

Mag.^a Kerstin Eva Fischer

Die Puppe

Kulturgeschichte.Kunst.Didaktik

DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades
Doktorin der Philosophie

Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
Fakultät für Kulturwissenschaften

1. Begutachter: Ao. Univ.-Prof. i. R. Dr. Erik Adam
Institut für Erziehungswissenschaft und Bildungsforschung
2. Begutachter: Univ.-Doz. Dr. Arnulf Rohsmann
Institut für Kunstgeschichte, Karl-Franzens Universität Graz

Februar 2014

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit selbstständig angefertigt und die mit ihr unmittelbar verbundenen Tätigkeiten selbst erbracht habe. Ich erkläre weiters, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Alle aus gedruckten, ungedruckten Quellen oder dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte sind gemäß den Regeln für wissenschaftliche Arbeiten zitiert und durch Fußnoten bzw. durch andere genaue Quellenangaben gekennzeichnet.

Die während des Arbeitsvorganges gewährte Unterstützung einschließlich signifikanter Betreuungshinweise ist vollständig angegeben.

Die wissenschaftliche Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden. Diese Arbeit wurde in gedruckter und elektronischer Form abgegeben. Ich bestätige, dass der Inhalt der digitalen Version vollständig mit dem der gedruckten Version übereinstimmt.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.



Mag.^a Kerstin Fischer

14. Februar 2014

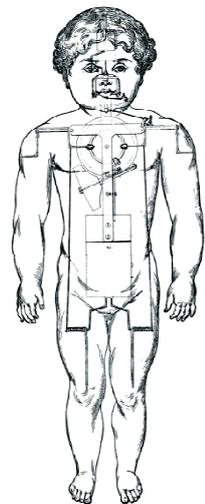


Abbildung 1: Steiners Patent für eine Laufpuppe, 1855, Hillier 1968, S. 126

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	1
1.1	Struktur der Arbeit und der Unterrichtsmodelle	2
1.2	Didaktischer Ansatz der Unterrichtsmodelle.....	5
2	DIE PUPPE	9
2.1	Das Objekt Puppe	9
2.2	Begriffe & Definitionen.....	10
2.3	Historischer Überblick	15
3	VERLEBENDIGUNG	43
3.1	Anthropomorphismus	43
3.2	Die Puppe in Literatur, Film und Musik.....	44
3.2.1	Franz Kafka: Eine Puppe auf Reisen	48
3.2.2	Dresden Dolls: Automat oder Mann	53
3.3	Modelle für den Kunstunterricht	58
3.3.1	Bilderbriefe.....	58
3.3.2	Automatentheater für eine Person	63
4	PUPPENFRAU.....	64
4.1	Die Puppe als Partnerin	64
4.1.1	Der Surrealismus: Frau-Objekt-Puppe.....	70
4.1.2	Craig Gillespie: Lars und die Frauen.....	72
4.1.3	Oskar Kokoschka: Die Puppe Alma	76
4.2	Modelle für den Unterricht	81
4.2.1	Experiment Puppe	81
4.2.2	Fotografie und Puppe	84
5	DEFORMATION UND DIMENSION.....	87
5.1	Das Puppenfragment in der Kunst	87
5.1.1	Hans Bellmer: Erotik und Fragment.....	89
5.1.2	Jake und Dinos Chapman: Deformation und Technik.....	92
5.1.3	Ron Mueck: Spiel mit Dimensionen	96
5.1.4	Maurizio Cattelan: Puppen-Persönlichkeiten	100
5.2	Modelle für den Kunstunterricht	105
5.2.1	Das Fragment als Ausgangspunkt für eine Objektmalerei.....	105
5.2.2	Mein kleines ICH.....	107

6	KIND UND PUPPE	111
6.1	Die Beziehung des Kindes zur Puppe	111
6.2	Das Bildthema „Kind mit Puppe“	114
6.2.1	Pablo Picasso: Vater und Tochter.....	115
6.2.2	Henri Rousseau: Nähe und Distanz.....	118
6.2.3	Gabriele Münter: Farbe und Form.....	120
6.3	Die Puppe als Symbol.....	124
6.3.1	Niki de Saint Phalle: Kraft und Zorn	126
6.3.2	Suzanne Valadon: Begleiterinnen im Leben	128
6.4	Modelle für den Kunstunterricht	131
6.4.1	Bezugssysteme zu „Maya mit Puppe“.....	131
6.4.2	Die Puppe als Element der Veränderung.....	134
7	PUPPE UND SCHULE	138
7.1	Der Umgang mit der Puppe in der Schule.....	138
7.2	Projekt: AUTOMATENTHEATER.....	141
7.2.1	Unterrichtsmodell	142
7.2.2	Beschreibung der Doppelstunden zum Projekt.....	148
7.2.3	Beilagen.....	155
8	RESÜMEE.....	159
9	VERZEICHNISSE	161
9.1	Literatur.....	161
9.1.1	Bücher und Fachzeitschriften.....	161
9.1.2	Internet.....	169
9.2	Abbildungen	175

1 EINLEITUNG

Das Thema „Puppe“ begleitet mich seit meiner Kindheit. Unterschiedliche Puppen haben mich durch meine Kindheit begleitet, viele dieser Puppen haben Jahre mit mir gelebt. Einige tun es immer noch. In der Jugend und Studienzeit wurde das Thema um selbstgestaltete Puppen, die meine Entwicklungsphasen spiegeln, erweitert. So sind eine kleine Puppe mit zwei linken Armen aus meiner Kindheit, eine schwangere Puppe aus Papiermaché mit Bemalung aus meiner Jugendzeit und eine lebensgroße, männliche Puppe aus meiner Studienzeit erhalten. Erweitert wird diese Sammlung durch aktuelle Puppen und durch Puppenfragmente, die sich immer wieder zu neuen Objekten zusammenfügen lassen und die Basis für künstlerische Experimente bilden.

Beispiele aus der Kunstgeschichte, zu Beginn vor allem Oskar Kokoschkas Puppe, weckten mein Interesse für das Thema noch mehr und es begann eine intensive Zeit der Recherche und des eigenen künstlerischen Tuns. Nach der Diplomarbeit¹ und dem Einstieg in das Berufsleben als Kunst- und Werkerzieherin entwickelte sich die Thematik weiter, ich wollte das Thema der Puppe mit in den Unterricht nehmen. In verschiedenen Projekten wurden die SchülerInnen mit dem Thema konfrontiert und nach anfänglicher Verwirrung und teilweiser Ablehnung entwickelten sich im Unterricht vielschichtige Arbeiten. Der Bogen spannte sich von selbstgebauten Puppen als Alter Ego der SchülerInnen, über die Verwandlung der SchülerInnen in Wesen mit puppenartigem Verhalten bis zu einem experimentellen Umgang mit den Fragmenten verschiedener Puppen. Die teilweise ablehnende Haltung der Puppe gegenüber resultierte, meiner Meinung nach, aus der Verankerung des Objektes in der Kindheit und der Zuschreibung an das weibliche Geschlecht. Ab einem gewissen Alter gilt die Puppe als Relikt der hinter sich gelassenen Kindheit und passt nicht mehr in eine adoleszente Umwelt. Durch die immer wiederkehrenden Vorurteile gegenüber dem Objekt entwickelte sich in mir der Wunsch, den Mehrwert der Puppe aufzuzeigen.

