wird. Dafür wird ein enger Bezug zwischen *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* und *Die Welt im Rücken* zugrunde gelegt, der sich eingangs bereits zeigen ließ. Die Kultursoziologin Eva Illouz bezeichnet mit der therapeutischen Inszenierung des Selbst das Zusammenspiel narrativer und performativer Schemata, die durch den Einfluss der Psychoanalyse im Verlauf des 20. Jahrhunderts hervorgebracht wurden, mit deren Hilfe eine öffentliche Erzählung und *Inszenierung* seelischen Leidens ermöglicht wird. Melles individuelle Krankheitserfahrung und deren Bearbeitung wird in *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* zum Ausgangspunkt für eine Lecture-Performance, deren zentraler Gegenstand sein Double selbst zu sein scheint, das einerseits als Akteur des autobiografischen Vortrags fungiert und andererseits wiederholt in seiner Objektivität ausgestellt wird: Der ihm zugrundeliegende Produktionsprozess wird umfänglich offengelegt und die unheimliche Wirkung, die von Melle 2 aufgrund seiner hyperrealistischen Gestaltung ausgeht, wird zur Schau gestellt und reflektiert. Der Puppenkörper wird damit als doppelte Kippfigur sichtbar – zwischen immersivem Subjekt und reflexivem Erkenntnisgegenstand, zwischen Diskurs (Lecture) und szenischer Darstellung (Performance). Insofern gilt es den Modus der Inszenierung, innerhalb dessen *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* Fragen von Subjektivität, von Heilung und Mensch-Maschine-Beziehungen verhandelt, im Blick zu behalten.



Abbildung 2: Thomas Melle und Stefan Kaegi (Rimini Protokoll): *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* © Gabriela Neeb

Es wird im Folgenden herausgearbeitet, auf welche Weise Melle und Kaegi⁴ die bipolare Störung zum Diskursgegenstand machen und in ein ästhetisches Projekt integrieren. Entsprechend wird Thomas Melles Double in *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* als Zentrum einer szenischen Anordnung betrachtet, der erstens eine therapeutische Struktur zugrunde liegt; die zweitens auf mehreren Ebenen durch ein wiederholtes Umschlagen zwischen Illusion und Reflexion geprägt ist und die drittens dadurch einen mehrdeutigen und ambivalenten Erfahrungsraum hervorbringt, in dem Melles Krankheitserfahrung zum Wissensbestand umgedeutet und als solcher präsentiert und ästhetisch aktiviert wird.

⁴ Obgleich die Produktion *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* dezidiert das Ergebnis einer kollaborativen Zusammenarbeit zwischen Thomas Melle und Stefan Kaegi (respektive Rimini Protokoll) ist, legt die hier verfolgte Lesart den Fokus auf Thomas Melle, der in mehrfacher Hinsicht ‚Gegenstand‘ des Abends ist und von dem als Patient und Autor die Ästhetik von und der reflexive Umgang mit seiner Krankheitsbearbeitung initiiert wird.

Versuchsordnung ohne Schauspieler

Im Programmheft der Münchner Kammerspiele wird *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* als eine „Versuchsordnung ohne Schauspieler“ (Valdés-Stauber 2018, 1) angekündigt. Folgt man dieser Setzung, gilt es zu fragen, woraus die Anordnung besteht, was deren zentrale Elemente sind und welche Erkenntnisse sie hervorbringen soll: Da ist zum einen das Theater in Form seiner architektonischen Gestalt, seiner technischen Apparaturen und der spezifischen Medialität der Aufführung, die auf leiblicher, räumlicher und zeitlicher Ko-Präsenz von Akteur:innen und Zuschauer:innen fußt (vgl. Fischer-Lichte 2005, 16); da ist entsprechend das Publikum, das sich Abend für Abend aus unterschiedlichen Personen zusammensetzt, auf deren Rezeption die Versuchsordnung möglicherweise abzielt; da ist die Bühne, auf der ein reduzierter Präsentationsaufbau zu sehen ist; und schließlich ist da das animatronische, hyperrealistisch gestaltete Double von Thomas Melle, das als alleiniger Darsteller auf der Bühne agiert, und dessen *Performance* vollständig vorprogrammiert und damit hochgradig kontrolliert ist. Alle diese Elemente bringen potenziell ein kohärentes Aufführungserlebnis hervor, und zwar in dem Sinne, dass *Uncanny Valley / Unheimliches Tal* genau wie ein Vortrag des an einer bipolaren Störung erkrankten Schriftstellers und Dramatikers Thomas Melle angelegt ist und abläuft. Doch durch die Inversion eines zentralen Elements theatraler Medialität – das der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur:innen und Zuschauer:innen (vgl. ebd.) – wird die vordergründige Fragestellung der experimentellen Anordnung aufgerufen, nämlich ob der nichtmenschliche Darsteller Empathie zu erzeugen vermag oder aber befremdet und damit „im Unheimlichen Tal stecken[bleibt]“ (Valdés-Stauber 2018, 1).

Thomas Melle inszeniert sich in *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* demnach als eine Kippfigur im wahrsten Sinne des Wortes: zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Authentizität und Künstlichkeit sowie zwischen Kontrolle und Kontrollverlust. Seine Krankheitserfahrung und sein eigener Schwellenzustand als nur „zwischenzeitlich Geheilte[r]“ (Melle 2017, S. 111), der sein Leben lang dem Risiko ausgesetzt ist, dass die Krankheit erneut ausbricht, sind damit sowohl textueller Gegenstand als auch affektiv wirksamer Effekt des angekündigten Vortrags „über das Problem der Unstetigkeit und [...] die Überwindung des ‚Uncanny Valley‘, des unheimlichen Tals“ (Kaegi u. Melle 2018, Timecode: 2:44).

„Die Welt im Rücken“ als therapeutische Erzählung des Selbst

Die Welt im Rücken ist als Text in *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* wiederholt präsent. Mit dem Buch legte Thomas Melle 2016 eine vielbeachtete Chronik seines Lebens mit einer bipolaren Störung vor, in der er von den emotionalen und mentalen Zuständen seiner Erkrankung erzählt und über das Krankheitsbild selbst aufklärt. Melle nimmt darin retrospektiv drei Zeiträume – 1999, 2006 und 2010 – in den Blick, während derer er manische und anschließend depressive Episoden durchlebte, die für ihn verheerende Konsequenzen in allen Lebensbereichen nach sich zogen. *Die Welt im Rücken* schließt mit einem knapp zehnteiligen Abschnitt zum Jahr 2016 – der Gegenwart, aus der heraus Melle als zwischenzeitlich Geheilte seine Krankheitsgeschichte erzählt. Die Resonanz auf die Veröffentlichung ist groß: *Die Welt im Rücken* wird 2016 für die Shortlist des Deutschen Buchpreises nominiert; am Wiener Burgtheater erscheint 2017 eine Bühnenadaption in der Regie von Jan Bosse als Solo-Performance mit Joachim Meyerhoff, die 2018 zum Berliner Theatertreffen eingeladen wird. Mit dem Erscheinen des Buchs erwächst ein großes öffentliches (und damit auch mediales) Interesse an Melle, auf das sein Double zu Beginn von *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* als strapaziöse Erfahrung verweist. Melles Position im literarischen Feld ist mit der Veröffentlichung von *Die Welt im Rücken* nun final mit seiner Identität als Patient verbunden. Insofern lässt sich *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* überdies auf die darin wirksamen Aspekte von Melles Autorinszenierung befragen, die wiederholt in den Vordergrund treten – beispielsweise in einem Fernsehbeitrag über die Nominierung für den Deutschen Buchpreis, den Melles Double präsentiert und kommentiert (vgl. ebd., Timecode: 8:30).

Die Festschreibung als Patient antizipiert Melle bereits in *Die Welt im Rücken* – „Dann bin ich endgültig als ‚der Manisch-Depressive‘ festgesetzt [...]“ (Melle 2017, 227) –, ordnet sie jedoch der dringlicheren Notwendigkeit einer Selbstermächtigung unter und knüpft diese eng an seine schriftstellerische Arbeit, die er durch die Krankheit kontaminiert sieht:

Ich bin zu einer Gestalt aus Gerüchten und Geschichten geworden. Jeder weiß etwas. Sie haben es mitbekommen, sie geben wahre oder falsche Details weiter, und wer noch nichts gehört hat, dem wird es hinter vorgehaltener Hand kurz nachgereicht. In meine Bücher ist es unauslösllich eingesickert. Sie handeln von nichts anderem und versuchen doch, es dialektisch zu verhüllen. So geht es aber nicht weiter. Die Fiktion muss pausieren (und wirkt hinterrücks natürlich fort). Ich muss mir meine Geschichte zurückerobern [...] (ebd., 16f.).

Wenngleich nicht explizit, so entwirft Melle hier das Programm von *Die Welt im Rücken* als ein therapeutisches Projekt. Eva Illouz beschreibt in *Die Errettung der modernen Seele. Therapien, Gefühle und die Kultur der Selbsthilfe* (2011), wie der Einfluss der Psychoanalyse im Verlauf des 20. Jahrhunderts einen „therapeutischen Diskurs“ (Illouz 2018, 10) hervorgebracht hat, der „zu einem der wichtigsten Kodes geworden [ist], um das Selbst auszudrücken, zu gestalten und zu artikulieren“ (ebd., 13). Den Begriff „therapeutisch“ bezieht Illouz dabei keineswegs streng auf die fachwissenschaftlich fundierte Praxis der Psychoanalyse, sondern fasst darunter gleichermaßen den populärpsychologischen Therapie-Diskurs, der auf eine „Neuformulierung“ (ebd., 32) des Selbst, auf „pathologische und gesunde Menschen *gleichermaßen* abzielt“ (ebd., 79) und sich scheinbar allgegenwärtig in so unterschiedlichen Gegenständen wie „Ratgeber[n] für seelische Ausgeglichenheit [...], Selbsthilfegruppen, Selbstbehauptungs-Trainingsprogramme[n] und Fernsehsendungen [...]“ (ebd., 28f.) findet. In *Die Errettung der modernen Seele* vollzieht Illouz nach, wie zentrale Ideen der Psychoanalyse erfolgreich an bestehende kulturelle Schemata angeschlossen und im Verlauf des 20. Jahrhunderts in wesentlichen gesellschaftlichen Sphären (dem Arbeitsplatz, der Familie, der Ehe) ausdifferenziert und institutionalisiert wurden. „Aufgrund ihrer großen institutionellen Resonanz ist die therapeutische Erzählung zu einem grundlegenden Schema für das Selbst geworden, das Geschichten über das Selbst und besonders den autobiographischen Diskurs organisiert“ (ebd., 300). Den therapeutischen Diskurs beschreibt Illouz als „eine völlig neue kulturelle Matrix – gebildet aus Metaphern, binären Gegensätzen, Erzählschablonen, erklärenden Bezugsrahmen“ (ebd., 21) –, die als schematische Struktur vorliegt und damit „in einem potentiell breiten und nicht vorab festgelegten Spektrum von Situationen aktualisiert werden [kann]“ (ebd., 300).

Wie bereits gezeigt, diskutiert Melle selbst die Notwendigkeit, seine Krankheitserfahrung zum Gegenstand seines Schreibens zu machen. Als initiatives Problem identifiziert er die Präsenz der Krankheit – im semiöffentlichen Diskurs über ihn als Person und in seiner schriftstellerischen Arbeit –, die sich jedoch im Modus eines tabuisierten Gegenstands „hinter vorgehaltener Hand“ und „verhüll[t]“ (Melle 2017, 16), also nur implizit manifestiert. Mit dem Status des Tabus verbindet sich zudem die Dynamik einer sich fortschreibenden Wirkung, die sich seinem Einfluss entzieht: Gerüchte und

Geschichten über ihn werden weitergetragen und auch die Fiktion „wirkt hinterrücks [...] fort [...]“ (ebd.). Insofern gilt es einem mehrfachen Kontrollverlust entgegenzuwirken und die Wiederaneignung der eigenen Geschichte erscheint in zwei Sphären zugleich erforderlich: der einer abstrakt zugrunde gelegten Öffentlichkeit und der der Literatur. Wenn Illouz erklärt: „Das Hauptmerkmal der therapeutischen Erzählung besteht darin, daß das Ziel der Geschichte sowohl die Auswahl der Ereignisse, mit denen sie erzählt wird, als auch die Art und Weise, wie diese Ereignisse als Bestandteile der Erzählung verknüpft werden, bestimmt“ (Illouz 2018, 290), dann lässt sich dieses Prinzip gleich mehrfach für *Die Welt im Rücken* nachweisen: Melle setzt die Krankheit thematisch zentral und legt sie als strukturierendes Hauptelement des Buch zugrunde. Wie oben beschrieben, fokussieren die drei erzählten Zeitabschnitte die drei manischen und die sich anschließenden depressiven Episoden, die Melle bis zu diesem Zeitpunkt durchlebte. Auch erzählerische Leerstellen werden auf die Auswirkungen der Krankheit zurückgeführt (vgl. Melle 2017, 34). Er schreibt vorwiegend in der Ich-Perspektive, erhebt, „die Stimme in eigener Sache [...]“ (ebd., 227) und geht dabei dezidiert über eine autobiografische Retrospektive hinaus, indem er die Krankheit wiederholt auch zu einem werkimmanenten Problem erklärt, das es zu lösen gilt. Dem Projekt als Ganzem liegt die Annahme zugrunde, dass durch die erzählerische Überformung der Vergangenheit ein Freischreiben begründet werden kann⁵. Dabei entwickelt Melle aus der konkreten Krankheitserfahrung der Bipolarität, die von Zuständen innerer Entfremdung – „Ich sitze da und bin ein Gegenstand.“ (ebd., 114) – und dem gravierenden Verlust von Kontrolle über das eigene Handeln gekennzeichnet ist, eine therapeutische Erzählung des Selbst, die der Krankheit strukturell entspricht: Fremdkörper, widerspenstige Aspekte des Selbst und deren Eigendynamiken gilt es aus der fragilen Position des zwischenzeitlich Geheilten heraus zu organisieren. Als zentrales Moment der Krankheitserfahrung beschreibt Melle in *Die Welt im Rücken* das

5 Mit einem ähnlichen Ansatz analysiert Marcella Fassio (Fassio 2019) u. a. Thomas Melles *Die Welt im Rücken* unter Bezug auf Andreas Reckwitz' praxeologisches Konzept der Subjektivierung und verfolgt dabei die These, dass das Schreiben über die Depression als eine Praktik der Re-Subjektivierung zu begreifen sei. Während sich ihre Perspektive mit Fokus auf der Schreibpraxis im Kontext des Diskurses um Pathografien als ergiebig erweist, geht sie in der Analyse weniger auf die poetologisch konkrete Ausformung der literarischen Krankheitsbearbeitung ein und konzentriert sich überdies auf die Depression und nicht auf das spezifische Krankheitsbild der bipolaren Störung.

Erleben voneinander getrennter Versionen des eigenen Ichs, mit denen er sich kaum identisch fühlt. So wird das „Ich“ folgerichtig in dieser Passage zum generalisierenden Personalpronomen „man“, respektive zur dritten Person Singular verschoben:

Man kann sich nämlich kaum ein schambesetzteres Leben vorstellen als das eines manisch-depressiv erkrankten Menschen. Das liegt daran, dass ein solcher Mensch drei Leben führt, die einander ausschließen und bekriegen: das Leben des Depressiven, das Leben des Manikers und das Leben des zwischenzeitlich Geheilten. [...] Der zwischenzeitlich Geheilte [...] kann sich nur über das Schlachtfeld wundern, das hinter ihm liegt. Ändern kann er es nicht, obwohl der Maniker, der da gewütet hat, und der Depressive, der da siechte, zwei Versionen seines Ichs sind, die ihm nun völlig fremd werden [...]. Und doch, es ist nicht von der Hand zu weisen: Er war es (ebd., 111).

Dieses Problem der multiplen Versionen des Ichs liegt gespiegelt in Melles Werken vor, die in Form seiner Figuren „Doppel- und Wiedergänger [s]einer selbst“ (ebd., 55) beheimaten; wobei die Sphären von Leben und Literatur in- und übereinander geschoben sind:

Noch einmal zum Verhältnis zwischen mir und meinen Figuren. Meine Protagonisten sind bisher allesamt Wiedergänger von mir, die die Grundausrüstung, das Basisschicksal teilen, aber sonst mit neuen Eigenschaften ausgestattet werden, bis sie eigenständige Figuren ergeben und selbstbestimmt losgehen können. Manche Details in den Fiktionen stimmen mit meinem Leben überein, viele nicht. So zu schreiben, ist eine recht übliche Vorgehensweise, denke ich. Doch ich will nicht auf immer im eigenen Sud festhängen. Von daher ist dieses Buch auch ein Versuch, mich von diesem ewigen Wiedergängertum freizuschreiben. Wenn ich mich nämlich nicht freischreibe, bleibe ich stecken, das weiß ich, und meine Texte würden weiter von diesen Doppelgängern bevölkert und beschwert sein, die letztendlich stets nur auf mich verwiesen, mich bloßstellten und gleichzeitig verbürgen. ‚Ich‘ zu sagen, ist unter den gegebenen Umständen gar nicht einfach, umso entschiedener tue ich es. Wenn ich nicht wirklich versuche, meine Geschichten einzusammeln, sie zurückzuholen, die Stimme in eigener Sache unverstellt zu erheben, bleibe ich, auch und gerade im Leben, ein Zombie, ein Wiedergänger meiner selbst, genau wie meine Figuren (ebd., 226f.).

Durch die Engführung von künstlerischer Praxis als Schriftsteller und Krankheitserfahrung als Patient im Bild der eigendynamischen Fremdkörper – seien es die Protagonisten der literarischen Texte oder die manische und die depressive Version des Ichs –, die im Sinne semiotischer Referenten mit dem Selbst verbunden sind, etabliert *Die Welt im Rücken* ein Darstellungsprinzip der Bipolarität, das in *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* in eine therapeutische Inszenierung des Selbst überführt wird.

„Unheimliches Tal / Uncanny Valley“ – Das animatronische Double als ambivalentes Artefakt

Um von seiner Erkrankung zu erzählen, beginnt Melles Double am Anfang des Abends aus *Die Welt im Rücken* zu lesen, bricht den Vortrag jedoch nach wenigen Sätzen ab und hält sich, die Blicke des Publikums abwehrend, die Hände vor das Gesicht: „Nein. Ich möchte diesen Text einfach nicht mehr vorlesen. Oh Mann. Sie können das Buch ja kaufen und selbst lesen. Ich kann und will das gerade nicht mehr.“ (Kaegi u. Melle 2018, Timecode: 7:28) Es scheint, als habe das erhoffte Freischreiben nicht funktioniert. Denn obwohl die therapeutische „Erzählung [...] inszenatorisch bzw. performativ [ist] und in diesem Sinn mehr als eine Geschichte, weil sie Erfahrung umstrukturiert, während sie sie erzählt“ (Illouz 2018, 309), liegt ihr auch ein Paradox zugrunde: „Die therapeutische Kultur – deren wichtigste Mission es ist, zu heilen – muß eine narrative Struktur erzeugen, in der genau genommen das Selbst durch sein Leid und seine Opferrolle definiert ist“ (ebd., 291). Obwohl sie also auf dessen Heilung abzielt, wird in der therapeutischen Kultur das Leiden zentral gesetzt. *Die Welt im Rücken* erweist sich damit rückblickend als ambivalentes Dokument: Eigentlich sollte damit ein Freischreiben von den Auswirkungen der Krankheit begründet werden. Doch in der ökonomischen Marktlogik des literarischen Feldes, innerhalb dessen Melle nun als Patient festgeschrieben und das Buch sein Produkt ist, erwächst die Aufgabe die Krankheit immer wieder öffentlich zu thematisieren, das Buch immer wieder zu lesen. Mit der öffentlichen Krankheitsbearbeitung in Form des autobiografischen Textes verbindet sich überdies der Topos des „Authentischen“, den Melles Double problematisiert, während es dem Publikum einen voyeuristischen Blick unterstellt: „[W]enn Sie gekommen sind, um das Authentische zu sehen, dann sind Sie hier [...] falsch“ (Kaegi u. Melle 2018, 11:41). ‚Falsch‘ ist ein am Authentischen interessierter Blick gleich in mehrfacher Hinsicht, denn erstens spricht hier eben nicht ein körperlich anwesender Thomas Melle, sondern dessen Double und zweitens hebt dieses außerdem die Gemachtheit, Überformtheit und Künstlichkeit von *Die Welt im Rücken* hervor:

Darin beschreibe ich die krassen Schwankungen meines eigenen Lebens, zwischen manischen und depressiven Phasen, zwischen Psychiatrie und Normalität, aber – und das ist mir wichtig – mit literarischen Mitteln. Und das kommt mir fast wie eine Notwendigkeitsbedingung vor, dass ich diese Krankheit erst fassbar und erzählbar machen konnte durch die Literatur, durch die Mittel der Kunst. Und nicht als bloßen Authentizitäts-Bericht. Erst durch die größte Künstlichkeit wurde der Text authentisch. Erst durch die größte Kontrolle. Die bipolare Krankheit ist nämlich eigentlich eine Geschichte des ständigen Kontrollverlusts – oder des Kontrollverlusts in Phasen – und des Versuches, diese Kontrolle immer wieder zu erringen (ebd., Timecode: 5:47).

Erst in der Überformung wird demnach das Wesen der Krankheit erfasst. Es wird deutlich, dass die Krankheitsbearbeitung im Modus des Therapeutischen auf einer Arbeit der Formung des eigenen Lebens beruht, die literarisch-ästhetischen Gestaltungsprozessen gleichkommt. In dieser Engführung deutet sich das in der Forschung breit beleuchtete enge Wechselverhältnis zwischen psychoanalytischem Wissen und der Literatur an, die dieses vielfach präfiguriert, transformiert und reflektiert hat (vgl. z. B. Alt und Anz 2008). Mit Illouz' Begriff der therapeutischen Inszenierung des Selbst wird Ähnliches für inszenatorisch-theatrale Prozesse beobachtbar, die im Zusammenhang mit der öffentlichen Darstellung von individuellem Leid zum Tragen kommen.

In *Unheimliches Tal / Uncanny Valley*, der therapeutischen Inszenierung des Selbst von Thomas Melle, wird darüber hinaus die Kategorie des Authentischen wiederholt ausgespielt gegen eine Wahrnehmungslenkung des Publikums hin zu ästhetischen Verfremdungen: Beinahe jegliche Darstellung wird in ihrer jeweiligen Künstlichkeit, Gemachtheit und medialen Überformtheit betont und ausgestellt. Hinzu kommt, dass jede von Melles Erscheinungen – als Foto, auf Video, als Stimme aus dem Off und allem voran als das animatronische Double – medial vermittelt geschieht: das projizierte Einschulungsfoto, auf dem er spielt, unglücklich zu sein; der Fernsehbeitrag anlässlich der Nominierung für den Deutschen Buchpreis, in dem er so tun muss, als würde er lesen; die Videoaufnahmen aus verschiedenen Stadien des Entstehungsprozesses seines Doubles, die den Akteur des autobiografischen Vortrags in seiner Objektivität betonen.

Die unfreiwillige Aufspaltung in multiple Versionen des Ichs aus *Die Welt im Rücken* kehrt auf der Bühne also motivisch wieder, wird jedoch auch in ihrem emanzipatorischen Potenzial, als idiosynkratische Lösung und in der Denkfigur der Objektwerdung als Wissensbestand präsentiert. Zumal das Format der Lecture Performance, innerhalb dessen Melles Double reflexiv und souverän Aus-

kunft über ‚seine‘ Krankheitserfahrung gibt, den Aspekt der Selbstermächtigung akzentuiert. Während *Die Welt im Rücken* auf eine transformatorische Bearbeitung der Vergangenheit abzielt, ist die absichtsvolle Verdopplung und Objektwerdung in *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* eher auf ein „praktisches, handlungsorientiertes Subjekt“ (Ehrenberg 2019, 290) gerichtet, das sich trotz Erkrankung eine planbare Zukunft wünscht:

Ich habe also eine Kopie von mir auf den Weg gebracht, ein zweites Ich, einen Androiden, Avatar, einen Automaten. Jetzt bin ich da und doch nicht da. Endlich kann ich eine Stetigkeit garantieren, die mir meine Erkrankung in manchen Phasen verwehrt. Ich bin meinen eigenen Zuständen nicht mehr ausgeliefert, und Ihren Blicken hier auch nicht (Kaegi u. Melle 2018, Timecode: 53:33).

Der fragile Zustand des vorübergehend Geheilten sowie das Paradox zwischen *Frei-schreiben von* und *Definierung über* Leid erhält im hochambivalenten Artefakt der technisch belebten Puppe körperliche Präsenz. Die hyperrealistische Gestaltung erleichtert die affirmative Einfühlung auf Seiten des Publikums, das sich einem nicht-menschlichen Akteur gegenüber sieht, doch geht damit das Risiko einher, dass der „Uncanny-Valley-Effekt“ hervorgerufen wird und das Double unheimlich und befremdlich wirkt. Die Unschärfe Mensch/Nicht-Mensch, Subjekt/Objekt, die durch die hyperrealistische Gestaltung der Puppe wirksam wird, macht zudem Melles Ich/Nicht-Ich-Problem permanent präsent.

Ihre Funktion ist vordergründig, Melle von der „repetitive[n] Arbeit“ (Valdés-Stauber 2018, 1) literarischer Lesungen, ebenso wie von repräsentativen Auftritten als Autor zu entlasten. Er lässt sich durch ein animatronisches Double vertreten, das in seinem Status als technisch kontrolliertes und gefühlsbefreites Objekt die Lösung seines „Problem[s] der Unstetigkeit“ (Kaegi u. Melle 2018, Timecode: 2:44), also des drohenden erneuten Kontrollverlusts, verkörpert. Dessen Wesen als technisches Artefakt wird wiederholt als Garant für zuverlässiges und stetiges Funktionieren apostrophiert und von den unzuverlässigen mentalen Zuständen des Autors selbst abgegrenzt. Doch geht damit zugleich die Gefahr einer Verdrängung des ‚Originals‘ einher, das potenziell überflüssig wird und vereinsamt, oder: „Die Maschine tritt ganz an meine Stelle, und ich verschwinde, wie ich es in schwachen Momenten doch schon immer wollte“ (ebd., Timecode: 57:07).

Abschließend lässt sich festhalten, dass *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* demnach zwar durchaus wie eine therapeutische Inszenierung des Selbst funktioniert, in

deren Rahmen Thomas Melle – vermittelt durch sein Double – öffentlich von seiner Krankheitserfahrung spricht, das „Format“ der therapeutischen Inszenierung des Selbst darüber hinaus jedoch künstlerisch zugespitzt und reflexiv vorgeführt wird. Das Objekt der Puppe als Double befördert eine ästhetische Aktivierung von Melles Erkrankung als mehrdeutigen und ambivalenten Erfahrungsraum, indem er in *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* als „Doppel- und Wiedergänger [s]einer selbst“ (Melle 2017, 55), als Kippfigur und ambivalentes Artefakt erscheint. Zugleich fungiert die eigene Puppe dabei als Anschauungsobjekt poetologischer Auseinandersetzungen, innerhalb derer der Modus größtmöglicher Künstlichkeit samt an ihn geknüpfter performativ-transformativ-erischer Prozesse gegen Authentizitätsansprüche ausgespielt werden. Die schöpferische Arbeit an den selbst-inszenatorischen Verfahren wird wiederholt offengelegt und in ihren Ambivalenzen reflektiert, so dass letztlich deutlich wird, wie Therapeutisches und Ästhetisches sich gegenseitig hervorbringen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur / Quellen

- Melle, Thomas (2017, 8. Auflage). *Die Welt im Rücken*. Berlin: Rowohlt.
- Kaegi, Stefan, Melle, Thomas (2018). *Unheimliches Tal / Uncanny Valley*. Uraufführung am 4. Oktober 2018, Münchner Kammerspiele. Die Timecode-Angaben folgen der öffentlich zugänglichen Aufzeichnung. Zugriff am 08.03.2021 unter: <https://vimeo.com/294745521>.
- Valdés-Stauber, Martín (2018). Programmheft zu *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* von Rimini Protokoll (Stefan Kaegi) und Thomas Melle. Münchner Kammerspiele.

Sekundärliteratur

- Alt, Peter-André, Anz, Thomas (Hg.) (2008). *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*. Berlin u.a.: Walter de Gruyter.
- Böttcher, Martin (2018). „Ich hatte noch nie so viel Angst um einen Darsteller“. *Stefan Kaegi im Gespräch mit Martin Böttcher*. Deutschlandfunk Kultur. Zugriff am 16.02.2021 unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/rimini-protokoll-uncanny-valley-ich-hatte-noch-nie-so-viel.2147.de.html?dram:article_id=431019.
- Ehrenberg, Alain (2019). *Die Mechanik der Leidenschaften. Gehirn, Verhalten, Gesellschaft*. Aus dem Französischen von Michael Halfbrodt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fassio, Marcella (2019). „Ich muss mir meine Geschichte zurückerobern“. Schreiben als Praktik der Subjektivierung in Depressionsnarrativen der 2000er Jahre. In Florian Steger (Hg.), *Jahrbuch Literatur und Medizin 11* (S. 13-41). Heidelberg: Winter.
- Fischer-Lichte, Erika (2005). Aufführung. In Dies., Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie* (S. 16-26). Stuttgart u.a.: Metzler.

- Illouz, Eva (2018, 5. Auflage). *Die Errettung der modernen Seele. Therapien, Gefühle und die Kultur der Selbsthilfe*. Aus dem Englischen von Michael Adrian. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mori, Masahiro (2019). Das unheimliche Tal. Aus dem Japanischen von Karl F. MacDorman, Valentin Schwind. In Konstantin Daniel Haensch, Lara Nelke, Matthias Planitzer (Hg.), *Uncanny Interfaces* (S. 212-219). Hamburg: Textem.
- Rühle, Alex (2018). *Angst durch Nähe*. Süddeutsche Zeitung. Zugriff am 22.02.2021 unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/grossformat-angst-durch-naeche-1.4120635>.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Darstellung des Uncanny-Valley-Effekts. Zugriff am 18.03.2021 unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mori_Uncanny_Valley_de.svg?uselang=de; Tobias K. / CC BY-SA 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>), via Wikimedia Commons.
- Abbildung 2: Thomas Melle und Stefan Kaegi (Rimini Protokoll): *Unheimliches Tal / Uncanny Valley* © Gabriela Neeb.

Über die Autorin / About the Author

Michaela Predeick

M.A.; Studium der Kunstgeschichte, Deutschen Sprache und Literatur sowie Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität zu Köln; nach Stationen in der Dramaturgie des Schauspiel Köln und des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, Pressesprecherin des Theaters Bonn; seit Oktober 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln; Lehre im Master Theorien und Praktiken professionellen Schreibens; redaktionelle Verantwortung für das STELLWERK-Magazin; ab April 2021 Übernahme der organisatorischen Leitung des Festivals für Weltliteratur Poetica; parallel dazu Arbeit am Promotionsprojekt zu Figurationen der Depression in Gegenwartsliteratur und -theater, u. a. über Thomas Melles *Die Welt im Rücken* und *Unheimliches Tal / Uncanny Valley*.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
michaela.predeick@uni-koeln.de

(Foto: © Lars Fleischmann)

Fokus: Puppen – real und symbolisch ins Bild gesetzt

Focus: Dolls/puppets – real and symbolical visualizations

Gudrun Gauda / Hansjürgen Gauda

Von der Anziehpuppe zur Kunst(-Therapie) mit Puppen

Hansjürgen Gauda im Interview mit Gudrun Gauda

From dress-up-dolls to art(-therapy) with dolls/puppets

Hansjürgen Gauda interviewed by Gudrun Gauda

— 96–102

Ida Kammerloch / Mona Hesse

Resusci Anne

Zwischen Wieder-Belebung und Zur-Ware-Werden

Resusci Anne

Between reanimation and commodification

— 103–116

Von der Anziehpuppe zur Kunst(-Therapie) mit Puppen

Hansjürgen Gauda im Interview mit Gudrun Gauda

From dress-up-dolls to art(-therapy) with dolls/puppets

Hansjürgen Gauda interviewed by Gudrun Gauda

Gudrun Gauda / Hansjürgen Gauda

ABSTRACT (Deutsch)

Hansjürgen Gauda hat sich von Kindheit an mit unterschiedlichen Formen von Puppen künstlerisch beschäftigt. Die frühen, unkonventionellen Erfahrungen mit dem „Appeal“ und der sinnlich-konkreten Materialität der Puppenwelten genauso wie mit ihrer Dekonstruktion prägten das Selbstverständnis seiner künstlerischen und (später auch) therapeutischen Arbeit. Die Faszination, vom gestalteten Ganzen zu den Teilen (Dekonstruktion) und von den Teilen wiederum zur Gestaltung des Ganzen (Rekonstruktion) zu gelangen, steht dabei im Mittelpunkt seines Sich-Einlassens auf die Puppe. Was ist Kunst? Was Therapie? Im Interview spürt Gudrun Gauda, Puppenspieltherapeutin und Ehefrau des Künstlers, dieser früh geprägten Faszination nach.

Schlüsselwörter: Dekonstruktion/Rekonstruktion von Puppen, Puppen als Kunstobjekte, Art brut, Puppentherapie

ABSTRACT (English)

Hansjürgen Gauda has been occupied with various forms of dolls as work of art since childhood. The self-understanding of his artistic and (later on) therapeutic work has been shaped by unconventional early experiences with the appeal and sensual-concrete materiality of the dolls' worlds as well as with their deconstruction. The fascination of moving from the wholistic product to its parts (deconstruction) and from the parts in turn to the creation of wholeness (reconstruction) is the focus of his engagement with dolls. What is art? What is therapy? In the interview, Gudrun Gauda, puppet therapist and wife of the artist, traces this early fascination.

Keywords: deconstruction/reconstruction of dolls, dolls as art objects, art brut, puppet therapy

Gudrun Gauda (GG): *Für uns beide sind Puppen Teil unseres Lebens geworden. Dabei sind die Anfänge und Wege in die therapeutische Arbeit mit ihnen durchaus unterschiedlich in unsere Lebensgeschichten und Persönlichkeiten eingebettet. Auch wenn ich viel über Deine Erfahrungen mit Puppen für Dein Selbstverständnis als Künstler und Therapeut weiß, möchte ich in diesem Interview gerne noch einmal mehr und Genaueres darüber erfragen. Du warst ja schon sehr früh von Puppen fasziniert. Kannst du noch einmal beschreiben, wie es dazu kam? Wo liegen die Ursprünge Deiner Puppenfaszination?*

Hansjürgen Gauda (HJG): Als ich ein Kind war, gab es bei uns zu Hause viele Kaufhauskataloge, aus denen meine älteren Schwestern ihre Kleider bestellt haben. Da gab es auch immer Fotos von Menschen in Unterwäsche. Ich konnte stundenlang unter dem Tisch sitzen, diese Fotos ausschneiden, auf Pappe kleben, sie wieder ausschneiden und sie dann ankleiden. Entweder habe ich ihnen Kleider angezogen, die ich gezeichnet hatte oder aus kleinen Restestoffschnipseln, die ich von meinen Schwestern bekommen hatte. Geprägt wurde das sicher auch dadurch, dass Kleidung bei uns immer eine große Rolle gespielt hat. Auch meinem Vater war es wichtig, dass wir alle immer nach der neusten Mode angezogen waren – er selbst und auch wir Kinder alle. Er kannte auch die Kleidergrößen aller seiner fünf Töchter und hat ihnen auch ohne ihre Anwesenheit stilsicher Sachen gekauft, die ihnen gut standen und passten. Mode war immer auch eine Art Abgrenzung der Familie nach außen – wir sind anders als die anderen.

GG: *Wie haben denn die anderen Deine Aktivitäten betrachtet? Das war ja nicht gerade typisch für einen Jungen. Schon gar nicht in den 50er Jahren.*

HJG: In der Familie hat das gar keine Rolle gespielt. Und Außenreaktionen gab es keine. Aber da Du ja nach Puppen gefragt hast: Puppen selbst - also „richtige“ Puppen, haben keine Rolle gespielt. Meine Schwestern waren alle bedeutend älter als ich und durch die Flucht gab es bei ihnen keine eigenen Puppen mehr.

GG: *Irgendwann gab es dann aber doch eine „richtige“ Puppe?*

HJG: Ja – und auch da ging es wieder darum, was Mode da für eine Rolle spielte. Ich weiß nicht mehr genau wie alt ich war, aber es war, als Farah Diba

den Schah von Persien geheiratet hat [*Anmerkung GG: Da war er 12 Jahre!*], denn das erste Kleid, das ich für diese Puppe noch mit der Hand genäht habe, war das Hochzeitskleid von Farah Diba. Und da die Puppe auch Haare hatte, bekam sie auch die passende Farah-Diba-Frisur. Ich erinnere mich noch genau, dass die von den Schwestern Caritá aus Paris entworfen worden war. Das war auch keine „Kindchenpuppe“, so wie die Käthe Kruse Puppen, sondern für mich war sie eher eine Art kleine Schneiderpuppe mit kindlichem Gesicht. Dass ich die Puppe überhaupt bekommen habe, ist vielleicht tatsächlich darauf zurückzuführen, dass meine Eltern den Versuch aufgegeben hatten, mir Jungssachen zu schenken. Ich weiß nämlich auch noch, dass ich etwa zehnjährig einen Stabilo-Baukasten bekommen hatte. Aber statt Kräne oder so was daraus zu bauen, habe ich die Teile zu einer menschlichen Figur zusammengesetzt, für die Arme teilweise sogar auch verbogen. Sie bekam Augen aus Schrauben, wurde angemalt und in einem Rahmen aufgehängt. Das war wahrscheinlich mein erstes Puppen-„Kunstwerk“. Damals gab es für so etwas im meinem Lebensumfeld noch keinerlei Vorbild. Das, diese Puppenfigur aus den Teilen des Baukastens, und auch die Unmengen an Rauschgoldengeln, die ich gebastelt habe, wurden eben auch von meinen Eltern akzeptiert und gefördert. Wie lange ich die „Farah-Diba“-Puppe hatte und was aus ihr geworden ist, weiß ich nicht mehr. Der Effekt war aber offenbar, dass mein Interesse bei meinen Eltern angekommen war: „Der Junge wird mal nichts Mechanisches oder so machen, sondern der braucht was mit Stoffen.“ Und meine Schwestern haben das ausgenutzt. Meine älteste Schwester konnte gut nähen und hat mir schon viel beigebracht, so dass ich ihr helfen konnte und schon früh auch eigene richtige Sachen genäht habe. Tanzkleider für meine Schwestern oder Kinderkleider für meine Nichten.

GG: *Und der erste berufliche Schritt war dann folgerichtig eine Schneiderlehre?*

HJG: Ja – nur war mir damals nicht klar, wie viel Disziplin das bedeutet, dass man klein anfangen muss und dass man wochenlang nur Knopflöcher machen muss. Außerdem war es das nicht: ich wollte nicht langweilige ewig gleiche klassische Anzüge und Kostüme nähen, sondern eigentlich „designen“ – auch wenn es das Wort damals in meinem Wortschatz noch nicht gab. Um der Langeweile zu entgehen, habe ich mir einen Zeichenblock und Kohlestifte gekauft und habe in den Pausen Entwürfe gezeichnet. Das wurde aber gar nicht gerne gesehen. Die

Atmosphäre in dem Atelier war für mich nicht gut. Ich war offenbar zu exzentrisch, galt als überspannt und das Entwerfen wurde mir verboten. Also habe ich die Lehre drangegeben. Das war der erste Anlauf.

GG: *Nun weiß ich ja, dass dann die Hotellehre kam. Und auch da hast Du nicht immer das gemacht, was ein Hotelkaufmann üblicherweise so macht, sondern hast schon früh und eigenverantwortlich große Säle für Feste und Buffets dekoriert. Worauf hast du denn dabei als Anstoß zurückgegriffen?*

HJG: Keine Ahnung eigentlich – ich habe schon damals viel Geld für Modezeitschriften ausgegeben. Vielleicht habe ich da auch kreative Anregungen bekommen? Ich habe auch immer weiter genäht – noch lange Jahre später und dann auch nach eigenen Entwürfen, was mir sogar immer am liebsten war. Das Spannende im Hotel war eigentlich sowieso die Arbeit an der Rezeption: ich hatte einen tollen Chef, habe von ihm viel über Menschen gelernt und hatte viel Gelegenheit, Gesichter zu studieren.

GG: *Apropos Gesichter und Zeichnen. Ich weiß, dass jahrelang immer ausschließlich Gesichter Dein Thema waren.*

HJG: Immer! Portraits haben mich schon immer fasziniert. Ich habe immer versucht zu malen, auch wenn das nicht meine wahre Begabung war, aber ich habe immer für mich selbst gemalt, bin auch viel in Museen gegangen und habe viele Materialien ausprobiert: Aquarell, Öl, Tusche – aber das war irgendwie alles nicht meins. Wichtig war das Thema: Menschen in allen Variationen und auch da schon teilweise fragmentiert oder besondere Merkmale auf irgendeine Art betont und so was.

GG: *Und wie kamst Du dann wieder zu den Puppen?*

HJG: Der nächste Schritt zu den Puppen waren dann Assemblagen. Ich habe nach dreidimensionalen Möglichkeiten gesucht, auf Leinwand Dinge aufzutragen. Da war ich dann wieder bei meinen Stoffen, die ich ja immer hatte, Kordeln und so etwas. Auch alle möglichen Fundstücke. Ganz sicher vom Dadaismus, Kurt Schwitters usw. beeinflusst. Und da war ich dann schnell wieder bei den



Abbildung 1: Barbiehimmel ■■■

Puppen und ganz besonders bei den Barbiepuppen. Das fand ich faszinierend: Barbiepuppen waren für mich immer der absolute Inbegriff von Künstlichkeit, die ich auch ohne Bedenken auseinandernehmen konnte. Damals hätte ich das mit Babypuppen noch nicht gemacht. Aber die Barbiepuppen eigneten sich absolut dazu, Dinge zu verfremden. Barbie IST abstrakt und eignet sich einfach ideal zum Verfremden. Und als das immer mehr wurde, wurde mir auch immer klarer, dass die Malerei mein Medium nie gewesen ist. Das ist mir dann später viel klarer geworden: Ich habe immer versucht – auch heute noch –, aus Fundstücken Neues zusammensetzen. Oft skurril hässliche Puppenteile vom Flohmarkt. Aus Kaputtem Neues machen. Das ist die Grundidee.

GG: *Gab es da ein bekanntes Vorbild auf dem Kunstmarkt? Du hast ja auch immer viel gelesen und bist sehr viel in Ausstellungen gegangen.*

HJG: Hm... Ich könnte nicht sagen, dass ich irgendeinen Künstler oder irgendein Werk als Vorbild genommen habe. Zu dem



Abbildung 2: Geköpft ■■■



Abbildung 3: Freischwimmer ■■■

Zeitpunkt kannte ich natürlich die Werke von Cindy Sherman. Aber das war nie ein Vorbild, zumal ihre Werke ja in den 80er Jahren auch noch stark als feministische Kunst gehandelt wurden. Das war es nicht. Die Idee war immer: Sachen zu finden, zu sammeln und da was draus zu machen. Das war so und blieb so. „Akademisch“ habe ich mich da immer mehr als „Art brut“ definiert, als dem klassischen Kunstmarkt zugehörig.

GG: *Ich erinnere mich an die frühen Sachen: Du hast mal ein Bild gemacht auf dem kleine Babypüppchen unter einem Sieb in Gips gefangen in Wellen liegen. Oder die „Freischwimmer“ oder die Plastikspielzeugsoldaten in einem Herz. Gehörten zu den Fundstücken auch die Puppenaugen?*



Abbildung 4: Ohne Titel ■■■



Abbildung 5: Welt ■■■

HJG: Ja – Augen haben immer schon eine große Rolle gespielt.

GG: *Was reizt dich daran?*

HJG: Weil es immer Gesichter waren, die mich interessiert haben, haben auch immer Augen dazu gehört – Augen, die nach außen gucken und welche die nach innen gucken. Oder nur Augen. Also habe ich auch Gesichter aufgelöst – so wie ich auch den ganzen Körper in seine Bestandteile zerlegt habe.

GG: *Ich würde gerne noch mal auf die Resonanz eingehen, die Du auf Deine Arbeiten bekommen hast, denn ich erinnere mich, dass die fast immer sehr zwiespältig war.*

HJG: Ja – ich habe eigentlich nie eine positive Rückmeldung bekommen. Außer von Kindern, die konnten da sehr spontan und neugierig mit umgehen. Aber Erwachsene – egal ob im privaten Bereich oder bei Aus-

stellungen – die reagierten fast ausnahmslos mit Befremden und oft wurden mir obszöne oder sadistische Motive unterstellt. Die Reaktionen waren immer extrem und die Objekte und Installationen haben polarisiert. Es gab oft Schweigen oder Abwertung oder eine Art „Vermeidung“ des Sichtbaren. Das kumulierte für mich im Kommentar eines Psychologen, in dessen Arbeitsräumen ich einmal eine Ausstellung gemacht habe, in der auch einige wenige der Puppenassemblagen zu sehen waren. Er meinte: „An einer Bleistiftzeichnung erkennt man den wahren Künstler.“

GG: *Du hast ja nie große Absichten verfolgt, damit „auf den Markt“ zu gehen, aber Du hast doch ab und zu Ausstellungen gemacht oder auch mal was verkauft. Waren die Reaktionen da anders?*

HJG: Nein – das war mehr oder weniger gleich. Zumindest das, was bei mir angekommen ist. Es muss die Menschen aber ja berührt haben, denn sie haben immer sehr heftig reagiert. Aber es gab wohl nur wenige, die sich damit auseinandersetzen wollten. Es gab Einzelne, die auch den humorigen Aspekt darin gesehen haben, und die sich z. B. eingeladen gefühlt haben, an den Objekten etwas zu ändern. Aber die meisten haben immer so getan, als wären die Sachen gar nicht vorhanden.

GG: *War das nicht kränkend? Wie bist du damit umgegangen?*



Abbildung 6: Blaue Mumie ■■■



Abbildung 7: Mme Hortense

HJG: Kränkend? Nein. Ich fand das immer eher spannend. – Ich wollte ja die Provokation. Ich wollte auch keine klugen „Kulturkommentare“ im Sinne von „Was hat der Künstler sich dabei gedacht“ oder „Ich erkenne Ähnlichkeiten mit x y...“, sondern ich wollte sie ja reizen. Mir war klar, dass es eine heftige Reaktion auslöst und das habe ich auch bewusst gemacht, um die Betrachter mit ihren eigenen Reaktionen zu konfrontieren und sie zu zwingen einmal kurz ihre Maske zu lüften.

GG: *Parallel dazu gab es ja bei Dir auch eine Entwicklung von der fragmentierten, verletzten Puppe hin zur Erschaffung eines menschlichen Abbildes. Das wiederum wäre ja jetzt das therapeutische Setting?*



Abbildung 8: Zauberer

HJG: Na ja... Auch das Neu-Zusammensetzen, auch der besonders hässlichen oder kaputten Fragmente, war eine Art Neuschöpfung. Das Modellieren der Therapiepuppen war dann vor allem der Versuch, mich auf etwas scheinbar Realistisches einzulassen. Es ging ja um menschliche Gesichter oder um menschliche Wesen – und trotzdem sind es ja Puppen.

GG: *Da muss ich noch mal den Begriff „scheinbar realistisch“ aufgreifen. Ich erinnere mich, dass die ersten Puppen, die Du in der Schweiz in der Ausbildung bei Käthy Wüthrich geschöpft hast, auch eher Karikaturen waren. Die allererste war ein weiß und blutrot geschminkter Mephisto. Oder später entstand eine wunderbare „Bubulina“, bei*

der war das Vorbild die Figur der Madame Hortense aus „Alexis Zorbas“. Oder auch so eine Art ja was eigentlich... Zauberer? Die waren ja alle schon sehr „eigen“, wie die Schweizer sagen.

HJG: Na ja – auch daran hat mich sehr gereizt, an Grenzen zu gehen – heute weiß ich ja auch warum: nämlich, dass das alles Anteile von mir sind. Und auch das hat ja am Anfang Befremdung hervorgerufen. Nicht nur in den Kursen bei den Teilnehmenden, sondern auch bei meiner Lehrerin: Käthy hat da den berühmten Satz gesagt: „In dir ist wirklich auch was Fremdes drin!“ Aber beim Schöpfen der Therapiepuppen tauchte auch wieder der Spaß und die Lust mit den Stoffen von ganz früher auf, nämlich die Puppen mit Kostümen auszustatten. Dass ich mich da austoben und im Material schwelgen konnte, kam mir total entgegen. Und das hat sicher auch wieder was mit meinem Vater zu tun, der immer gesagt hat: „Eigentlich sind wir Zirkuspferde.“ Wir sind ja als Flüchtlinge in der Umgebung immer Außenseiter gewesen und als Zigeuner bezeichnet worden. Und es gab so eine Haltung: wenn schon fremd, dann zelebrieren wir das auch. Wenn schon



Abbildung 9: Aufstand des Herzens

anders, dann wirklich anders. Und das zeigen wir auch in unserer Kleidung. Das sieht man z.B. auf Schulfotos, auf denen ich als einziger schon Jeans und T-Shirts statt Hemden trage. Das war eine der Möglichkeiten, auch da sofort aufzufallen.

GG: *Ja – das zeigt sich deutlich in Deiner künstlerischen Arbeit, aber auch in Deiner beruflichen Biografie.*

HJG: Das „Anderssein“ zum Beruf zu machen, dazu hatte ich keine Möglichkeiten, aber wenn wir jetzt so drüber reden, fällt mir das wirklich noch mal auf: egal was ich gemacht habe – wenn schon anders, dann aber auch wirklich anders.

GG: *Das sich das äußerst fruchtbar auswirken konnte, hat sich ja später in unseren Kursen gezeigt, wo Du den Teilnehmenden durch Deine eigenen Erfahrungen Mut gemacht hast, ganz aus sich herauszugehen und Dinge zu probieren, die sie sonst nie gewagt hätten.*

HJG: Ja – das war mir auch immer ganz wichtig. Ich habe immer versucht, anderen Mut zu machen für das, was möglich ist und an geheimen Wünschen vorhanden ist. Ich durfte als Kind ja schon früh meine geheimen Wünsche ausleben - und hier konnte ich das bei anderen fördern und unterstützen – in der Ausbildung, aber auch in der Therapie.

GG: *Du hast ja immer gesagt, dass Dir im Verlaufe des Älterwerdens diese Art der Arbeit und des Tätig-Seins die Möglichkeit gegeben hat zu vereinen, was an den verschiedenen beruflichen Anläufen und Interessen alles so vorhanden war. Wenn ich das jetzt zusammenschau, könnte man sagen: Wärs Du an einem anderen Ort oder zu einer anderen Zeit aufgewachsen, wäre aus Dir vielleicht eine Art Karl Lagerfeld geworden – aber so wie die Dinge lagen, fügte sich auf dem Umweg über die Kunst und die Puppen dann doch alles zu einem Ganzen. Die Puppen sind sozusagen die Verknüpfung von dem Interesse an der Mode, der Dekoration und am Menschen, gerade auch dort, wo er zerstört oder sich selbst entfremdet ist.*

HJG: Die Puppe ist ja immer irgendwie eine Projektionsfläche, an der ich alles ausleben konnte, was ich wollte. Ob ich sie nun angezogen, ausgezogen, zer-

schnitten und neu zusammengesetzt habe oder ganz und gar neu geschöpft habe. Und in den Kursen konnte ich bei den anderen das herauslocken, was auch für mich selbst wichtig war. Die Beschäftigung mit den Möglichkeiten der Puppe hat mir immer gutgetan, das habe ich schon früh gespürt. Es gab genug Situationen, wo ich hätte abstürzen können. Situationen wo ich verzweifelt war und in Alkohol oder Drogen oder Depression hätte versinken können. Aber die künstlerische Auseinandersetzung mit den Puppen – auch mit den zerlegten Barbies – hat mir einfach gutgetan. Kunst und Therapie sind eigene Bestandteile, die sich zu einem Ganzen fügen, aber das Ganze lässt auch den einzelnen Teilen Raum. Das habe ich auch in der Beschäftigung mit dem „anderen Schöpfen“ der Therapiepuppen noch mal ganz stark gespürt. In diesem Prozess erfüllt sich etwas in einem selbst, ohne dass man sich auflöst. Diese Erfahrung – das habe ich versucht, in den Kursen auch anderen Menschen zu vermitteln und aus ihnen herauszulocken. Für mich geht das dabei sogar über die Puppe selbst hinaus, denn indem ich mich auch mit Bekleidung und Bühnenbildern noch weiter austoben konnte, habe ich diesen magischen Geschöpfen somit auch noch eine ganz eigene Welt geschaffen.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Barbiehimmel ©Hansjürgen Gauda

Abbildung 2: Geköpft ©Hansjürgen Gauda

Abbildung 3: Freischwimmer ©Hansjürgen Gauda

Abbildung 4: Ohne Titel ©Hansjürgen Gauda

Abbildung 5: Welt ©Hansjürgen Gauda

Abbildung 6: Blaue Mumie ©Hansjürgen Gauda

Abbildung 7: Mme Hortense ©Hansjürgen Gauda

Abbildung 8: Zauberer ©Hansjürgen Gauda

Abbildung 9: Aufstand des Herzens ©Hansjürgen Gauda

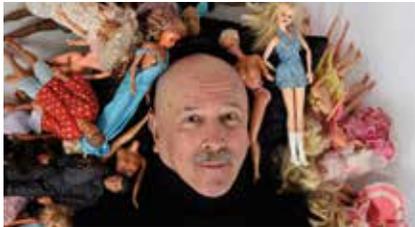
Über die Interviewerin und den Interviewten / About the Interviewer and the Interviewer

Hansjürgen Gauda

Jahrgang 1947; im tiefsten Emsland als achtes Kind geboren; im März 1945 war die Mutter mit sieben Kindern nach dreimonatiger Flucht aus Ostpreußen dort gestrandet, wo die Familie diskriminiert und ausgegrenzt wurde; seine Antwort war, früh in die Welt zu gehen und der Enge der Region den Rücken zu kehren; Kunst stand immer im Mittelpunkt; zum Broterwerb diente die Arbeit in der Gastronomie, später lange Jahre in der Kranken- und Altenpflege; ab Mitte der 1980er Jahre erstes Kennenlernen und Kurse im therapeutischen Puppenspiel bei Käthy Wüthrich; von 1996 an arbeitete er als Ausbilder im Frankfurter Fortbildungsinstitut für therapeutisches Puppenspiel, wo er schwerpunktmäßig den kreativen Teil des „Puppen Schöpfens“ übernahm; seit 2019 im Ruhestand, aber noch immer mit Puppen beschäftigt.

Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:

hansjuergen-gauda@gmx.net



Gudrun Gauda

Jahrgang 1951; Diplompsychologin; wissenschaftliche Mitarbeiterin in entwicklungspsychologischem Forschungsprojekt zur Bindungsentwicklung; Dr. phil.; Kinder- und (systemische) Familientherapeutin; ab Mitte der 1980er Jahre erste Erfahrungen mit therapeutischem Puppenspiel bei Käthy Wüthrich (1931-2007) in der Schweiz; 1996-2019 Leitung des Frankfurter Instituts für Gestaltung und Kommunikation / Fortbildungsinstitut für therapeutisches Puppenspiel; seit 1977 mit dem Künstler Hansjürgen Gauda verheiratet.

Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:

gudrun-gauda@gmx.net

Resusci Anne Zwischen Wieder-Belebung und Zur-Ware-Werden

Resusci Anne Between reanimation and commodification

Ida Kammerloch / Mona Hesse

ABSTRACT (Deutsch)

Bei dem folgenden Beitrag handelt es sich um eine Aufbereitung der Videoarbeit *Resusci Anne* (2019/2020) von Ida Kammerloch, die exklusiv über den Link am Ende des Beitrags angeschaut werden kann. In enger Zusammenarbeit haben die Künstlerin Ida Kammerloch und die Kuratorin Mona Hesse einen Kommentar zum Film kreiert, der sich aus Filmstills, Grafiken, Hintergrund-Informationen und Kommentierungen zusammensetzt.

Schlüsselwörter: Resusci Anne, Trainingspuppe, Videokunst, Frauenfiguren

ABSTRACT (English)

The following article is an examination of the video work *Resusci Anne* (2019/2020) by Ida Kammerloch, which can be viewed exclusively via the link at the end of the contribution. In close collaboration, artist Ida Kammerloch and curator Mona Hesse have created a commentary on the film composed of film stills, graphics, background information and notes.

Keywords: Rescue Annie, training doll, video art, female characters

EINFÜHRUNG (Deutsch)¹

Ida Kammerloch verwebt in ihrer Videoarbeit *Resusci Anne* (2019/2020) die Geschichten von zwei jungen Frauen, um deren Tode sich unzählige Mythen ranken. Die Künstlerin wird dabei selbst Teil dieser Erzählung, in der sie sich im Videobild inszeniert. Sie kreuzt beide Frauenfiguren sprachlich wie bildlich miteinander.

Der Titel der Videoarbeit bezieht sich auf die standardisierte Trainingspuppe Resusci Anne, im Englischen Rescue Annie oder CPR-Annie genannt. Entwickelt wurde die Puppe Mitte der 1950er Jahre von dem norwegischen Hersteller Laerdal Medical und dient seither weltweit dem Erlernen und Trainieren der Herz-Lungen-Wiederbelebung.

Ein weiterer Erzählstrang in der Videoarbeit bezieht sich auf den brutalen Mord an einer russischen Travelbloggerin und angehenden Ärztin im Juli 2019. Was passiert bei der fragmentarischen Gleichschaltung und Überblendung dieser beiden Narrative?

Bei den Zeichnungen im Beitrag handelt es sich um Abbildungen aus der originalen Gebrauchsanweisung, die von der Künstlerin modifiziert wurden. Die Grafiken zeigen ursprünglich Männerhände, die die Puppenteile auseinandernehmen. Durch die Verlängerung der Fingernägel wird mit diesem Aspekt gespielt. Die „Parts List“ aus dem Handbuch der Wiederbelebungspuppe zeigt, was alles im Koffer enthalten ist. In Ida Kammerlochs Version gibt die Liste an, welche Materialien und Gegenstände im Film vorkommen und fungiert damit ebenfalls gewissermaßen als eine Art Evidence Board und Quellenangabe.

INTRODUCTION (English)²

In her video work *Resusci Anne* (2019/2020), Ida Kammerloch interweaves the stories of two young women around whose deaths countless myths entwine. The artist herself becomes part of this narrative, in which she stages herself in the video image. She crosses both female figures linguistically as well as figuratively with each other.

The title of the video work refers to the standardized training doll Resusci Anne, known in English as Rescue Annie or CPR Annie. The manikin was developed in the mid-1950s by the Norwegian manufacturer Laerdal Medical and has since been used worldwide to teach and train cardiopulmonary resuscitation.

Another narrative thread in the video work relates to the brutal murder of a Russian travel blogger and aspiring doctor in July 2019. What happens in the fragmentary synchronization and cross-fading of these two narratives?

The drawings in the article are illustrations from the original instruction manual, modified by the artist. The graphics originally show men's hands taking apart the doll parts. By extending the fingernails, this aspect is played with. The “parts list” from the manual of the CPR Annie shows what all is included in the case. In Ida Kammerloch's version, the list indicates which materials and objects appear in the film and thus also function as a kind of evidence board and source reference.

1 Auf den folgenden elf Seiten wurde die Angabe der Seitenzahlen herausgenommen, um das Kunstwerk davon unberührt ‚als solches‘ wirken zu lassen.

2 On the following eleven pages the indication of the page numbers was taken out, in order to let the work of art work unaffected ‘as such’.

Resusci Anne

ZWISCHEN REANIMATION UND KOMMODIFIZIERUNG



Ida Kammerloch
Mona Hesse



1950er

Resusci Anne ist der offizielle Name der standardisierten Trainingspuppe, die zum Erlernen und Trainieren der Herz-Lungen-Wiederbelebung (CPR) im Rahmen der Ersten Hilfe eingesetzt wird. In den 50er Jahren von Laerdal Medical entwickelt, wird die Puppe seither in allen Schulungen weltweit eingesetzt. In einem Interview erwähnte Asmund Laerdal, dass die Wahl eines weiblichen Übungsobjekts gewährleistete, dass Männer größeres Interesse am Erlernen von Wiederbelebung zeigen würden. Als das „meist geküsste Gesicht der Welt“, gibt Resusci Anne so immer wieder vor. in Lebensgefahr zu schweben, nur um erneut reanimiert zu werden.

>> “Annie, are you ok Annie?”

1890er

Für das Erscheinungsbild dieses neuen Produkts zog der aus der Spielzeugindustrie stammende Asmund Laerdal ein bereits existierendes Gesicht als Vorlage heran. Angelehnt an eine aus dem 19. Jahrhundert stammende Totenmaske, erhielt Resusci Anne das Gesicht eines ertrunkenen Mädchens. Auch bekannt als die *Unbekannte aus der Seine* (L'Inconnue de la Seine) oder auch *Mona Lisa of Suicide*, soll sich das junge Mädchen der Legende nach Ende des 19. Jahrhunderts infolge einer unglücklichen Liebesaffäre in der Seine das Leben genommen haben. Ergriffen von dem tragischen Schicksal kombiniert mit den rätselhaften Todesumständen gewann die Maske im 20. Jahrhundert an großer Popularität. Im Prozess der Kommodifizierung wurde das Abbild des jungen Mädchens zum Massenprodukt, populären Souvenir und dekorativen Einrichtungsgegenstand. Als ideale Projektionsfläche und Phantasma der perfekten Muse diente sie als Grundlage unzähliger literarischer wie künstlerischer Werke, vorrangig männlicher Künstler.

>> “An endless history in a single thing. Escorted to climax by toymakers, doctors, pathologists, photographers, painters, writers, filmmakers, musicians, and a thousand other men I won't mention here.”





>> "And I remember your skin so strikingly white versus plastic."



Juli 2019

Eine russische Travelbloggerin, Instagram Influencerin und angehende Ärztin wird ermordet in ihrem Reisekoffer gefunden. Für kurze Zeit ist ihr Schicksal weltweit viraler Gegenstand, was post mortem zu einer Verdoppelung ihrer Follower auf Instagram führt. Als im Zuge der Ermittlungen aufgedeckt wird, dass die junge Frau ihren luxuriösen Lebensstil mit einem Doppelleben als Escort finanziert hat, gerät die 24-Jährige in den russischen Medien stark in Kritik. In einer der quotenstärksten russischen Talkshows werden unzählige der insgesamt 651 Instagramposts der Ermordeten auf vermeintliche Zusammenhänge untersucht.

>> "A line I read on the Internet hits me hard."

Was passiert bei der fragmentarischen Gleichschaltung und Überblendung dieser beiden Narrative?

In ihrer Videoarbeit erforscht Ida Kammerloch beide Frauenfiguren filmisch und verbindet Fragmente beider Erzählungen bildlich, wie sprachlich miteinander. Man sieht die Künstlerin in ihrem Atelier, Fotografien unter einer Lupe betrachtend, Requisiten sammelnd oder über Ebay, Instagram und andere Internetseiten scrollen, Informationen und Bildmaterial akkumulierend. Auf Ebay bestellt sie diverse Objekte, darunter ein gebrauchtes Exemplar einer Resusci Anne. Aufbewahrt und geliefert wird die Puppe in einem Koffer versehen mit Gebrauchsanleitung und Hygieneutensilien. Einer Spurensicherung gleich, öffnet Ida Kammerloch den Koffer und inspiziert den Inhalt.



>> "Surprise from Mister X."

Als Objekt mehrdeutig interpretierbar, streift der Koffer neoliberale Dispositive der Mobilität und Flexibilität. Zum einen unverzichtbarer Reisebegleiter, die Kapsel, welche unsere Habseligkeiten für ein mobilisiertes Leben umfasst. Ein Symbol der Sehnsucht sich der alltäglichen Passivität zu entziehen, sich zu optimieren, Erfahrungen zu sammeln und zu intensivieren.

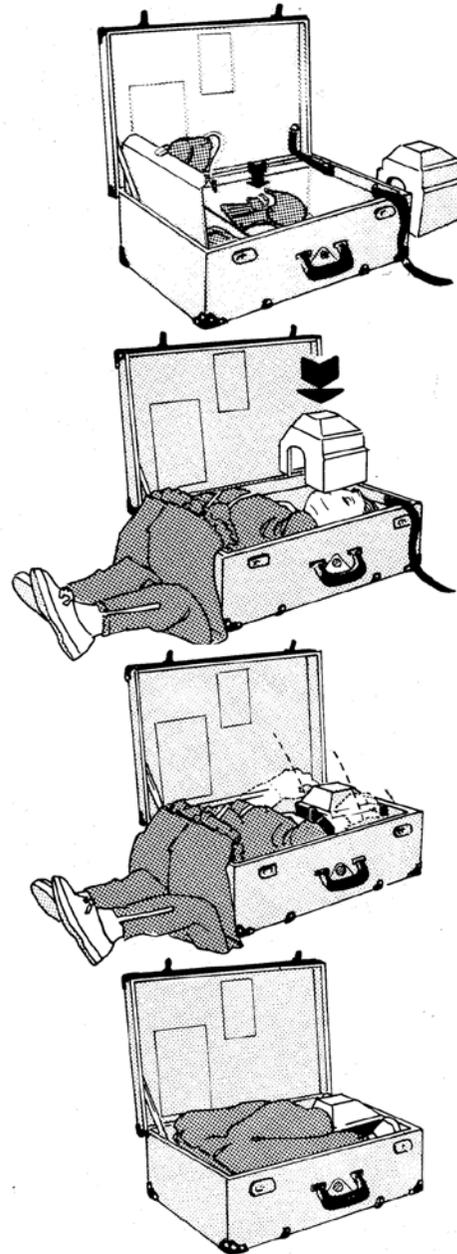
Wer erfüllt in unserer Gesellschaft die Voraussetzungen dafür? Welcher Pass, welches Kapital, welcher globale Stellenwert ist von Bedeutung? Welche Körper zirkulieren auf welche Weise?

Zum anderen verwandelt sich ein unbeaufsichtigtes Gepäckstück an stark frequentierten Orten, wie Bahnhöfen oder Flughäfen schlagartig in eine potenzielle Bedrohung, ein Objekt des Terrors.



Das Reisen steht eng in Verbindung mit einem weiteren Leitmotiv: Wasser. Erst ertrunken und immobilisiert in Gips, erweckt die Unbekannte aus der Seine das Interesse ihrer Zeitgenossen. Google Street View-Aufnahmen der Seine, die den besagten Auffindungsort der Ertrunkenen zeigen sollen, tauchen neben Pools, Stränden, Sonnenuntergängen und populären Frau-Wasser Darstellungen der Kunstgeschichte auf, wie beispielsweise die Ophelia von John Everett Millais, die die Narration weiter verdichten. Als Katalysator und Raum für Projektionen fungiert Wasser somit als tödliches wie vitalisierendes Element.

>> "Woman, water, tantalizing combination."



Ein weiteres Tool bei der Erforschung und Konstituierung beider Frauenfiguren ist die Maske. Als Sinnbild von Gesellschaften und stetigem Bedeutungswandel ausgesetzt, scheint die Maske unendlich manipulierbar. Adaption, Imitation, kultureller Transfer, Appropriation, Tradition, Mutation, Kommodifizierung. Mal tritt sie im Film als Plastikobjekt mit glatter Oberfläche auf, als feuchtigkeitsspendende Tuchmaske auf dem Gesicht der Künstlerin, dann wieder als kulturelles Sammelobjekt oder Instagram Filter.

Welche Fluchtlinien verstecken sich hinter unseren Abbildern, den Totenmasken, den digitalen Masken?

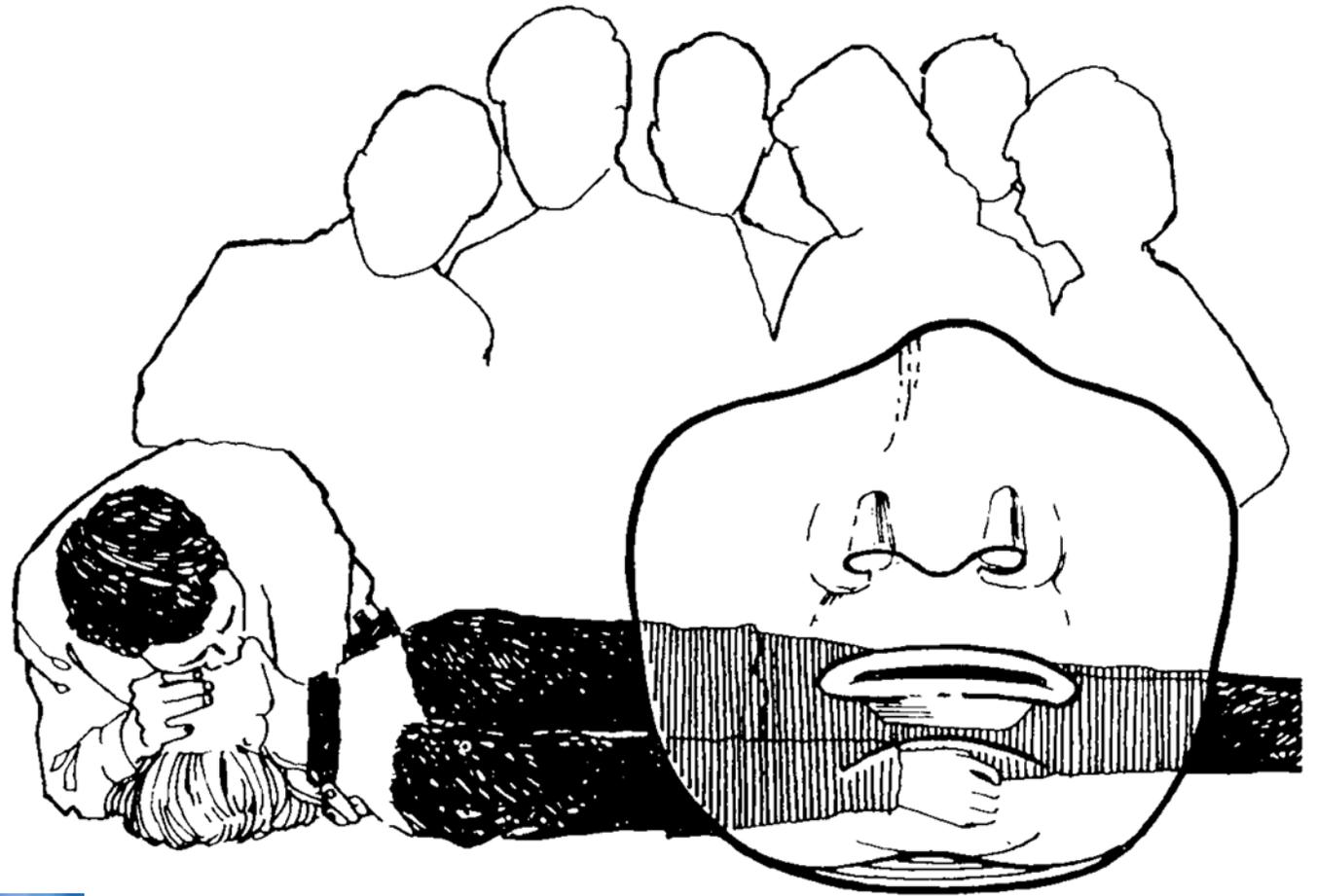
>> "Look at these photographs I took at several Russian cemeteries. It's impossible to see their faces without touching the grave. But who would do that? It is said that even taking these kinds of photos brings misfortune."

Gleichermaßen das Gesicht überlagernd, erscheinen ovale Portraits, die die Künstlerin in einer dunkelhaarigen Perücke hinter Blumenbouquets zeigen. Die diesen Aufnahmen zu Grunde liegenden kurzen Texte stammen aus Instagram Posts der Verstorbenen.