Durch die fortwährende Beschäftigung mit dem Thema Puppe sammelte sich ein Fundus an Fakten und Ideen an, welche in dieser Arbeit ihren Niederschlag finden. Ausgehend von der Ambivalenz zwischen der Auseinandersetzung im künstlerischen Bereich und der Auffassung innerhalb der Gesellschaft, entstand der Aufbau der Arbeit. In der Gesellschaft ist der Blick auf die Puppe oft sehr eindimensional, sie wird gleichgesetzt mit Mädchenspielzeug und jede weitere Auseinandersetzung bleibt aus. Wird die Puppe aber genauer betrachtet, zeigt sich eine Fülle an Bedeutungen, Spiegelungen und Emotionen. Aus dem historischen Zeitverlauf heraus übernehmen Puppen verschiedene Funktionen im Alltag des Menschen und sind dadurch fest in der gesellschaftlichen Struktur verankert. „Puppen versinnbildlichen und verkörpern kulturelle und gesellschaftliche Praktiken und Ideale, enthalten magische Kräfte, spielen eine Vermittlerrolle in Zeiten der Transition

¹ Fischer, Kerstin Eva: Puppe, doll, bébé, 2001.

und Umstrukturierung von Identität und bereiten Kinder auf die unterschiedlichen anstehenden gesellschaftlichen Rollen und Entwicklungsaufgaben vor.“² KünstlerInnen nehmen diese und weitere Aspekte der Puppe in ihren Arbeiten auf und konfrontieren die Gesellschaft mit Puppen jenseits der klassischen Rolle als liebevolle BegleiterInnen kleiner Mädchen.

Die Problemstellung, die dieser Arbeit zu Grunde liegt, lässt sich aus diesen Überlegungen herausfiltern. Durch die Auseinandersetzung mit dem Objekt Puppe weit über die Funktion des Kinderspielzeuges hinaus, können neue Sichtweisen auf den Gegenstand Puppe aufgezeigt werden. Grundsätzlich werden zwei unterschiedliche Zugangsweisen von KünstlerInnen zum Thema Puppe beobachtet. Eine Möglichkeit ergibt sich durch die Annäherung der Kunst an die Puppe. „Sie [die Puppe] tritt als Resultat eines Verfahrens der Abstraktion vom naturalistischen Körper, der Formalisierung, Typisierung und Stilisierung am Ende des künstlerischen Prozesses bildlich in Erscheinung.“³ Bei dieser Herangehensweise wird die Verschmelzung von Mensch und Puppe angestrebt, der Mensch wird zur künstlerischen/künstlichen Figur. Die zweite Möglichkeit ist die Annäherung der Puppe an die Kunst, so stehen Gliederpuppen, Wachsfiguren oder Schaufensterpuppen am Beginn des künstlerischen Prozesses. „Mit dem Eintritt der Puppen und Automatenmenschen in das künstlerische Werk werden die von ihnen mitgebrachten Bedeutungen überlagert, verschoben, kommentiert und durch neue künstlerische Strategien interpretiert.“⁴

Künstler und Künstlerinnen arbeiten mit diesen erweiterten Funktionen, sie lassen sich nach didaktischer Aufbereitung in den Unterricht übertragen und geben den SchülerInnen die Möglichkeit sich dem Thema der Puppe anzunähern. Durch diese Annäherung ergeben sich Interaktionen zwischen SchülerInnen und Puppen, die Eindimensionalität des Objektes verliert sich in der Vielfalt der Interaktionen.

1.1 STRUKTUR DER ARBEIT UND DER UNTERRICHTSMODELLE

Zu Beginn der Arbeit wird dem Leser/der Leserin ein Überblick über das Phänomen Puppe und ihrer Kulturgeschichte gegeben. Dieses Kapitel zeigt die jahrtausendelange Verbindung des Menschen mit der Puppe auf und stellt die enge Verknüpfung mit den verschiedenen Lebensbereichen des Menschen dar. Die Puppe erfüllt neben ihrer Funktion als Kinderspielzeug auch die Aufgabe der Begleiterin, des religiösen Symbols oder des Alter Ego. Dieser Einleitung folgen vier Kapitel, sie bilden mit den Themen: *Verlebendigung*, *Puppenfrau*, *Deformation* und *Kind* die Basis für die spezifische Betrachtung der Puppe. Das Kapitel *Verlebendigung* befasst sich mit dem Grenzgang der Puppe zwischen Objekt und Subjekt und beschreibt

² Fooker 2012, S. 73.

³ Müller-Tamm 1999, S. 72.

⁴ Ebda, S. 75.

Beispiele aus den Bereichen Musik, Literatur und Film. Die Beispiele zeigen Interaktionen zwischen Mensch und Puppe, wobei das Spektrum von der scheinbar lebendigen Puppe bis zum sich puppenartig verhaltenden Menschen reicht. Im darauffolgenden Kapitel steht die Puppe als Frau im Mittelpunkt der Betrachtung, sie ist Partnerin, Geliebte und Muse. Die Puppenfrauen sind für ihre Besitzer notwendiger Ersatz für reale Frauen, mit ihrer Hilfe werden Lebenssituationen gemeistert oder überwunden. Überlebensgroße Puppen, Miniaturen und Fragmente zeigen einen weiteren Blick auf die Puppe, Begriffe wie: Deformation, Fragment und Dimension werden von KünstlerInnen in ihrer Arbeit mit Puppen aufgenommen. Sie brechen mit den Sehgewohnheiten und richten den Blick des Publikums auf neue Formen und Ideen zum Thema Puppe. Am Ende der Betrachtung wird der Blick auf das Thema: Kind und Puppe gelenkt. Die Puppe ist Begleiterin des Kindes und erfüllt dabei die Aufgabe der Freundin und Trösterin, gleichzeitig ist sie auch Projektionsfläche für Erlebtes im positiven wie im negativen Sinn.

Jedes dieser Kapitel beinhaltet themenbezogene Fakten, künstlerische Positionen und fachdidaktische Überlegungen. Diese Überlegungen sind als Unterrichtsmodelle beschrieben und folgen in ihrer Beschreibung einer einheitlichen Struktur. Alle Modelle verstehen sich als Konzepte, welche für die jeweilige Klasse adaptiert werden müssen. So können die Modelle komprimiert, erweitert oder nur einzelne Aspekte davon betrachtet werden. Diese variable Form ermöglicht dem Lehrer/der Lehrerin, das Thema seinem/ihrem Unterricht und dem Interesse oder Vorwissen der SchülerInnen anzupassen. Die Modelle richten sich an SchülerInnen der Oberstufe und sind durch die Auswahl der KünstlerInnen im 20. und 21. Jahrhundert verankert. Die einzelnen Bereiche der Puppe werden mit Beispielen der modernen und zeitgenössischen Kunst verknüpft, um die Aktualität der Thematik aufzuzeigen. Die KünstlerInnen in den Kapiteln werden unter dem Aspekt der Puppe vorgestellt und einzelne Arbeiten besprochen. Die ikonologischen Analysen zu den jeweiligen Bildern orientieren sich an Erwin Panofskys Bildbeschreibungsanalyse.

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky wurde 1892 in Hannover geboren und studierte in Freiburg, München und Berlin Kunstgeschichte. Während seiner Lehrtätigkeit in Hamburg lernt er Aby Warburg⁵ und seine Kulturwissenschaftliche Bibliothek kennen. In enger Zusammenarbeit mit der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg entwickelte Erwin Panofsky eine umfassende Lehr- und Forschungstätigkeit. Parallel dazu erhielt er immer wieder Einladungen zu Gastvorträgen aus Amerika. Die nationalsozialistischen Rassengesetze zwangen Erwin Panofsky jedoch, nach seiner Entlassung an der Universität Hamburg aufgrund seiner jüdischen Herkunft, zu emigrieren. Mit Hilfe der Kontakte in Amerika übersiedelte er mit seiner Familie im Jahr 1934 nach New York. Ein Jahr später erhielt er eine Anstellung an der University of Princeton und „Panofskys wissenschaftliche Produktivität, seine innovativen Forschungsleistungen und offene Haltung dem Einwanderungsland

⁵ Aby Warburg (1866–1929), Kunst- und Kulturhistoriker, entwickelte die Idee der Bezugssysteme, siehe dazu Unterrichtsmodell 6.4.1 im Kapitel: Kind und Puppe.

gegenüber sicherten ihm bald eine prominente Stellung unter den im angelsächsischen Raum tätigen Kunsthistorikern.“⁶ Er emeritierte 1962, hielt aber weiterhin Vorlesungen an der Universität bis zu seinem Tod im Jahr 1968.

Über die Jahre seiner Lehr- und Forschungstätigkeit entwickelt Erwin Panofsky ein Analyseschema zur Bildbeschreibung, welches sich dem Bild in drei Schritten nähert. Im ersten Schritt seiner Interpretation, der *vorikonografischen Beschreibung*, wird nur das primäre oder natürliche Sujet erfasst. Dieses Erfassen der Oberfläche unterteilt Erwin Panofsky in ein tatsächliches und ein ausdruckshaftes Erfassen. Es werden reine Formen, Gegenstände und Figuren identifiziert und deren Ausdruck festgehalten. „Indem man solche ausdruckshaften Eigenschaften wie den schmerzlichen Charakter einer Pose oder einer Geste oder die heimelige und friedliche Atmosphäre eines Innenraums wahrnimmt“⁷, nähert man sich dem Kunstwerk. Um in einem zweiten Schritt, der *ikonografischen Analyse*, tiefer in die Bedeutung des Bildes vorzudringen. In der ikonografischen Analyse „verknüpfen wir künstlerische Motive und Kombinationen künstlerischer Motive (Kompositionen) mit Themen und Konzepten.“⁸ Erwin Panofsky führt dazu konkrete Beispiele, wie die männliche Gestalt mit einem Messer, welche den heiligen Bartholomäus⁹ repräsentiert, an. Durch dieses Erfassen von Themen im Bild erschließt sich der Bildinhalt und es gelingt eine Annäherung an die eigentliche Bedeutung des Bildes. Der letzte Schritt des Modells versucht die Interpretation und sucht nach dem eigentlichen Gehalt des Bildes. „Er wird erfaßt, indem man jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.“¹⁰ Erwin Panofsky bezeichnet diese letzte Stufe als *ikonologische Interpretation* und begründet die Veränderung der Wortsilbe wie folgt: „Denn wie das Suffix ‚graphie‘ etwas Deskriptives bezeichnet, so benennt das Suffix ‚logie‘ – abgeleitet von *logos*, das ‚Denken‘ oder ‚Vernunft‘ bedeutet – etwas Interpretatorisches.“¹¹ Dieser Freiraum der Interpretation lässt Offenheit zu anderen Methoden zu und ermöglicht mit historischen, psychologischen oder auch kritischen Methoden das Rätsel eines Bildes zu lösen.

Die Gliederung der Unterrichtsmodelle beginnt mit einem Blick in den Lehrplan und zeigt die Stellen auf, in denen die Puppe ihren Platz findet beziehungsweise finden kann. Die weitere Struktur orientiert sich am Berliner bzw. Hamburger Modell (siehe 1.2). Die Unterrichtsmodelle werden strukturiert in die Bereiche: Thematik, Intention, Ablauf, Methoden und Medien, sie dienen als Anregung und Orientierung für den Unterricht.

⁶ www.deutsche-biographie.de/sfz74473.html, Zugriff 19.04.2013.

⁷ Panofsky 2006, S. 37.

⁸ Panofsky 2006, S. 38.

⁹ Der heilige Bartholomäus war einer der zwölf Apostel, der den Märtyrertod durch Abziehen der Haut starb. Sein Attribut, mit dem er in der Kunst dargestellt wird, ist das Messer.

¹⁰ Panofsky 2006, S. 39.

¹¹ Panofsky 2006, S. 42.

Im letzten Kapitel wird konkret auf die Schule Bezug genommen, nach einer Bestandsaufnahme des Ist-Zustandes folgt die Beschreibung eines ausgeführten Unterrichtsmodells. Dieses Modell wurde im Fach Bildnerische Erziehung durchgeführt und zeigt die Annäherung an das Thema in der Praxis sowie die Herausforderungen und Veränderungen im Unterricht.

Die Struktur der Arbeit ist so angelegt, dass die Kapitel einzeln oder in variabler Reihenfolge gelesen werden können. Somit hat der Leser/die Leserin oder der Lehrer/die Lehrerin die Möglichkeit nach Interesse zu lesen und für den eigenen Unterricht zu adaptieren.

1.2 DIDAKTISCHER ANSATZ DER UNTERRICHTSMODELLE

Die Unterrichtsmodelle orientieren sich an der von Paul Heimann¹² und seinen damaligen Assistenten Wolfgang Schulz¹³ und Gunter Otto¹⁴ entwickelten *Lerntheoretischen Didaktik*, welche in der Literatur als das Berliner Modell bekannt wurde.

In den 1960er Jahren entstand auf Grund der Einführung einer Schulpraxis-Phase für StudentInnen an der pädagogischen Hochschule Berlin das Modell der Lerntheoretischen Didaktik.¹⁵ Im Mittelpunkt des Berliner Modells steht eine einfache Struktur mit vier Entscheidungsfeldern und zwei Bedingungsfeldern zur Beobachtung und Planung von Unterricht. Da es den Theoretikern vor allem um die Planung von Unterricht geht, empfiehlt Ende der 60er Jahre Wolfgang Schulz das Modell nicht als Lerntheoretische, sondern als *Lehrtheoretische Didaktik* zu bezeichnen.

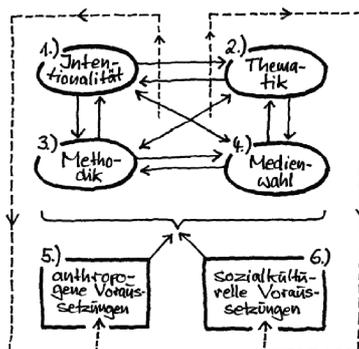


Abbildung 2: „Berliner Modell“, Schemata zur Strukturanalyse, aus: Jank 1994, S. 183.

¹² Paul Heimann (1901–1967), deutscher Erziehungswissenschaftler mit Schwerpunkt: Bildungssysteme verschiedener Staaten im Vergleich, siehe dazu: Jank 1994, S. 182.

¹³ Wolfgang Schulz (1929–1993), deutscher Erziehungswissenschaftler und Bürgerschafts-abgeordneter der SPD in Hamburg.

¹⁴ Gunter Otto (1927–1999), deutscher Kunstpädagoge und Erziehungswissenschaftler, Herausgeber der Fachzeitschrift Kunst+Unterricht von 1968 bis 1998, entwickelte eine moderne Didaktik für den Kunstunterricht und prägte die Ästhetische Erziehung mit seinen Modellen und Theorien.

¹⁵ Vgl. Jank 1994, S. 182.

Für die Planung von Unterricht gibt es im Vorfeld zwei Bereiche: die *anthropogenen* und die *sozio-kulturellen Voraussetzungen* zu beachten. Mit anthropogenen Voraussetzungen meinen die Autoren nicht veränderbare Parameter, wie zum Beispiel die Tatsache, dass ein(e) SchülerIn LinkshänderIn ist, SchülerInnen in einem bestimmten Alter in die Pubertät kommen oder auch ihr Geschlecht, ihr Milieu und ihre Lernkapazität.¹⁶ Diese Voraussetzungen müssen akzeptiert, aber vor allem in der Unterrichtsplanung berücksichtigt werden. Mit dem Zusammenschluss unterschiedlicher Schüler und Schülerinnen entsteht eine sozio-kulturelle Situation, die Unterricht beeinflusst und im Vorfeld nur teilweise eingeschätzt werden kann. Diese soziokulturellen Voraussetzungen sind vom Unterrichtenden ebenso wenig veränderbar, sie unterliegen dem gesellschaftlichen Wandel.