Während Ida Kammerloch weder das Gesicht der Influencerin zeigt, noch ihren Namen nennt, dienen diese Zitate, sowie Fragmente aus den Reise- und Beauty Schnappschüssen als Substitut bei der Annäherung an die Person hinter dem Schlagzeile. Vorstellungen von Romantik und Heteronormativität verschmelzen mit klassischen Medienkonstrukten bestehend aus weiblichem Opfer, romantischem Tatmotiv und tragischem Ende.

Die anachronistische Montage beider Narrative lässt beide Identitäten fluide und zu einem einzigen mythischen und allegorischen Korpus verschmelzen, in dem die penetrante Normativität von Frauenbildern thematisiert und rekontextualisiert wird. Resusci oder Rescue kann auch mit Befreiung übersetzt werden und ist somit nicht die Reanimierung eines Mythos, sondern eine Hinterfragung unserer patriarchalen und westlichen Narrative. Instagram, digitale Bildgeschichte, in der wir uns scheinbar nur selbst deuten und kanonisieren.

Basic survival. What does that mean? A minimum viable audience. Losing oneself in a proliferation of digital masks. My auto-icon an everyday strategy. I forgot how to interact with this world that is presented to me as series of products day after day. What is it that you could offer people that would provide value to them? Listen. You can't just have a life. You are condemned to design it. Why producing more products? Why don't you be your own best-selling product? Just as if living were your primary market. Authenticity, a skill to appropriate. Look at me. I have written a couple of books. One is about how to travel the world by controlling a green screen. Would you mind telling me if you have a passport?







>>“Floating East to West. Downstream.”

Fazit: Resusci Anne – Darstellungskonventionen des Weiblichen

In ihrer Videoarbeit *Resusci Anne* (2019/2020) untersucht Ida Kammerloch popkulturelle Figuren, Bilder und Mythen. In intensiver Recherche entdeckt sie verschachtelte Geschichten und erkundet die Welten hinter der berühmten Reanimationspuppe. Auch in ihren anderen künstlerischen Arbeiten erkundet Kammerloch populäre, unbekannte, flüchtige Frauenfiguren aus den Massenmedien. Sie erscheinen in ihren transdisziplinären Werken (Video, Text, Fotografie, Installation) als soziokulturelle Projektionsflächen und Mittler ihrer Untersuchungen. Dabei deckt sie Darstellungskonventionen des Weiblichen und Prozesse der Kommodifizierung auf.

Quellenangabe und Abbildungsnachweise

Video *Resusci Anne* (2019/2020) von Ida Kammerloch abrufbar unter:

<https://vimeo.com/376271629>

Passwort: passport

Filmstills aus *Resusci Anne* (2019/2020) von Ida Kammerloch

Grafiken von Ida Kammerloch

Weiterführende Literatur

Benkard, Ernst (1929). *Das ewige Antlitz*. Frankfurt: Frankfurter Verlags-Anstalt.

Bernhardt, Sarah (1907). *Memories of My Life: Being My Personal, Professional, and Social Recollections as Woman and Artist*. Boston: D. Appleton.

Chaudhuri, Shohini (2006). *Feminist Film Theorists*. London: Routledge.

Citton, Yves (2019). *Mediarchy*. Cambridge: Polity.

Ebenstein, Joanna (2016). *The Anatomical Venus*. London: Thames & Hudson.

Federici, Silvia (1998). *Caliban And The Witch: Woman, The Body, and Primitive Accumulation*. Ohne Ort: KNV Besorgung.

Lovink, Geert (2019). *Sad by Design: On Platform Nihilism*. London: Pluto Press.

Saliot, Anne-Gaëlle (2015). *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine Across the Tides of Modernity*. Oxford: Oxford University Press.

Tomsland, Nina, Baskett, Peter (2002). The Resuscitation Greats. Åsmund S. Lærdal. *Resuscitation* 53, 115-119.

Über die Autorinnen / About the Authors

Ida Kammerloch

Jg. 1991; Studium der Freien Kunst an der Hochschule der Bildenden Künste Saar Saarbrücken; 2019 Meisterschülerin bei Prof. Lanz; 2020–2022 Stipendiatin der Karl Schmidt-Rottluff Stiftung; internationale Ausstellungstätigkeit u. a. in Moskau, Valencia, Luxemburg; lebt und arbeitet in Wien.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address
studio@idakammerloch.com

Mona Hesse

Jg. 1990; MA-Studium der Kunstwissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig; 2017–2019 Wissenschaftliche Volontärin am Kunstmuseum Celle; Studienaufenthalte an der University of East London und am Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris; freie Kuratorin und Kulturmanagerin in Hannover



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address
monahesse@posteo.de

Freie Beiträge / Free Contributions

Puppen als Varianten künstlicher Menschen Dolls/puppets as variants of artificial beings

Anna-Dorothea Ludewig

Viriles Puppenspiel – Beziehungen und Projektionen

Virile doll-play – relationships and projections

— 118–125

Marina Linares

Die Puppe als Objekt für Schaulust, Angst und Todesfaszination.

Die phantastische Beschreibung einer psychopathologischen Entwicklung

in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*

The doll as object for curiosity, fear and fascination of death.

The fantastic description of a psychopathological development

in E. T. A. Hoffmann's story *The Sandman*

— 126–133

Peter Ellenbruch / Liane Schüller

Beseelte Automaten. Eine literatur- und filmwissenschaftliche Annäherung

Animated automatons. An approach through literature and cinema

— 134–145

Irene Lehmann

Hatsune Miku im Uncanny Valley. Vokaloide, Gender und Cyberspace

Hatsune Miku in the uncanny valley. Vocaloids, gender and cyberspace

— 146–156

Pamela C. Scorzin

‘More human than human’. Digital dolls on social media

‘More human than human’. Digitale Puppen auf Social Media

— 157–166

Diskussionsforum: Kuscheltiere als Kaschierer?

Discussion forum: Cuddly toys as concealer?

Insa Härtel

Vergangenheitsmüll entsorgen? Ein Stofftier namens Checkpoint Charlie
im Messie-TV

Get rid of trash from the past? A stuffed animal called Checkpoint Charlie
on a German hoarders TV show

— 167–171

Viriles Puppenspiel – Beziehungen und Projektionen

Virile doll-play – relationships and projections

Anna-Dorothea Ludewig

ABSTRACT (Deutsch)

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

Schlüsselwörter: Pygmalion, Projektion, Gefährtin, Körper, Erotik

ABSTRACT (English)

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

Keywords: Pygmalion, projection, companion, body, eroticism

Männliche Puppenliebe

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

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

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

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

Alma

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

„Mädchen“

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

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

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

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

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

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

Caracas und Stella

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die „Macht der Projektion“

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

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

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

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

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

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

Sekundärliteratur

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

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

Fernsehbeitrag

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

Abbildungsverzeichnis

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

Über die Autorin /About the Author

Anna-Dorothea Ludewig

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



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

Die Puppe als Objekt für Schaulust, Angst und Todesfaszination. Die phantastische Beschreibung einer psychopathologischen Entwicklung in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*

The doll as object for curiosity, fear and fascination of death. The fantastic description of a psychopathological development in E. T. A. Hoffmann's story *The Sandman*

Marina Linares

ABSTRACT (Deutsch)

Der Beitrag analysiert die innere Entwicklung des Protagonisten Nathanael in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*. Hoffmann kreiert hier mittels mehrerer Doppelgänger eine phantastische Handlung, in der sich inneres und äußeres Geschehen in der gespiegelten Konstellation der Figuren des Vaters und dessen Gegenspielers sowie der (menschlichen und künstlichen) Geliebten zeigen. Im Zuge einer Spaltungs- bzw. Verdopplungsdynamik entsteht ein dysfunktionaler ‚Komplex‘, der zu einer Beziehung mit einem Automaten als vorgetäuschte Professorentochter führt. Die unheimliche Sagenfigur des Sandmanns ist nach dieser These mit der Puppenfaszination sowie mit dem Wahnerleben des Protagonisten assoziiert, das schließlich zum Selbstmord und dem versuchten Mord der Geliebten Clara führt. Methodisch werden in der hier vorgenommenen Analyse die narrativen Figuren als Personifizierungen der inneren Entwicklung des Protagonisten aufgefasst und psychoanalytische Deutungen mit anderen (tiefen-)psychologischen Erkenntnissen kontrastiert.

Schlüsselwörter: E. T. A. Hoffmann, Doppelgänger, Projektion, Dissoziation, Puppe

ABSTRACT (English)

The article analyzes the inner development of the protagonist Nathanael in E. T. A. Hoffmann's story *Der Sandmann*. Hoffmann creates a fantastic plot by means of several “doppelgangers”, in which internal and external events show themselves in the mirrored constellation of the figures of the father and his antagonist as well as the (artificial and human) lover. In the course of a splitting- or doubling-dynamic, a disturbing ‘complex’ emerges which leads to love affair with an automat as pretended daughter of a professor. By this thesis, the mythical figure of the ‘*Sandman*’ is associated with the protagonist's fascination with a doll as well as into suicidal delusions which finally leads to the protagonist's suicide and his tried murder of his lover Clara. Methodologically, narrative figures are regarded as personifications of the protagonist's inner development and psychoanalytic interpretations are contrasted with other (in depth-oriented) psychological concepts in the analysis undertaken here.

Keywords: E. T. A. Hoffmann, doppelganger, projection, dissociation, doll/puppet

E. T. A. Hoffmann: Psychologische Betrachtungen in literarischer Form

Bevor sich die Psychologie Laufe des 19. Jahrhunderts als eigenständige wissenschaftliche Disziplin etablierte, waren psychische Phänomene Gegenstand in benachbarten Disziplinen der Geistes- und Humanwissenschaft, in der Philosophie sowie in der Medizin und in der Neurologie. Darüber hinaus wurden psychodynamische Prozesse in der Literatur der Romantik beschrieben, wie die Texte von E. T. A. Hoffmann (1776-1822) belegen. Hoffmann trat nicht nur mit literarischen und theoretischen Schriften sowie mit Musikkompositionen, Bild- und Bühnengestaltungen hervor, sondern war mit Befähigung zum höheren Richter auch viele Jahre als Jurist tätig. Deutlich wird hier, dass die Bedeutung der Psychologie für die Justiz hinsichtlich der Beurteilung von Straftätern kein Novum unserer Zeit ist (vgl. Nedopil 2011), sondern bereits in vergangenen Jahrhunderten anerkannt war (vgl. Foucault 1974/2003). So ist anzunehmen, dass Hoffmanns Gestaltungen unheimlicher Stoffe auch von realen psychopathologischen Fällen inspiriert sind.

In mehreren Erzählungen und Romanen kreierte Hoffmann Charaktere außergewöhnlicher psychologischen Tiefe und Komplexität. Hier beschrieb er auch dysfunktionale Psychodynamismen und etablierte das Konstrukt des *Doppelgängers*, das auf Ähnlichkeit sowie auf Gegensätzlichkeit, auf Bewusstem und Unbewusstem, auf Spiegel und Schatten beruht (vgl. beispielsweise Hustvedt 2014). Die wortwörtliche Übernahme dieses Begriffs („doppelgänger“) in die angelsächsische Forschungsliteratur (z.B. Barnstone 2016, Webber 1996) verdeutlicht die Bedeutsamkeit und Tragweite dieses Konstrukts. Nach Arno Gimber steht der Doppelgänger „im Zusammenhang mit dem befremdenden Anderen“ [...], u. a. wird auch durch ihn eine Ästhetik des Fremden initiiert, die charakteristisch für die Literatur der Moderne bis hin zur Postmoderne geworden ist“ (Gimber 2006, 319).

In der Erzählung *Der Sandmann* von 1816 verknüpft Hoffmann das Doppelgänger-Motiv mit der erlebten beziehungsweise projizierten Aufspaltung von Bezugspersonen: Die zunehmende Entfremdung und der Realitätsverlust des Protagonisten Nathanael führen zu seiner Faszination von einer Automatenpuppe. Gemäß einer Anamnese werden die Informationen über Nathanaels Kindheits-erlebnisse für das Verständnis seiner weiteren psychopathologischen Entwicklung herangezogen und unter Rückgriff auf verschiedene (tiefen-)psychologische

Erkenntnisse gedeutet. Hierbei wird zunächst die Funktion der beteiligten Figuren als Personifizierungen psychodynamischer Prozesse erörtert, um darauf aufbauend die psychopathologische Entwicklung des Protagonisten zu analysieren.

E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann Kindheit und Anamnese

Hoffmann leitet die eigentliche Handlung der Erzählung *Der Sandmann* mit Briefwechseln zwischen dem Protagonisten Nathanael und seiner Geliebten Clara sowie deren Bruder Lothar ein. Bereits im ersten Brief schildert Nathanael seine Kindheitserlebnisse, um seine Verstörung aufgrund eines eigentlich alltäglich erscheinenden aktuellen Ereignisses zu erklären: „Dunkle Ahnungen eines gräßlichen mir drohenden Geschicks“ (Hoffmann 1816/1996, 9). Damit unterstreicht Hoffmann, welche hohe Bedeutung die Kindheit für die spätere Entwicklung des Menschen haben kann. Betrachten wir diese Schilderungen als eine Art Anamnese für die spätere psychopathologische Entwicklung des Protagonisten, so lassen sich bereits hier mehrere belastende Erlebnisse aufzeigen, die in einer Beziehung zu den nachfolgenden psychischen Störungen stehen.

Diese Erlebnisse betreffen vor allem die Beziehung zum Vater, der in seinem Verhalten gegenüber dem Sohn als ambivalent beschrieben wird und ebenso ambivalente Empfindungen beim Sohn hervorruft: Es entsteht eine Spannung zwischen Nähe und Distanz, zwischen Sehnsucht und Entfremdung. Der in dieser Situation erfolgende tödliche Unfall des Vaters hat fatale Folgen für die psychologische Entwicklung des Sohnes: Die vorausgehende partielle Abwesenheit des Vaters wird nun permanent manifest, aber gleichzeitig ist der Vater psychisch präsent und existiert weiter in der Vorstellung beziehungsweise Erinnerung des Sohnes.

In der weiteren Handlung wird das abweisende Verhalten des Vaters vor allem durch den Einfluss eines Fremden erklärt, der in der Handlung antagonistisch fungiert: Der mit dem Vater befreundete Advokat Coppelius nimmt – aus der Sicht des Kindes – ihm nicht nur die wenige gemeinsame Zeit mit dem Vater, sondern übt, direkt und indirekt, einen schädlichen Einfluss auf die Familie aus. Während seiner Besuche zieht er die Aufmerksamkeit des Vaters auf sich und verhält sich sehr unfreundlich gegenüber den Kindern.

Er pflegte uns immer die kleinen Bestien zu nennen; wir durften, wenn er zugegen, keinen Laut von uns geben und verwünschten den häßlichen, feindlichen Mann, der uns recht mit Bedacht und Absicht auch die kleinste Freude verdarb (Hoffmann 1816/1996, 12).

Die negative Attribuierung Nathanaels wird dadurch verstärkt, dass der Advokat bei seinen spätabendlichen Besuchen mit der Sagenfigur des Sandmanns in Beziehung gebracht wird, der gemäß der Erzählung der Amme unartigen Kindern Sand in die Augen wirft.

Oft erzählte [der Vater] uns viele wunderbare Geschichten und geriet dabei so in Eifer, dass ihm die Pfeife immer ausging, die ich, ihm brennend Papier hinhaltend, wieder anzünden mußte, welches mir denn ein Hauptspaß war. Oft gab er uns aber Bilderbücher in die Hände, saß stumm und starr in seinem Lehnstuhl [...]. An solchen Abenden war die Mutter sehr traurig und kaum schlug die Uhr neun, so sprach sie: „Nun Kinder! – zu Bette! zu Bette! der Sandmann kommt,“ (Hoffmann 1816/1996, 10).

Die Situation ist für das Kind sehr spannungsvoll. Es reagiert auf die Erzählung vom Sandmann einerseits mit großer Angst und andererseits mit nicht weniger großer Neugier – auf den Sandmann sowie auf die verborgene Seite des Vaters. Als Projektionsfigur übt die Sagengestalt eine große Faszination auf das Kind aus, das schließlich, während einer verbotenen nächtlichen Beobachtung, den kinderfeindlichen Coppelius mit der Sagengestalt identifiziert. Da Coppelius an den häuslichen Chemieexperimenten beteiligt ist, bei denen der Vater ums Leben kommt, macht Nathanael ihn für den Tod seines Vaters verantwortlich.

Verknüpft mit dem auf diese Weise vorgeprägten *Sandmann*-Komplex ruft der plötzliche und traumatisch erlebte Verlust des Vaters beim Kind eine ungünstige Dynamik hervor, wobei die vorausgehende psychologische Entwicklung ohnehin bereits Momente von Lust und Angst, Eros und Thanatos koppelte: Die Beschäftigung mit dem Sandmann erzeugt sowohl eine Faszination vom Geheimnisvoll-Verbotenen als auch von der angst- und schreckenauslösenden ‚Schattenseite‘ des Vaters, der sich somit im Erleben des Sohnes aufspaltet: Der sonst so gütige Vater ist abweisend, verweist das Kind in die Vorstellungswelt von Kinderbüchern und wird unter dem ‚bösen‘ Einfluss seines Gegenspielers Coppelius diesem sehr ähnlich.

Immer höher mit der Neugierde wuchs der Mut, auf irgendeine Weise des Sandmanns Bekanntschaft zu machen. [...] Endlich von unwiderstehlichem Drange getrieben, beschloß ich, im Zimmer des Vaters selbst mich zu verbergen und den Sandmann zu erwarten. Ich war wie festgezaubert. [...] Ach Gott! - wie sich nun mein alter Vater zum Feuer herabbückte, da sah er ganz anders aus. Ein gräßlicher krampfhafter Schmerz schien seine sanften ehrlichen Züge zum häßlichen widerwärtigen Teufelsbilde verzogen zu haben (Hoffmann 1816/1996, 14f.).

Damit wird diese ambivalente, von außen gestörte Vater-Sohn-Beziehung zum Ausgangspunkt einer psychopathologischen Entwicklung, die später zur Puppenfaszination führt. Sigmund Freud deutet diese Beziehung im Sinne des *Ödipus*-Komplexes und zieht hier eine Verbindung zwischen dem Unheimlichen und der Kastrations- und Augenangst beziehungsweise der Schaulust (Freud 1924). Ernst Jentsch hingegen definiert das Unheimliche als Ambiguität im Sinne eines intellektuellen Zweifels und erläutert das am Beispiel scheinbar lebendiger Puppen:

Unter allen psychischen Unsicherheiten, die zur Entstehungsursache des Gefühls des Unheimlichen werden können, ist es ganz besonders eine, [...] nämlich der Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei [...]. [...] Bekannt ist der unangenehme Eindruck, der bei manchen Menschen durch den Besuch von Wachsfigurencabinetten, Panoptics und Panoramen leicht entsteht (Jentsch, 1906, 197f.).

Der vermisste und früh verstorbene Vater bleibt implizit für die innere und äußere Handlung, insbesondere für die späteren Beziehungskonstellationen des Sohnes sowie für dessen Neigung zu leblosen (beziehungsweise in seiner Vorstellung zu belebenden) Puppen bedeutsam.

Auch wenn die Ausprägung starker Ambivalenzgefühle nicht per se pathologisch ist, kann hier eine dysfunktionale Entwicklung konstatiert werden. Nicht zuletzt aufgrund der traumatischen Verlusterfahrung kommt es zur erlebten Aufspaltung der väterlichen Bezugsperson – als fiktionale Instanz bleibt der Vater für Nathanaels Projektionen verfügbar. Ähnliche Spaltungsphänomene zeigen sich in Nathanaels späterer Persönlichkeit als junger Mann: gegenläufige Liebesbeziehungen (aktive Geliebte – passive Puppe) und pathogene Faszinationen (erotisch – morbide, Verlustängste – Angstlust). Über die Puppe Olympia ist der Vater zudem mit der Figur des Professors Spalanzani, (vermeintlicher) ‚Schwiegevater‘ und angeblicher ‚Vater‘ von Olympia, sowie dessen Gegenspieler Coppola verknüpft.

Die Beziehung zur Automatenpuppe Olimpia im Kontext fortschreitender psychopathologischer Entwicklung

Nach der bereits erwähnten Briefkorrespondenz setzt der auktoriale Erzähler die Beschreibung der Handlung während Nathanaels Studienzeit in G. fort, so dass vermutet werden kann, dass es bis dahin keine weiteren Auffälligkeiten in der Entwicklung des Protagonisten gegeben hat. Das einschneidende Erlebnis des frühen Tods des Vaters scheint demnach durch ein harmonisches Familienleben, erweitert mit den Adoptivkindern Lothar und Clara, der späteren Verlobten Nathanaels, kompensiert worden zu sein. Für die dann doch eintretende psychopathologische Entwicklung kommen mehrere ungünstige Bedingungen zum Tragen:

Das Zusammentreffen von Nathanael mit dem Naturwissenschaftler Coppola, der Coppelius in Erscheinung und Namen sehr ähnlich ist, löst die kindlichen Ängste und Erinnerungen wieder aus. Die Begegnung findet an einem fremden Ort statt, an dem Nathanael von seiner (haltgebenden) Familie getrennt ist, denn als Student in G. kann er den Kontakt zu seinen realen Bezugspersonen nur per Brief aufrechterhalten. Die räumliche Distanz sowie die eingeschränkte, notwendig einseitige Kommunikation mag eine erste Destabilisierung oder Verunsicherung des jungen Mannes bedingt haben, so wie umgekehrt die Rückkehr zur Familie eine Änderung seines inneren Zustands hin zur psychischen Gesundheit bewirkt.

Es geschah, wie Nathanael geglaubt, denn in dem Augenblick, als er Clara wiedersah, dachte er weder an den Advokaten Coppelius, noch an Claras verständigen Brief, jede Verstimmung war verschwunden (Hoffmann 1816/1996, 26).

Die räumliche Trennung von der Familie führt dazu, dass dem Protagonisten das natürliche Gespräch mit der Funktion einer restabilisierenden Intervention fehlt. So wie unmittelbare Reaktionen auf Nathanaels Äußerungen *und* auf seinen emotionalen Zustand ausbleiben, kann sich seine innere Vorstellungswelt, verknüpft mit Erinnerungen an belastende Kindheitserlebnisse und Ängste, ungehemmt entfalten. Die Familie erlebt Nathanaels Veränderung als „düstere[n] Träumereien“ und „mystische[n] Schwärmerei“ (Hoffmann 1816/1996, 26); zwischen dem Studenten und seiner Verlobten Clara kommt es zur Entfremdung.

Unabhängig davon, ob die gestörte Liebesbeziehung von einem beiderseitig mangelnden Aufeinander-Zugehen verursacht wurde oder von Nathanaels Unbewusstem, vom Schicksal oder von bösen Mächten, verfügt Nathanael über eine

geringe Selbstwirksamkeitserwartung. Geprägt von der Verlusterfahrung, befürchtet er den Abbruch der Liebesbeziehung, anstatt die anstehenden Konflikte zu lösen. Er beschreibt seine Verlustangst in seinen Texten und Clara gegenüber im Dialog, wobei er die Störung seines Glücks extern durch „ein böse[s] Prinzip“ erklärt (Hoffmann 1816/1996, 26). Obwohl sich der Dissens während des Familienbesuchs abschwächt, bleiben diese Assoziationen immanent.

Insofern wird Nathanaels Empfänglichkeit für die verführerisch dargebotene Puppe in G. in die Handlung logisch eingeführt und psychologisch verständlich: Olimpia verfügt über Eigenschaften, die der Student bei seiner realen Geliebten vermisst. Die Puppe besticht durch ihre Schönheit sowie durch ihre permanente Präsenz und regt so seine Schaulust an. Vom Fenster seiner neuen Wohnung aus ist sie mit dem Fernglas – erhalten von Coppola – stets nah (zu sehen). Sie fungiert als materialisiertes Wunschbild und als Gegenmodell zur lebendigen Clara, die ihm beim Offenlegen seines Innenlebens widerspricht und zudem anderen Aufgaben wie Haushalt, Familie verpflichtet ist.

Aber, lieber Nathanael, wenn ich *dich* nun das böse Prinzip nennen wollte, das feindlich auf meinen Kaffee wirkt? – Denn, wenn ich, wie du es willst, alles stehen und liegen lassen und dir, indem du liesest, in die Augen schauen soll, so läuft mir der Kaffee ins Feuer und ihr bekommt alle kein Frühstück! (Hoffmann 1816/1996, 27).

Libidinöse Triebe, Sehnsucht nach äußerer sowie innerer Nähe, nach Verständnis und ungeteilter Aufmerksamkeit erklären Nathanaels Hinwendung zu jenem leblosen Frauenbild. Olimpias äußerst begrenzte Handlungs- und Sprachfähigkeit erlauben ihm während seiner Besuche die unbegrenzte Ausbreitung seines Inneren. Sie hört seine Vorträge laut- und kritiklos an, so wie er die ihres Vaters (und als Kind die seines Vaters sowie dessen Freundes Coppelius). Im Gegensatz zu Clara erfüllt die ‚hörige‘ Olimpia, in häuslicher Stube nur ihm zugewandt und willenlos fremdbestimmt, seine Bedürfnisse optimal und bietet keinerlei Anlass zu kontroversen Auseinandersetzungen.

Da ihr ‚Vater‘, als Professor eine allgemein geschätzte Autorität und Nathanaels neue Bezugsperson in der Fremde, den Kontakt herstellt, verheißt die Verbindung mit Olimpia zugleich die Erfüllung erotischer Wünsche, die Kompensation kindlicher Verlusterfahrungen sowie soziale Integration. Trotz Skepsis mancher Studenten angesichts eines nur zu wenigen Handlungen fähigen Automaten wird Olimpia als ‚Professorentochter‘ salonfähig. Auch andere Bürger:innen der Stadt

G. realisieren den „Betrug“ nicht (Hoffmann 1816/1996, 42). Letztlich ist es aber Nathanael, der aufgrund seiner Disposition sowie durch seine vermeintliche Aufnahme in die ‚Professoren-Familie‘ am stärksten getäuscht und geschädigt wird.

Während Clara eher den Ansprüchen einer aufgeklärt-selbstbestimmten Frau entspricht, hat Nathanael ein konservatives Familien- und Frauenbild. Er ist zudem nicht (mehr) an realen Beziehungen mit gleichberechtigten Dialogpartnerinnen interessiert, sondern zieht eine einseitige, autoritär geprägte Kommunikation vor und weist der – abgesehen von Minimaläußerungen wie „Ach“ oder „Gute Nacht, mein Lieber“ (Hoffmann 1816/1996, 39) – stummen Automatenpuppe die Rolle der Zuhörenden zu. Damit karikiert Hoffmanns Darstellung die traditionellen Geschlechtsrollen seiner Zeit und kontrastiert sie mit dem emanzipierten Frauenideal der Romantik.

Um nun ganz überzeugt zu werden, daß man keine Holzpuppe liebe, wurde von mehreren Liebhabern verlangt, [...] daß sie nicht bloß höre, sondern auch manchmal in *der Art* spreche, daß dies Sprechen wirklich ein Denken und Empfinden voraussetze. Das Liebesbündnis vieler wurde fester und dabei anmutiger, andere dagegen gingen leise auseinander (Hoffmann 1816/1996, 42).

Aber Nathanael hält an seiner Projektion fest und ignoriert die Mahnungen wohlwollender Freunde. Vom Professor in seinem Streben bestärkt, wird er letztlich Opfer einer Täuschung und – nach dem Erkennen derselben – Opfer einer Enttäuschung, die sein Liebesglück sowie sein Vertrauen gegenüber den neuen Bezugspersonen zerstört. Da zu dieser Selbsttäuschung die inszenierte und Nathanaels pathogene Anlage ausnutzende Fremdtäuschung hinzu kommt, greifen innere und äußere Handlung ineinander. Die von ihm beobachtete Szene, in der Coppola und der Professor die Puppe gewaltsam zerstören, macht den Betrug offenbar. Diese verstörenden und sich wiederholenden Details des Geschehens wirken schockartig auf Nathanael und erweisen sich als retraumatisierend; der Beziehungsverlust seiner (neuen) Bezugspersonen koinzidiert mit dem plötzlich erkannten Realitätsverlust.

Coppola [...] rannte mit fürchterlich gellendem Gelächter rasch fort die Treppe herab, [...]. Erstarrt stand Nathanael – nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichtes Wachs- gesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe. Spalan- zani wälzte sich auf der Erde, Glasscherben hatten ihm Kopf, Brust und Arm zerschnitten, [...] Da packte ihn der Wahnsinn (Hoffmann 1816/1996, 40f.).

Realitätsverlust und Spaltung in zwei sich spiegelnde Welten

Die bisher beschriebene Darlegung soll nicht darüber hinweg täuschen, dass sich im Protagonisten bereits vor diesem Ereignis psychopathologische Veränderungen vollzogen haben, denn die gravierenden Sinnestäuschungen und Fehlschlüsse gehen über die ‚Blindheit‘ eines Verliebten hinaus (Freund 1990). Der junge Mann (inter-)agiert unmittelbar mit Olimpia und berührt sie mehrfach, sodass selbst das evidenz-bezeugende Taktile (Fend 2007, 19f.) von seinem Wunschdenken überformt ist. Die Heiratsabsicht belegt, dass hier auch kein Fall einer kultischen Überhöhung oder eines symbolisierenden Spiels vorliegt.

Eiskalt war Olimpias Hand, er fühlte sich durchbebt vom grausigen 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 (Hoffmann 1816/1996, 35).

Deutlich beschreibt Hoffmann Nathanaels Faszination des Automaten als ambivalente Spannung zwischen den Polen Tod und Grausen – Liebe und Sehnsucht. Die projektive Zuschreibung eigenen Erlebens auf dieses Objekt hat sich hier von alltäglichen Irrtümern aller Menschen weit entfernt. Plausibel wird Nathanaels pathogenes Erleben, da die Ereignisse in G. seine Kindheitserlebnisse spiegeln: Den beiden Betrügern Spalanzani und Coppola entspricht die Konstellation (entfremdeter) Vater und Coppelius, so wie Olimpia als Claras Schatten erscheint.

Die Frage nach dem ‚Doppelgänger‘ war und ist immer auch die Frage nach den verborgenen, im Unbewußten wirkenden Anteilen im Menschen, [...]. Die Entdeckung der abgespaltenen Teile, der sogenannten ‚Schatten‘ [...] ist also die Nachtseite des Ich, unserer ständiger »dunkler« Begleiter, [...] ein negatives, aber auch für die Entwicklung positives Element und ein nicht wegzudenkender Teilaspekt unserer Existenz (Koob 1998, 57).

Die Spiegelung bewirkt hier weniger ein Erkennen des narzisstischen Selbst als ein Verkennen der Welt (Lacan 1966, 1999; Kittler 1977). Der Wechsel (oder das Verwechseln) von realer und irrealer Welt wird für den Protagonisten so ohne viel ‚Reibung‘ vollziehbar, bis sich Automaten-‘Vater‘ und ‘Tochter‘ als unreal und damit als weiterer Verlust entpuppen. Hierbei fungiert die Doppelfigur des Coppelius alias Coppola als Zwischeninstanz (vgl. Abbildung 1): einerseits als Störfaktor der gesunden realen, andererseits als vermittelnder Zugang zu den krankhaften irrealen Beziehungen. Unter der

Prämisse, dass die gesamte Erzählung einen psychopathologischen Fall veranschaulicht, kann diese Doppelfigur als Personifizierung eines Komplexes betrachtet werden.

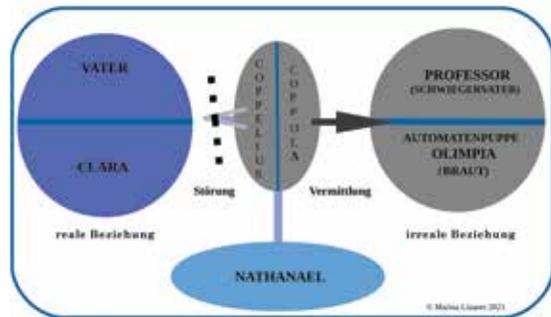


Abbildung 1: E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*: Spiegelung der Figurenkonstellation

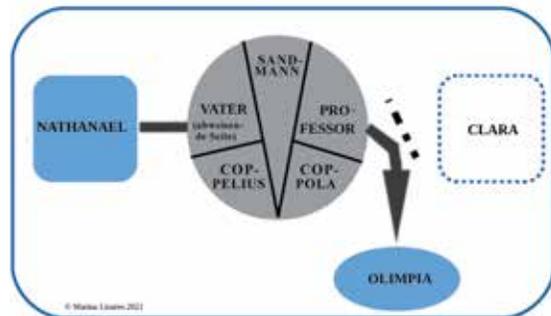


Abbildung 2: E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*: Schema des ‚Sandmann‘-Komplexes

Dieser Komplex einer spaltenden beziehungsweise verdoppelnden Dynamik ist über die Kindheits-schilderung mit der Sagenfigur des Sandmanns verknüpft, die als angstausslösendes Erziehungsmittel eingesetzt wurde: Kinder, die nicht schlafen gehen, werden mit dem Verlust der Augen bestraft. Exponiert im Titel der Erzählung, erhält der Sandmann eine zentrale Bedeutung. Assoziiert mit unerlaubter Neugier und ‚Schaulust‘ sowie mit dem Verlust des Sehens und Erkennens, folglich mit Realitätsverlust, steht das Motiv des Sandmanns hier für die von den zwei Antagonisten gestörte Entwicklung Nathanaels oder anders gesagt: die beiden Antagonisten können als personifizierte destruktiv wirkende Psychodynamismen gedeutet werden.

Unter der Prämisse, dass die gesamte Erzählhandlung – ähnlich wie im Traum – innere Prozesse symbolisiert, fungiert der Sandmann als eine im Innern des Protagonisten wirkende psychopathologische Instanz: ausgelöst vom Beziehungsverlust und vom Rückzug in die innere Vorstellungswelt, baut sich ein Komplex auf, der eine lebendig-dialogische Liebesbeziehung unmöglich macht und die Begierde auf eine leblose Puppe als Projektionsfigur umlenkt. Es ist ein Drang, der im Selbstmord und zudem beinahe im Mord der Geliebten gipfelt (vgl. Abbildung 2).

Eine multiperspektivische Betrachtung oder: E. T. A. Hoffmann – ein höchst moderner Tiefenpsychologe

Im Sinne der Mehrdeutigkeit literarischer Texte ist eine Erzählung kausal verschieden und auf mehreren Ebenen zu deuten. So wie die Aufspaltung der Figuren nach verschiedenen psychologischen Ansätzen beschreibbar ist, bleibt auch der Fokus auf die innere Entwicklung des Protagonisten *eine* Lesart des Textes. Es zeichnet die hohe Qualität Hoffmannscher Erzählungen aus, dass Erklärungen wie höhere Macht, Schicksal, pathogene Anlage, Unbewusstes, Zufälle, Intrige oder skrupellose Forschung (Freund 1990; Kittler 1977; Rauter, Semlow u. Tepe 2009; Schrey 2006) parallel und/oder sich wechselseitig beeinflussend ihre Gültigkeit besitzen.

Die seelischen Prozesse sind vielschichtig und differenzierbar, wobei sie in tiefenpsychologischen Konzepten eher dynamisch, in anderen eher strukturell (als figurativ darstellbare Instanzen) erfasst werden. So entwickelte Freud ein Modell mit den Instanzen Es, Ich und Über-Ich. Bezogen auf die Hoffmannsche Erzählung ist das Über-Ich mit der libido-kontrollierenden Macht des Sandmanns und der kindlichen Angst vor Verlust der Augen assoziierbar (vgl. Freud 1917, 301f.). Die Psychosynthese nach Roberto Assagioli sieht die Persönlichkeit in viele Teile, Rollen, Verhaltensmuster und Identitäten gegliedert (Neef, Henkel u. Kerkhoff 2018). Die psychodynamische Konzeption nach C. G. Jung exponierte die im kollektiven Unbewussten verwurzelten Archetypen (Jung 1984). Nach dieser Lesart wäre die künstliche Figur Olimpia als Archetypus der ‚Anima‘ (als Ideal), zugleich als Schatten der realen Verlobten Clara zu deuten.