Die Bedingungsfelder wirken direkt auf die *vier Entscheidungsfelder*, welche dem Unterricht Struktur geben. Im Bereich der *Intention* regt der Unterrichtende Lernprozesse in der kognitiven, der pragmatischen und/oder emotionalen Dimension an. Durch den Wechsel der Dimensionen können SchülerInnen mit unterschiedlichen Wahrnehmungen angesprochen und Inhalte auf mehreren Ebenen vermittelt werden. Die *Thematik* soll sich an den Lernenden orientieren und so ausgewählt werden, dass sie mit der Lebenswelt der SchülerInnen verknüpft werden kann. Sie ergibt sich einerseits aus dem Lehrplan des Unterrichtsfaches und andererseits ist sie abhängig von der Aufbereitung im Unterricht und muss den anthropologischen und sozio-kulturellen Bedingungen entsprechen. Die Thematik wird durch die im Unterricht angewandten *Methoden* vermittelt. Mit Hilfe wechselnder Methoden kann die Unterrichtseinheit in einzelne Bereiche gegliedert werden und spricht so SchülerInnen in ihren unterschiedlichen Wahrnehmungen an. Neben der Fülle an Methoden für den Unterricht steht dem Lehrer/der Lehrerin noch der Bereich der *Medien* für die Gliederung des Unterrichts zur Verfügung. Für den Bereich der Medien gilt ähnliches wie für den Bereich der Methoden, es muss wohl überlegt sein, zu welchem Zeitpunkt im Unterricht welche Methode beziehungsweise welches Medium zum Einsatz kommt.¹⁷

Neben den einzelnen Entscheidungs- und Bedingungsfeldern nimmt das Schlagwort der *Interdependenz* einen wichtigen Platz in der Strukturanalyse ein. Die Autoren betonen immer wieder in ihren Ausführungen, dass die einzelnen Felder streng interdependent sind. Das heißt sie sind voneinander abhängig und beeinflussen sich gegenseitig.

Wolfgang Schulz, Gunter Otto und Wolfgang Klafki¹⁸ verändern das Berliner Modell, das daraus entstehende Hamburger Modell nimmt die Kritiken am Berliner Modell auf und entwickelt es ausgehend von Beobachtungen und Entwicklungen weiter. Kritisiert wurden vor allem Punkte wie die nicht weiter definierte Interdependenz unter den einzelnen Bereichen, das Fehlen einer Struktur zur Beurteilung von SchülerInnenarbeiten oder die Wechselwirkungen zwischen LehrerInnen und SchülerInnen. Im überarbeiteten Strukturmodell verändern sich einige Parameter, so

¹⁶ Vgl. Heimann 1979, S. 36.

¹⁷ Vgl. Jank 1994, S. 188f.

¹⁸ Wolfgang Klafki (geboren 1927), deutscher Erziehungswissenschaftler.

werden die Bereiche Thematik und Intention sowie Methoden und Medien zu jeweils einem Bereich zusammengefasst. Diesen werden die Bereiche der Ausgangslage der Lernenden und Lehrenden sowie die Erfolgskontrolle angefügt. Diese vier Bereiche sind zwar ebenfalls interdependent, werden aber durch die Beziehung zwischen LehrerIn und SchülerIn im Bereich der unterrichtsbezogenen Planung beeinflusst.

Diese Beeinflussung durch die Beteiligten nimmt im Modell einen großen Platz ein und zeigt in der Praxis seine unbedingte Notwendigkeit. „Die Grundlage des Hamburger Modells ist zugleich seine zentrale Forderung: *Unterrichtsplanung* soll auf allen Planungsebenen als *Interaktion der am Unterricht Beteiligten* erfolgen.“¹⁹

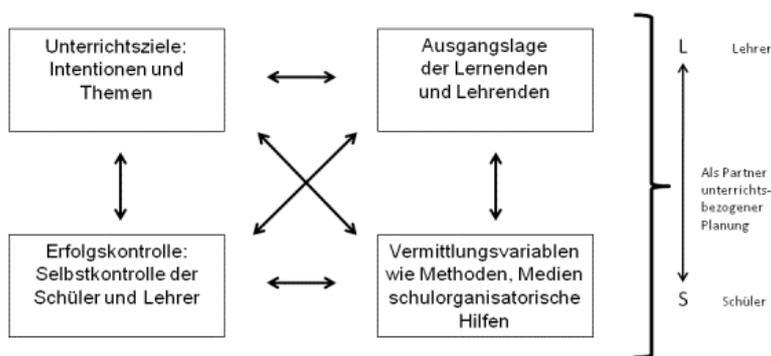


Abbildung 3: „Hamburger Modell“ Schemata zur Strukturanalyse, aus: Jank 1994, S. 224.

Die lebendige Interaktion zwischen LehrerIn und SchülerInnen muss berücksichtigt werden, ohne dabei die grundlegenden Parameter des Unterrichts in Frage zu stellen. Die Anpassungen in der Unterrichtssituation zeigen, dass das Modell der Strukturanalyse eines von mehreren Möglichkeiten ist dem Unterricht einen Rahmen zu geben. Kritik am Berliner Modell gab und gibt es von vielen Seiten.

Erik Adam kritisiert in seinem Buch: „Das Subjekt in der Didaktik“²⁰ die fehlende Auseinandersetzung des Modells mit den Subjekten SchülerIn und LehrerIn.²¹ Der Schüler ist Teil der Struktur und kann sich nur innerhalb dieser einbringen, ohne jedoch das Ziel/die Vorgabe zu verändern. Dieser Kritik wird zum Teil in der Weiterentwicklung des Modell und der Entwicklung neuer didaktischer Ansätze Rechnung getragen, trotzdem bleibt die Tatsache, dass jede Struktur Einschränkungen mit sich bringt. Es gilt, innerhalb des Unterrichts, Ideen zu entwickeln um SchülerInnen und LehrerInnen größtmöglichen Freiraum und Kreativität zu gewähren und gleichzeitig die Anforderungen des Lehrplans und der zentral gesteuerten Matura zu erfüllen.

Seit der Entwicklung des Berliner Modells in den 1960er Jahren gab es neben vehementer Kritik auch alternative Modelle und Ansätze, welche mehr oder weniger rigid mit der Unterrichtsplanung und dem Unterrichtsverlauf umgingen.

¹⁹ Jank 1994, S. 230.

²⁰ Adam, Erik: Das Subjekt in der Didaktik, ein Beitrag zur kritischen Reflexion von Paradigmen der Thematisierung von Unterricht, Weinheim 1988.

²¹ Adam 1988, S. 31ff.

Gunter Otto entwickelte seine Ideen zur Didaktik weiter und kommt in den 1990er Jahren zu dem Schluss, dass die Kritik am Berliner Modell seine Berechtigung hatte, allerdings die totale Befreiung und Abschaffung von jeglicher Struktur keinen Qualitätsgewinn im Unterricht bringt. Er schlüsselt die Unterrichtsvorbereitung in vier Felder auf: Was ist das Thema? für wen ist das Thema gedacht? welche Unterrichtsstrukturen kommen zur Anwendung? und wie plane ich meine Unterrichtssequenz?²² So lässt sich die Idee Gunter Ottos zu Planung und Kreativem Tun mit dem Satz: „Wenn *Handlung* – und nicht Zuhören – das produktivste Medium des Lernens ist, sollte vorher bedacht werden, welche Handlungen in welchem Zusammenhang initiiert werden können und – vor allem auch – was man dafür braucht.“²³ zusammenfassen.

Er verweist innerhalb seiner Struktur auch auf den experimentellen Faktor: „Immer kommt es darauf an, dass an die Stelle passiven Aufnehmens Aktivitäten des Aufspürens, des Herausfindens, des Dahinterkommens, des Ausprobierens, des Austauschs treten; nicht lernen durch Anhören dessen, was anderen über einen Sachverhalt bekannt ist, sondern sich auf die Sache selbst einlassen und sie befragen.“²⁴

Ausgehend von der Tatsache, dass Unterricht experimentell ist - im Sinne der Unvorhersehbarkeit, was tatsächlich passieren wird, wenn ich in die Klasse gehe - verstehen sich auch die Unterrichtsmodelle dieser Arbeit. Sie werden strukturiert vorgestellt, verlangen aber in der Umsetzung konkrete Anpassung an die jeweilige Klassensituation sowie das Eingehen auf aktuelle Beiträge von SchülerInnen oder das Abändern des Unterrichtsverlaufes in Absprache mit den SchülerInnen.

²² Otto 1998, S. 258ff.

²³ Ebda, S. 262.

²⁴ Ebda, S. 171.

2 DIE PUPPE

2.1 DAS OBJEKT PUPPE

Das Wort „Puppe“ leitet sich von dem lateinischen Wort „*pupa*“ ab, das sowohl „kleines Mädchen“ als auch „Puppe“ bedeutet.²⁵ Auch im heutigen Sprachgebrauch ist das Wort Puppe für ein Mädchen oder eine junge Frau teilweise noch gebräuchlich. Neben diesen zwei Bedeutungen gibt es noch ein weiteres Wort, welches im Sinn und Wortklang dem Wort Puppe nahesteht, das Wort „Pupille“. „Dieses ‚Augenpüppchen‘ hat seinen Namen von dem winzigen Spiegelbild unserer selbst, das wir im Auge unseres Gegenübers entdecken können.“²⁶ Durch die Wortetymologie zeigt sich die enge Verbindung zwischen dem Menschen, hier vor allem dem weiblichen Geschlecht, und der Puppe.

„Es gibt Schaufensterpuppen und Sofapuppen, Spielpuppen und Tanzpuppen, Sprechpuppen und Übungspuppen, Malerpuppen und Künstlerpuppen, Papierpuppen und Gummipuppen, Theaterpuppen und Fingerpuppen, religiöse Puppen und Modepuppen, Teepuppen²⁷ und Souvenirpuppen ...“²⁸ Die Vielzahl an Puppen zeigt die intensive Auseinandersetzung des Menschen und die direkte Identifikation mit dem Objekt. „Die Puppe stellt also einen ersten Versuch des Menschen dar, sich selbst zu objektivieren, sich seiner selbst bewusst zu werden und nach außen deutlich zu machen, wie er sich selbst sieht.“²⁹ Die Puppe ist ein Spiegelbild des Menschen und kann vielfältige Formen und Eigenschaften annehmen, je nachdem wie sie vom Menschen eingesetzt wird. So leitet sich das „englische Wort *doll* vom griechischen *eidolon* (= Bild, Götzenbild, Idol) ab.“³⁰ Diese Bedeutung nähert sich dem Begriff des Fetischs und rückt die rituelle und kultische Verwendung der Puppe in den Vordergrund. Auch der altdeutsche Puppenbegriff „Docke“ oder „Tocke“ hat hier seine Wortverwandtschaft, wobei die Herkunft des Wortes aus dem Material Holz zur Herstellung der Puppe vermutet werden kann. So vielfältig wie die Ausformungen der Puppe, die Verwendung der Puppe und auch die Bedeutungen der Puppe sind, so schwierig ist es, eine klare Definition der Puppe zu geben. Die Grenzen zwischen Figur, Standbild, Skulptur und Puppe sind fließend, trotzdem lassen sich, meiner Meinung nach, zwei Punkte zur Beschreibung festhalten.

Einerseits ist die Puppe ein Abbild des Menschen und andererseits ist sie auf eine individuelle Weise beispielbar. Wobei auch diese zwei Beschreibungen sehr großzügig gedacht werden müssen. Das Abbild des Menschen meint die

²⁵ Vgl. www.de.pons.eu/latein-deutsch/pupa, Zugriff 05.04.2013.

²⁶ Ernst 1999, S. 38.

²⁷ Eine Teepuppe ist eine Vorrichtung zum Warmhalten der Teekanne, sie besteht zumeist aus einem Porzellanoberkörper und einem weiten Rock, welcher über die Teekanne gestülpt werden kann, siehe dazu: www.coburg.de/Subportale/Puppenmuseum/Startseite.aspx, Zugriff 05.04.2013.

²⁸ Ernst 1999, S. 18.

²⁹ Gassen 2006, S. 195.

³⁰ Vgl. Ernst 1999, S. 38.

Wiedererkennung des Menschen im Puppengegenüber unabhängig von der Größe und der konkreten Ausformung. Denn die oftmals als „verkleinertes Abbild des Menschen“ beschriebene Definition ist nur für Spielzeugpuppen legitim, im Bereich der Künstlerpuppen, Schaufensterpuppen und Sexpuppen ist diese Definition unzureichend. Der zweite Punkt der Beispielbarkeit der Puppe ist ebenso großzügig zu fassen, hier reicht der Bogen von der klassischen Puppe als Kinderspielzeug über Puppen für Ersatzhandlungen³¹ bis hin zu Puppen für den Bereich Kunst und Theater.

2.2 BEGRIFFE & DEFINITIONEN

Neben der Puppe gibt es weitere Figuren, die das Umfeld der Puppe beschreiben und in einigen Bereichen eine Weiterentwicklung der Puppe darstellen. In der Technik, im Genre des Science Fiction Film oder in der Mode werden die Figuren zum Beispiel nicht als Puppen bezeichnet, sondern beschreiben mit eigenen Begriffen Puppen, welche bereichsspezifische Charakteristika aufweisen. Nachstehend werden einige Begriffe alphabetisch aufgelistet und definiert, um den Begriff Puppe weiter zu differenzieren.

Alien

Der oder das Alien ist ein besonders in Filmen, Romanen oder Comicstrips auftretendes außerirdisches Wesen, ein utopisches Lebewesen fremder Planeten.³²

Alter Ego

„[lat.>das andere (zweite) Ich<] *das*, **1**) sehr vertrauter Freund. **2**) in der Tiefenpsychologie bei S. Freud das Es, bei C.G. Jung >Schatten< oder Personifikation der verdrängten Inhalte der Psyche.“³³

Android

Der Android, gilt als menschenähnliche Maschine, als künstlicher Mensch, der besonders in der futuristischen Literatur verwendet wird.³⁴

Automat

„**Automat** [grch. >Selbstbeweger<] *der*, **1**) ein System (Maschine, Vorrichtung), bei dem nach einer –Schaltbetätigung (Auslösung) ein vorprogrammierter Prozeß selbsttätig abläuft. **Münz-A.** verabfolgen nach Einwurf der entsprechenden Münzen

³¹ Mit Puppen für Ersatzhandlungen sind Handlungen in Beziehungen zu Puppen, auch sexuelle, sowie religiösen und rituellen Handlungen, wie die Puppe als Symbol für einen Kinderwunsch, gemeint, siehe dazu Kapitel 2.3.

³² Vgl. www.duden.de/rechtschreibung/Alien, Zugriff 26.03.2013.

³³ Der Brockhaus 1993, Band 1, S. 76.

³⁴ Vgl. www.duden.de/rechtschreibung/Android, Zugriff 26.03.2013.