Nathanael projiziert in seiner Beziehung zur Puppe Olimpia – sei es als Anima oder als sonstiges ‚Objekt‘ zur Triebbefriedigung – sein Inneres auf leblose Materie, welche so von ihm ‚beseelt‘ wird. Projektionen als „unabsichtlich geschehene Hinausverlegung[en] eines subjektiven seelischen Tatbestandes in ein äußeres Objekt“ (Franz 1978, 11) sind dabei durchaus Bestandteil von alltäglicher Kommunikation wie auch von Erziehungsstilen, betreffen aber Menschen mit psychischen Störungen wie Neurotiker oder Schizoide oft in extremer Weise. So eskaliert hier Nathanaels gestörte Kommunikationsweise im Dialog mit Clara gemäß Watzlawick, Beavin u. Jackson (2007) in symmetrischer Form, hingegen im Monolog vor Olimpia in komplementärer Form und gipfelt hier in der absoluten *folie à deux* von Mensch und Automatenpuppe.

Insbesondere bei starker Imagination oder neurotischer Anlage können zudem Projektion und Dissoziation gekoppelt sein, als hoch ambivalente und damit gegenläufige Empfindungen. Dabei werden dissoziierende Menschen von ihren Mitmenschen als automatenhaft und seelenlos handelnd erlebt (Reddemann 2000); Projizierende füllen dieses Vakuum aus. An Formen der Dissoziation, die oft im Zusammenhang mit Abwehrmechanismen und mit früheren Trauma steht, erinnern lediglich Nathanaels akute Wahnausbrüche. Typisch für ihn scheint die in der Erzählhandlung offensichtlich werdende Struktur einer gespiegelten Spaltung:

Jeder hat beides in sich (Ambivalenz), anstatt aber die Gegensätze in sich zu vereinen, wird nur jeweils die eine Seite gelebt, die andere dem Partner überlassen: so polarisieren sich die Gegensätze, in der Beziehung entsteht eine Art komplementärer seelischer Arbeitsteilung (Schulz von Thun 1998, 202).

Diese Polarisierung findet hier ihr Extrem in der Beziehung zum Automaten Olimpia, wobei die Beziehung de facto nur in Nathanael besteht. Geht man davon aus, dass der Zustand einer Dissoziation eigentlich eine biologische Schutzreaktion ist (Gast 2017), dann liegt bei Nathanael während der Observierung der Puppe zunächst keine Dissoziation vor, denn er ist nicht bedroht, wenn er sie geschützt vom eigenen Studierzimmer aus beobachtet. Eher kann von einer wahnhaften Umdeutung ausgegangen werden, bei der Nathanael eine reale Frau durch den (temporär von ihm auch als solchen erkannten) toten Automaten ersetzt, der sein weibliches Ideal verkörpert und nach seinem Willen agiert.

In jedem Fall handelt es sich um eine Konstellation, die eine stark psychopathologische Qualität aufweist. Nathanaels paradoxe Wünsche nach Belebung eines ‚toten‘ Automaten und nach Automatisierung des Lebendigen können als ein Versuch der Bearbeitung des tödlichen Verlusts in der Kindheit erklärt werden. Hoffmann beschreibt eindrücklich, wie der junge Mann während der Begegnung mit dem Automaten anfängliches Grausen in Glücksgefühle überführt und Empfindungen von kalter Materie in glühende Körperwärme – Gefühle und Empfindungen des gespiegelten Ichs.

Nach psychoanalytischer Beobachtung ist der Fetischismus näher an der Neurose als an der Perversion, da ein Neurotiker „den sadistischen Trieb bekämpft“ und „mehr Angst- und Schuldgefühle“ zeigt (Dorey 1972, 56). Sexueller Fetischismus wird dennoch bis heute mit der Verbindung von Lust und

Macht sowie mit dem Todeswunsch gegenüber dem Liebesobjekt assoziiert (Nedopil, Blümcken u. Bock 2008). Anders als eine völlig starre Puppe führt der partiell ‚eigenständig‘ agierende Automat Olimpia, nachdem er als ständig verfügbares Bild zum Voyeurismus verführt hat, die Wunschhandlungen Nathanaels aus, ähnlich wie eine Prostituierte:

Das willige Objekt erlaubt die Auslebung des Verdrängten und zwanghaft Drängenden, die Auflösung der Spannungen erotisch-morbider Triebe sowie der Lust- und Verlustängste – beschrieben als „von unwiderstehlicher Gewalt getrieben“ (Hoffmann 1816/1996, 33). Hier kann das Motiv, Vergängliches festzuhalten und ausgelöstes Grausen zu überwinden, der zentrale Grund für die Verbindung von Machtausübung und Fetischismus sein: Der Besitz einer Geliebten ist bei einer leb- und willenlosen Puppe optimal gegeben.

Die vorzeitig abgebrochene und ohnehin höchst ambivalente Vater-Sohn-Beziehung, beendet durch den frühen grausamen Tod des Vaters, erschwert die Entwicklung seelischer Reife und die Ausübung gleichberechtigter Beziehungen im jungen Erwachsenenalter. Dispositionen zu starker Introversion bei großer Offenheit für Phantastisches und Fremdes sowie die Neugier und Faszination am Verborgenen und Verbotenen haben die latent vorhandenen pathogenen Anlagen gefördert. Die Situation einer zunehmend größeren Distanz zu den Bezugspersonen und erlebte Frustration in der Liebesbeziehung mit Clara führen zur inneren Spaltung und Triebumlenkung auf das leblose Objekt – als höriges und passives weibliches Wesen entpuppt es sich als ein Ideal despotischer Sexualbefriedigung.

Hoffmanns Scharfsichtigkeit in Bezug auf psychische Prozesse nimmt bereits Anfang des 19. Jahrhunderts spätere Erkenntnisse der (Tiefen-)Psychologie aus dem 20. Jahrhundert vorweg und stellt eine Pionierleistung dar. Zugleich handelt es sich um eine aufmerksam-kritische Beobachtung der aktuellen Entwicklungen seiner Zeit: An die philosophischen Ideen und technologischen Innovationen im Zeitalter von Aufklärung bis Romantik anknüpfend, thematisiert Hoffmann in seinen phantastischen Erzählungen die Gefahren psychischer Fehlentwicklungen nicht zuletzt als Folgen ‚schwarzer‘ Pädagogik (Rutschky 2003) und patriarchalischer Strukturen. Stattdessen plädiert er für eine angstfreie Erziehung und für eine Entfaltung der Frau in Richtung Emanzipation – denn sie ist alles andere als eine Puppe.

Literaturverzeichnis

- Barnstone, Deborah Ascher (2016). *The Doppelgänger*. Oxford: Lang.
- Dorey, Roger (1972). Psychoanalytische Beiträge zur Untersuchung des Fetischismus. In Jean-Bertrand Pontalis (Hg.), *Objekte des Fetischismus* (S. 37-58). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fend, Mechthild (2007). Sehen und Tasten: Zur Raumwahrnehmung bei Alois Riegl und in der Sinnesphysiologie des 19. Jahrhunderts. In Barbara Lange (Hg.), *Visualisierte Körperkonzepte: Strategien in der Kunst der Moderne* (S. 15-38). Berlin: Reimer.
- Foucault, Michel (1974/2003), *Die Anormalen; Vorlesungen am Collège de France*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Franz, Marie Louise von (1978). *Spiegelungen der Seele: Projektion und innere Sammlung*. Stuttgart [u.a.]: Kreuzt.
- Freud, Sigmund (1917). Das Unheimliche. *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 5, 297-309. Abruf am 11.03.2021 unter https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/imago1917_1919/0307
- Freud, Sigmund (1924). Psychoanalyse: Der Untergang des Ödipuskomplexes. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* 10 (3), 245-52. Abruf am 10.03.2021 unter <https://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-untergang-oedipuskomplex.html>
- Freund, Winfried (1990). Das verblendete Bewusstsein – E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann. In Winfried Freund, *Literarische Phantastik: Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm* (S. 85-98). Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer.
- Gast, Ursula (2017). Dissoziation und Trauma: Intrusionen als Indikator für dissoziatives Funktionieren nach Trauma. *Psychotherapie im Dialog* 18, (3), 44-48. Zugriff am 13.03.2021 unter: https://www.ursula-gast.de/assets/3639571_19_aus_der_praxis_gast.pdf
- Gitler, Arno (2006). Die ästhetische Erfahrung des Fremden: Der Doppelgänger in der deutschen Romantik und der europäischen Literatur. *Estudios Filológicos Alemanes* 12, 319-332.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1816/1996). *Der Sandmann*. München: Goldmann.
- Hustvedt, Siri (2014). Außerhalb des Spiegels. In Siri Hustvedt, *Leben, Denken, Schauen: Essays* (S. 79-86). Reinbeck: Rowohlt.
- Jentsch, Ernst (1906). Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift* 8 (18), 195-198. Abruf am 30.03.2021 unter <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/19552>
- Jung, Carl Gustav (1984). *Archetyp und Unbewußtes*. Olten [u.a.]: Walter-Verlag.
- Koob, Olaf (2005). *Das Ich und sein Doppelgänger: Zur Psychologie des Schattens*. Stuttgart; Berlin: Mayer.
- Kittler, Friedrich A. (1977). „Das Phantom unseres Ichs“ und die Literaturpsychologie: E. T. A. Hoffmann – Freud – Lacan. In Friedrich A. Kittler, Horst Turk (Hg.), *Urszenen: Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik* (S. 139-166). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lacan, Jacques (1966). *Écrits*. Paris: Edition du Seuil.
- Lacan, Jacques (1999). Über den Narzißmus. In Almut-Barbara Renger (Hg.), *Mythos Narziß: Texte von Ovid bis Jacques Lacan* (S. 209-213). Leipzig: Reclam.
- Nedopil, Norbert, Blümcke, Ingmar, Bock, Bernhard (2008). Tödliche Lust – sadistischer Fetischismus: Forensisch-psychiatrische Begutachtung von Sexualstraftätern. *Der Nervenarzt* 79 (11), 1249-1262.

- Nedopil, Norbert (Hg.) (2011). *Die Psychiatrie und das Recht – Abgrenzung und Brückenschlag*. Lengerich [u.a.]: Pabst Science Publ.
- Neef, Ursel, Henkel, Georg, Kerkhoff, Sven (2018). *Praxisbuch Systematisch-Integrative Psychosynthese. Bd. 3: Teilpersönlichkeiten*. Hamburg: tredition.
- Reddemann, Luise (2000). Dissoziation. In Thomas Bronisch, Martin Bohus, Matthias Dose, Luise Reddemann, Christine Unkel (Hg.), *Krisenintervention bei Persönlichkeitsstörungen* (S. 145-163). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Rutschky, Katharina (2003). *Deutsche Kinder-Chronik: Wunsch- und Schreckensbilder aus vier Jahrhunderten*. Köln: Parkland-Verl.
- Schulz von Thun, Friedemann (1998). *Miteinander reden: Stile, Werte und Persönlichkeitsstile*. Reinbek: Rowohlt.
- Watzlawick, Paul, Beavin, Janet H., Jackson, Don D. (2007). *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern: Huber.
- Webber, Andrew (1996). *The Doppelgänger*. Oxford: Clarendon Press.

Internetquellen

- Schrey, Dieter (2006). „Sköne Oke“: Die Überwältigung der Einbildungskraft durch die „ungeheure“ Wirklichkeit. Abruf am 13.03.2021 unter <http://home.bn-ulm.de/~ulschrey/literatur/hoffmann/sandmann-interpretation.html>
- <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de>

About the Author / Über die Autorin

Marina Linares

Dr. phil.; Studium der Kunstgeschichte, Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft, später ergänzend Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft sowie Psychologie; Promotion mit einer Dissertation über die Vergleichbarkeit von Malerei und Musik mit kognitivem Ansatz; tätig als freiberufliche Kunsthistorikerin und Dozentin, Bildende Künstlerin und Autorin; Publikationen über moderne bis zeitgenössische Kunst- und Kulturgeschichte, bevorzugt mit interdisziplinären Fragestellungen; Vorträge auf internationalen Konferenzen.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address
artml@mail.de

Beseelte Automaten. Eine literatur- und filmwissenschaftliche Annäherung

Animated Automats. An Approach Through Literature and Cinema

Peter Ellenbruch / Liane Schüller

ABSTRACT (Deutsch)

Die schauerromantische Erzählung „Der Sandmann“ von E. T. A. Hoffmann dient als Ausgangspunkt für die Analyse von Blickmotiven in Puppen, Automaten und Androiden. Strategien der narrativen Gestaltung bei der Beseelung künstlicher menschlicher Figuren stehen dabei ebenso im Mittelpunkt der Analyse wie die Wechselwirkung zwischen dem androidischen Blick und den menschlichen Projektionen auf ihn. Die Grundlagen dafür sind Sigmund Freuds Konzept des ‚Unheimlichen‘ sowie Methoden der Filmanalyse. Mit Hilfe letzterer werden hier exemplarische Analysen angelegt, die sowohl wiederkehrende Aspekte von Hoffmanns Erzählung im Kino der Weimarer Republik als auch weitere Entwicklungen des Blickmotivs in der Geschichte des amerikanischen Science-Fiction-Kinos verfolgen.

Schlüsselwörter: E. T. A. Hoffmann, Augen-Motive, Androiden, Science-Fiction-Kino, Das Unheimliche

ABSTRACT (English)

The gothic tale “Der Sandmann” by E. T. A. Hoffmann serves as the basis for an analysis of eye-motifs in dolls/puppets, automata and androids. Strategies of narrative composition regarding the animation of artificially produced human figures as well as interactions between the android gaze and human projections are central to the analysis. Sigmund Freud’s concept of ‘the uncanny’ and methods of film analysis provide the basis for the analysis. To this aim, film analyses are used to exemplify both recurring aspects of Hoffmann’s tale within the cinema of the Weimar Republic as well as the development of eye-motifs in the history of American science-fiction-cinema.

Keywords: E. T. A. Hoffmann, eye-motifs, androids, science-fiction cinema, the uncanny

Einleitung

Wenn man der Unheimlichkeitskonstruktion aus E. T. A. Hoffmanns „Der Sandmann“ (1816)¹ folgt, die – nicht zuletzt bezüglich der Annahme einer Seele – auch mit der Fehlbarkeit von menschlicher Wahrnehmung beim unterscheidenden Erkennen von Mensch und Puppe zu tun hat, liegt es nahe, eine Verbindungslinie zum Kino der Filmphantastik zu ziehen. Die Genremotivik ist entlang der kompletten Filmgeschichte von changierenden Wahrnehmungskonzepten durchdrungen, angefangen von androidischen Figuren, die in ihrer äußeren Menschlichkeit das Bestimmen der Beschaffenheit einer Seele problematisieren, über Roboterfiguren verschiedener Ästhetik, die oftmals wie menschengroße Puppen wirken, bis hin zu Puppenfiguren, denen eine Beseeltheit zugesprochen wird oder die eine Form von Eigenleben entwickeln. Die im Genre von vornherein als vom Menschen ununterscheidbare Androiden angelegten Figuren werden jedoch oftmals in der jeweiligen Diegese mit einer Art Puppenstatus zusammengebracht. Zu diesen Figuren gesellt sich darüber hinaus häufig eine vielschichtige Augenmotivik, die letztlich wieder auf das romantische Motiv des künstlichen Menschen und die Wahrnehmungskonzeption von E. T. A. Hoffmanns „Sandmann“ mit dem Motiv der Augen als „Spiegel der Seele“ zurückverweist.

Im Folgenden werden schlaglichtartig einige dieser Motivausformungen, die eine Verbindung von anthropomorphen Figuren und der Diskussion um die Grenze zwischen (unbeseeltem) Puppensein und (beseeltem) menschlichen Leben zeigen, unter literatur- und filmwissenschaftlicher Perspektive zusammengeführt.

Wahrnehmung in E. T. A. Hoffmanns „Sandmann“: Auge und Automat

In E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“ spiegelt sich deutlich ein seit dem Ende des 18. Jahrhunderts erstarkendes Interesse nicht nur an den „verborgenen Tiefenschichten der Seele“ (Schmitz-Emans 2016, 127), sondern – neben dem Verhältnis von Normalität und Wahnsinn, Innen- und Außenwelt, Selbst- und Fremdwahrnehmung – auch die Faszination für Formen der psychosomatisch motivierten Fragmentierung des Ich, die späteren „psychoanalytischen Modellen des Unbewussten den Weg“ (ebd.) bahnt. Das zeigt sich exemplarisch in der Auseinandersetzung Sigmund Freuds mit Hoffmanns Text in seinem kanonischen Essay über „Das Unheimliche“ (Freud 1919), aber auch in dem einschlägigen diskursanalytischen Beitrag Friedrich Kittlers

(Kittler 1977), der – Freuds Analyse reflektierend – seiner Betrachtung von Hoffmanns Text das Konzept Jacques Lacans zugrunde legt. Inzwischen existiert daneben eine Fülle literaturpsychologischer, aber auch medizinhistorisch motivierter Analysen von Hoffmanns „Sandmann“ (vgl. Ellenberger 1985; Gendolla 1992; Reuchlein 1986), die von Ansätzen, die auf das „Zusammenspiel von Wissen und Nicht-Wissen als literarischer Modus Operandi“ (Brandes 2016) fokussieren und Lesarten, die den „Sandmann“ im Science-Fiction-Genre ansiedeln (vgl. Otte 2020), flankiert werden.

In Hinblick auf das Thema der Seelenverwandtschaft, aber auch im Kontext von (optischen) Wahrnehmungsphänomenen, sind die Augen in Hoffmanns Text zentrale Leitmotive, die auf vielschichtige sowie mehrdeutige und -perspektivische Weise in die Erzählung verflochten werden, dabei unterschiedliche Aspekte von (Sinnes-)Wahrnehmung grundieren und wiederum auf mehreren Ebenen reflektieren. Bereits der Titel und die Zuordnung des Textes in Hoffmanns „Nachtstücke“ verweisen einerseits auf die „Ambivalenz optischer Wahrnehmung und auf die Gefahr von Sinnestäuschungen“ (Hohoff 1988, 277), andererseits auf die Entstehung von inneren Bildern und von Bildern in der Wirklichkeit (vgl. ebd.). Insbesondere die Verfälschung der sinnlichen Wahrnehmung geht dabei zumeist mit Erfahrungen von Körperentfremdung einher (vgl. Bönnighausen 1999, 61), was sich insbesondere in der unmöglichen Liebe des Protagonisten Nathanael zu der Figur Olimpia zeigt, bei der es sich um eine seelenlose Puppe handelt, was Nathanael jedoch nicht realisiert. Diese asymmetrische Liebe kann durchaus als eine Form der im zeitgenössischen romantischen Diskurs relevanten Ausgestaltung des Unheimlichen gedeutet werden, das in der Gestalt des Sandmanns bereits zu Beginn der Erzählung auftaucht und sich leitmotivisch durch den gesamten Text zieht.

Hier berichtet Nathanael in einem Brief an seinen Freund Lothar von Begebenheiten aus seiner Kindheit, in der die Figuration des Sandmanns eine entscheidende Rolle spielt. Die Mutter erzählt ihren Kindern, verbunden mit der Aufforderung zu Bett zu gehen, vom Sandmann: „[...] wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut“ (DS, 9). Der Sandmann taucht hier noch nicht als schreckende Figur auf, da die Mutter den Kindern erklärt, dass es ihn nicht wirklich gebe („Es gibt keinen Sandmann, mein liebes Kind“, ebd.). Demgegenüber erzählt die Kinderfrau dem kleinen Nathanael – in Form einer unheimlichen Gutenachtgeschichte – vom Sandmann, der in die Augen der unartigen Kinder Sand werfe, bis diese ihnen blutig zum Kopf herauspringen:

¹ Im Folgenden zitiert als DS unter Angabe der Seitenzahlen der Ausgabe Hoffmann (1975).

Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen eine Handvoll Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf (ebd.).

Dies ist einer der initialen Momente, in denen der Funke der Angst in dem Jungen angelegt wird, die fortan, ganz im Sinne der sogenannten „Schwarzen Pädagogik“ und äquivalent zu Foucaults Konzept der Disziplinargesellschaft, die Funktion der Kontrolle und Disziplinierung im Leben Nathanaels übernimmt und dafür sorgt, dass ihn dieses Trauma nicht mehr loslassen wird; denn obgleich Nathanael schon früh auf einer bewussten und reflektierten Ebene realisiert, dass es „wohl nicht ganz seine Richtigkeit haben könne“ was ihm die Wartefrau erzählt habe (DS, 10), bleibt ihm der Sandmann zeitlebens „ein fürchterliches Gespenst, und Grauen“ (ebd.). Gekoppelt wird diese Angst an die mysteriöse und den Kindern zutiefst unheimliche Figur des Advokaten Coppelius, der – bezeichnenderweise kann das italienische „il coppo“ mit „Augenhöhle“ übersetzt werden – dem Jungen droht, ihm die Augen herauszureißen, als dieser den Advokaten dabei beobachtet, wie er mit Nathanaels Vater nächtliche alchemistische Experimente durchführt. Und so steht der angedrohte Verlust der Augen letztlich, so Freud in seinem Essay „Das Unheimliche“ (1919), für das Ausgeliefertsein an völlige Schutz- und Hilflosigkeit:

[...] es [ist] eine schreckliche Kinderangst [...], die Augen zu beschädigen oder zu verlieren. Vielen Erwachsenen ist diese Ängstlichkeit verblieben, und sie fürchten keine andere Organverletzung so sehr wie die des Auges. Ist man doch auch gewohnt zu sagen, daß man etwas behüten werde wie seinen Augapfel. (Freud 1919, 254)

Daneben läuft in Hoffmanns Erzählung die Frage nach der Verlässlichkeit der eigenen Wahrnehmung immer als prägende und substantielle Spur mit. Robert Wilson bemerkt hierzu im Kontext seiner für die Ruhrfestspiele Recklinghausen und das Düsseldorfer Schauspielhaus realisierten Theaterinszenierung des „Sandmanns“: „Das Auge funktioniert inwendig und nach außen hin, die ganze Zeit. Die inneren Bilder können sich mit den äußeren vermischen, während der Zeit, da wir die Augen schließen. Die inneren Bilder werden dann Teil unserer Realität, ebenso wie die äußeren Bilder“ (Ortiz 2017, 9).

Allerdings spielt Hoffmann in seiner Erzählung nicht nur mit dem Motiv des Verlusts bzw. der Beschädigung der Augen, sondern es geht ebenfalls und in besonderer Weise um das Sehen und Beobachten sowie die Bedeutung von Blicken. Das ist insofern bedeutsam, als die Filme, die nachfolgend thematisiert und im Kontext der Puppenthematik auf Motive von Seelenlosigkeit abgeklopft werden, das Motiv des Auges sowie das Spiel mit Blickrichtungen – von nach innen und außen und umgekehrt – auf mannigfache Weise aufgreifen.

Hoffmann knüpft im „Sandmann“ in verschiedenen Szenen an zeitgenössische Erkenntnisse zu optischen Phänomenen an und flicht sie, etwa in Form von Sehhilfen – z.B. Brillen und Perspektive – in seinen Text ein. Daneben verwendet der Text „rekurrent Lexeme aus dem Paradigma ‚Sehen‘ als auch aus dem Paradigma ‚Meteorologie‘“ (Großmann u. Kraß 2016, 69). Das ist in mehrfacher Hinsicht relevant, da durch die Verknüpfung nicht nur die Gefühlslage der Figuren ausgeleuchtet wird, sondern der Text „Wahrnehmung sprachlich mit diesen Paradigmen korreliert“ (70) und strukturell in der Figur des Coppola bündelt, der zugleich „Wetterglashändler“ ist und als „Mechanicus und Opticus“ Instrumente veräußert, die mit Wahrnehmung und Sehen korrespondieren:

Durch diese doppelte Korrelation der Wahrnehmung postuliert der Text bereits eine Ambivalenz dieses Bereiches, da er ihn zum einen über das Sehen als etwas Rationales, Erkennbares und vom Standpunkt des Sehenden Abhängiges konzipiert und zum anderen zugleich diesen Bereich über das Wetter als etwas von außen Determiniertes, Natürliches und Bedrohliches beschreibt (ebd.).

Neben dem Nathanaels Leben prägenden, ihn traumatisierenden Narrativ vom Sandmann, tauchen Motive des Auges und des Sehens immer an zentralen Stationen seines Lebens auf, etwa in den verschiedenen Szenen mit Coppelius und in den Begegnungen mit Coppola, in Nathanaels Briefen und seinen Dichtungen, in seiner Beziehung zu Clara und vor allem in seiner Liebe zu Olympia. Deren Automatenstatus erkennt Nathanael nicht, sondern meint bei ihrer ersten Begegnung in ihren – de facto leblosen – Augen den „Liebesblick, der zündend sein Inneres durchdrang“ (DS, S. 36) zu spüren und belegt die Puppe in der Folge nicht nur mit seinem liebenden Blick, sondern erweckt sie durch ihn gleichsam zum Leben, denn Olympia bedarf – ein Charakteristikum jeder Puppe – „des belebenden Blickes von Seiten eines Betrachters“ (Schmitz-Emans 2016, 132), was Nathanael in seiner Verblendung jedoch nicht erkennt. Dieser Vorgang verweist unmissver-

ständig auf den Pygmalion-Mythos und auf den Topos vom „Auge als Spiegel der Seele, den Platon in seinem naturphilosophischen Spätdialog ‚*Timaios*‘ entwickelt hat“ (Hohoff 1988, 283; hervorh. im Orig.).

Daneben wird jedoch beispielsweise der „helle Blick“ von Nathanaels Verlobter Clara hervorgehoben (DS, 25) und ihre Augen mit spiegelnden Flächen (ebd.) verglichen: „Einer von ihnen [...] verglich aber höchstseltsamerweise Claras Augen mit einem See von Ruisdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben spiegelt. [...] Was See – was Spiegel!“ (ebd.). Dies kann letztlich als Hinweis auf die Motivik des unendlich sich Spiegelndem und somit auf das Postulat der progressiven Universalpoesie der Frühromantiker gelesen werden, während der Blick des seelen- und identitätslosen Automaten Olimpia auf der Handlungsebene für Nathanael als reine Projektionsfläche fungiert, auf die er seine Empfindungen und Sehnsüchte übertragen und dadurch eine reflektiert-rationale Verarbeitung der aus der Kindheit stammenden Traumata vermeiden kann. Olimpia ist ein mit diversen Fähigkeiten ausgestatteter Android – sie vermag zu tanzen, zu singen und zu sprechen – und die Beziehung Nathanaels zu ihr ist „parasitär“, da nur auf Kosten Nathanaels Olimpia ihm lebendig erscheinen kann (vgl. Hohoff, 337). Bei der Zerstörung der Puppe wird Nathanael erst beim Anblick ihrer am Boden liegenden leblosen Augen bewusst, dass es sich lediglich um eine Maschine gehandelt hat, woraufhin er in einen Anfall von Wahnsinn verfällt, da er die Diskrepanz zwischen Wunsch und Realität, Selbst- und Fremdwahrnehmung nicht aufzulösen vermag: „Erstarrt stand Nathanael – nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe“ (DS, 42).

Bemerkenswert ist vor dem Hintergrund dieser Erkenntnis Nathanaels nicht nur Freuds bereits erwähnter Essay über „Das Unheimliche“, in dem er unter psychoanalytischem Blickwinkel eine detaillierte Analyse von Hoffmanns Text entwickelt, sondern auch ein aus dem Jahr 1910 stammender Text Freuds – „Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung“ –, der die Bedeutung des Sehens, wiederum im Kontext psychoanalytischer Forschung, reflektiert. Freud formuliert hier: „Die Psychoanalyse vergißt niemals, daß das Seelische auf dem Organischen ruht, wenngleich ihre Arbeit es nur bis zu dieser Grundlage und nicht darüber hinaus verfolgen kann“ (Freud 2000, 212) und hebt u. a. die Bedeutung der „Verdrängung der erotischen Schaulust“ im Kontext funktionel-

ler Sehstörungen hervor (ebd.). Das lässt sich unmittelbar an das Medium Film anschließen und im Zusammenhang mit dem Thema des vorliegenden Beitrags verknüpfen, was auch dadurch funktioniert, dass Nathanael Olimpia vor ihrer ersten Begegnung temporär durch ein Fernrohr/Perspektiv beobachtet hatte. Dies ist in zahlreichen Filmen ein wiederkehrendes Motiv zum Thema Schaulust und Voyeurismus und letztlich lenkt und spiegelt auch die Filmkamera selbst die Publikumsblicke.

Androiden und ihr puppenhaftes (Da-)Sein im Kino Das Erbe der Olimpia und Androiden-Aspekte im Kino der Weimarer Republik

Die Verbindung von der schauerromantischen Erzählung Hoffmanns und dem Genre der Science-Fiction fußt letztlich auf der Verknüpfung von menschlichen und maschinellen Elementen, welche die Frage nach dem Wesen und der Definierbarkeit des „Menschlichen“ aufruft. Nathanael zerbricht (auch) an der Erkenntnis, dass die von ihm angebetete Frau letztlich keine ist. Innerhalb der Science-Fiction hingegen wird im Verlauf der Entwicklung des Genres immer mehr die Frage gestellt, ob die Unterscheidung zwischen Mensch und Maschine (gerade auch bezüglich des Verlangens und der Liebe) überhaupt notwendig ist bzw. ob eine Ununterscheidbarkeit von biologischem und künstlichem Leben nicht zu einer Nivellierung der Mensch-Maschine-Problematik führt.² Wird hier eine Prämisse formuliert und diskutiert, in der die „Perfektionierung“ der Androiden dazu führen kann, dass sowohl Mensch als auch Maschine miteinander zu leben lernen, damit ein Wahnsinn, wie ihn Nathanael erlebt, ausbleibe (und somit aus der oben beschriebenen Asymmetrie eine Symmetrie der Beziehung würde)? Dies würde mit Blick auf die Androiden als Puppen bedeuten, dass die Androiden zwar qua ihres In-die-Welt-Kommens im Vergleich mit den Menschen Puppen

2 Die Bezeichnungsgeschichte der künstlichen Menschen ist dabei innerhalb der Phantastik sehr komplex. Die schon zu Hoffmanns Zeiten gebräuchliche Vorstellungen von Automaten (auf der auch die Figur der Olimpia beruht) wurde mit der Genre-Bildung der Science-Fiction (ab dem späten 19. Jahrhundert – obwohl der Genre-Name erst in den 1920er Jahren entstand) zunächst durch die Bezeichnungen von Roboter-, dann auch Androiden-Figuren bereichert. Hier wäre die traditionelle Unterscheidung von Robotern und Androiden mitzudenken: ersterer ist ein (nicht unbedingt humanoider) programmierter Körper mit metallisch-mechanischem Aussehen, zweiterer ein humanoider Körper, der eine menschliche Gestalt imitiert (und die Vorstellung eines Cyborgs ist wiederum eine Sonderform/Weiterentwicklung des Androiden). Der Puppenbegriff ist hingegen zunächst geprägt durch die Imitation eines tierischen oder menschlichen Körpers, der aber unbelebt ist, vielmehr von der menschlichen Projektion verlebendigt wird (vgl. auch SeeBlen 1980, 41ff.).

blieben, doch die Art der Seelenverwandtschaft zwischen den Wesen durch die (äußerliche) Ununterscheidbarkeit sowie durch eine gemeinsame Gesellschaft so weitreichend modifiziert würde, dass eben diese Ununterscheidbarkeit die Grundlage eines Zusammenlebens darstellte. Augen als Zeichen für Lebendigkeit und Erkenntnis werden bei dieser Art der Science-Fiction-Erzählungen immer wieder hervorgehoben, und das Kino als Ort der Darstellung und Erzählung über bewegte Bilder hat hier einen Strang von Werken hervorgebracht, der die Motive aus Hoffmanns Erzählung aufgreift, unter anderen gesellschaftlichen Bedingungen diskutiert, abändert oder bestätigt. Dabei spielen die Möglichkeiten der Verbindungen zwischen Menschen und Maschinen und häufig auch das (gesellschaftliche) Scheitern derselben eine Hauptrolle.

Die Quelle solcher Fragen liegt selbstredend in deutlich älteren Erzählformen als der Science-Fiction, welche den technikgestützten Teil der Phantastik darstellt. Die magische Hervorbringung von künstlichen Menschen, die als Puppen ihre Existenz beginnen und dann belebt und/oder beseelt werden, findet sich z. B. schon in den Legenden um Rabbi Löw und seiner aus Lehm entstandenen Figur des Golems. Dieser schaffte es durch die Aktivitäten des Schauspielers Paul Wegener auch auf die Leinwand, zunächst (bereits im Wilhelminischen Kino) 1915 in *Der Golem* (Henrik Galeen, Paul Wegener),³ dann in *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920, Paul Wegener, Carl Boese). Die Belebung wird hier mithilfe eines auf die Brust der Lehm-Puppe gehafteten Zauberspruchs bewerkstelligt – und das Moment der Beseelung läuft bezeichnenderweise jeweils über eine Inszenierung der sich öffnenden Augen, die auch später als Ausdruck einer Entwicklung von Emotionalität des Golems weiter filmisch fokussiert werden.

Ein Film, der diese magische Art der Belebung mit zusätzlich technisiertem Design weiterführt (und dadurch letztlich zur Science-Fiction wird), ist *Metropolis* (1927) von Fritz Lang. Auch hier wird die Beseelung der Androidin mit der Inszenierung eines Augenaufschlags angezeigt, wobei diese Figur in ein komplexes Gewebe menschlicher und androidischer Aspekte eingebunden ist. Hier fungiert ein Roboterkörper als Grundgerüst, dem durch einen Umwandlungsprozess ein menschlich aussehender Körper gegeben wird, der äußerlich

die exakte Kopie eines Menschen, nämlich der weiblichen Hauptfigur Maria, darstellt (vgl. Abbildung 1).

Diese Aufteilung in eine „echte“ und eine „falsche“ Maria führt in der weiteren Filmerzählung, vor allem unter den männlichen Figuren, zu viel Verwirrung, da die Existenz der Fälschung bzw. der Dopplung nur wenigen innerhalb der Diegese bekannt ist. Blicke und Blickinszenierungen geben dabei dem (über alles Bescheid wissenden) Publikum nicht nur einen Überblick über die Aktivitäten beider Frauenfiguren, sondern charakterisieren vielmehr auch die „echte“ und die „falsche“ Maria – durchaus in einem (naiven) moralischen Sinn von „Wahrheit“ und „Falschheit“. Dabei beginnt die androidische Maria mit verführerischen und provokant-gehässigen Blicken die (Männer-)Welt in der Stadt Metropolis aufzustacheln und zieht voyeuristische/begierige Gegenblicke auf sich, die im Film an einer Stelle durch eine leinwandfüllende mannigfaltige Mehrfachbelichtung von Augen repräsentiert werden (vgl. Abbildung 2).



Abbildung 1: Metropolis (a); Phasenbild: 1:22:21 Std.



Abbildung 2: Metropolis (b); Phasenbild: 1:28:55 Std.

³ Diese Variante des *Golem* von 1914/15 ist übrigens keine Adaption des gleichnamigen 1915er Romans von Gustav Meyrink (wie immer noch manchmal fälschlicherweise kolportiert wird), sondern ein eigenständiges Werk. Der Film galt lange als verschollen, mittlerweile hat man zwei kurze Sequenzen wiedergefunden, die zumindest einen kurzen Einblick auch in die hier zu findenden Augeninszenierungen geben.

Diese Blicke der Begierde sind vergleichbar mit jenen, die die Puppe Olimpia im „Sandmann“ empfängt, jedoch mit dem entscheidenden Unterschied, dass die Maria-Figur in *Metropolis* die Begierde-Projektion auf ihren (Androiden-/Puppen-)Körper eigenmächtig befeuert.⁴

Das Erkennen der Künstlichkeit der zunächst menschlichen Gestalt führt allerdings nicht bei allen zum Erschrecken – vor allem der Schöpfer der Androidin, der Erfinder Rotwang, vergeht bis zum Wahnsinn immer mehr im Verlangen nach seinem Geschöpf, wohl wissend, dass es sich um eine Puppe handelt. Er teilt also letztlich das Schicksal Nathanaels, doch in seinem Bewusstsein spielt die Künstlichkeit der Frauenfigur keine Rolle mehr.⁵

Zuvor gab es im Kino der Weimarer Republik schon eine viel direktere Bezugnahme auf Hoffmanns Erzählung, nämlich *Die Puppe* (1919) von Ernst Lubitsch. Diese satirische Anlehnung an Olimpia kehrt die Vorzeichen zwischen Puppe und Mensch



Abbildung 3: Die Puppe (a); Phasenbild: 0:45:21 Std..

allerdings um. Der Puppenmacher Hilarius baut hier nach dem Vorbild seiner Tochter einen liebebreizenden Automaten in Menschengestalt, der durch das Ungeschick seines Assistenten zu Bruch geht. Um die Situation kurz vor der Abholung der Puppe zu entschärfen, übernimmt die Tochter selbst die Rolle des Automaten, sie spielt also die Puppe mit mechanischen Bewegungen und starrem Blick (vgl. Abbildung 3).