(oder Wertmarke) bestimmte Waren (**Waren-A.**), Berechtigungsnachweise (z.B. Fahrkarten, Briefmarken) oder Leistungen (**Fernsprech-A., Wiege-A.**).³⁵

Avatar

Der Avatar ist die grafische Verkörperung eines Benutzers im Cyberspace, diese grafische Darstellung, Animation oder Karikatur kann selbst entwickelt, konstruiert und installiert werden.³⁶

„In der indischen Mythologie versteht man unter einem ‚Avatar‘ eine menschliche Gestalt, in der sich Göttliches manifestiert.“³⁷

Crash-Test-Dummy

„Dummy [dʌmi, engl.] der, lebensgroße Versuchspuppe beim →Crash-Test.“³⁸

Cyborg

Der Cyborg, englisches Kunstwort aus: cybernetic organism »kybernetisches Lebewesen«, ein Mensch, in dessen Körper technische Geräte als Ersatz oder zur Unterstützung nicht ausreichend leistungsfähiger Organe (z. B. für lange Raumflüge) integriert sind.³⁹ „Einige Forscher gehen in der Definition noch weiter, sie verstehen unter einem Cyborg bereits eine Person, die sich mit Technik umgibt, beispielsweise in einem Auto sitzt oder eine Brille trägt.“⁴⁰

„Der Terminus *Cyborg* (*Kybernetisch-biologischer Organismus*) wurde erstmals 1960 von Manfred S. Clynes und Nathan S. Kline verwendet, um einen sich selbst regulierenden Mensch-Maschine-Hybriden zu bezeichnen, der im Weltraum überleben könnte.“⁴¹

Effigie

Die Effigie ist eine Puppe aus Wachs, Holz oder ähnlichem, die mit der Kleidung des Toten bekleidet ist und bei Leichenfeiern die Stelle des Toten einnimmt.⁴² „Als ganze Körper oder als Körperteile, als verallgemeinertes Bildnis oder als zum Naturalismus tendierendes Portrait, standen sie voll und ganz im Hier und Jetzt für einen Abwesenden ein.“⁴³

in effigie: Das Bildnis steht symbolisch für die Person. Das Gemälde „Hinrichtung der Mitglieder der Föderation von Targowica“⁴⁴ von Jean-Pierre Norblin de La

³⁵ Der Brockhaus 1993, Band 1, S. 192.

³⁶ Vgl. www.duden.de/rechtschreibung/Avatar, Zugriff 26.03.2013.

³⁷ O'Reilly 2012, S. 127.

³⁸ Der Brockhaus 1993, Band 1, S. 659.

³⁹ Vgl. www.duden.de/rechtschreibung/Cyborg, Zugriff 28.03.2013.

⁴⁰ Gassen 2006, S. 245.

⁴¹ Mraček 2010, S. 35, in: Kraft 2010.

⁴² Vgl. www.duden.de/rechtschreibung/Effigie, Zugriff: 26.03.2013.

⁴³ Müller-Tamm 1999, S. 68.

⁴⁴ Vgl. www.austenetterespublica.wordpress.com/gallery/artists/jean-pierre-norblin-de-la-gourdaine/4612_12514543694/, Zugriff 13.04.2013.

Gourdaine⁴⁵ zeigt eine Hinrichtung in effigie, bei der symbolisch die Portraits gehängt wurden.

Fetisch

„[portugies.-frz.] *der*, Gegenstand, dem magische Kräfte zugeschrieben werden.“⁴⁶

Fragment

Das Fragment ist Teil eines Ganzen, ein Bruchstück, welches erhalten geblieben ist. Ein unvollendetes Kunstwerk bleibt Fragment und viele Werke vergangener Epochen sind der Nachwelt nur als Fragmente erhalten.⁴⁷

Golem

Hebräisch *golēm* = formlose Masse; ein ungeschlechter Mensch, der nach der jüdischen Sage aus Lehm oder Ton künstlich erschaffen wurde. Der Golem ist ein stummes menschliches Wesen, das oft gewaltige Größe und Kraft besitzt und als Retter der Juden in Zeiten der Verfolgung erscheint. Bekannt ist vor allem die Legende von Rabbi Löw, der um 1580 in Prag eine von ihm geknetete Tonfigur für einige Zeit belebt haben soll.⁴⁸

Hermaphrodit

lateinisch *hermaphroditus* < griechisch *hermaphrōditos*; der zum Zwitter gewordenen Sohn des Hermes und der Aphrodite. Der Zwitter ist ein Individuum (Mensch, Tier oder Pflanze) mit Geschlechtsmerkmalen von beiden Geschlechtern.⁴⁹

Homunculus

„Die Bezeichnung ‚Homunculus‘ kommt von der Verkleinerungsform des lateinischen Wortes für Mensch: ‚Homo‘. Die Alchemisten des Mittelalters, unter ihnen besonders Paracelsus, waren von der Idee fasziniert, kleine Menschen zu erzeugen. Urin, Sperma und Blut dienten dabei als ‚Materia prima‘, um Leben in einer Flasche zu formen. In Goethes ‚Faust II‘ schafft Fausts Assistent Wagner nach Paracelsus‘ Rezept einen Homunculus. Die Dichter der Romantik wie Achim von Arnim und wenig später Robert Hamerling nehmen sich des Homunculus wieder an. In der Moderne wird das Homunculus-Motiv benutzt, um anhand eines Monstrositätenkabinetts die Versündigung der Technik an der Natur zu demonstrieren.“⁵⁰

⁴⁵ Jean-Pierre Norblin de La Gourdaine, später Jan Piotr Norblin (1740-1830), polnischer Zeichner und Maler, französischer Herkunft.

⁴⁶ Der Brockhaus 1993, Band 2, S. 149.

⁴⁷ Vgl. www.duden.de/rechtschreibung/Fragment#Bedeutung, Zugriff 05.04.2013.

⁴⁸ Vgl. www.duden.de/rechtschreibung/Golem, Zugriff 28.03.2013.

⁴⁹ Vgl. www.duden.de/rechtschreibung/Hermaphrodit, Zugriff 28.03.2013.

⁵⁰ Gassen 2006, S. 162.

Idol

„[grch.] *das*, **1)** Gottesbild, Götterbild. **2)** Philosophie: Nach F. Bacon⁵¹ sind Idole erkenntnishindernde Vorurteile der Menschen, die aus ihrer subjektiven Natur, ihrer Erziehung, der sprachl. Eigenheit und der Überlieferung entstehen.“⁵²

Mutant

Der Mutant ist ein durch Mutation **1.** spontane oder künstlich erzeugte Veränderung im Erbbild (Biologie), **2.** Stimmwechsel (Medizin), **3.** Änderung, Wandlung (schweizerisch, sonst veraltet) verändertes Individuum.⁵³

Pandora

„Mythische Symbolfigur für die Herkunft allen Übels vom weiblichen Geschlecht, nach der dichterischen Aussage des Hesiod (um 700 v. Chr.) in der ‚Theogonie‘ und in den ‚Werken und Tagen‘. Nachdem Prometheus der frühen Menschheit das Los u.a. durch die Gabe des *Feuers* (vgl. auch *Thyrsos*) erleichtert hatte, sollte dieses auf Götterbeschluss nicht gar zu idyllisch werden. Der Schmied und Handwerker Hephaistos formte eine weibliche Gestalt, der die vier *Winde* den Atem einhauchten. Götter und Göttinnen verliehen ihr Schönheit. Dann wurde die verführerische Gestalt zu den Menschen gesandt. Obwohl sie Zeus zugleich faul, bösartig und dumm gemacht hatte, nahm sie der naive Epimetheus, Bruder des Prometheus, gern zur Frau. Sie trug einen Krug oder eine Büchse bei sich, aus dem sogleich alle Plagen herauskamen, welche die Menschen bedrängten: Alter, Schmerzen, Krankheiten, Irrsinn. Bloß die Hoffnung, die ebenfalls in dem Gefäß gesteckt hatte, konnte die geplagten Menschen hindern, ihrem Dasein sogleich ein Ende zu setzen.“⁵⁴

Als Pandora wird aber auch eine lebensgroße Modepuppe des 18. Jahrhunderts bezeichnet, die „monatlich nach der neuesten französischen Mode, nur aus französischen Stoffen, gekleidet und frisiert, zunächst nach England (auch während des Krieges), später in Kopien auch nach anderen europäischen Großstädten, selbst nach Nordamerika mit genauen Modebeschreibungen verschickt wurde, zur Verbreitung der französischen Mode.“⁵⁵

Para-Dummie

„Para-Dummies (deutsch: Fallschirmpuppen) sind erstmals im Zweiten Weltkrieg eingesetzte Puppen, die in großer Zahl aus Transportflugzeugen abgeworfen wurden, um dem Feind eine Luftlandung vorzutäuschen oder ihn im Zuge einer Luftlandeoperation über die tatsächlichen Angriffsziele und –schwerpunkte zu verwirren. Der nur etwa 85 cm große ‚Rupert‘ war eine britische Erfindung, die aber

⁵¹ Francis Bacon (1561-1626), englischer Philosoph, Staatsmann und Wissenschaftler.

⁵² Der Brockhaus 1993, Band 2, S. 632.

⁵³ Vgl. www.duden.de/suchen/dudenonline/mutant, Zugriff 25.03.2013.

⁵⁴ Biedermann 1989, S. 319f.

⁵⁵ Loschek 1994, S. 369.

in den USA hergestellt wurde. Die Puppen waren aus Sackleinen oder Gummi gefertigt und trugen Fallschirmjägeruniformen.⁵⁶

Prometheus

Prometheus ist eine „Titanengestalt des griechischen Mythos, der ‚Vorherdenker‘, Symbolgestalt des Glaubens an die Menschheit selbst gegen den Ratschluß der Götter. Prometheus schuf, der antiken Tradition zufolge, die Menschen aus Lehm, und er überlistete Zeus zu ihren Gunsten beim Opfer, worauf ihnen Zeus die Gabe des *Feuers* vorenthielt. Prometheus stahl es aus der Region des *Himmels* und brachte es den Menschen, wodurch er die Schaffung der Zivilisation ermöglichte; Zeus sandte der Menschheit zur Strafe die *Pandora*. Prometheus wurde an einen Felsen des Kaukasus angeschmiedet, wo ihm ein *Adler* die täglich nachwachsende Leber aus dem Leib riß, bis Herakles den Vogel mit einem *Pfeilschuß* tötete. Prometheus repräsentiert in vielen Dichtungen (Voltaire, Schlegel, Herder, Lord Byron), Werken der bildenden Kunst (Tizian, Rubens, Böcklin) und Kompositionen (Beethoven: Die Geschöpfe des Prometheus, Liszt, Orff) die Symbolgestalt der trotzigem Auflehnung gegen ein ungünstiges Geschick.⁵⁷

prometheisch: (gehoben) kolossalisch; (bildungssprachlich) monumental, titanenhaft, titanisch; (oft emotional) riesig.⁵⁸

Puppe

Die Puppe ist 1) eine meist verkleinerte Nachbildung der menschlichen Gestalt mit unterschiedlichen Zwecken, 2) Spielzeug in Ausformung als z. B. Marionette oder Kasperpuppe und 3) eine dem praktischen Zweck dienende Nachbildung der menschlichen Gestalt, wie z. B. Schaufensterpuppe oder Fechtpuppe.

Im saloppen Sprachgebrauch ist mit Puppe auch Mädchen gemeint und in der Zoologie ist sie die in völliger Ruhestellung befindliche Insektenlarve in einer Hülle während des Puppenstadiums.⁵⁹

Pygmalion

„König von Zypern und Symbolfigur des in sein Werk verliebten Künstlers wie auch des Mannes, der seine Frau nach seinen Vorstellungen bildet. Der Sage nach war er ein begnadeter Bildhauer und schuf aus Elfenbein eine Mädchenstatue von so vollendeter Schönheit, daß er sich keine menschliche Frau als Gattin vorstellen konnte und die Liebesgöttin Aphrodite (Venus) anflehte, sein Werk lebendig werden zu lassen. So geschah es, und der Künstler konnte sich mit seiner eigenen Schöpfung vermählen. Dieses Thema war die Inspirationsquelle für zahlreiche Gestaltungen (Bach-Kantate; Opern von Cherubini und Rameau; Operette von

⁵⁶ www.armeemuseum.de/de/?option=com_content&view=article&id=186:objekt-2010-10&catid=65:ausgewahlte-objekte-beschreibung, Zugriff 29.08.2013.

⁵⁷ Biedermann 1989, S. 345f.

⁵⁸ Vgl. www.duden.de/suchen/dudenonline/prometheus, Zugriff 28.03.2013.

⁵⁹ Vgl. www.duden.de/suchen/dudenonline/puppe, Zugriff 01.04.2013.

Suppé ‚Die schöne Galathee‘; G.B. Shaw, danach das Musical ‚My Fair Lady‘; Drama von Rousseau, Gemälde von E. Burne-Jones u.a.).⁶⁰

Roboter

Der Roboter ist eine der menschlichen Gestalt nachgebildete Apparatur, die bestimmte Funktionen eines Menschen ausführen kann. Der Begriff „Roboter“ leitet sich vom tschechischen Wort „robota“ für Zwangsarbeit ab und wurde in dem 1920 erschienenen sozialutopischen Drama »R.U.R.« des tschechischen Schriftstellers Karel Čapek (1890–1938) im Namen der US-Firma »Rossum's Universal Robots« erstmals verwendet. Im Bereich der Technik ist mit Roboter zumeist ein mit Greifarmen ausgerüsteter Automat gemeint, der ferngesteuert oder nach Sensorsignalen bzw. einprogrammierten Befehlsfolgen anstelle eines Menschen bestimmte mechanische Tätigkeiten verrichtet.⁶¹

Venus-Figurine

„Kleine geschnitzte oder geformte Figurinen, in der Regel mit übersteigerten Merkmalen wie einem großen Gesäß, schwellenden Brüsten und Hüften und deutlichen Genitalien. Diese Figurinen, die im Gravettien vor 29.000 Jahren auftauchen, wurden aus den verschiedensten Materialien hergestellt, etwa aus Geweihen, Knochen, Stein und Ton. Figuren mit einer standardisierten Erscheinungsform wurden über mehr als 2000 Kilometer Entfernung gefunden, von der Atlantikküste im Westen bis nach Rußland im Osten.“⁶²

Votivfigur

Votivgaben (abgeleitet von dem lateinischen Wort „votum“ für Gelübde) sind Weihegeschenke, mit Hilfe derer man versuchte - und immer noch versucht, Gottheiten gnädig zu stimmen und seiner Dankbarkeit Ausdruck zu verleihen. Votivgaben wurden aus verschiedensten Materialien wie Ton, Bronze, Schmiedeeisen, Silber, Messingblech oder Wachs gefertigt.⁶³

2.3 HISTORISCHER ÜBERBLICK

Der Blick über die Jahrtausende und Jahrhunderte auf die Puppen zeigt die enorme Vielfalt in Ausgestaltung und Verwendung. Sie sind Spiegelbild des Menschen und seiner Kultur, aber auch Spiegel der geografischen Beschaffenheit des Landes aus der die Puppen stammen. Von Menschenhand geformte Figuren sind seit circa 35.000 Jahren Begleiter des Menschen, ähnlich den Felsmalereien sind sie Ausdruck

⁶⁰ Biedermann 1989, S. 346.

⁶¹ Vgl. www.duden.de/rechtschreibung/Roboter, Zugriff 29.03.2013.

⁶² Burenhult (Hg.) 2000, S. 232.

⁶³ Vgl. www.kugener.com/abfrage.php?id=0032, Zugriff 07.10.2013.

der Rituale und Kulturen der jeweiligen Zeit. „Sie sind Zeugen eines Glaubens an magische Kräfte und hochentwickelte Rituale. Sie beweisen, daß ihre Schöpfer für die Zukunft planen konnten und daß sie sich über die Bedeutung der Fruchtbarkeit für ihr Überleben im Klaren waren.“⁶⁴ Aus diesen ersten Figuren entwickeln sich Puppen für die verschiedensten Lebenssituationen des Menschen, sie sind Teil des rituellen und religiösen Lebens, sie sind Teil der Kinderwelt und sie sind Zeichen für den Kreislauf des Lebens.