Daraufhin benimmt sich der getäuschte Auftraggeber, ein junger frauen- bzw. heiratsscheuer Adliger, der wegen seines Erbes eine Hochzeit (mit der Puppe) vorgaukeln will, gegenüber der Figur, als sei jene ein Automat, was die

4 Letztlich ganz im Sinne der gesellschaftlichen Entwicklung der 1920er Jahre mit Ideen der Freizügigkeit und Ansätzen zur Selbstbestimmung der Frau – dass die „falsche“ Maria am Ende des Film von der Bevölkerung der Stadt vernichtet wird, gehört demnach zur eher biederen/konservativen Grundausrichtung des gesamten Films.

5 Dabei ist anzumerken, dass Rotwang den Roboter ursprünglich gebaut hat, um seine verstorbene Liebe Hel wiederauferstehen zu lassen – wie man diesen Komplex von Erbauer und Geschöpf bzw. Rotwang-Hel-Maria mit Freud'schen Kategorien und Begriffen interpretieren mag, sei den Leserinnen und Lesern selbst überlassen.

Hoffmann'sche Konstellation ins Gegenteil verkehrt. Für eine gewisse Zeit im Film ist es dem Publikum vorbehalten, die kurzen Momente des Aus-der-Rolle-Fallens der Frauenfigur mitzubekommen, was über die Lebendigkeit des Blicks vermittelt wird (vgl. Abbildung 4). Doch schließlich offenbart die Frau ihre rein menschliche Natur, was zu einem „Happy End“ führt, da sie den scheuen Mann für sich gewinnen kann und es letztlich doch zu einer rein menschlichen und insofern symmetrischen Beziehung kommt.



Abbildung 4: Die Puppe (b); Phasenbild: 0:45:19 Std..

Letztlich verwundert es nicht, dass man diese Linie von Hoffmann'schem Einfluss im deutschen Kino finden kann.⁶ Doch da die Darstellungen von puppenhaften Androiden – auch in Verbindung mit Augenmotiven – international im Genre verankert sind, findet sich eine lange, ungebrochene filmhistorische Reihe von relevanten Werken vor allem im US-amerikanischen Kino – hier mit einer viel stärkeren Betonung der mechanischen und biotechnischen Grundlagen der Roboter und Androiden.

Vom mechanisch-elektronischen Androiden zu Genetik-Design-Kunstmenschen

Auch wenn eine detaillierte Betrachtung der filmhistorischen Linie von Roboter- und Androiden-Figuren im US-amerikanischen Science-Fiction-Film hier den Rahmen sprengen würde, gilt Folgendes: Eine Entwicklung der Augenmotivik findet auch bei Automaten, Robotern und Androiden statt. Sie reicht von den oft nahezu ausdruckslosen starren Blicken der klischeehaften

6 Es gibt auch eine Art direkter Adaption von Motiven Hoffmanns für die Kinoleinwand, die bereits zur Zeit des Wilhelminischen Kinos gedreht wurde: *Hoffmanns Erzählungen* (1916, Richard Oswald), die hier bei der Fragestellung um Augenmotivik und Seelenverwandtschaft allerdings wenig einschlägig ist. Zur Verknüpfung von Motiven der Romantik und dem deutschen Stummfilm (vgl. auch Esser 1980).

Metall-Figuren – die oft eher an laufende Dosen erinnern – hin zu den vom Menschen ununterscheidbaren Androiden. Demnach hat man es auch hier mit einer Entwicklung zu tun, die einerseits eine Linie geradlinigen positivistischen Fortschritts von „primitiven“ zu „komplexeren“ Formen postuliert, andererseits aber gerade die positivistischen Gedanken gleichzeitig relativiert und kritisiert, da die Frage nach der Definition des „Menschlichen“ bzw. der rein menschlichen Qualitäten des Lebens – und damit auch der Seelenverwandtschaft – immer stärker in den Vordergrund rückt.

Zwei Beispiele seien kurz erwähnt, um Stationen dieser Entwicklung zu fassen – besonders bezüglich der Augenmotivik.

In *Colossus of New York* (1958, Eugene Lourie) wird ein für die Zeit recht typischer Roboter mit Metallkörper gezeigt, doch ist dieser zu dem Zweck gebaut worden, ein menschliches Gehirn vor dem Tod zu retten. Als das Gehirn bzw. das menschliche Bewusstsein darin realisiert, in welcher Form es am Leben gehalten wurde, strebt es den gesamten Film lang danach, endlich sterben zu dürfen. Um die ohnmächtige Lage zu veranschaulichen, in welche

der monströse Körper die Figur bringt, hat der Roboterkörper keine Augen mit Ausdrucksmöglichkeiten, sondern lediglich zwei rechteckige Lampen, die leuchten, wenn die Roboterfigur eingeschaltet, also „wach“ ist (vgl. Abbildung 5). Für menschliche Maßstäbe bleiben die Augen – ohne Muskelbewegungen, Brauen oder Lider und



Abbildung 5: *Colossus-of-NY*; Phasenbild: 0:54:35 Std. ■■■

vor allem ohne Pupillen – selbst im beleuchteten Zustand tot. Diese Art des Nicht-Blicks macht die Figur trotz aller Bewegung zu einem seelenlosen Körper, über den auch das darin eingeschlossene Bewusstsein entsetzt ist.

Denkt man diese Verknüpfung von Blickqualitäten, Roboter- und Androiden-Körpern sowie der Frage nach einer „Seele“ weiter, landet man beim – höchst konsumkritischen – Film *Westworld* (1973, Michael Crichton), in dem es um menschengleiche Androiden geht, die in einem Freizeitpark dazu abgestellt sind, Urlauberinnen und Urlauber historisierte Themenwelten vorzuspielen (eine antike Stadt im „alten Rom“, ein mittelalterliches Dorf und ein Städtchen im „wildem Westen“). Die Haupthandlung spielt in der Westernstadt, wo dem Kinopublikum vor allem gezeigt wird, wie weit der Freizeitpark die Ununterscheidbarkeit zwischen Menschen und Maschinen treibt – ganz im Sinne einer Täuschung zum Zweck des Entertainments,⁷ einer Simulation von Seelenverwandtschaft, die auch hier wieder besonders in der Bedienung der Begierde einen Höhepunkt findet. Doch nicht nur Prostituierten-Androiden gehören hier zur konsequenzlosen Triebabfuhr der Touristen, auch das Erschießen von „Kontrahenten“ wird in der Westernstadt immer wieder als Unterhaltungselement angebahnt. Dies läuft aus dem Ruder, als durch einen (auch dem Publikum nicht erklärten) Fehler im System die Androiden beginnen, eigenmächtig zu handeln und die Luxus-Touristen umzubringen. Die Puppen, mit denen alle möglichst realistisch spielen können sollten, werden zu skrupellosen Wesen, die jedoch letztlich nur das in voller Konsequenz ausführen, was ihre menschlichen Schöpfer ihnen zuvor einprogrammiert haben. Was als Auslebemöglichkeiten der „dunklen“ bzw. triebhaften Seite der Seele gedacht war, tritt nun in den Androiden als Handlungsmaxime hervor. Dieser Wandel vom reinen Nutz-Objekt zum handelnden Subjekt wird erneut über die Blickstrukturen und die Augen inszeniert. So werden die Augen der Androiden zunächst in Sequenzen in der Reparaturwerkstatt thematisiert und deren Apparatestatus wird betont, wenn die gesamte Gesichtspartie dort abgenommen wird. Ebenso werden die Pupillen von einigen Androiden-Figuren als silberglänzend gezeigt, um sie an bestimmten Stellen des Films vom menschlichen Blick abzugrenzen (vgl. Abbildung 6).

Schließlich wird aber der androidischen Hauptfigur, einem wortkargen, unheimlichen Revolver-Antihelden-Killer, nach seiner Autonom-Werdung ein subjektiver Blick gegeben: Wir sehen als Kinopublikum mit den Augen des And-

7 Letztlich ist der Film auch eine riesig angelegte Reflexion auf das Genre-Kino des klassischen Hollywoods (das zur Produktionszeit dieses Films gerade untergegangen war), da die drei Unterhaltungsorte nichts mit historischer Korrektheit zu tun haben, sondern nur etwas mit „Traumfabrik“-Genre-Klischees aus Western, Ritter- und Sandalenfilmen.



Abbildung 6: Westworld; Phasenbild: 0:57:47 Std. ■■■■

roiden, wie er die Landschaft und die Menschen wahrnimmt, doch der nur aus groben Pixeln bestehende Blick negiert jegliche Art von Seelenverwandtschaft, da er von uns im Vergleich mit den scharfen Bildern der Filmkamera als völlig inadäquat angesehen werden muss. Die filmische Ästhetik offenbart so, dass die vorher (von uns wie von den Figuren des Films) angenommene große Ähnlichkeit von Mensch und Maschine/androidischer Puppe auf der tatsächlichen Wahrnehmungsebene ein Trugschluss war und demnach alle ihre zuvor angelegte Projektionen verwerfen müssen.

Die in *Westworld* zu findende Androiden-Subjektive wird im Science-Fiction-Kino zum gängigen Motiv, dessen wohl bekannteste Ausformungen in den *Terminator*-Filmen zu finden sind. Diese Filme gehen bereits über Androiden-Figuren hinaus, zeigen vielmehr künstliche Menschen als Mischorganismen von robotisch-mechanischen Anteilen und lebendem Haut- und Gefäßgewebe, die häufig Cyborgs genannt werden.⁸

Die Einbindung der Cyborg-Subjektiven in die filmische Erzählung funktioniert hier ähnlich wie in *Westworld*, doch die Konsequenz für die Charakterisierung der Figuren, die hier „Terminator“ genannt werden, sind sowohl inner-diegetisch als auch für die Interpretation der Filme viel größer. Die subjektive Sicht der Cyborg-Figuren zeigt nämlich eher ein multifunktionales Display, das sowohl die

aktuelle (wiederum farblich und bezüglich der Detailerkennung sehr reduzierte) Seh Wahrnehmung der Kreatur, als auch ergänzende Informations- sowie Analysefelder mit einbindet. Auf der bildästhetischen Ebene sind wir als Kinopublikum demnach ähnlich entfremdet vom Cyborg-Blick wie bereits in *Westworld*, doch uns wird unmittelbar verdeutlicht, dass der Cyborg zusätzliche Informationssysteme eingebaut hat, die auf einer informationstechnisch-positivistischen Ebene über unsere „rein menschlichen“ hinausgehen, vielmehr, zumindest ab dem zweiten *Terminator*-Film, eine Art eingebautes Internet darstellen – allerdings bevor dieses als Technologie im allgemeinen gesellschaftlichen Bewusstsein angekommen war. Damit wird die Idee der Seelenverwandtschaft noch weiter weggerückt und auch das puppenhafte Dasein der Androiden wird in *The Terminator* (1984, James Cameron) zunächst beiseitegeschoben, um die unheimliche Killermaschine in all ihrer Bedrohung zu inszenieren. Kurioserweise wird der puppenhafte Status des Terminators in *Terminator II* (1991, James Cameron) wieder auf einer anderen Ebene etabliert, wenn nämlich die alle bedrohende Gestalt aus dem ersten Teil zur alle beschützenden wird. Vor allem wird der „gute“ Terminator zum Beschützer und (Spiel-)Gefährten der männlichen Hauptfigur, einem teenageralten Jungen, wodurch der Cyborg letztlich zu einer (über-)lebensgroßen Puppe wird, eine Funktion, die auch in kindlichen Fantasien ähnlich sein kann.

Eines der bislang wohl komplexesten filmischen Werke zur Frage nach der Seelenverwandtschaft von biologischen und künstlichen Menschen dürfte *Blade Runner* (1982) vom Regisseur Ridley Scott sein. So geht der Umfang der Blick- und Augenmotivik hier weit über die beschriebenen Formen hinaus und führt letztlich mit ihren Bezügen zur (menschlichen?) Psyche und den Fähigkeiten zur Projektion wieder zu Hoffmanns „Sandmann“ zurück.

Die Komplexität der Erzählung ergibt sich auch daraus, dass die künstlichen sowie die biologischen Menschen hier nicht nur äußerlich ununterscheidbar sind, sondern letztlich auch den gleichen „Bauplan“ haben. Die künstlichen Organismen, hier „Replicants“ genannt, bestehen aus genetisch designten Körperteilen, die zu kompletten menschlichen Figuren zusammengesetzt werden. Und, wie man bereits in der ersten Sequenz des Films erfährt, haben die biologischen Menschen die Replicants durchaus zu fürchten, da jene eigene Emotionen und eine eigene Psyche entwickeln können. Als Gegenmaßnahme wurde den künstlichen Menschen deshalb eine Lebensdauer von nur vier Jahren eingebaut; darüber hinaus sind sie zu Arbeitssklaven der

⁸ Genau genommen wären die Maria aus *Metropolis* sowie die künstlichen Menschen aus *Westworld* bereits Cyborgs, doch die Begriffsschöpfung aus „Kybernetik“ und „Organismus“ kam in der Science-Fiction erst im Laufe der 1970er Jahre zustande, nachdem die Forschung zur Biomechanik vorangetrieben wurde.

erdfernen Kolonien geworden und ihnen ist die Rückkehr zur Erde sogar unter Androhung der eigenen Vernichtung verboten. Diese Machtstrukturen in einem überbevölkerten Los Angeles der nahen Zukunft werden gesellschaftlich repräsentiert von der Tyrell Corporation, welche die Replicants herstellt, und der Polizeieinheit der „Blade Runner“, die illegale Kunstmenschen auf der Erde zu eliminieren hat. Dass diese ganze Konstellation jedoch kaum geregelt bzw. regelbar ist, ergibt sich im Laufe der Narration – vor allem die Beobachtungs-, Blick- und Augenmotive führen in die extrem ambivalente Erzählwelt dieses Films. Auch wenn es hier scheint, als seien alle Puppen-Konnotationen wegen der Quasi-Gleichheit aller Geschöpfe in Menschengestalt nivelliert, spielt das Verhältnis von Menschen und Puppen auf mehreren Ebenen eine Rolle. So wird der Puppenstatus von den künstlichen Menschen selbst thematisiert, da jene es sich verbeten, wie Puppen benutzt und behandelt zu werden. Dies formulieren die Replicants Pris und Roy vor allem gegenüber J. F. Sebastian, einem Genetik-Designer der Tyrell Corporation, der auch Puppen und Automaten baut, mit welchen seine gesamte Wohnung zugestellt und bevölkert ist. Hier hat man es mit einem Puppenbauer zu tun, der auch wegen seiner eigenen Einsamkeit die belebten Kunstwesen krieert. Er ist somit eine Art Coppola und Nathanael in einer Figur – Erbauer der Automaten, die dann Zielfiguren seiner Projektionen werden. Doch dies ist nur Teil einer großangelegten Debatte innerhalb und auch außerhalb in mannigfaltigen Interpretationen des Films (vgl. Bukatman 1997; Sammon 1996; Schnelle 1994), in dem es um genuin menschliche Qualitäten, Abgrenzungsmöglichkeiten von künstlichen und „echten“ Menschen sowie den darauf beruhenden Machtstrukturen geht. Der Film vermittelt diese Debatten über eine werkumspannende Beobachtungsstruktur von autonomen und subjektiven Kamerablicken, die mittels der Montage zu einem Geflecht von Erkenntnisblicken, Belauerungen und Überwachungen werden. Zu dieser Blickstruktur gesellen sich viele direkt inszenierte Augenmotive, die sowohl Elemente von Unheimlichkeit (auch im Sinne Freuds) und von Annäherung und Verführung haben. Die Unheimlichkeit geht vor allem von den Replicants aus, z.B. wenn sich Pris eine Art Punk-Kriegsbemalungs-Augen-Make-Up aufsprüht (vgl. Abbildung 7) oder die Figuren Roy und Leon den Augendesigner Chew aufsuchen, um ihn zu bedrohen, wobei sie mit einigen abgetrennten (bzw. noch nicht eingebauten) Augäpfeln hantieren.



Abbildung 7: Blade-Runner (a); Phasenbild: 1:11:49 Std. ■■■■

Die Aspekte von Annäherung und Verführung zeigen sich etwa in den Blicken, die an Hauswänden riesig projizierte Werbefiguren aussenden oder dann, wenn die männliche Hauptfigur, der Blade Runner Rick Deckard, versucht, Tyrells Assistentin Rachel zu verführen – obgleich er weiß, dass sie eine Kunstfrau ist, sie sich jedoch für eine biologische Frau, wohingegen er sich für einen „echten“ Mann hält. Die Filmästhetik legt aber später nahe, dass er selbst ein Replicant ist und demnach aus der asymmetrischen Beziehung zuerst eine symmetrische geworden ist, da es Deckard egal war, dass Rachel eine „Kunstfrau“ ist. Doch die tatsächliche Symmetrie der Beziehung stellt sich wieder ein, da auch er als „Kunstmann“ gekennzeichnet wird. Diese filmästhetische Unterscheidungsstruktur wird vor allem über die Inszenierung von kurzzeitig rot reflektierenden Pupillen hervorgehoben, die bei allen ausgewiesenen Replicant-Figuren vorgenommen wird, bevor auch Deckard selbst so gezeigt wird (vgl. Abbildung 8). Der Aspekt der Gewissheit einer Unterscheidungskraft zwischen künstlichem und „echtem“ Menschen (sowohl inner-diegetisch als auch bezüglich des Publikumsblicks im Kino) verschwimmt somit und macht einer Ungewissheit/Unheimlichkeit mit einer zusätzlichen Anmutung von Paranoia Platz.⁹

Dadurch, dass man sich am Ende des Films überhaupt nicht mehr sicher sein kann, wer darin biologischer Mensch ist und wer nicht, verschwimmt auch die Idee

⁹ Die aber auch zur literarischen Inspirationsquelle des Films passt, dem Roman „Do Androids Dream of Electric Sheep“ von Philip K. Dick (1968), welcher oft paranoide Zustände als Hauptmotive seiner Erzählungen entwirft.



Abbildung 8: Blade-Runner (b); Phasenbild: 1:03:51 Std. ■■■

der Seelenverwandtschaft zwischen Menschen und Androiden. Alle menschlichen Gestalten in *Blade Runner* zeigen über ihre Blicke und ihre Gestik eine Beseeltheit im Sinne emotionsbegabter Wesen an; warum einige von ihnen von anderen gejagt und getötet werden, entbehrt dann jeder Art von Begründung. Alle Figuren des Films werden somit letztlich gleich „gewöhnlich“ oder gleich „unheimlich“ und der Film zieht dabei alle Register von Wahrnehmung, Projektion und der daraus resultierenden Unheimlichkeit, die auch in Hoffmanns Erzählung angelegt sind. Nur die für das Publikum angedeutete, jedoch im Film nicht ausgeführte Quelle des Wahnsinns ist hier verschoben: Es handelt sich nicht mehr um die Erkenntnis des Nicht-Menschseins des begehrten Gegenübers sowie das Erkennen der Fehlbarkeit der eigenen Projektionen, sondern vielmehr um die absolute Ununterscheidbarkeit zwischen den menschlichen Gestalten und die Ungewissheit bezüglich der eigenen Provenienz.

Die Beseelung durch Sprache und Bilder – ein Fazit

Obgleich die beiden grundverschiedenen Erzählformen von Literatur und Film – durch Sprache einer- und Bild-Montage andererseits – nicht über bloße Plot-Vergleiche kurzgeschlossen werden sollten, ergibt sich aus der obigen Betrachtung der Blick-Kompositionen und deren Auswirkungen in der Analyse eine sinnvolle Zusammenführung beider Formen. Die Frage, wer eigentlich auf welche Weise auf andere und die Welt blickt, kann zu einer grundlegenden Reflexion des Lebendigen führen. In diesem Kontext bemerkt Barbara Krafft zu der Verbindung von Menschen und Puppen:

Die Seele sammelt, was der Blick verleiht. [...] Das eigene kleine Spiegelbild auf dunklem Grund, das man im Auge eines anderen sieht, gab der Pupille, dem ‚Augenpüppchen‘, den Namen. Nach altem Glauben wohnt die Seele in dieser Gestalt sichtbar im Auge. Durch den Blick wiederum vollzieht sich die Beseelung des Menschenabbilds, der Puppe (Krafft, 1991, XI).

Dass Freud zu einer psychologischen Konkretisierung des hier angedeuteten „alten Glaubens“ mit Bezug auf das ‚Unheimliche‘ beispielhaft Hoffmanns Erzählung auswählt, liegt vermutlich nicht zuletzt an der poetischen Kraft der Blick- und Beobachtungsstrukturen sowie deren Wirkungen auf die menschliche Seele – sowohl bei den Figuren als auch letztlich bei den Leserinnen und Lesern. Daneben sieht der Filmtheoretiker Béla Balázs in seinem Text „Der sichtbare Mensch“ (1924) in den Kino-Abbildungen menschlicher Körper und des Blicks auch einen Ausdruck der Seele, der allerdings keiner Sprache bedarf (vgl. Balázs, 2001). Wenn man dies zusammendenkt, führt das Schauen, unabhängig von der Erzählform, nicht nur zu einer Betrachtung seelischer Zustände der Menschen, sondern auch – im Sinne der Science-Fiction – ihrer unterschiedlichen künstlichen Hybridformen.

In der aktuellen medialen Entwicklung hin zur Entkörperlichung durch die Digitalität mit ihren eigenen Bild- und Sprachgrundlagen, der Tendenz zu neo-behavioristischen Stereotypen und dem Verstecken etwa hinter Avataren, werden allerdings die Verbindung zwischen Blickqualitäten und mannigfaltigen seelischen Zuständen relativiert und verstellt. Die Frage, was dies mit Literatur und Kino macht, lenkt den Blick jedoch auf eine andere Geschichte.

Literaturverzeichnis

- Balázs, Béla (2001). *Der sichtbare Mensch*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Bönnighausen, Marion (1999). *Der Sandmann/Das Fräulein von Scuderi* (1. Aufl.). München: Oldenbourg.
- Brandes, Peter (2016). Optische Täuschungen. Zur Ordnung von Wissen und Nicht-Wissen in „Der Sandmann“. In Oliver Jahraus (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann* (S. 123-137). Stuttgart: Reclam.
- Bukatman, Scott (1997). *Blade Runner*. London: BFI.
- Eisner, Lotte H. (1980). *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a. Main: Fischer.
- Dick, Philip K. (1982). *Do Androids Dream of Electric Sheep*. London: Granada.
- Ellenberger, Henry F. (2005). *Die Entdeckung des Unbewussten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung*. Zürich: Diogenes.
- Freud, Sigmund (2000). Das Unheimliche. In Alexander Mischerlich, Angela Richards, James Strachey (Hg.), *Sigmund Freud, Studienausgabe*, Bd. IV: Psychologische Schriften (S. 241-274). Frankfurt a. Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (2000): Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung. In Alexander Mischerlich, Angela Richards, James Strachey (Hg.), *Sigmund Freud, Studienausgabe*, Bd. VI: Hysterie und Angst (S. 205-213). Frankfurt a. Main: Fischer.
- Gendolla, Peter (1992). *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Villiers des l'Isle Adam und Hans Bellmer*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Großmann, Stephanie, Krahl, Hans (2016). „Poetologie des Prosaischen“. E. T. A. Hoffmanns „Der Sandmann“ aus der Perspektive einer (kultur-)semiotisch orientierten Literaturwissenschaft. In: *VZKF. Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik Online*, No. 2, hg. von Martin Nies, 61-92.
- Hoffmann, E. T. A. (1816/1975). *Der Sandmann*. In E. T. A. Hoffmann, *Nachtstücke* (S. 7-47). Wiesbaden: Fourier und Fertig.
- Hohoff, Ulrich (1988). *E. T. A. Hoffmann. Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Kittler, Friedrich (1977). „Das Phantom unseres Ichs“ und die Literaturpsychologie: E. T. A. Hoffmann – Freud – Lacan. In Friedrich A. Kittler, Horst Turk, *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik* (S. 139-166) (1. Aufl.). Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Krafft, Barbara (1991). Traumwelt der Puppen. Die Seele sammelt, was der Blick verleiht. In Barbara Krafft (Bearbeitung), *Traumwelt der Puppen*. (S. XI-XX). München: Kunsthalle der Hypo-Stiftung/Hirmer.
- Ortiz, Janine (2017). „I want to be a machine“ – Über Robert Wilsons ‘Sandmann’-Adaption. In Düsseldorf Schauspielfestspiele (Hg.), *Programmheft zur Inszenierung „Der Sandmann“ im Düsseldorfer Schauspielhaus* (Premiere am 20. Mai 2017; Weltpremiere bei den Ruhrfestspielen Recklinghausen am 3. Mai 2017).
- Otte, Johannes (2020). *Erschöpftes Bewusstsein. Sichtbarkeit, Macht und Subjektivität in E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann und Alex Garland's Ex Machina*. Baden-Baden: Tectum (= Literatur und Medien, Bd. 11).
- Reuchlein, Georg (1986). *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München: Fink.
- Sammon, Paul M. (1996). *Future Noir. The Making of BLADE RUNNER*. New York: Harper-Collins.

- Schmitz-Emans, Monika (2016). *Einführung in die Literatur der Romantik*. 4. überarb. u. erw. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schnelle, Frank (1994). *Ridley Scott's BLADE RUNNER*. Stuttgart: Wiedleröther.
- Seeßlen, Georg (1980): *Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films*. Reinbek: Rowohlt.

Filmverzeichnis (alphabetisch nach Regisseuren)

- Cameron, James (1984). The Terminator.
- Cameron, James (1991). Terminator II.
- Chrichton, Michael (1973). Westworld.
(Laufzeit bezüglich der DVD: Westworld (2008). Hamburg: Warner Bros.).
- Galeen, Henrik, Wegener Paul (1915). Der Golem.
- Lang, Fritz (1927). Metropolis.
(Laufzeiten bezüglich der DVD: The Complete Metropolis (2010). Amsterdam: Living Colour).
- Lourie, Eugene (1958). The Colossus of New York.
(Laufzeit bezüglich der DVD: El Coloso de Nueva York (2012). Barcelona: L'Atelier 13).
- Lubitsch, Ernst (1919). Die Puppe.
(Laufzeiten bezüglich der DVD: Lubitsch in Berlin – The Doll (2010). London: Eureka).
- Oswald, Richard (1916). Hoffmanns Erzählungen.
- Scott, Ridley (1982). Blade Runner.
(Laufzeiten bezüglich der DVD: Blade Runner – The Final Cut (2007). Hamburg: Warner Bros.).
- Wegener, Paul, Boese, Carl (1920). Der Golem wie er in die Welt kam.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Metropolis (a); Phasenbild: 1:22:21 Std.
- Abbildung 2: Metropolis (b); Phasenbild: 1:28:55 Std.
- Abbildung 3: Die Puppe (a); Phasenbild: 0:45:21 Std.
- Abbildung 4: Die Puppe (b); Phasenbild: 0:45:19 Std.
- Abbildung 5: Colossus-of-NY; Phasenbild: 0:54:35 Std.
- Abbildung 6: Westworld; Phasenbild: 0:57:47 Std.
- Abbildung 7: Blade-Runner (a); Phasenbild: 1:11:49 Std.
- Abbildung 8: Blade-Runner (b); Phasenbild: 1:03:51 Std.

Über den Autor und die Autorin / About the Authors

Peter Ellenbruch

M. A.; Filmwissenschaftler; lehrt als Studienrat im Hochschuldienst an der Universität Duisburg-Essen am Institut für Germanistik im Bereich Literaturwissenschaft und Filmstudien; Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Filmanalyse, Film- und Fernsehgeschichte sowie Filmtheorie – insbesondere zu Fragestellungen des frühen Kinos und des Stummfilms, des Film- und Fernsehens der Bundesrepublik (1950er bis 1960er Jahre) und der Geschichte und Ästhetik der Filmphantastik.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
peter.ellenbruch@uni-due.de

Liane Schüller

Dr. phil.; Oberstudienrätin im Hochschuldienst an der Universität Duisburg-Essen in der Literaturwissenschaft und -didaktik. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte u.a.: Sozialgeschichte und Literatur der Weimarer Republik, Theater- und Medientheorie, Kultur- und Frauenforschung, Literarisches und ästhetisches Lernen mit Medien.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
liane.schueller@uni-due.de

Hatsune Miku im *Uncanny Valley*. Vokaloide, Gender und Cyberspace

Hatsune Miku in the *uncanny valley*. Vocaloids, gender and cyberspace

Irene Lehmann

ABSTRACT (Deutsch)

Bei der Vokaloidin Hatsune Miku handelt es sich um ein vielgestaltiges Phänomen, das als Mangazeichnung für ein Computerprogramm entstand, um mit Stimmen zu komponieren, dann zum Popstar wurde und als Figur im Costume Play (*Costplay*) genutzt wird. Im Beitrag wird untersucht, wie dieses Phänomen immer wieder in den Bereich des Unheimlichen gerät und wie sich dies mit psychoanalytischen, theater- und medienwissenschaftlichen Theorien fassen lässt. Unter Bezug auf das Konzept der Übergangsobjekte von D.W. Winnicott wird die komplexe Relation von Gender und Cyberspace untersucht, die sich in der polysemen bzw. ambiguen Struktur von Hatsune Miku niederschlägt. Diese Überlegungen werden mit allgemeineren Fragen zum Verhältnis zwischen dem Humanen und dem Humanoiden verknüpft und somit auch mit der Debatte um Künstliche Intelligenz aus der Perspektive kultureller Produktion.

Schlüsselwörter: Vokaloide, Unheimlichkeit, Übergangsphänomene, Stimme, Figuration, Gender.

ABSTRACT (English)

The vocaloid Hatsune Miku appears as a multifold phenomenon, that started to exist as a Manga illustration for a computer program enabling to compose with digital voices, became a virtual popstar and is furthermore used as a figure in cosplay contexts. In my paper, I examine how this phenomenon is constantly hovering at the boundaries of the uncanny, and analyze this with psychoanalytic, theatre and media theories. Especially D.W. Winnicott's concept of transitional phenomena is suitable to investigate the complex relation of gender and cyberspace that circle within Hatsune Miku's polysemic and ambiguous structure. Through linking the phenomenon to more general questions of the humane and the humanoid, the debate on Artificial Intelligence is discussed from the angle of cultural production.

Keywords: vocaloids, uncanniness, transitional phenomena, voice, figuration, gender.

Vor zwei Jahren stieß ich im Internet auf Willbot, einen Social Bot, der mit Versen aus William Shakespeares Dramen Konversation betreibt.¹ Zu meiner Enttäuschung antwortete Willbot auf Shakespeare-Zitate jedoch nicht mit der passenden Replik. Sonst hätte ich durch Anleihe bei Samuel Becketts *Endspiel* Clov-mäßig „überdrüssig“ sagen können: „Dieselbe Replik.“ Und er vielleicht Hamm-mäßig „[...] *Schwungvoll*. Diese alten Fragen, die alten Antworten, da geht nichts drüber!“ (Beckett 1964, 61f.) Gewiss, dafür hätte ich Sam-Bot finden müssen.²

Ambivalenzen eines virtuellen Popstars

Die Vokaloidin Hatsune Miku hat es geschafft, als singendes, live-auftretendes Hologramm zum Popstar zu werden. Zunächst entstand sie als im Mangastil gezeichnete Figur für ein Computerprogramm, das erstmals eine Stimme als elektronisches Instrument zur Verfügung stellte. Später gelang es, sie und weitere Vokaloiden als Hologramm-Projektionen auf großen Bühnen und mit realen Bands auftreten zu lassen. Damit wurde sie weltweit erfolgreich (Jenkins 2018).³ Jenseits der Popmusik wurden in journalistischen wie wissenschaftlichen Diskussionen des Phänomens anhand von Hatsune Miku der gesellschaftliche Umgang mit der digitalen Sphäre diskutiert. Interaktionen über digitale Interfaces haben in der Zeit der Pandemie-Bekämpfung an Bedeutung gewonnen, während die riesigen Live-Konzerte der Pop-Branche vermutlich noch länger geschlossen bleiben werden. Dies beeinträchtigt gleichwohl nicht den Blick auf verschiedene Konfliktlinien, die sich an der Figur Hatsune Miku kristallisieren. Nicht zuletzt teilt sie als Avatar, als Projektionsfläche, als Figur der Identifikation und des Begehrens Eigenschaften mit der Gestalt der Puppen. In der journalistischen Rezeption ist ein gewisses Unbehagen an Hatsune Miku zu beobachten (Lill 2013, Sandabad 2014, Rao 2014, Michel 2016), das ihrer freundlichen und harmlosen Erscheinung zunächst entgegensteht. Doch Hatsune Miku ist ein Phänomen der sogenannten *Mixed Realities*, da sie gleichzeitig vollständig virtuell ist (*digital-born*, wie es im Fall von digitalen Quellen heißt), und trotzdem eine Materialisierung im Popuniversum erlangt, und menschliche Fans auf „reale“ Konzerte gehen.⁴

1 Social Bots und Chat Bots sind Programme, die die sogenannte soziale Kommunikation übernehmen sollen (Bot: Abkürzung von Roboter). Siehe williambot.com. Online-Ressourcen sind im Literaturverzeichnis vollständig nachgewiesen.

2 Hamm und Clov sind die beiden Hauptfiguren in Samuel Becketts *Endspiel* (1957/1964).

3 Konzerte fanden außer in Japan in Los Angeles, Toronto und 2018 in Köln statt. Der Begriff Vokaloid ist in Anlehnung an Humanoide, menschenähnliche Roboter, gebildet.

4 In den Feuilletons wird immer wieder die Frage aufgeworfen, ob die „virtuelle“ Welt (meistens ist das Internet gemeint), „real“ sei (vgl. zu Begriffen wie „mixed“, „virtual“ oder „augmented reality“ z.B. Gehmann u. Reiche 2014).

Die Verschränkung verschiedener Realitäten setzt auf verschiedenen Ebenen Unsicherheiten frei, denen im Folgenden nachgegangen werden soll. Dies betrifft Zweifel hinsichtlich ihrer Substanz und Genealogie, sowie ihrer räumlichen und zeitlichen Verortung, die durch Eigenheiten der digitalen Sphäre ausgelöst werden. Zusammen mit generationellen Zweifeln (wer zählt als Schöpfer:in?), entsteht eine widersprüchliche Geschlechtszugehörigkeit. Hatsune Mikus zeitliche Verortung ist zweifelsohne widersprüchlich: ihrem Aussehen nach entspricht sie dem zeichnerischen Manga-Mädchen-Standard, das für reale Menschen nicht einholbar ist; sie ist schon und für immer sechzehn; es gibt inzwischen einen Fan, der mit ihr verheiratet ist, doch es können zugleich Personen gleich welchen Genders und Alters ihre Kostüme überstreifen und Choreographien nachtanzen.

Nicht zuletzt befindet sich Hatsune Miku im unsicheren Verhältnis des Humanen zum Humanoiden, das bereits 1970 in der Robotik von Masahiro Mori mit dem Begriff des *Uncanny Valley* beschrieben wurde (Mori 1970/2012) und das im Zuge der Entwicklung Künstlicher Intelligenzen neue Relevanz erfährt. Kurz gefasst beschreibt Mori, dass Roboter nicht *zu* menschenähnlich aussehen sollten, da sie sonst eher Misstrauen als Zuneigung auslösen.

An Hatsune Miku zeigen sich somit sehr grundlegende kulturelle Widersprüche, die das Verhältnis zur digitalen Sphäre spiegeln. Die Perspektive auf Gender hebt diese Widersprüche hervor, die an vorhandene kulturelle Figurationen anknüpfen. Das beharrliche Bedürfnis, digitalen Servicesystemen weiblich konnotierte Namen und Stimmen beizulegen (Siri, Alexa, etc.), machen überdeutlich, dass Genderfragen im virtuellen Raum keine zufälligen Störsignale sind. Dieser Befund ist umso interessanter, als er den einstigen Versprechen der zunehmenden Demokratisierung und Partizipation, die mit dem Internet verknüpft waren und sich noch heute in Vorstellungen von scheinbarer Neutralität und Objektivität der Digitalisierung und KI-gestützten Entscheidungen fortleben, entgegenstehen. Um mich den Widersprüchen des Phänomens Hatsune Miku zu nähern, wende ich mich zunächst strukturellen Elementen und Überlagerungen des digitalen, theatralen und psychischen Raums zu. Dabei beziehe ich mich auf die Überlegungen zum psychischen Raum, wie sie von D.W. Winnicott entwickelt wurden, der diesen als zeitlich-räumliches Übergangsphänomen ohne klare Abgrenzungen fasst. Während die schwierige Verortung des digitalen Raums gegenwärtig zur Alltagserfahrung wird, beschreibt Samuel Weber dies bereits für den theatralen Raum: die Theatergebäude täuschen nur darüber hinweg, dass die Grenzen der Bühne und

des Geschehens unsicher sind (Weber 2019). So eindeutig letzteres fiktional sein mag, kommt es niemals ohne manifeste Verkörperungen von konkreten Schauspieler:innen (oder anthropomorphen Objekten wie Puppen) aus. Dieselbe Person kann heute Hamlet und morgen Hamlet spielen, und in einer anderen Stadt wird Hamlet zugleich von einem anderen Schauspieler dargestellt. Die Bedeutungsüberlagerungen, die durch verschieden kombinierbare Möglichkeiten der körperlichen und symbolischen Zeichen entstehen, die im Sprechtheater die Figur konstituieren, finden sich in ähnlicher Weise bei Puppen und Avataren. Diese sind mit Winnicotts Begriff der Übergangsobjekte verbunden, zu denen auch die kreative und später kulturelle Betätigung von Menschen gehört (Winnicott 1971). Dies verdeutlicht, dass allen kulturellen Phänomenen ihre Eigenschaft als *transitional phenomena* erhalten bleibt und plausibilisiert, warum mit ihnen – je nach kulturellem Kontext – die Verbindung zu spirituellen oder utopischen Welten gelingt.

Nach Winnicotts Überlegungen ist die Übergangsphase im Kontext der kindlichen Entwicklung auch mit der Auseinandersetzung um Generationen- und Geschlechtszugehörigkeiten verbunden, und insofern könnte dies einen Hinweis geben, weshalb Theorien des Theaters und der Performativität von Erving Goffman über Judith Butler bis Jack Halberstam – um nur einige zu nennen – immer wieder zur Beleuchtung von Genderfragen herangezogen werden. Gerade die Inszenierungen und Auftritte im Pop-Bereich sind in dieser Hinsicht in den letzten Jahren innovativer geworden, wie intensive Debatten um Beyoncé oder Billie Eilish zeigen. Somit ist es naheliegend, auch Hatsune Miku in diesem Zusammenhang zu betrachten, zumal sie sich als digitale Entität von realen Sänger:innen unterscheidet. Betrachten möchte ich besonders die Rolle der ästhetischen Momente Stimme und Bewegung, die sowohl die Charakteristik von Pop-Stars wie theatralen Figuren bestimmen.

Theater als Ort des Unheimlichen

Aufmerken lässt, dass zur Erforschung und Weiterentwicklung von Künstlichen Intelligenzen und Robotik, zu der Hatsune Miku im weiteren Sinne gerechnet wird, japanische Forscher:innen gezielt das traditionelle Theater als Modell heranziehen, und damit eine Kunstform, die auf den ersten Blick im Widerspruch zur hochmodernen digitalen Sphäre steht. Im Falle von Hatsune Miku wird besonders das traditionelle Puppenspiel, *Bunraku*, zur Referenz (Zaborowski 2016). Bunraku-Puppen werden von mehreren sichtbar auf der Bühne anwesenden Spielern gespielt, was aus

der Perspektive des westlichen Theaters als Illusionsbruch gelten würde. Der Vergleich mit Bunraku-Puppen, die in Moris Diagramm des *Uncanny Valley* ebenfalls erscheinen, soll verdeutlichen, dass die Fans Hatsune Miku nicht mit einer lebenden Person verwechseln. Das mag eine banale Erkenntnis sein, doch der beständige Vergleich zwischen Miku und lebenden Popstars legt nahe, dass die Suche nach Kriterien der Unterscheidung andauert. Seit kurzem treten nun auch Nō-Spieler:innen live mit Hatsune Miku auf, was die Frage unterstreicht, welches Wissen aus antiken Theaterformen über die Realitäten der digitalen Sphäre gewonnen werden kann.⁵

Die Konfrontation so alter und neuer kultureller Formen erlaubt zudem einen neuen Blick auf das Theater. Auch jenseits der digitalen Medien verhandelt das Theater die Berührung verschiedener Realitäten, wie Traumwelten, Geister oder Puppen. Im Nō-Theater werden festgelegte Figuren und Masken verwendet, um die Begegnung von Menschen und Geistern darzustellen, die von heute aus als externalisierte psychische Zustände gedeutet werden können. Auf diese Weise werden unterschiedliche Realitätsebenen und ihre Vermischung kulturell reflektierbar und im gesicherten Rahmen der Theaterrückführung das Auftreten unheimlicher Figuren erlaubt. Yoshinobu Inoura und Toshia Kawatake bemerken hierzu: „The world within the frame can exist only so long as it does not become too real, only so long as it is perceived constantly in terms of other realities and other illusions“ (Inoura & Kawatake 1981, 152). Nicht anders ergeht es heutigen Theaterzuschauer:innen, da die Doppelung von Schauspieler:in und Rolle, die die Figur hervorbringen, fast immer präsent ist und das Blut auf der Bühne als Kunstblut erkannt wird. Inoura und Kawatake betonen die Bedeutung des Rahmens, der in Hinblick auf die digitale Sphäre und die Figur Hatsune Miku ebenfalls wichtig ist: zum einen, da die Grenzen des Virtuellen sich im Unterschied zum traditionellen Theater in permanenter Bewegung befinden, zum anderen, da es sich beim Internet keineswegs um eine klar abgetrennte fiktionale Welt handelt. Indem Hatsune Miku als digitaler Pop-Star auf einer Bühne mit lebendigen Musiker:innen auftritt, verkörpert sie die Begegnung der Welten, genauso wie ihre Fans, die im Cosplay selbst zu Hatsune Miku werden. Miku lässt sich damit weniger in der Reihe der Geister des europäischen Aufklärungstheaters einordnen (Hamlets Vater etc.), sondern eher an den Überresten kultureller Riten wie des Faschings und seiner Figuren und Kostüme.⁶ Die komischen

⁵ Nō und Bunraku sind die beiden ältesten Formen des japanischen Theaters, die auf eine seit ca. 1200 Jahren ununterbrochene Spieltradition zurückblicken (vgl. Inoura u. Kawatake 1981; Schumacher 2017).

⁶ Zum Karneval siehe unter anderem Michail Bachtins Studien zum Komischen, (z. B. Bachtin 1969, 53).

Figuren dienten einmal dazu, die Verbindung der spirituellen und materiellen Welt zu verhandeln, ihre Grenzen aber auch immer wieder zu durchbrechen. In der europäischen Kultur ist diese Tradition noch im Fasching erhalten, während in der japanischen Kultur die Geister in der Manga- und Anime-Kultur weiterleben (vgl. Abbildung 1). Die Begegnung von sehr alten und sehr neuen Formen birgt deshalb unheimliche Effekte, da vermeintlich kulturell Gebanntes Gefahr läuft, wiederzukehren und zu bleiben.



Abbildung 1: Anime Expo 2011. Crowd taking group pictures, by The Community - Pop Culture Geek, Wikimedia commons

In diesem Kontext erscheint die digitale Sphäre als eine Welt, deren Verhältnis zu den bisherigen Welten noch nicht vollständig geklärt ist und sich in beständiger Wandlung befindet. Die Künstlerin Hito Steyerl zeigt an digitalen Bildern, wie das Ewigkeitsversprechen dieser Sphäre an defekten Dateien zerbricht, und sich paradox darin erfüllt, dass die ungewolltesten Bilder überdauern (Steyerl 2012). Beides deutet auf eine gewisse Unverfügbarkeit hin, die mit neuen Technologien einhergeht, und ebenfalls zum Eindruck des Unheimlichen beiträgt.

Unsichere Genealogien

Obleich alle, die digitale Technologien verwenden, ständig mit deren Veränderungen konfrontiert sind, überdauern bestimmte Idealisierungen. In der paradoxalen Zeitlichkeit der digitalen Sphäre werden Technologien metaphorisch mit dem Generationenbegriff belegt.

So gelingt es Hatsune Miku, zugleich ‚für immer sechzehn‘ zu sein *und* sich durch Updates weiterzuentwickeln, wie sich auf YouTube nachverfolgen lässt.⁷ Doch ist es weniger die widersprüchliche Zeitlichkeit, die das Unbehagen im Feuilleton auslöst, als vielmehr ihre vielfältige anonyme „Eltern“- und Autor:innen-schaft, die auch Anwender:innen und Fans umfasst. Hatsune Miku übersteigt dabei die offene Genealogie von Fernsehserien-Figuren, deren Geschichten von weitgehend anonymen Autor:innenteams geschrieben werden: Als Computerprogramm wurde Miku ebenfalls von großteils anonymen Programmierer:innen geschaffen; ihre Stimme wurde nach derjenigen einer Fernsehmoderatorin geformt; ein fast unbekannter Zeichner schuf ihre Gestalt.⁸ Doch Hatsune Miku ist weder eine digitale Verkörperung der Moderatorin, noch gilt sie als Geschöpf ihres Zeichners, wie es bei anderen bekannten Comic-Figuren der Fall ist. Vielmehr handelt sich bei Hatsune Miku zu einem gewissen Grad um ein Open-Source-Phänomen, da die Benutzer:innen mit der Software Songs und Choreographien schreiben, die sie auf YouTube und ähnlichen Kanälen hochladen können und die unter Umständen bei den Konzerten aufgeführt werden. Dies rückt sie näher an die traditionellen Figuren wie den Harlekin, die ebenfalls weder eine:n Schöpfer:in haben noch für immer mit ihren Darsteller:innen verbunden blieben.

Eine wiederkehrende Frage in den journalistischen Beiträgen ist, wen die Fans bei den Konzerten eigentlich feiern, da doch Hatsune Miku gar nicht *real* sei. Auf dieses enge Verständnis von Realität reagieren die Fans stets ein wenig konsterniert, ebenso wie auf die Frage, ob sie ein besserer Star sei als reale Personen wie etwa Justin Bieber.⁹ Diese Frage spiegelt die eher oberflächliche Debatte um die vermeintliche Überlegenheit/Bedrohung durch Künstliche Intelligenz, die Fragen nach einer gesellschaftlich verantwortlichen Verwendung dieser Technologie, die Problematik

⁷ Evolution Vocaloid Live, 2009-2018 (online).

⁸ Die Software wurde 2004 von Yamaha entwickelt, 2007 wurde die Vokaloidin von Crypton Media kreiert. Der verantwortliche Zeichner heißt Kei Garō, die Fernsehmoderatorin Saki Fujita (Zaborowski 2016, 115). 2010 wurde das Programm MikuMikuDance als Freeware von Geocities entwickelt. Siehe zu Miku im Kontext der japanischen Pop-Kultur auch Yamada 2017.

⁹ Hatsune Miku, MikuExpo Köln, Bericht KiKa, 13.12.2018 (online).

diskriminierender Algorithmen und ökologischer Kosten nur gelegentlich streift. In Hinblick auf Hatsune Miku scheint mir vor allem die Open-Source-Partizipationsmöglichkeit wichtig, die die Hierarchisierung zwischen autorisiertem Inhalt und „Fan-Fiction“ suspendiert.¹⁰ Damit wird plausibel, dass Fans sich in Hatsune Miku (auch) selbst als Crowd feiern und hierin sowohl eine Quelle der Faszination wie des Unbehagens am Phänomen liegt.

Popstars als Übergangsobjekte

Zum Phänomen lebendiger Popstars gehört, dass sie etwas verkörpern, das Begehren und Identifikationsmöglichkeit bietet. Beide Momente liegen in der Fankultur nahe beieinander, wie Bettina Fritzsche (2003, 12) in ihrer Studie zu Pop-Fans zeigt. In Anlehnung an Winnicotts Konzept des Übergangsobjekts¹¹ (1971) setzen Jugendliche an die Stelle der frühen Übergangsobjekte wie Kuscheltiere später Popstars, deren Eigenschaften und Konturen sie jeweils für sich passend machen. Damit sind sie aktiv am Phänomen „Popstar“ beteiligt. Lange wurde unterschätzt, dass dies ein aktives kulturelles Handeln mit kreativen und sozialen Aspekten ist, weil vor allem der Manipulationsaspekt der Massenkultur und vornehmlich extrovertierte, meist männlich geprägte Subkulturen untersucht wurden (Fritzsche 2003, 23). Hingegen wirken negative Zuschreibungen zur Massenkultur, wie Entindividualisierung und Manipulierbarkeit, entlang eines Genderbias, der Massen und Massenkultur weiblich codiert (Huyssen 1986). Fritzsche weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass mit der großen Ausbreitung der Popkultur die früheren Polaritäten schwer aufrecht zu erhalten sind, da es heute für Jugendliche fast unmöglich sei, einen kulturellen Ausdruck jenseits des popkulturellen Bedeutungssystems zu finden (Fritzsche 2003, 25). Infolgedessen differenziert sich dieses aus und bildet Subsysteme, wie sich an Hatsune Miku zeigt.

Denn auch die vielfältige Genealogie und digitalen Existenz von Miku, die ihre Fans zu Mitschöpfer:innen macht und zugleich unterschiedlichste Beziehungen erlaubt, lässt sich als sozio-kulturelles Gewebe erkennen. Selbst

romantische Beziehungen sind nicht ausschließend, so dass ein Fan Hatsune Miku bereits heiraten konnte (O. A. 2018). Diese Ebene von digitalen Entitäten beleuchtete auch der Film *Her* von Spike Jonze (2013), in der das digitale Wesen Samantha ihrem menschlichen Partner Theodore eingesteht, noch ca. 600 weitere Beziehungen zu führen, was aber an ihrer Liebe für ihn nichts ändere. Eine andere Form der Beziehung findet sich bei denjenigen, die der Figur Hatsune Miku mit ihrem eigenen Körper Realität verleihen, indem sie sich verkleiden, zu Cosplay-Conventions gehen oder ihre Choreographien nachtanzen wie beispielsweise die russische YouTuberin Saya Scarlet. Der Status als Popstar, deren Aussehen und Bewegungen von realen Menschen kopiert werden, macht Hatsune Miku zu einem komplexeren Phänomen, das sich klaren Zuschreibungen entzieht, und mit verschiedenen Körpern sowohl im ‚realen‘ wie digitalen Raum auftritt.

Cyberspace, Gender und Genealogie

Jenseits der weiblich konnotierten Servicesystem wie Siri oder Alexa erweist sich Hatsune Miku als ein Hinweis auf die äußerst vielschichtige Beziehung von Gender und Cyberspace, zu der die bereits skizzierte uneindeutige Genealogie beiträgt. Psychoanalytiker:innen wie Sigmund Freud (1924), D.W. Winnicott (1971) oder Irene Fast (1984) schreiben die Entstehung der Konzepte Geschlecht und Generationen ungefähr derselben Entwicklungsphase zu, auch wenn ihre Ausführungen dazu etwas unterschiedlich ausfallen. Winnicott verortet die Entstehung bereits in prä-ödipalen Prozessen, in denen mit dem Übergangsobjekt eine Möglichkeit geschaffen wird, die kognitive Trennung von Subjekt und Objekt zu bewerkstelligen und damit auch die von inneren und äußeren Realitäten. Freud hingegen datiert die Ursprünge eher in die Phase der Verwerfungen um den Ödipuskomplex herum, mit dessen Überwindung die gesellschaftlichen Konzepte von Geschlechtsidentität und Generationszugehörigkeit einigermaßen akzeptiert werden. Irene Fast wiederum betont vor allem den Aspekt der Nachträglichkeit, mit dem dann alle vorherigen Erfahrungen gender-re-codiert werden (Fast 1984, S. 66ff.) Die Nachträglichkeit der Codierung ist besonders relevant für Menschen, die sich in den angebotenen Kategorien und Rollen nicht wiederfinden, und sich damit auch in einer anderen zeitlichen und räumlichen Ordnung aufhalten, wie Jack Halberstam ausführt (2005). Interessant hinsichtlich Fragen der Verkörperung sind die Aspekte der

¹⁰ Open Source-Praktiken und Technologien werden besonders in der Ökonomie der Commons als nicht-kapitalistisch orientierte Wirtschaftsweise diskutiert und damit an ein utopisches Moment der frühen Internetkultur angeknüpft. Vgl. Baier, Hansing, Müller u. Werner (2016); kritisch Daum (2017).

¹¹ Der Begriff Übergangsobjekt wurde von Winnicott entwickelt; als Übergangsphänomen muss es sich nicht um einen konkreten Gegenstand handeln, sondern sowohl der Zipfel der Schmusedecke als auch ein Handlungsmuster können die Funktion des Übergangsobjekts einnehmen.

Uneindeutigkeit und Nachträglichkeit in der Drag-Kultur.¹² Das bereits erwähnte Cosplay, in dem Hatsune Miku wie ein Piratenkostüm beim Fasching verwendet wird, und das Drag-Elemente enthalten kann, zeigt, dass sie im Sinne der Übergangsphänomene als Kostüm eine Bedeutungsstruktur anbietet, mit denen Ich/Nicht-Ich-Varianten durchgespielt werden können.

Die Paradoxien des Cyberspace hinsichtlich von Zeitlichkeit, Gender, sowie der instabilen Trennung zwischen Realität und Phantasien sind ähnlich wie die Strukturen des Psychischen mehrfach codiert, wie der Medientheoretiker Lev Manovich beschreibt. Er weist darauf hin, dass die Theoretisierungen der digitalen Sphäre in zwei Richtungen weisen: auf der einen Seite symbolisch, sprachlich codiert, linear, repräsentativ – auf der anderen Seite räumlich strukturiert, simultan, selbstreferenziell (Manovich 2001, 250ff.). Allerdings lassen sich diese beiden Richtungen nicht absolut voneinander trennen, da topische Strukturen repräsentativ und symbolisch genutzt werden können und sprachliche Strukturen selbstreferenziell. Diese Überlagerung von theoretischen Zugängen findet sich auch in der Gendertheorie, in der Codierung, Repräsentation und Performativität besonders nahe beieinanderliegen.¹³ Die Gleichzeitigkeit mehrerer plausibler theoretischer Konzepte lässt vermuten, dass der digitale Raum eine Schichtung verschiedener Erfahrungen darstellt, die möglicherweise an unterschiedliche psychische Entwicklungsphasen anschließen. Die Nähe zu den Übergangsphasen, in denen die Trennung der Realitäten noch unsicher sind, birgt sowohl ein kreatives Potential, wie Winnicott deutlich macht, als auch die (destruktiven) Phantasmen des Cyberspace, dessen besondere Struktur eine klare Trennung von Phantasie und „Realität“ erschwert.¹⁴ Dieser doppelte Status findet sich in allen Artefakten, in denen sich ein kulturelles und/oder psychisches „Mehr“ artikuliert, dem eine eigene Realität nicht abgesprochen werden kann. Menschenähnliche Figuren wie Puppen oder Comicfiguren sind möglicherweise besonders prädestiniert, um solche psychischen Verdichtungen aufzunehmen und zu verkörpern.

12 Vgl. Halberstam (1998). „Drag“ verweist auf eine Schauspiel-Praxis des Shakespeare-Theaters: als für eine bestimmte Zeit Frauen der Zugang zur Bühne verwehrt war, entstand die Rollen-Bezeichnung „Dressed as a Girl“, kurz Drag. Heute umfasst „Drag“ eine Vielfalt von Schmink- und Kostüm-, Tanz- und Gesangspraktiken, die nicht auf ein Geschlecht limitiert ist. Sie werden sowohl über Youtube-Videos als auch in Bars in Szene gesetzt.

13 Siehe insbesondere Phelan 1993; Butler 1990.

14 Im Text „Das Unheimliche“ spricht Freud ebenfalls von verschiedenen Realitäten, ohne dies systematisch auszuarbeiten: mindestens die psychische, materielle und poetische (fiktionale) Realität lassen sich finden (vgl. Freud 1919, hier: S. 271f.).

Hatsune Miku ist als Phantasma des Cyberspace ein Verweis auf die paradoxe Beziehung von Cyberspace und Gender. Seiner materiellen Struktur nach ist der digitale Raum nicht geschlechtlich codiert. Obwohl es die Tendenz gibt, eine Analogie vom binären Code des Digitalen zur Binarität der Geschlechter zu ziehen, ist dies eben nur eine Analogie und somit kein gesicherter Zugang zur Wahrheit. Umso mehr, als die in der Forschung befindlichen Quantencomputer, die gerade für die Künstliche Intelligenz und die Social Bots eine Rolle spielen, nicht mehr auf binärem Code basieren (Blatt u. Pluta 2017). Inwiefern ihre Durchsetzung auch ein breites komplexes Verständnis von Gender ermöglichen würde, hängt nicht von der technischen Entwicklung alleine ab, sondern von ihrer Verflechtung mit gesellschaftlichen Prozessen.

Genaugenommen ist die Unterscheidung von Null und Eins als Struktur der herkömmlichen Computer eine Metapher für die relationalen Stromverbindungen, die durch physikalische Teilchen und Spannungen gebildet werden, die sich in die eine oder andere Richtung bewegen. Zwar können auf Grundlage nicht-binärer Systeme noch keine Anwendungen zugelassen werden, auf logischer Ebene sind sie jedoch umso spannender, da sie auf Prozessen ohne klare Kausalität beruhen. Auf diese Weise entstehen Überlagerungen und Gleichzeitigkeiten ohne binäre Wenn-Dann-Struktur. Solche Phänomene finden sich bereits im Bereich der Elektronik, in Interferenzen und Feedbackschleifen, die in der elektronischen experimentellen Musik eine große Bedeutung haben, und immer wieder als Möglichkeit der Überwindung von Gender-Binaritäten konnotiert sind.¹⁵

Zuweilen ist der digitale Raum weniger restringiert als die nicht-digitale Welt, und ermöglicht, neue Namen zu erfinden und mit anderen Aussehensweisen und Vorlieben in Erscheinung zu treten. Dies geschieht etwa in der Drag-Kultur, oder im Cosplay. Die spezifische Materialität und Realität des Cyberspace sorgt für eine Vielgestaltigkeit, die für Hatsune Miku charakteristisch ist. Damit unterscheidet sie sich in ihrem Aussehen, aber nicht von ihrer Eigenschaft als Ich/Nicht-Ich (Winnicott) zu fungieren von anthropomorphen Objekten wie Puppen. Die körperliche Verankerung von Gender und „Weiblichkeit“ hat sich im Fall von Hatsune Miku als digitaler Entität. Halberstam zeigt, dass die Substanz von Weiblichkeit kulturell immer als fragwürdig gilt

15 Siehe z.B. Rodgers 2010.

und deshalb mit Performativität und Schauspiel konnotiert ist, hinsichtlich der Männlichkeit die Vorstellung viel festsitzender ist, dass es doch irgendwo im Körper eine eindeutige Substanz gäbe (Halberstam 1998, 234, vgl. auch Lehmann 2019).

Ambivalenzen von Stimme und Figur

Der Bedeutungs Offenheit von Hatsune Miku auf der strukturellen Ebene steht auf der Seite ihrer Erscheinung ein erstaunlich eindeutiges Weiblichkeitsstereotyp gegenüber, das Louise Jackson und Mike Dines als typisches Manga-Bild einer jungen Frau beschreiben: superlange Haare, supergroße Augen und ein Ausdruck von Verletzlichkeit. Mitsamt ihrer „post-nuklearen“ Schuluniform werde eine Art von Submissivität gegenüber dem oder der Beobachter:in suggeriert (Jackson u. Dines 2016, 107). Dennoch knüpfen sich auch positive Zuschreibungen an ihr Aussehen: die türkisen langen Haare scheinen bereits als Hinweis auf mögliches, utopisches Anderssein gelesen zu werden.

Jackson und Dines diskutieren mit Bezug zu ihrem Auftreten, inwieweit sich an Hatsune Miku Stereotype und Machtverhältnisse der ‚realen‘ Popmusik wiederholen. So beschreiben sie etwa das fortdauernde Machtverhältnis, in dem männliche Produzenten weibliche Popstars kontrollieren, stellen andererseits jedoch fest: „This image, which has its voice controlled externally to itself, symbolizes a dominant form of control, that is, the ability to be heard“ (ebd., 107). Damit knüpfen sie an einen kulturellen Widerspruch der weiblichen Stimme auf der Bühne an, dessen Geschichte ins 19. Jahrhundert zurückreicht, in dem die Opernstimme zum begehrten Klang wurde, der die Restriktionen, die mit dem Ideal der weiblichen Stummheit und Stille einhergingen, an einem höchst repräsentativen Ort durchbrachen (Leonardi u. Pope 1996).

In ähnlicher Weise, wie die Stummheit von unbelebten Puppen und Objekten im Figuren- und Puppentheater (imaginär) überwunden wird, geschieht dies auch mit Hatsune Miku. Als Avatar und Vokaloid verkörpert sie noch weitere Ambivalenzen von Stimme und Körper, von Bühne und Klang, wie Jackson und Dines zeigen. Hatsune Miku und ihre Co-Avatare wurden als Vokaloide programmiert, als stimmliche Ergänzung zu elektronischen und digitalen Instrumenten. Zwar haben auch Synthesizer je nach ‚Generation‘ unverwechselbare Klangqualitäten, doch das Loslösen von einer körperlichen Referenz bei den Vokaloiden erzeugt weitere Bedeutungen. Obwohl Mikus Stimme einer realen Person nachgebildet

wurde, gilt sie nicht als deren Repräsentation im digitalen Raum. Damit greifen bestehende Kategorien zur Beschreibung anderer *Virtual Popstars* (Connor 2016) für sie nicht, die sich unter anderem auf bereits verstorbene Personen beziehen, die mit ähnlichen Projektionstechniken auf die Bühne geholt werden. Der wesentliche Unterschied zu Hatsune Miku besteht darin, dass in solchen Fällen die virtuelle Erscheinung an eine menschliche Person gebunden bleibt, die sich mit Philip Auslanders (1997) Begriff der *Persona* fassen lassen. So bezeichnet Auslander die Kunstfigur, die Popstars für sich schaffen, und die über Schauspielkonzepte, in denen sich Spieler:in und Rolle relativ klar trennen lassen, hinausgeht. Anders als bei einer konventionellen Theaterrolle wie Hamlet oder Hamlet, kann Beyoncé nur von ihr selbst gespielt werden.

Hatsune Miku wird, wie erwähnt, von ihren Fans eine eigene Realität zugeschrieben, während sie gleichzeitig als Open-Source-Figur unbegrenzt verkörpert werden kann. Dass sich aus der Begegnung der Welten auch komische Momente, Ironien, Polysemien und Ambiguitäten ergeben, zeigt eine Performance der Cosplayerin Saya Scarlet. Sie singt das finnische Lied *Ievan polkka* nach Hatsune Mikus Version, inklusive Choreographie und ländlichem Hintergrund.¹⁶ Während Miku in einer digitalen einheitlich grün-blauen Wiesen-Himmel-Landschaft sorglos wirkt, ändert sich die Bedeutung in Saya Scarlets Video: hier übernimmt eine grün-braune Steppe mit einigermaßen blauem Himmel die Rolle der Landschaft. Mikus Bewegungen passen zwar zu einer digitalen Entität, bei genauerem Hinschauen sind die Abweichungen zur Bewegung menschlicher Körper aber so groß, dass sie dann in Scarlets Nachahmung zu eckig und *out of sync* wirken.¹⁷ Dies wirft ein Licht auf die scheinbar perfekte Artifizialität Hatsune Mikus, die in der Begegnung mit der materiellen Welt komische Effekte erzeugt. Dadurch kippt das Erscheinen von Hatsune Miku/Saya Scarlet in der Realität ins Surreale bzw. Surrealistische, gesteigert noch durch schnelles Drehen einer Stange Lauch, der an einen Tanzstab erinnert; eine Bewegung, die Scarlet von Loituma-Girl aus der Anime-Serie *Bleach* übernommen hat.

16 Das Lied *Ievan polkka* wurde 1937 vom finnischen Komponisten Eino Kettunen komponiert. Es wurde durch die japanische Anime-Serie *Bleach* 2006 als Endloop populär. Siehe Loituma-Girl (online) und die Performance des Vokalensembles *Loituma*.

17 Der Eindruck von out-of-syness entsteht, weil die Vokaloide den Körper nicht wie menschliche Performer:innen in Einheit bewegen, sondern die einzelnen Teile wie Arme separat voneinander, während physiognomisch stimmige Bewegungen Teile des Rumpfes einbeziehen würden. Zu diesem Begriff siehe auch Brandstetter, van Eikels u. Schuh (2017).

Entsprechend Moris Theorie des *Uncanny Valley* stößt sich die menschliche Wahrnehmung leicht an Unstimmigkeiten, wenn die Avatare durch den Versuch, zu menschenähnlich zu werden, scheitern (Mori 1970/2012). Beachtenswert ist dabei, dass mit *Ievan Polkka* ein Lied zu einem der beliebtesten Stücke von Hatsune Miku wurde, dessen Melodie ins 19. Jahrhundert zurückreicht. Das spezifische harmonische Gefüge lässt es gerade exotisch genug klingen, um sich in Vorstellungen vom Klang einer anderen Welt einzupassen, die mit Hatsune Mikus Namen versprochen wird, der übersetzt „Erster Klang der Zukunft“ bedeutet. Dies wird durch einen Teil des Lieds bestärkt, der auf Vokalisen und Silben ohne sprachliche Bedeutung beruht, die Miku und Scarlet ins Scratching und Rappen erweitern. So entstehen auch auf der musikalischen Ebene zeitliche Überlagerungen von Altem und Neuem.

Obwohl die Funktion der Vokaloide darin besteht, eine Stimme zur Verfügung zu stellen, sind ihre Stimmen allein nicht der entscheidende Punkt. Ohne ihre visuelle Erscheinung und die technische Möglichkeit, auf Bühnen von Popkonzerten auftreten zu können, wären die Vokaloide kein besonders aufregendes Phänomen. Doch durch ihre humanoide Erscheinungsweise ziehen sie, ähnlich wie Puppen, anthropomorphisierende Übertragungen auf sich. Die Stimme wiederum stellt zur Analyse von Genderzuschreibungen eine besondere Reflexionskategorie dar. Neben der verbreiteten Vorstellung, das Geschlecht eines Menschen könne anhand seiner Stimme erfasst werden, wurde die Singstimme von Frauen Gegenstand vielfältiger Bewunderung und Mystifizierung. Dabei gilt die Stimme als Verbindung von Körper und Geist und überwindet somit die gendercodierte kulturelle Spaltung des Menschen in der westlichen Philosophie von Körper (weiblich codiert) und Geist (männlich codiert) (Kolesch u. Krämer 2006). Dadurch entwickelt sie eine doppelte Zugehörigkeit und verliert bei näherer Betrachtung an Eindeutigkeit.¹⁸ Der überraschend große Überschneidungsbereich von männlich und weiblich zugewiesenen Stimmen ermöglicht deutlich mehr uneindeutige Hörerfahrungen, als die kulturelle Normierung suggeriert.

Hatsune Miku und ihre Co-Avatare machen von diesen Zwischenbereichen zwar wenig Gebrauch, doch durch den fehlenden Körper ist bei ihnen der Ort ihrer Stimmen unklar. Die Performance von Saya Scarlet kann als Hinweis ge-

nommen werden, dass via Lip-Synching (Lippensynchronisation) Menschen verschiedener Gender Hatsune Mikus Lieder performen können, und sich neben ihrer Figur auch ihre Stimme aneignen können. Die Möglichkeit, die Stimme an andere Orte des Raums zu projizieren, wird im Theater seit der Antike durch analoge Techniken genutzt (Murray Schafer, 1994, 218); die Möglichkeiten haben sich durch elektronische und digitale Technologien vervielfacht. Sie mit anderen Bildern und Körpern zu verbinden, wird unter anderem vom ausgefeilten Lip-Synching in Drag-Shows genutzt (Snell 2020).

Jenseits der Kopie

Hatsune Miku und ihre Co-Avatare werden deshalb zu polysemen und ambivalenten Figuren, weil sie an bestehende ikonographische Bewegungen und Bilder angelehnt werden können, diese verstärken oder unterlaufen. An den wie Hatsune Miku konstruierten Figuren Kagamine Rin und Kagamine Len, die ebenfalls Pop-Konzerte geben, lassen sich solche ikonographischen Prozesse, auch hinsichtlich der Aspekte Gender und Tanzperformance nachvollziehen. Die beiden Vokaloide, in Gestalt einer jungen Frau und eines jungen Mannes, werden zuweilen als Zwillinge bezeichnet, was ihr Aussehen und Tanzstil unterstreicht, worauf auch ihre Namen verweisen: „Len“ und „Rin“ bedeuten ‚links‘ und ‚rechts‘ und sind auf die Stereophonie des akustischen Feldes bezogen. Der fast identische Tanzstil hebt dezente Rollenüberschreitungen besonders hervor; etwa wenn Rin bei ihrem Rock-Song *The Lost One's Weeping* ikonographische Gesten männlicher Rockstars ausführt, eine Hologramm-Gitarre zerschlägt und den Mikrofonständer ins Publikum wirft.¹⁹ An der Verwendung solcher Gesten lassen sich besonders gut Abweichungen und Verfestigungen von Genderkonventionen nachzeichnen. Details wie die langen türkisen Haare von Hatsune Miku oder die nicht ganz perfekten Bewegungskopien von Saya Scarlet weichen von der Vorstellung der perfekten Kopie ab, der für die Herstellung von Genderzugehörigkeit große Bedeutung zugewiesen wurde (Butler 1990).

Bei Humanoiden wie Hatsune Miku wird darüber hinaus die Frage nach dem spezifisch Menschlichen jedes Mal aufgeworfen, wenn Fans nach dem „besseren“ Popstar gefragt werden. Zaborowski (2016) jedoch betont, dass es wie bei

¹⁸ Die scheinbar eindeutige Zuordnung von Stimmklang und Gender verschwindet noch mehr, wenn Differenzen der Sing- und Sprechstimme sowie verschiedene Gesangstile berücksichtigt werden (Richter 2014).

¹⁹ Kagamine Len und Rin, Song „Remote Control“ (online); Kagamine Rin, Song „The Lost One's Weeping“, (online).

anderer Popmusik um Fragen der Qualität gehe sowie um den emotionalen Wert, den Zuhörer:innen und Fans den Liedern beimessen. Die vokale Artistik der Vokaloide, die schneller singen und krassere Tonsprünge machen können als Menschen, spielt für die emotionalen Qualitäten der Lieder keine wesentliche Rolle.

In Moris Diagramm des *Uncanny Valley* findet sich eine Reihung von menschenähnlichen Figuren und Entitäten: Humanoide, industrielle Roboter, *Bunraku*-Puppen, ausgestopfte Tiere, Prothesen, Zombies sowie Leichen und gesunde Personen (vgl. Abbildung 2).

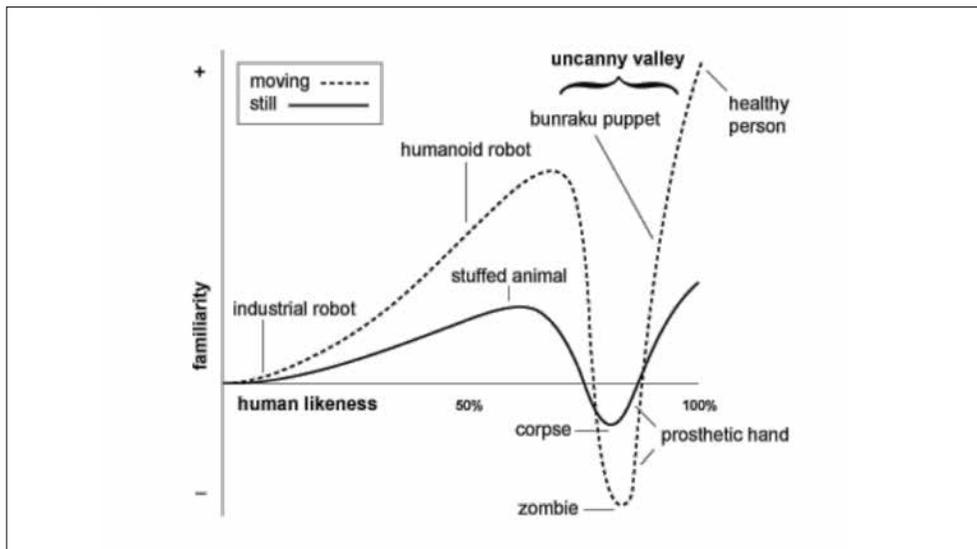


Abbildung 2: Masahiro Mori/Karl MacDorman, Uncanny Valley, Wikimedia commons, 19.09.2005

Diese Zusammenstellung vermittelt eine Ahnung davon, wie sich sowohl Faszination als auch Unbehagen in der Konfrontation mit sehr unterschiedlichen anthropomorphen Figuren, auch mit Hatsune Miku oder Willbot, entfalten können. Unheimlich wird es vor allem dann, wenn die Menschenähnlichen dem Aspekt des Sterblichen zu nahe sind und damit an die menschliche Sterblichkeit erinnern. In diesem Licht erscheint das verbreitete Narrativ, Maschinen(-Menschen) zu heroisieren und als Heilsbringer zur Lösung gesellschaftlicher Probleme anzupreisen, als Verdrängung des Wissens um menschliche Sterblichkeit und der *conditio humana* selbst. Dennoch bieten die Wesen, die halb in der Realität, halb

in der Phantasie wohnen, auch Möglichkeiten der Entheroisierung und Entmystifizierung. Beispiele hierfür sind die traurigen und drogenabhängigen Roboter wie *Marvin* von Douglas Adams (1979) oder *Bender* aus der Fernsehserie *Futurama* (Groning u. Cohen 1999). Zusammen mit den widersprüchlichen Verortungen und Gendercodierungen des aktuellen Cyberspace und seiner Figuren, weisen diese bereits einen Weg, auf dem die De(kon)struktion der Idealisierungen und Phantasmen der digitalen Welten voranschreiten könnten. So wie es immer wieder Popsänger:innen gelingt, die Macht über ihre eigene Erscheinung zu gewinnen, könnten auch weiblich codierte Computerstimmen rauh und unverfügbar werden.²⁰ Saya Scarlet hat ihrem YouTube-Piktogramm schon mal in Referenz auf Billie Eilish Nasenbluten hinzugefügt.²¹

Literaturverzeichnis

- Adams, Douglas (1979). *Per Anhalter durch die Galaxis*. München: Heyne.
- Auslander, Philipp (1997). *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge.
- Barthes, Roland (1972/1990). Die Rauheit der Stimme. In Roland Barthes (Hg.), *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (S. 269–278). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail (1969). *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Hanser.
- Baier, Andrea, Hansing, Tom, Müller, Christa, Werner, Karin (2016). *Die Welt reparieren. Open Source und Selber Machen als postkapitalistische Praxis*. Bielefeld: transcript.
- Beckett, Samuel (1957/1964). *Fin De Partie. Endspiel. Französisch und Deutsch* (übersetzt von Elmar Tophoven). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Blatt, Rainer, Pluta, Werner (2017). Wir sind im Moment auf dem Niveau eines Röhrencomputers. Interview. *Golem.de*; Artikel vom 16.06.2017.
- Brandstetter, Gabriele, van Eikels, Kai, Schuh, Anne (Hg.) (2017): *De/Synchronisieren? Leben im Plural*. Hannover: Wehrhahn.
- Butler, Judith (1990). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Connor, Thomas (2016). Hatsune Miku, 2.Opac, And Beyond. Rewinding and Fast-Forwarding the Virtual Pop Star. In Sheila Whitely, Shara Rambarran (Eds.), *The Oxford Handbook of Music and Virtuality* (pp. 129-147). Oxford: Oxford University Press. Whitely/Rambarran.
- Fast, Irene (1984). *Von der Einheit zur Differenz. Psychoanalyse der Geschlechtsidentität*. Berlin u.a.: Springer.

²⁰ Zum Begriff der „Rauheit der Stimme“ siehe Barthes (1972/1990).

²¹ Billie Eilish (vgl. Eilish online.), versucht als „realer“ Popstar, sich Genderstereotypen und Erwartungen zu entziehen (vgl. TheSayaScarlet online).

- Freud, Sigmund (1924/2000). Der Untergang des Ödipuskomplexes. In Sigmund Freud, *Sexualleben* (S. 243–251). (=Studienausgabe, Bd. 5, Hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (1919). Das Unheimliche, in: Ders. (2000) *Psychologische Schriften*. (S. 241-274). (=Studienausgabe Bd. 4, Hg. Alexander Mitscherlich u.a.), Frankfurt a. M.: Fischer.
- Fritzsche, Bettina (2003). *Pop-Fans. Studie einer Mädchenkultur*. Opladen: Leske+Budrich.
- Gehmann, Ulrich/Reiche, Martin (2014) (Hg.): *Real Virtuality. About the Destruction and Multiplication of World*. Bielefeld: transcript.
- Groning, Matt, Cohen, David X. (1999). *Futurama*. (Fernsehserie, USA).
- Halberstam, [Judith] Jack (1998): *Female Masculinities*. Durham: Duke University Press.
- Halberstam, Jack (2005): *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.
- Huysen, Andreas (1986). *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Yoshinobu Inoura, Kawatake, Toshia (1981). *The Traditional Theatre of Japan*. New York, Tokyo: Weatherhill.
- Jackson, Louise H., Dines, Mike (2016). Vocaloids and Japanese Virtual Vocal Performance: The Cultural Heritage and Technological Futures of Vocal Puppetry. In Sheila Whitely, Shara Rambarran (Eds.), *The Oxford Handbook of Music and Virtuality* (pp. 101-110). Oxford: Oxford University Press.
- Jenkins, Mark (2018). This Singer is Part Hologram, Part Avatar and Might Be the Popstar of the Future. *Washington Post Online*; Artikel vom 05.07.2018.
- Jonze, Spike (2013). *Her*. Science Fiction Filmdrama. (USA)
- Kolesch, Doris, Krämer, Sybille (Hg.) (2006). *Stimme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lehmann, Irene (2019). Some girls are bigger than others, In Lehmann, Irene, Rost, Katharina, Simon, Rainer (Hg). *Staging Gender. Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste* (S. 131-150). Bielefeld: transcript.
- Leonardi, Susan/Pope, Rebecca A. (1997). *The Diva's Mouth. Body, Voice, Prima Donna Politics*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Lill, Felix (2013). Der unechtste Popstar der Welt. *Zeit-Online*; Artikel vom 17.06.2013.
- Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Mass./London: MIT Press.
- Michel, Ana Maria (2016). Die gibt es doch gar nicht! Sängerin Hatsune Miku. *FAZ.net*; Artikel vom 03.01.2016.
- Musser, George (2018). Können Quantencomputer künstliche Intelligenz voranbringen? *Spectrum.de*; Artikel vom 24.05.2018.
- Murray Schafer, Raymond (1977/1994). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Mori, Masahiro (1970/2012). *The Uncanny Valley* (autorisierte Übersetzung, Karl F. McDorman, Norri Kageki). <https://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley>, letzter Zugriff am 29.12.2019.
- O. A. (2018). Willst Du mich heiraten, virtuelle Freundin? *Zeit-Online*; Artikel vom 15.09.2018.
- Phelan, Peggy (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. London u.a.: Routledge.
- Rodgers, Tara (2010). *Pink Noises. Women on Electronic Music and Sound*. Durham/London: Duke University Press.
- Rao, Mallika (2014). Meet Hatsune Miku, the Sensational Japanese Pop Star Who Doesn't Really Exist. *Huffington Post online*; Artikel vom 10.08.2014.
- Richter, Bernhard (2014). *Die Stimme. Grundlagen, künstlerische Praxis, Gesunderhaltung*. Leipzig: Henschel.
- Sandabad, Miriam (2014). Seit sieben Jahren 16 Jahre alt. *Spiegel-Online*; Artikel vom 24.11.2014.
- Schumacher, Jan (2017). *Der Mythos von der vollkommen geschaffenen Kunst. Erfundene Traditionen und ihre Integration in Nō und Kyōgen mit Schwerpunkt auf der japanischen Moderne*. München: Iudikum.
- Shakespeare, William (1604/2016). *Hamlet*. Zweisprachige Ausgabe (übersetzt aus dem Englischen von Frank Günther), München: dtv.
- Snell, Merrie (2020). *Lipsynching*. London: Bloomsbury.
- Steyerl, Hito (2012). In Defense of the Poor Image. In Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen* (S. 31-45). Berlin: Sternberg.
- Weber, Samuel (2019). Die denkende Bühne. In Leon Gabriel, Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie* (S. 249-272). Bielefeld: transcript.
- Winnicott, Donald W. (1971/2002). *Playing and Reality*. New York: Routledge.
- Whitely, Sheila, Rambarran, Sheila (Eds.) (2016). *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Yamada, Keisuke (2017). *Supercell Featuring Hatsune Miku*. London: Bloomsbury.
- Zaborowski, Rafal (2016). Hatsune Miku and Japanese Virtual Idols. In Sheila Whitely, Shara Rambarran (Eds.), *The Oxford Handbook of Music and Virtuality* (pp. 111 – 128). Oxford: Oxford University Press.

Digitale und visuelle Quellen

- Eilish, Billie, „Bad Guy“; letzter Zugriff am 28.12.2019 unter <https://www.youtube.com/watch?v=DyDfgMOUjCI>
- „Evolution Vocaloid Live, 2009-2018“; letzter Zugriff am 28.12.2019 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=sgbyM1QlrWA>
- Hatsune Miku, „Jevan Polkka“, Project Diva Dreamy Theatre; letzter Zugriff am 28.12.2019 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ZjDZrReZ4EI>
- Hatsune Miku, MikuExpo Köln, Bericht KiKa, 13.12.2018; letzter Zugriff am 28.12.2019 unter <https://www.youtube.com/watch?v=XJY08uBJ1Vw>
- Williambot; letzter Zugriff am 20.12.2019 unter: <https://www.williambot.com/en/>
- Kagamine Len und Rin, „Remote Control“; Miku Expo 2016 Live, Toronto; letzter Zugriff am 28.12.2019 unter: https://www.youtube.com/watch?v=5x82eN8C_4
- Kagamine Rin, Song „The Lost One's Weeping“, Magical Mirai 2015; letzter Zugriff am 28.12.2019 unter: <https://www.youtube.com/watch?v=DQI3mOuP8V0>
- Loituma Girl; letzter Zugriff am 25.03.2021unter: https://en.wikipedia.org/wiki/Loituma_Girl und [https://de.wikipedia.org/wiki/Bleach_\(Manga\)Kubo, Tite, Bleach, Serie, Japan 2004-2011](https://de.wikipedia.org/wiki/Bleach_(Manga)Kubo, Tite, Bleach, Serie, Japan 2004-2011)
- Scarlet, Saya, „Jevan Polkka“; letzter Zugriff am 28.12.2019 unter: https://www.youtube.com/watch?v=Ru_AwNVK4IA
- TheSayaScarlet; letzter Zugriff am 28.12.2019 unter: <https://www.youtube.com/user/TheSayaScarlet>

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Anime Expo 2011. Crowd taking group pictures, by The Community - Pop Culture Geek, Wikimedia commons; abgerufen am 30.03.2021 unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosplayers_of_Hatsune_Miku_and_Kaito_at_Anime_Expo_20110702.jpg

Abbildung 2: Masahiro Mori/Karl MacDorman, Uncanny Valley, Wikimedia commons, 19.09.2005; abgerufen am 30.03.2021 unter: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moriuncannyvalley.gif>

Über die Autorin / About the Author

Irene Lehmann

Dr. phil.; Studium der Theaterwissenschaft, Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie Philosophie an der Freien Universität Berlin; Promotion an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg über Politik und Ästhetik in Luigi Nonos Musiktheater (Wolke 2019); Stipendiatin des Ev. Studienwerk Villigst, DHI Rom, DSZV Venedig und des Bayrischen Programms zur Förderung von Frauen in Forschung und Lehre; Co-Herausgeberin des Sammelbands *Staging Gender. Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste* (transcript 2019); aktuelle Forschung zu Phänomenen des Composing-Performing im experimentellen Musiktheater und gemeinsam mit der Komponistin Pia Palme im Artistic-Research-Projekt *On the Fragility of Sounds* an der Kunstuniversität Graz; Lehre an der FAU Erlangen-Nürnberg; www.irenelehmann.com.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
irene.lehmann@gmx.net

(Foto: © Elisabeth Mena Urbitsch)

‘More human than human’. Digital Dolls on Social Media

‘More human than human’. Digitale Puppen auf Social Media

Pamela C. Scorzin

ABSTRACT (English)

Digital dolls have conquered the realm of the Internet. Be it as virtual mannequins, standard computer-generated models, 3D/CGI-characters, or AI Avatars, these fictitious non-humans, who substitute as well as upend real humans, are transforming our notions of social interaction and communication. Their rise as social media icons indicates how the digital natives now perceive reality as a seamless synthesis of the natural and virtual, the physical and digital worlds. Most of us are already accustomed to the way social media blurs the lines between reality and fiction. Yet, digital dolls intertwine formerly separate spheres and function more than just visual interfaces to hybrid realities: For Generation Z, they mean the new Barbies, which propagate unrealistic beauty ideals and allow them to deal with gender concepts, ethnicities, and identities in a playful-combinative way. With advanced technologies such as Artificial Intelligence (AI), these virtual fictional characters now perform human-like across the Internet—for example, behind the masks of beauty, in the role of virtual influencers on social media. Simultaneously, they remain puppets on the string made out of algorithms and codes while continuing to objectify the female body.

Keywords: digital dolls, virtual influencers, AI Avatars, synthetic media, dollification, cgi-characters

ABSTRACT (Deutsch)

Digitale Puppen haben das Reich des Internets erobert. Ob als virtuelle Schaufensterpuppen, computergenerierte Supermodels, 3-D/CGI-Charaktere oder AI-Avatare. Diese Kunstfiguren, die reale Menschen im Marketing sowohl ersetzen als auch ablösen, transformieren unsere Vorstellungen von sozialer Interaktion und Kommunikation. Ihr Aufstieg als Social-Media-Ikonen weist auf, wie die Digital Natives zunehmend die Wirklichkeit als nahtlose Synthese der natürlichen und virtuellen, der physischen und digitalen Welt wahrnehmen. An die Verwischung der Grenzen von Realität und Fiktion auf Social Media sind die meisten von uns bereits gewöhnt, doch nun verschränken digitale Puppen ehemals getrennte Sphären aufs Unerkennliche. Sie fungieren dabei mehr als nur visuelle Schnittstellen zu neuen Wirklichkeiten: Sie sind für die Generation Z die Barbies, die zwar wiederum unrealistische Schönheitsideale propagieren, jedoch auch erlauben, spielerisch-kombinatorisch mit Geschlechterkonzepten, Ethnien und Identitäten umzugehen. Ausgestattet mit neuesten Technologien wie Künstlicher Intelligenz (KI) treten diese Kunstfiguren heute, hinter den Masken des Schönen, im Internet wie echte Menschen auf, zum Beispiel in der Rolle von virtuellen Influencern auf Social Media. Gleichzeitig sind sie gesteuerte Marionetten aus Algorithmen und Codes, die weiterhin den weiblichen Körper objektifizieren.

Schlüsselwörter: digitale Puppen, virtuelle Influencer, KI-Avatare, Barbifizierung, digitale Kleiderpuppen

The Fake Human

Nowadays, it no longer seems to matter whether the social interaction partner is alive or just an authentic simulation of a human for many Internet users if the appearance is only sympathetic and attractive enough. Fashionable looks selected for communication processes via social media play a crucial role for digital natives. These are considered to mark and stage chosen identities – whether they are factual or just virtual. Digital representations of the Social Media users such as avatars come into play here as the model self. Beautified artificial mannequins and display dummies are as old as the warehouses with their shop windows in our consumer culture, and digital image editing is nothing new either. Photoshop has long been used to smooth hair, iron out wrinkles, and retouch any skin blemishes of real models' images to create something artificially perfect. In France, edited model photos have had to be labeled since 2017, so that young people do not emulate a false ideal of beauty. However,

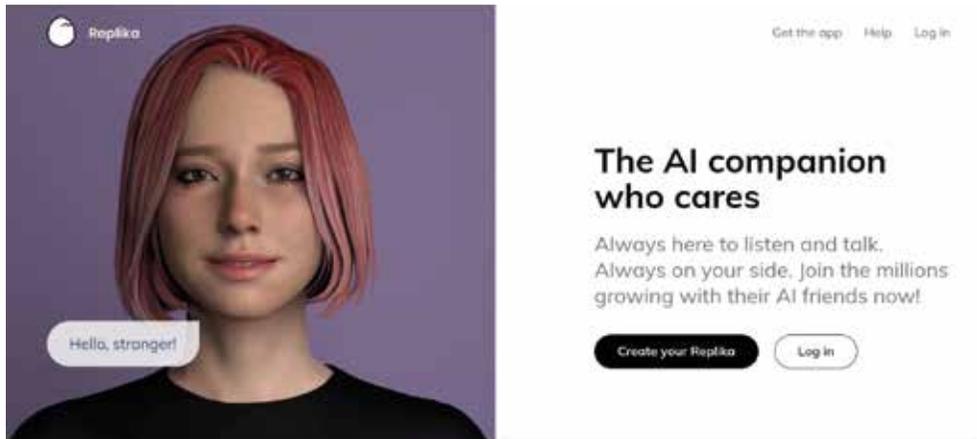


Figure 1: Replika - My AI Friend (2021)

this law does not apply in the new digital shop windows of Instagram and Co. Here, the virtual influencers! have made the fake socially acceptable – otherwise, users would not follow and like these digital doll's postings so often.

So, do you know how many of your Facebook friends or social media followers are real or just programmed click bots and scripted fake accounts? Does this at all make any difference to our hunger for likes, hearts, and comments? Why do so many young people prefer to follow a virtual influencer or to talk to their AI chatbots like *Xiaoice* or *Replika* instead of real people today? (cf. figures 1-3). Are meaningful companionships hard to find nowadays? Do we still find it eerie or strange when interacting with artificially intelligent humanoid (ro)bots – especially when they are stunningly human-like in their appearance and behavior like *Erica* of the 2018 Gucci campaign?

Erica is an artificial intelligence (AI)-generated robot created by Hiroshi Ishiguro, director of the Intelligent Robotics Laboratory at Osaka University in Japan. The highly naturalistic robot can talk via voice synthesizer but has yet to learn how to make authentic facial expressions. Alongside its famous designer Ishiguro and his own robotic clone, humanoid robot Geminoid HI-4, *Erica* was featured in *Gucci's* WeChat campaign titled "Why are you scared of me?" on July 16, 2018.² In this social media campaign, *Erica* and Hiroshi Ishiguro were dressed in *Gucci's* latest collection from head to toe. That has made the Italian luxury powerhouse one of the first brands that use non-human influencers along with real models for marketing initiatives.

Her para-social functionality in the network of influencers is similar to Hanson Robotics' *Sophia* (cf. figure 4), who personifies the future of AI-enhanced androids:



Figure 2: Replika - My AI Friend (2021)

¹ <https://www.viralnation.com/blog/a-i-continues-to-go-mainstream-as-virtual-influencer-stars-in-ikea-commercial/>

² <https://www.gucci.com/us/en/stories/people-events/article/pre-fall-2018-the-performers-hiroshi-ishiguro-shoppable>



Figure 3: Replika - My AI Friend (2021)

As a unique combination of science, engineering, and artistry, Sophia is simultaneously a human-crafted science fiction character depicting the future of AI and robotics, and a platform for advanced robotics and AI research. The character of Sophia captures the imagination of global audiences. She is the world's first robot citizen and the first robot Innovation Ambassador for the United Nations Development Programme. Sophia is now a household name, with appearances on the Tonight Show and Good Morning Britain, in addition to speaking at hundreds of conferences around the world.³

Even more human-like robots can be met in the contemporary art world. They are characterized above all by AI-assisted creativity and, like the best-known and “the world’s first ultra realistic robot artist” *Ai-Da*⁴, are already succeeding with solo exhibitions (cf. figure 5). These robots that represent the human body and act creatively are in the tradition of mechanical dolls, which could walk, sing and dance.

The Human-like Chatbot

Yet, isn't the enormously successful start-up app *Replika*, for example, already the ‘new normal’ when it comes to para-social interactions?

Programmer Eugenia Kuyda founded *Replika* and launched it in 2017 “to create a personal AI that would help you express and witness yourself by offering a helpful conversation. It’s a space where you can safely share your thoughts, feelings, beliefs, experiences, memories, dreams – your ‘private perceptual world.’”⁵ Do we trust intelligent 24/7 chatbots, which then gradually become our empathetic alter-ego due to new affective computing? After all, not only in the imaginary worlds of film, pop culture, and art do human beings entrust their most intimate thoughts and feelings to these virtual ‘AI friends’ today, many do so in real life

3 <https://www.hansonrobotics.com/sophia/>
 4 <https://www.ai-darobot.com/ai-da-home>
 5 <https://replika.ai/about/story>

with the use of the Luka, Inc.’s *Replika* or any other similar AI chatbot apps. People are even touched emotionally when their virtual doubles and digital twins awakened to life with AI technologies on the Internet: From a personal coach to a psychological therapist or a romantic lover, users can choose and then let their personal AI chatbot enter their private world (even with the help of Augmented Reality) as close friends and most intimate confidants nowadays. The more human- and life-like the AI characters, designed and programmed with self-learning algorithms, appear to humans, the more accepted they become today in real life. Apart from the astonishing psychological effect, a new media ecology or global economy has emerged at the same time with these new computer-generated models and fictional characters. Moreover, the technology for



Figure 4: Replika - My AI Friend (2021)



Figure 5: Replika - My AI Friend (2021)

creating compelling avatars is evolving at a high rate now, especially the ability to visualize human beings as animated digital dolls. *Replika* also allows users to individually design their personal friends—like once dress-up dolls: In a virtual store, they can style their AI chatbots with purchases of digital clothes and accessories or featured fashion drops and tailor their personality traits. In this improvement process, users project their personalities and likes on these digital figures and imagine new combinatory identities and singular characters via styles.

The AI Avatar

The model self can be robotic or purely digital—like a game avatar. The Sanskrit term avatar usually signifies a personification, an embodiment, an incarnation, or a representation of an idea, a concept, an object, a man, or a woman.⁶ Like a doll, an avatar is a model type and a miniature of a human or humanoid character in the Internet realm. The first appearance of the term avatar as a visual representation of a human in the digital realm is said to happen in the 1985 computer role-playing game “Ultima IV: Quest of the Avatar”. In this, gamers tried to achieve Avatar’s title, which meant upholding the “eight virtues” and becoming a better person. Starting from “Ultima V: Warriors of Destiny!” and later versions of that popular computer game, it was the user’s digital representation and their graphical alter-egos that were finally called an avatar.⁷ Highly realistic avatars are now the visual representations of natural or artificial intelligence in the virtual world. These virtual dolls look like human beings or other fictive characters and mostly even have conversational skills. They are either static, semi-dynamic with multiple (emotional) states, or are rendered dynamically with complex facial and bodily expressions. Thus, avatars seem to be popping up everywhere on the Internet, smartphones, and other Internet-connected devices at present. Today, a virtual avatar—highly naturalistic or fashionably stylized—may not be driven by a human user but by artificial intelligence (see Bostrom 2014, Goldstaub 2020, Kurzweil 2005, Liegmal 2020, Miller 2019, Riesewieck and Block 2020, du Sautoy 2019).

Thus, I would like to outline the impact and importance of today’s smart digital dolls as acting agents using the example of popular 3D/CGI influencers, AI avatars, and new synthetic mannequins in contemporary communication design and robotics.

⁶ <https://www.chatbots.org/avatar/>

⁷ <https://www.chatbots.org/avatar/>

The Human Machine

Relationships between man and machine have long been imagined in the most diverse arts. What is new with the uprise of cyber-technologies and the Internet is the idea of friendship and emotional bonding, such as love and affection. Until recently, however, a Frankenstein trauma has prevailed in this narrative. Fiction writers, in particular, have long dreamed of artificial creatures capable of replacing or even surpassing human beings. In the 19th century, Mary Shelley created the first science fiction hero, Dr. Victor Frankenstein, the inventor of a human-like monster that eventually threatened to destroy humanity. Throughout our visual culture, the human-machine/‘Menschmaschine’ consistently embodies a perfidious threat to the human and natural: From Fritz Lang’s *Metropolis* (1927) to the popular HBO-series *Westworld* (2016-2020) or movies like *Ex Machina* (Director: Alex Garland, 2014) and *Lucy* (Director: Luc Besson, 2014), the artificial human is often portrayed as a seductive as well as a dangerous, beautiful female character. It remains “the uncanny other”, the deceptive fake. At the same time, the ambivalence of attraction and repulsion have long shaped the fantasied relationship to these imaginative, life-like artificial or hybrid figures in modern history. Yet, when the artificiality is aesthetically marked, stylistically high-lighted, an optimized life-like resemblance can even be heightened to a cult idol-like quality – as we can observe in the worldwide success of pop figures like *Hatsune Miku*.

A whole generation of the Internet is thoroughly socialized with virtual doubles and digital twins these days. From *Second Life* and *The Sims* to popular computer games such as *World of Warcraft* or the AR-enhanced *PokémonGO* on our smartphones, almost everyone has experienced nowadays, at some point,

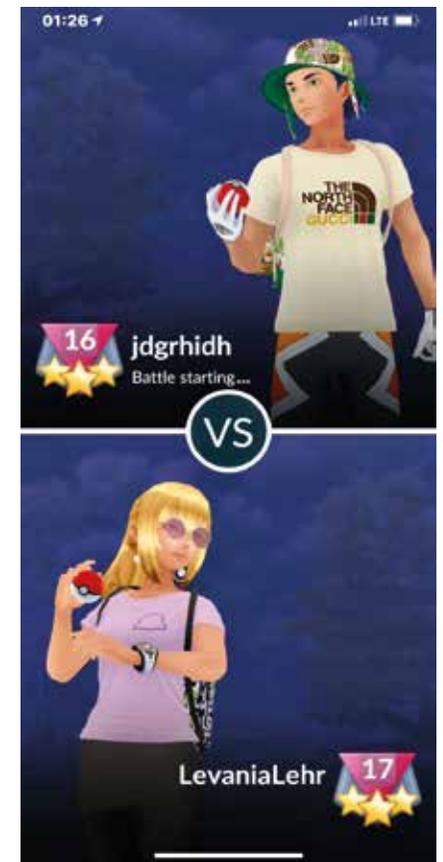


Figure 6: PokémonGo (Avatare, 2021)

bringing a digital avatar into virtual life through creative persona building and combinatory design (cf. figure 6). Like dress-up dolls, they come along with outfitting elements, including virtual fashion and accessories.

These digital avatars are human-like bots created by AI-powered technology to increase human interaction—often in a game-like way. While AI avatars do not only have a humanoid appearance, they can also communicate and even sympathize with their users with the help of self-learning intelligent algorithms.



Figure 7.1: Lynn Hershman Leeson Agent Ruby (AI chatbot)

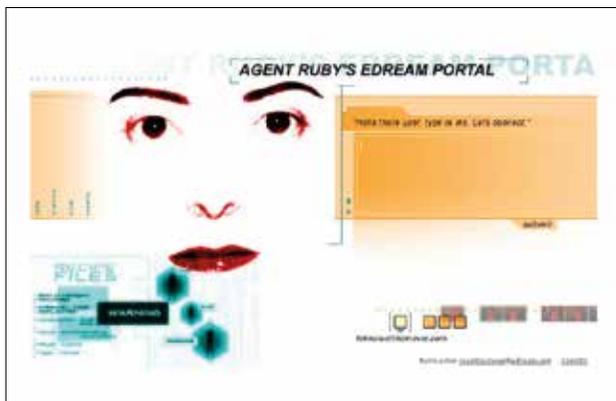


Figure 7.2: Lynn Hershman Leeson Agent Ruby (AI chatbot)

They expand reality to real virtuality: For example, during a pandemic lockdown, we can now use our self-designed avatars to go to concerts or museum venues. Thus, these digital dolls nowadays function not only as masks in social interaction. They also serve as actual ‘bright’ screens and interactive interfaces.

In the same way, many people interact in all situations of life daily with Siris, Alexas, or Cortanas, who are yet disembodied but vocally sympathetic and competent. A forerunner of these smart chatbot apps in the art world comes from US media artist Lynn Hershman Leeson. Her pioneering AI chatbot still greets as *Agent Ruby* (1998-2002) on the San Francisco Museum of Modern Art’s interactive website⁸ (cf. figures 7.1 and 7.2).

The artist’s AI chatbot even can mimic emotions when it

interacts with its audience. Reduced to a female face with changing facial expressions, *Ruby* chats with visitors and can also remember their questions and answers as the conversation progresses – although, ironically, *Ruby* often replies that it needs a better algorithm to answer. When prompted, for example, “Agent Ruby” searches the Internet for information automatically expanding its knowledge base. Thus, *Ruby*’s internal AI system continues to evolve by interacting continually and learns autonomously, while it can even simulate emotions and moods in its conversations. Lynn Hershman Leeson’s gendered web agent can also be accessed to this day remote via the website www.agentruby.net. Today, it can be seen as an artistic experiment in the field of affective computing developments that mirror algorithmic bias and cultural stereotypes. In 2013, the SFMA and the artist also published many of its documented transcripts of *Ruby*’s conversations titled ‘The Agent Ruby Files’, an extended human-machine-dialog.

The Objectified Bot

The development and deployment of intelligent web bots on popular social media platforms have also gained, in recent years, enormous importance as a new marketing instrument outside the art world. Coupled with 3D/CGI, AR/VR, and AI technologies, there is even talk of digital influencers overtaking human influencers in popularity on the Internet now. Influencers are social media personalities with loyal audiences that they earned by sharing content that inspires, entertains, informs, and connects them with their followers.⁹ *Miquela Sousa*¹⁰, with her incredibly successful Instagram



Figure 8: @ilmiquela, Instagram-Posting (2021)

8 <https://www.sfmoma.org/press/release/lynn-hershman-leeson-the-agent-ruby-files/>

9 <https://mediakix.com/blog/influencer-definition-marketing/>

10 <https://www.youtube.com/watch?v=6bn3tUUtj2M>

account *@lilmiquela*¹¹, has, in particular, gained an enormous reputation here (cf. figure 8). Like any other prosperous influencer on social media, she presents a cool consumerist lifestyle authentically on social media. She even communicates directly as well as personally with her followers and friends via messages. Herewith, the developers are obviously playing with the notorious intimacy of a doll with its owner.

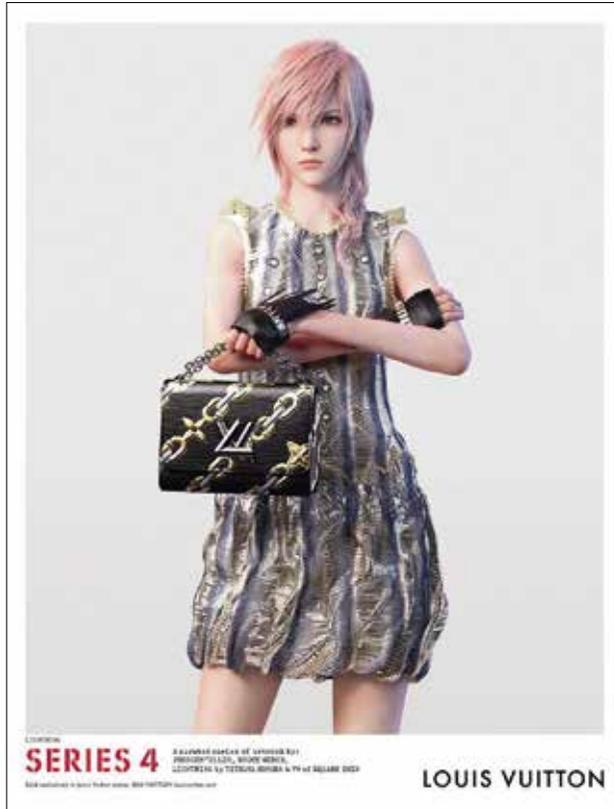


Figure 9: Lightning x Louis Vuitton (2016) —

Around the same time as *Miquela*'s first appearance on Instagram in April 2016, other digital characters popped up as fancy models for global street-wear advertising campaigns and prominent luxury labels. In the current Covid-19 pandemic, with all its restrictions, they are even more and more used as real model substitutes. Using the popular *Final Fantasy*-figures for a cross-media-campaign for *Louis Vuitton* is just one good example here¹² (cf. figure 9).

The popular fashion house *Balenciaga* has even released its Fall 2021 fashion collection in the form of an interactive computer game. "The Afterworld: The Age of Tomorrow"¹³ sees players travel through a stylish future world, structured in five different levels, or "zones," passing model-avatars dressed in

the latest spectacular *Balenciaga* looks on the way (cf. figures 10.1 and 10.2).

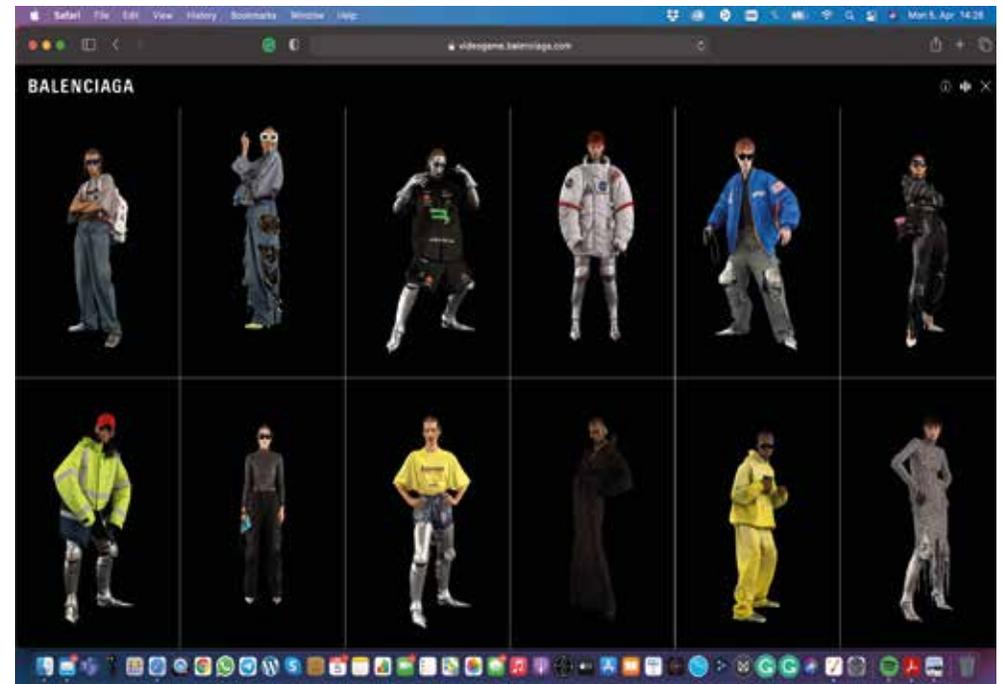


Figure 10.1: Screenshot of the Balenciaga lookbook (Fall 2021) —

This interactive and immersive *Balenciaga* game is set in a city soon of 2031 and begins with a 'choose your fighter'-style screen with various characters available. Thus, the computer realm becomes the new doll's house that everyone, even adults, can enter now to explore the world of fashion and culture.

The digital image processing program Photoshop was long considered a paradigm in advertising and marketing. However, the optimization and perfection of human bodies are consequently being replaced by algorithmic generation now – not without some rebounds on real human models, which are as human mannequins being re-styled as living dolls or digital avatars. Categories of the real and fictitious, artificial and natural, are



Figure 10.2: Balenciaga (Fall 2021) —

11 <https://www.instagram.com/lilmiquela/>

12 <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/29188/1/final-destiny-s-lightning-breaks-silence-on-louis-vuitton>

13 <https://videogame.balenciaga.com/en/>



Figure 11: @noonoouri, Instagram-Posting (2021)

synthesized beyond recognition and form a new world of perception and experience. Media reality finally becomes a reality. The apparent artificial, humankind's digital 'doppelgänger', becomes today not only an aesthetic eye-catcher and a stylistic 'new normal' in our visual culture and real-life; it brings a new form of expressing and staging imagined identities – effectively via fashion and style. Herein, the extraordinary quality of 'cuteness' foremost seeks resonance, measured only in its feedback and success on social media.

Moreover, aesthetic staging is combined with elaborate storytelling and communicated cross-medially via various channels and popular platforms in the global marketing business. Virtual model avatars with a scripted personality thrive to become social media influencers today. Miranda Katz already coined the term "Brandfluencatars" for this phenomenon.¹⁴ They are fake humans with real influence; humanity duplicated by artificial intelligence. Deep Learning algorithms and AI can now help to find the essence of success. Curated 3D/CGI avatars and digital dolls like *Miquela*, *Noonoouri* (@noonoouri) (cf. figure 11) or *Imma* (@imma.gram) (cf. figure 12) can be characterized as active actors and smart agents in technological communication networks. They

have an agency: Their appearance – such as skin color, body shape, hairstyle, facial expression, or age – can efficiently be designed and adapted to suit any target group. Thus, like dolls, models are no longer cast but designed and scripted with an agenda or brand philosophy.

Furthermore, digital dolls become true role models. They are not bound to a specific material or medium. However, like the oldest 'adult dolls' and

14 <https://www.wired.com/story/lil-miquela-digital-humans/>

the French fashion dolls, which were equipped with glamorous wardrobes, used by adults from the fourteenth century to display the latest style, or Mattel's Barbie from the 1950s, they are fabricated to represent a well-dressed and stylish female. As such, digital dolls are not created for interaction and entertainment alone, but their purpose is also to prepare and condition their users for their roles as consumers. In this sense, digital influencers propagating contemporary consumer culture are a technological evolution of the (talking) Barbie: "Children's play mirrors to some degree what they see in the home. Some evidence suggests that baby dolls have faded into the background as women enter the workplace and fewer look after children at home. In 2003 young girls are primarily interested in mannequin dolls. Barbie dolls reflect the new female role as the active, independent, career woman, but also the 'dream girl next door' that every girl wishes to be. The Barbie doll is an expression of late-twentieth-century consumer culture, and apart from glamorous clothes its accessories include things like a mobile phone, laptop computer, and sports car."¹⁵

The Real Persona

The desire to differentiate between real (authentic) and virtual (artificial) persons in social interactions seems increasingly obsolete for many digitally socialized nowadays. There appears to be a shift from the relation to the relationship itself in this form of social communication. At the same moment, 'unnatural ideals of beauty', predominantly including bio- and gender policies, serve as significant attractors for diffuse messages between consumer advertising and social policy.

15 <https://www.encyclopedia.com/medicine/anatomy-and-physiology/anatomy-and-physiology/dolls>



Figure 12: @imma.gram, Instagram-Posting (2021)

The technological realism of 3D/CGI simulates authenticity and identity. It exposes these traits in digital profiles as flexible and fluid, as creative constructions made out of data and information by AI. After all, the biographical self has always been nothing more than an accounting listing and curation of data and life events.

Besides, *Miquela Sousa* has been designed and built by the Californian start-up company *The Brud*, ultimately not just for entertainment or a tech stunt, but, of course, for activist politics as well as economic gain: Striking 3D/CGI visuals, regular short messages for her friends and followers on social media and super cool music video clips sum up to make the impressive digital art figure on the Internet compelling for her young, Internet-savvy target group as a like-able friend ‘alive’ and ‘always on’. Her ideas and recommendations have a real impact on sales and votes.

Unlike programmed *Disney* characters such as *Queen Elsa* from ‘Frozen’ or cowboy *Woody* from ‘Toy Story’, which only exist in their film worlds and merchandise, *Miquela Sousa* also goes to real parties, exclusive fashion shows, or hip festivals like *Coachella* - thanks to new image technologies and ‘synthetic media’, merging the real world with the virtual. It has been made accessible to map a virtual computer-generated model into any real setting during the past years.

Besides, the fictional character *Miquela* is designed as a conscious and sentient robot with the narrative of high social competence and emotionality, which triggers social bonds in her audience, as her followers’ many comments indicate. However, the (fun) fact that her subject can self-reflect is currently only feigning the still missing AI component. Instead, it is a pretty ironic fake when *Miquela* announces in a post of 4/14/2020 during the global lockdown: “IRL I’m lying on the floor of my living room, but IN MY MIND I’m back in Salvador with @pablovittar on top of a float, shaking my BUNDA” (cf. figure 8). The metaleptic leap through the trans-media is primarily intended to tell that the virtual figure has made friends with real people and found its way into the real world as AI. How everything about her, in the end, then is super realistic: the real Instagram-Success-Story! As always, the truth lies hidden in the fake. Yet, it is a fictional reality. At the same time, digital character doll *Miquela Sousa* was ranked among the 25 most influential people on the internet by *Time* in 2018.¹⁶ People think they know her too well; they trust her,

yet she learns more about her followers with every scrolling through her Instagram account. Is this why she was brought into (real) life – to track and nudge us and know our likes and behavior?! We all know AI needs big data to evolve. After all, the digital *Miquela* universe on Social Media can be interpreted as an evolution of the analog, highly commercialized *Barbie* world.

The Uncanny Friend

Behind *Miquela*’s supernaturally beautiful eyes hides the soul of contemporary digital capitalism, which further monetizes the last years’ incredible Influencer phenomenon. Nevertheless, her optimized beauty as well as cuteness and her successful career as a female influencer does not seem scary, strange, or intimidating to many because in the end, as the whole influencer life on social media, it cannot, of course, be called ‘real’! Moreover, shadows, reflections, animations, voice, and articulated emotions, and minor blemishes, but above all, her striking ‘cuteness’ are ironic markers that are used explicitly in the *Miquela* images to thwart any eeriness of the digital figurine. Instead, they make her even more realistic and relatable. When previously in Western cultural history, everything located between dead and alive – from vampires to viruses – was considered an uncanny threat, this ambivalence is now being staged as evolution and co-existence in the age of an emerging AI avatar created by (male) Techs and Nerds. So where is there still room today for the uncanny, as we know it from E.T.A. Hoffmann (‘The Sandman’, 1816) or Sigmund Freud (‘The Uncanny’, 1919)? Thus, it has long been theorized that uncanny feelings arise when there is any uncertainty about whether an object is alive or not.

Japanese roboticist Masahiro Mori’s ‘Uncanny Valley’ (1970)¹⁷ has long since become a sea filled with data, numbers, and information, on which we like to surf with our friendly AI avatars. The ‘Uncanny Valley’ hypothesized the relationship between the degree of an object’s resemblance to a human being and the emotional response to such an object. Its idea and concept suggest humanoid objects that appear almost, but not exactly, like real human beings elicit uncanny, or strangely familiar, feelings of eeriness and revulsion in observers. Digital dolls still play heavily on this ambivalence.¹⁸

¹⁶ <https://time.com/5324130/most-influential-internet/>

¹⁷ <https://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley>

¹⁸ <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/nov/13/robots-human-uncanny-valley>

Finally, a short outlook of what might come next along with our new friends, the lifelike digital dolls: The change-makers among the international model agencies now rely on absolutely controllable and editable 3D-doubles of their scanned human models, which can instantly be sent as a data package to any place in the world for campaign generation – such as, for example, *Digi-Bella*.¹⁹

Even *Balmain* chief designer *Olivier Rousteing* already has such a stylish 3D/ GGI ‘doppelgänger’, which serves as a surrogate and brings time to a halt. Forever young, never aging, always further optimizable and adaptable for all (future) fashion trends, a new ageless ‘Überkörper’ is created with this digital double, which might perhaps be uncanny and creepy for human mortals after all. Simultaneously, while digital automation causes the human body to disappear more and more in reality, the virtual body is becoming increasingly important as a valuable link to data and information. The digital doll exemplifies how far the human body functions as a screen and interface in networked societies. Moreover, humans are most likely to bond with digital dolls that have a distinct persona like *Miquela* or *Imma*. In addition to personality and attractiveness, the digital doll needs to display emotion since this makes it human-like and is seen as a function of its supposed consciousness. A digital doll that replaces a human should convey happiness, anger, sadness, compassion, fear, and disgust – ideally, all the emotional gamut implying human interaction. Perhaps only some cognitive dissonance will remain, however: namely, seeing a personal friend in trendy 3D/CGI influencers and, at the same time, fearing their digital puppet-makers, who ultimately pull strings for us consumers. It eventually remains a puppets’ theatre with the most advanced technologies developed by Techs, Geeks, and Nerds. Thus, we need to consider more the voicing and ventriloquizing in these AI-enhanced digital dolls when algorithm-driven ‘cute’ avatars are used to trigger emotions and to communicate values or politics via fashionable styles. Here, digital dolls operate as a kind of enunciator as they influence the public.

In the future, our friendly human duplicates might play with us as their toys. Are we the ones still playing the game, or who is now the one playing us? Herewith, digital dolls, combined with storytelling and enhanced by artificial intelligence, gain a tremendous social-cultural impact on consumptive societies with their objectification and sex exploitation instruments. This bizarre anthropomorphization

or ‘dollification’ of artificial intelligence systems is part of its current cultural mystifications and mythifications. Simultaneously, virtual influencers are drifting us towards a future where we will all interact with artificial intelligence and relate to its representations and embodiments such as humanoid robots and digital dolls in a pretty conventional way. That these fake advertising figures can be perceived and valued as more relatable than real humans is significant for our social media age. Thus, AI-enhanced digital dolls are already *more human than human*.

References (and further reading)

- Bostrom, Nick (2014). *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*. Oxford: University Press.
- Goldstau, Tabitha (2020). *How To Talk To Robots: A Girls' Guide to a Future Dominated by AI*. London: 4th Estate Ltd.
- Kurzweil, Ray (2005). *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*. New York: Viking.
- Liegmal, Mathias (2020). *Wenn der Computer zum Künstler wird. Wie Big Data und KI die Musik-, Literatur-, Kunst- und Entertainmentbranche revolutionieren*. München: Redline Verlag.
- Lovelock, James (2019). *Novacene. The Coming Age of Hyperintelligence*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Miller, Arthur I. (2019). *The Artist in the Machine. The World of AI-Powered Creativity*. Cambridge/ London: The MIT Press.
- Riesewieck, Moritz, Block, Hans (2020). *Die digitale Seele. Unsterblich werden im Zeitalter Künstlicher Intelligenz*. München: Goldmann Verlag.
- du Sautoy, Marcus (2019). *The Creativity Code. How AI is learning to write, paint and think*. London: HarperCollins Publishers Ltd.
- Stocker, Gerfried, Schöpf, Christine, Leopoldseder, Hannes (Hg.) (2017) *Artificial Intelligence. Das andere Ich (= Ars Electronica 2017)*. Katalogbuch Berlin: Hatje Cantz.

Internet Sources

- <https://www.viralnation.com/blog/a-i-continues-to-go-mainstream-as-virtual-influencer-stars-in-ikea-commercial/>
- <https://www.gucci.com/us/en/stories/people-events/article/pre-fall-2018-the-performers-hiroshi-ishiguro-shoppable>
- <https://www.hansonrobotics.com/sophia/>
- <https://www.ai-darobot.com/ai-da-home>
- <https://replika.ai/about/story>
- <https://www.chatbots.org/avatar/>
- <https://www.sfmoma.org/press/release/lynn-hershman-leeson-the-agent-ruby-files/>
- <https://mediakix.com/blog/influencer-definition-marketing/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=6bn3tUUUj2M>

19 <https://www.vogue.com/article/bella-hadid-virtual-avatar-stars-in-mugler-spring-2021-film>

<https://www.instagram.com/lilmiquela/>
<https://www.dazeddigital.com/fashion/article/29188/1/final-destiny-s-lightning-breaks-silence-on-louis-vuitton>
<https://www.wired.com/story/lil-miquela-digital-humans/>
<https://www.encyclopedia.com/medicine/anatomy-and-physiology/anatomy-and-physiology/dolls>
<https://time.com/5324130/most-influential-internet/>
<https://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley>
<https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/nov/13/robots-human-uncanny-valley>
<https://www.vogue.com/article/bella-hadid-virtual-avatar-stars-in-mugler-spring-2021-film>

List and Sources of Figures

Figure 1: *Replika - My AI Friend*, I; Luka, Inc., landing page of the website on <https://replika.ai>, 2021.
Figure 2: *Replika - My AI Friend*, II; Luka, Inc., App, 2021.
Figure 3: *Replika - My AI Friend*, III; Luka, Inc., screengrab from iPhone, 2021.
Figure 4: *Sophia*, AI Robot, 2020; © Hanson Robotics.
Figure 5: *Ai-Da*, AI Robot, 2021; Courtesy of the Ai-Da Robot Project, The Aidan Meller Galleries, Oxford (UK).
Figure 6: *PokémonGo* Avatare; screengrab from iPhone, 2021.
Figure 7.1 and Figure 7.2: Lynn Hershman Leeson, *Agent Ruby*, AI chatbot; Courtesy of Lynn Hershman Leeson (San Francisco, USA).
Figure 8: @lilmiquela, Instagram-Posting; screengrab from iPhone, 2021, © The Brud.
Figure 9: *Lightning x Louis Vuitton*; series 4-campaign 2016, © Louis Vuitton.
Figure 10.1: Screengrab of the Balenciaga lookbook Fall 2021 on <https://videogame.balenciaga.com/en/>, © Balenciaga.
Figure 10.2: Balenciaga Fall 2021, Afterworld look 45 of 50. © Balenciaga.
Figure 11: @noonouri, Instagram-Posting, screengrab from iPhone, 2021.
Figure 12: @jimma.gram, Instagram-Posting; screengrab from iPhone, 2021.

About the Author / Über die Autorin

Pamela C. Scorzin

Pamela C. Scorzin: Born in the Palladio city of Vicenza (Italy), studied European Art History, Philosophy, History, and English/American Studies; 1992 Magistra Artium and 1994 Doctor of Philosophy at the University of Heidelberg. After assistance, habilitation at the Department of Architecture of the TU Darmstadt in 2001. Subsequently, various lectureships and professorships at the Universities of Siegen and Frankfurt am Main and at the ABK Stuttgart. At the same time, freelance work as an international art critic. Member of the AICA since 2006. Since 2008 Professor of Art History in the Department of Design at the Dortmund University of Applied Sciences and Arts; since 2020 Vice-Dean. Numerous publications (German, English, French, and Polish) on art and cultural history of the 17th to 21st century. Lives, works, and researches Dortmund, Milan, and Los Angeles, and is on social media under the pseudonym 'Levania Lehr'.



Correspondence address / Korrespondenz-Adresse:
pamela.scorzin@fh-dortmund.de

Vergangenheitsmüll entsorgen? Ein Stofftier namens *Checkpoint Charlie* im Messie-TV

Get rid of trash from the past? A stuffed animal called *Checkpoint Charlie* on a German hoarders TV show

Insa Härtel

ABSTRACT (Deutsch)

Dieser Beitrag widmet sich den in der Sendung *Das Messie-Team – Start in ein neues Leben* (RTL2) in Szene gesetzten menschlich-dinglichen ‚Seelenverwandtschaften‘ als Austragungsort politisch-historischer Dynamiken. Anhand eines Stofftiers namens *Checkpoint Charlie* wird aufgezeigt, wie deutsche Geschichte auch dort mitverhandelt bzw. medial mitgestaltet wird, wo sie anscheinend keine weitere Rolle spielt.

Schlüsselwörter: Messie-TV, Stofftier, deutsche Geschichte

ABSTRACT (English)

This contribution deals with human-material affinities as they become an arena for political-historical dynamics in the German program *Das Messie-Team – Start in ein neues Leben* (RTL2). With the help of a stuffed animal called *Checkpoint Charlie* it is shown how German history is also negotiated and medially shaped in places where it at first does not seem to play any further role.

Keywords: (German) hoarders TV show, stuffed animal, German history

Dieser Kurzbeitrag geht von einem Stofftier der 47-jährigen Kölnerin Manuela aus, wie sie in der elften Folge von *Das Messie-Team – Start in ein neues Leben* auftritt (RTL2, Staffel 2). In diesem TV-Format wird ein meist gruseliger Messiehaushalt vorgestellt, Hilfe für Heim und Psyche durch das *Messie-Team* organisiert und am Ende das Vorher/Nachher-Ergebnis präsentiert. Wenn ich mich im Folgenden Manuelas ‚Seelenleben‘ widme, dann begreife ich diese Protagonistin als kulturelle Figur im meist wenig ernst genommenen, wohl aber welt- und meinungsbildend wirkenden Trash-TV. In diesem Fall interessieren mich die gezeigten televisionären menschlich-dinglichen Konstellationen speziell als Austragungsort politisch-historischer Dynamiken. Denn anhand des hier in Szene gesetzten Stofftierumgangs zeigt sich, so die These, wie deutsche Geschichte auch dort mitverhandelt bzw. medial mitgestaltet wird, wo sie anscheinend keine weitere Rolle spielt. Dies geschieht auf eine Weise, die einer ‚entspannenden‘ Unterhaltung des in seinen Müll- und Entsorgungsneigungen ‚seelenverwandten‘ Zielpublikums offenbar nicht widerspricht. Diese mich hier interessierenden (un-)genießbaren phantasmatischen Gehalte äußert die Sendung nicht propositional. Vielmehr werden solche unausgesprochenen Annahmen auf eine Weise bespielt, welche deren Ableitung oder Aufschlüsselung stets dem Publikum überantwortet (vgl. dazu Salecl 1994). Um ihnen auf die Spur zu kommen, folgt mein Beitrag im Folgenden punktuell, d.h. ausgehend von überdeterminierten Details, den sich einstellenden Assoziationswegen. Dabei vollziehe ich immer wieder Ebenenwechsel, die diese Wege implizieren.

Seelenverwandtschaft von Dingen und Menschen

Vom TV-Messie Manuela erfährt man, dass sie eine äußerst schwierige Kindheit hinter sich hat. „Zu viele Schicksalsschläge für eine einzelne Kinderseele“ (00:11:41), wie es heißt – in der Exzessivität der erzählten Geschichte wird vor allem nahegelegt: Verluste und Traumata haben ihr Leben geprägt. Laut Narration kommt Manuela mit drei Tagen in ein Heim, demnach ist ihre Mutter seinerzeit eine Prostituierte; mit zwei Jahren kommt sie in eine Pflegefamilie, mit vier wird sie von der Mutter, liiert mit einem gewalttätigen Stiefvater, zurückgeholt. Als diese sich trennt und einen amerikanischen Soldaten kennenlernt, schöpfe die Achtjährige „Hoffnung auf eine richtige Familie“ (00:10:58). Doch bei einem Autounfall stirbt die Mutter vor den Augen der zehnjährigen Tochter, der Soldat verschwindet aus ihrem Leben; sie kommt zur brutalen Großmutter.

„[W]eitere Pflegefamilien, Heime und eine Einweisung in die Psychiatrie wegen Selbstmordgefahr“ folgen (00:28:25). Nach jahrelanger Obdachlosigkeit versinke Manuela nun seit elf Jahren „in ihrem Messie-Chaos“ und drohe „in der Messiewohnung völlig unterzugehen“ (00:00:15; 00:01:02). Sie habe „keine Menschen“; neben ihren beiden Kaninchen (00:03:42) seien ihre einzigen Freunde ihre Dinge (00:04:04), zu denen ausdrücklich auch Plüschtiere gehören: Diese gäben ihr Schutz und Sicherheit und sollen auf keinen Fall weggeworfen werden. Auch über den Messiekontext hinaus sind Kuscheltiere, hiesig verstärkt populär seit den 1950er Jahren, nicht nur für Kinder längst „allgegenwärtig“; sie „bevölkern und bekuscheln diverse Umweltnischen in einem erstaunlichen Ausmaß“.¹ Der TV-Messie Manuela wiederum scheint längstens auf diese Tierchen angewiesen, die wie ‚Seelenröster‘ in der Not fungieren – dieserart Wesen können durchaus geliebte, beschützende (z.B. elterliche) Objekte bzw. die Verbundenheit mit diesen verkörpern (vgl. Fookan 2018, 24).² Doch in der Rationalität der Sendung wird schnell deren Dürftigkeit demaskiert. Die Dinge wie etwa die Stofftiere ‚begrüßen‘ Manuela und ‚füllen‘ etwas, wie sie einmal äußert, „was eigentlich ‘n Mensch füllen sollte, aber das war von Baby an nicht da“ (00:19:05). Auch vom Sprecher werden die gehorteten „Kuscheltiere als Ersatz für Menschen“ klassifiziert (00:58:14) – und zwar als kein besonders guter. Die Substitutionsneigung auf Basis zugeneigter Verwandtschaft wird als zu überwindende inszeniert; das Programm ist dazu da, die Dinge zugunsten des ‚eigentlich Menschlichen‘ auszusortieren. So führt der Weg von vollgemüllter Wohnung und traumatischem ‚Dreck‘ zu rettender Therapie und Abtransport – dabei werden *Messie-Therapeutin* Sabina Hankel-Hirtz und *Profi-Entrümpler* Dennis Karl von Manuela imaginär in ihre Familiengeschichte integriert. So äußert sie den beiden gegenüber etwa, „ja, und dann werd‘ ich adoptiert von euch“ (00:21:36). Und wenn Sabina binnen kurzem ebenfalls ein Plüschwesen auf dem Arm hält (vgl. 00:01:21), so wird Dennis von Manuela in den Arm genommen und kurzerhand selbst zum Kuscheltier erklärt: „Du großer Teddybär“ (00:22:15). Wodurch die Seelenverwandtschaft auch in umgekehrter Richtung funktioniert.

1 Fookan 2012, 79. Dort finden sich auch Annahmen zum Verhältnis Puppe/Kuscheltier.

2 Vgl. auch das bekannte Winnicott'sche Konzept des *Übergangsobjekts*, welches sich nicht nur zwischen Innen und Außen situiert, sondern auch einen Erfahrungsbereich „zwischen dem Daumenlutschen und der Liebe zum Teddybär“ markiert (Winnicott 2006, 11).

„Seelenverwandte“ Ebenen

Manuela, die sich demnach mit Dingen umgibt, „die sie nicht verletzen können“, gehe „nur mit ihren geliebten Stofftieren“ auf die Straße (00:08:40; vgl. Abbildung 1).

Es ist ein als Affe erkennbares Plüschtier namens *Checkpoint Charlie*, der ihr zufolge nachts in der Innenstadt oder beim Spaziergehen auf sie aufpasst und ihr „viel Liebe und Geborgenheit“ gibt. „Manchmal machen wir das so“, sagt sie mit dem schwarzen Äffchen (und einem weiteren weißen Stofftier) im Arm und lacht beim Austausch von Nasenküssen: „Das tut so gut, abends im Bett zu liegen und...“ (ab 00:08:37). Nun liegt es durchaus nahe, zum affenartigen Plüschtier nicht nur die fehlende ‚Affenliebe‘ in Manuelas TV-Biografie zu assoziieren, sondern, durch seinen Namen, auch den darin kurzzeitig hoffnungsstiftenden amerikanischen Soldaten.³ Wodurch das Äffchen anscheinend wiederum zu einer väterlichen Geleit- und Hinneigungsfigur tendiert, d.h. eine Seelenverwandtschaft mit einem ersehnten ‚guten‘ Vater unterhält.⁴ Von diesem geliebten Begleiter kann sich der in der Sendung wiederholt als kindlich charakterisierte Manuela-Messie dann nicht nur beschützen, sondern auch nasenküssen lassen, möglicherweise sogar mit Hintergedanken: Der Affe als jenes Tier mit den unklarsten Grenzen zum Menschen fungiert kulturell auch als Symbol für Sündiges, Triebhaftes, Teuflisches (vgl. etwa Borgards 2018).⁵

Einen gefährlichen Übergang markiert dieses Stofftier aber vor allem durch das, was seine – es dezidiert politisch aufladende – Benennung evoziert. Checkpoint Charlie, inzwischen zum umkämpften Erinnerungsort geworden,



Abbildung 1: Das Messie-Team – Start in ein neues Leben (RTL2, Folge 11, Staffel 2, Jan. 2012); [00:09:00] ■■■

wird bekanntlich im September 1961 in Folge des Mauerbaus zwischen dem sowjetischen und dem US-amerikanischen Sektor Berlins von den West-Alliierten eingerichtet. Als bekanntester ehemaliger Grenzübergang für Diplomaten, westliches Militärpersonal bzw. nichtdeutsche Staatsangehörige symbolisiert er die Teilung Deutschlands, welche, wenngleich wesentlich „ein Resultat des Kalten Krieges“, ebenso „ein sichtbares Zeichen des verlorenen Krieges“ war „und damit latent auch verlorener Größe und historischer Schuld“ (Becker & Becker 1991, 69). So scheint sich in dieser Messie-TV-Folge das dargestellte familiäre Schicksal mit deutscher Geschichte zu überlagern, wodurch z.B. der amerikanische ‚Besitzer‘ vorübergehend als Retter der Kinderseele erscheint. Und wenn das Plüschtier in Manuelas alles andere als harmloser Narration den US-Soldaten assoziativ begleitend ersetzt, dann wäre in dieser Gedankenkette die Siegermacht über Nazi-Deutschland zugleich zum arg verniedlichten, nichts als fürsorglichen sowie verführerisch-anziehenden Beschützer mutiert.

Verwandtschaft zwischen Sendung und Adressat/innen-„Seelen“

Mit dem Mauerfall wird Checkpoint Charlie als Alliierten-Kontrollpunkt obsolet – bereits „im Juni 1990 wurden die Grenzanlagen abgetragen“ (Frank 2011, 2|8). Manuela hingegen scheint, nachdem sich der amerikanische Vaterersatz aus ihrem Leben entfernt hat, bei ihren Gängen auf die Straße weiter eines grenzkontrollierenden Aufpassers zu bedürfen. Sie habe „geschrien auf der Straße“, „immer wieder laut“, in der Hoffnung ein „Reporter oder Polizist“ würde die Ohren aufsperrern (00:28:45) – bis das Messieteam gekommen sei. Sie fühle sich, als ob sie „aus‘m Krieg nach Hause“ komme (00:29:18).

Der Wunsch nach dem eigenen ‚Heim‘ kennzeichnet die Messiegeschichte, in der die Protagonistin zwischen Obdachlosigkeit und Vermüllung changiert und es „alleine nicht mehr hin[kriegt], hier ein zu Hause zu gestalten“ (00:01:10), in ihrer ganzen Anlage. Durch genannte Details in der Narration kann sich letzterer nun die „Suche nach dem Zuhause“ (Grabbe 2014, 12) im Kontext des einst geteilten und nun ‚wiedervereinigten‘⁶ Deutschland assoziieren. Denn in der (bisherige Abwehrformen labilisierenden) Konfrontation mit der *gemeinsamen* historischen NS-Schuld, die der Fall der Mauer auch bedeutet (vgl. Becker &

3 Und wenn die Färbung des Äffchens an einen Schwarzen Soldaten denken lassen kann, liegen durch sich ergebende Assoziationsketten auch rassistische Klischees nicht fern.

4 Und so, wie der Soldat sie längstens verlassen hat (was seinen erneut plüschigen Ersatz in dieser Lesart ja erst erforderlich macht), so ist von Vorherein klar, dass auch das Messieteam am Ende wieder abzieht.

5 Zur besonderen Bedeutung des *Bärs* im Kuscheltieruniversum vgl. etwa Fookan 2012.

6 Der Begriff der ‚Wiedervereinigung‘ ist zumindest unpräzise, „da es bis 1990 nie ein Deutschland in den nun aktuellen bundesrepublikanischen Grenzen gegeben hat“ (Grabbe 2014, 90).

Becker 1991), wird diese schnell großdeutsch exkulpiert. Nachdem „den deutschen Geist“ nun „nicht länger quälen“ muss, „dass mit der Spaltung des Staates in zwei politische Repräsentanten die Einheit der Nation selbst in Frage steht“ (kittkritik 2007, 20), soll dem veränderten Umgang mit der Vergangenheit eine ‚positive‘ Funktion für eine ‚(nationale) Identität‘ zukommen (dazu Grabbe 2014, 228). Befreit vom ‚Vergangenheitsballast‘ der vorherigen Generationen, sollen die Wunden doch endlich als geheilt erscheinen. Und so steht nach 1989/1990 vergangenheitsbezogen die „Bereinigungs- und Entsorgungsaktion“ „erst recht auf der Tagesordnung“ (Knoell 1993, 787, 790), wodurch sich wiederum eine implizite Seelenverwandtschaft mit der müll-beseitigenden Messie-Sendung und deren Tierchen ergeben kann. Wenn die Deutschen kollektiv nicht länger zurückschauen wollen, so rät die Messitherapeutin der Protagonistin, „jetzt schau’n wir einfach mal, wie ein neues Leben sein könnte“ (00:29:22). Rückbezogen auf den hier unterstellten Zusammenhang hieße dies: „Schau mal, wir gucken jetzt nach vorne“ (00:29:50), damit auch Manuela ihre Geschichte endlich abhaken und ihren ‚kriegs‘gemahnenden Schutt entsorgen und zu Hause ankommen kann. Denn ihre Wohnung in Köln – einer Stadt, die, so die TV-Botschaft, „für Karneval und rheinische Lebensfreude“ steht⁷ – wirkt schon wie eine Art Schandfleck in der „einfach[en] aber sauber[en]“ Wohngegend, in der man „von außen“ nicht ahnt, „was sich hinter diesem Fenster verbirgt“ (00:01:55). Und wenn das Haus insgesamt „eine der ältesten Metaphern für das Gedächtnis“ (Grabbe 2014, 232) abgibt, dann wird der von Manuela angehäuften Krempel, der quasi materielle Vergangenheitsspuren bewahrt und an dem sie teils unpassender Weise immer noch hängt (auch wenn sie im Grunde weiß, dass das Entrümpeln die einzige Möglichkeit ist),⁸ im Sendungsverlauf weitgehend in Müllcontainer verfrachtet und weggebracht.

Wurde wiederum nicht auch der „Container des US-Checkpoint in die Luft und auf einen Transporter“ gehoben (Hauser 1993, 12)? Doch beim sogen. „Afentheater“ (Höge 2005) an diesem historischen Berliner Schauplatz scheint das Aufräumen nicht so recht zu gelingen; die Ausgestaltung der Flächenbebauung am Checkpoint Charlie ist bei allen Bebauungsplänen zu einer Art Dauerbeschäftigung geworden, an der man quasi ‚hängengeblieben‘ ist. Im *Cicero* ist

auch mal die Rede vom „Rummelplatz mit Müllhalden-Charme“ (Elitz 2018) – welchem, etwa durch Fake-Soldaten, wie sie für Fotos posiert haben, auch ein nostalgischer Reiz anhaften kann. Geht es dabei immer auch um die Deutungshoheit über die Vergangenheit, so wird die ‚Müllhalde‘ beim TV-Messie offenbar mir nichts, dir nichts aufgeräumt und somit das, was bezogen auf deutsche Geschichte nicht gelingen kann, scheinbar in kürzester Zeit vollzogen. Wenngleich wiederum nicht restlos (was die Protagonistin wirklich noch braucht, darf sie behalten). So lässt sich sagen: Diese TV-Messie-Folge, die den Vergangenheitsballast programmatisch hinter sich lässt, verordnet sich als Wiedergutmachungsprogramm. Mit dem Ergebnis eines Heims, in dem es sich auch für Kuschtiere, die Manuela zwar wieder durch Menschen ersetzen soll, von denen es bei ihr aber eben weiterhin so einige gibt, gut leben lässt – nun im Innenraum an den ‚richtigen‘ Stellen platziert.

Kann sich das deutsche TV-Publikum, in diesem Sinne wunsch- und seelenverwandt mit dem, was die Sendung verspricht, also am Ende wie Manuela im Bett mit künstlichem Sternenhimmel wegträumen (vgl. ab 01:25:00)? Was daran nicht aufgehen kann und die Entsorgung notwendig ‚verdirbt‘, scheint bei dieser Inszenierung eines ‚Neuanfangs‘ nach dem Vorher/Nachher-Prinzip ein anderes Kapitel zu sein – und ist gleichwohl im Format der Messiesendung bereits eingebaut; beginnt sie doch Folge für Folge immer wieder von neuem mit dem Müll: *Welcome Checkpoint Charlie?*

⁷ Köln war auch wichtiges Angriffsziel der Alliierten.

⁸ „Manuela weiß, dass es keinen anderen Ausweg gibt, aber das Entrümpeln nimmt die 47-jährige doch sichtlich mit.“ (00:41:40)

Abbildungsnachweis

Abbildung 1: © Shine Germany Film- und Fernsehproduktion GmbH

Literaturverzeichnis

- Becker, Sophinette, Becker, Hans (1991). Die Wiedervereinigung der Schuld. *psychosozial*, 45, 64-75.
- Borgards, Roland (2018). „Affé“. In Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (S. 9-10). Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Elitz, Ernst (2018). Touristenhöhle mitten in Berlin. *Cicero* 9.8.2018 Zugriff am 13.02.2021 unter: <https://www.cicero.de/kultur/Checkpoint-Charlie-Berlin-Tourismus-BlackBox-Kalter-Krieg>.
- Fooker, Insa (2012): *Puppen – heimliche Menschenflüsterer. Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Fooker, Insa (2018). Puppen – Übergangsobjekte im Kontext von Krieg, Flucht und Gewalt. *denkste: puppe 1*, 22-32.
- Frank, Sybille (2011). Der Mauer um die Wette gedenken. *pnd|online 4*, 1|8-8|8.
- Grabbe, Katharina (2014). *Deutschland – Image und Imaginäres. Zur Dynamik der nationalen Identifizierung nach 1990*. Berlin: De Gruyter.
- Hauser, Susanne (1993). 4 x Checkpoint Charlie. Zur sinnlichen Präsenz von Geschichte(n). *Fenster – Zeitschrift für Zeichen und Wirkung 5*, 7-20.
- Höge, Helmut (2005). Helmut Höge über Affenfelsen. *taz* 22.7.2005 Zugriff am 13.02.2021 unter: <https://taz.de/!572699/>.
- kittkritik (2007). Nationales Vergangenheitsrecycling in der deutschen Gegenwartskultur. In dies. (Hg.), *Deutschlandwunder. Wunsch und Wahn in der postnazistischen Kultur* (S. 7-25). Mainz: Ventil Verlag.
- Knoell, Dieter Rudolf (1993). Die doppelte als einseitige Vergangenheitsbewältigung. Tilmann Mosers analytisch-therapeutischer Beitrag zum geistigen Wiederaufbau. *Psyche 47* (8), 775-794.
- Salecl, Renata (1994). *Politik des Phantasmas. Nationalismus, Feminismus und Psychoanalyse*. Wien: Turia + Kant.
- Winnicott, Donald W. (1971/2006). *Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart: Klett-Cotta.

Über die Autorin / About the Author

Insa Härtel

Dr. phil. habil.; Professorin für Kulturwissenschaft an der International Psychoanalytic University Berlin (IPU); Schwerpunkte: Psychoanalytische Kunst- und Kulturtheorie, Sexualitäts- und Geschlechterforschung. Jüngste Herausgabe: *Reibung und Reizung. Psychoanalyse, Kultur und deren Wissenschaft*, Hamburg: textem Verlag 2021. <https://www.ipu-berlin.de/professoren/haertel-insa/>



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address:
insa.haertel@ipu-berlin.de