Der historische Überblick zeigt in Ausschnitten die Entwicklung der Puppen von den Statuetten bis zu den heutigen Puppen und weist auf die ländertypischen Merkmale hin. Vor allem die Vegetation und die Tierwelt prägen das Aussehen der Puppen, der Mensch formt und baut Puppen aus dem vor Ort verfügbaren Materialien. So reich wie die Materialien, so vielfältig sind die Gestaltung und der Schmuck der Puppen. Puppen aus Holz, Elfenbein, Naturfasern oder Stoffen werden mit Perlen, Muscheln und Bändern geschmückt, dadurch erhalten sie Individualität und Bedeutung. So sind die Puppen der Doyayo, einem in Kamerun lebendem Volk, nicht nur durch ihre besonders abstrakte Form erwähnenswert, auch ihr Schmuck weist ihnen unterschiedliche Verwendungen zu. Die aus Holz geschnitzten, einfach gehaltenen Puppen mit rechtwinkelig abstehenden Armen und Beinen werden als Spielzeug von den Mädchen des Doyayo-Stammes verwendet und am Rücken getragen. Sind sie jedoch reich mit Perlenbändern, Kaurischnecken, Medizinbeuteln, Münzen und Ringen geschmückt, werden sie von kinderlosen Frauen als Fruchtbarkeitssymbol verwendet.⁶⁵ Immer wieder werden Puppen von Erwachsenen als Symbol und von Kindern als Spielzeug verwendet, dieser flexible Umgang ist Teil der Puppe und macht die eindeutige Definition oftmals unmöglich.

Außerdem ist es auf Grund der Vielzahl an Puppen notwendig Einschränkungen vorzunehmen, so wurde der Überblick in die Kapitel Europa, Afrika, Amerika und Asien unterteilt um dem Leser/der Leserin eine erste Orientierung zu geben. Innerhalb dieser Kapitel wird die Geschichte der Puppe mit ausgewählten Beispielen chronologisch dargestellt. Dieser Überblick versteht sich als Einblick in die Vielfalt der Puppen und erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, er dient dem Leser/der Leserin als Einstieg in die nachfolgenden Kapitel. Um die Einführung kompakt zu halten wurden Randbereiche wie spezielle Spielpuppen für Puppenhäuser, der Großteil der Theaterpuppen, Aufstellfiguren u. a. ausgespart.⁶⁶ Den europäischen Puppen wurde mehr Platz eingeräumt, da einerseits die frühesten Funde aus Europa stammen und andererseits viele technologische Neuerungen in Europa ihren Ausgang fanden.

⁶⁴ Burenhult (Hg.) 2000, S. 102.

⁶⁵ Vgl. Bofinger 2006, S. 55.

⁶⁶ Weiterführende Literatur zu den ausgesparten Bereichen unter: Fritz, Jürgen: Spiele als Spiegel ihrer Zeit. Mainz 1992; Hillier, Mary: Puppen und Puppenmacher. Frankfurt 1968; und Bofinger, Brigitte und Ilse: Puppen aus fünf Kontinenten. Augsburg 1992.

Europa

Die Geschichte der menschlichen Figur beginnt in Mitteleuropa. Die ältesten bekannten Funde von Figuren werden unter dem Begriff Venus zusammengeführt. „Sie wurden aus den verschiedensten Materialien hergestellt, etwa aus Mammut-Elfenbein, Geweihen, Knochen, Steinen und Ton, und alle zeigen die gleiche standardisierte Form: übertrieben schwellende Brüste und Gesäße, und viele scheinen überdies schwanger zu sein.“⁶⁷ Die bei Willendorf in Niederösterreich gefundene Venus⁶⁸ ist um 25.000 vor Christus entstanden und wahrscheinlich die bekannteste Darstellung einer Venusfigurine. Sie zählt mit der Venus vom Galgenberg in Niederösterreich und der Venus vom Hohlefeld⁶⁹ (Abb.4) in Baden-Württemberg zu den Anfängen der Bildhauerei. Die Venus vom Hohlefeld hat anstelle des Kopfes eine Öse, dadurch wird angenommen, dass sie als Anhänger getragen wurde. Die Venusstatuetten stellen Fruchtbarkeitssymbole dar, da Fruchtbarkeit und Schwangerschaft das Überleben der Sippe sicherte. Die Venus-Tradition reicht in die Periode des Gravettien⁷⁰ über weite Teile Europas bis nach Sibirien, alle in diesem Bereich gefundenen Figuren weisen die gleichen Merkmale auf. Keine der gefundenen Statuetten ist größer als 20 cm, sie sind weiblich, betonen den Rumpf und die Geschlechtsmerkmale, der Kopf ist reduziert oder fehlt, die Beine sind als Stummel angedeutet und die Arme zumeist um den Körper gelegt. Je nach Handstellung werden sie als Hinweis einer Schwangerschaft oder als Schutz des Ungeborenen gedeutet.⁷¹

Aus der Zeit um 1.500 vor Christus stammen griechische Tonpuppen, die in Gräbern um Nauplia, Bereich Peloponnes gefunden wurden. Diese Puppen sind ungefähr 15 cm hoch, in ihrer Gestalt sehr reduziert und mit einfachen linearen Mustern bemalt. Ähnliche Funde zeigen komplizierter gearbeitete Puppen mit teilweise beweglichen Gliedern. „Der Körper dieser Puppen ist glockenförmig, die Beine sind separat gemacht und baumeln lose an einem Faden oder Drähtchen hin und her.“⁷² Der Hals ist in die Länge gezogen und geht ohne besondere Abformung in den Kopf über, die stummelartigen Arme sind in die Höhe gestreckt. Diese besondere Gestalt lässt Interpretationen zu Idolen und Puppen für religiöse Zeremonien zu. Die Beweglichkeit der Gliedmaßen bei Puppen stellt ein wesentliches Merkmal dar und wird über die Jahrhunderte immer ausgeklügelter. Ab 300 vor Christus entstehen Puppen aus Holz oder Elfenbein, deren Arme und Beine am Körper beweglich befestigt wurden und darüber hinaus auch in Armbeuge und Knie bewegt werden konnten. Die Puppe der Crepereia Tryphaena (Abb.4) datiert 150 – 160 nach Christus wurde in einem römischen Grab eines unvermählten Mädchens gefunden und zeichnet sich durch klare Verarbeitung und den kostbaren Beigaben aus. Sie ist aus Elfenbein gefertigt, hat vollbewegliche Arme und Beine und der Kopf ist mit

⁶⁷ Burenhult (HG.) 2000, S. 103.

⁶⁸ www.willendorf.info, Zugriff 13.07.2013.

⁶⁹ www.venus-vom-hohlen-fels.de, Zugriff 13.07.2013.

⁷⁰ Das Gravettien, auch jüngere Altsteinzeit genannt, datiert einen Zeitabschnitt zwischen 35.000 bis 24.000 vor Christus und umfasst das Gebiet von West-, Mittel- und Osteuropa und Sibirien.

⁷¹ Vgl. Burenhult (Hg.) 2000, S. 103.

⁷² Hillier 1968, S. 14.

Gesicht und Frisur ausgearbeitet. An den Fingern trägt sie goldene Ringe, wobei einer der Ringe mit einem Schlüssel für ein Elfenbeinkästchen versehen ist.⁷³ Dieser Grabfund und ähnliche Funde zeigen den Stellenwert der Puppe als Spielzeug denn, „somit stand die Puppe in der römisch-griechischen Antike stellvertretend für die Jugend eines Mädchens. Zusammen mit anderem Spielzeug wurde sie beim Eintritt in das Erwachsenenalter bzw. vor der Hochzeit einer Gottheit geweiht. So weihten griechische Mädchen, die meist schon mit zwölf Jahren heirateten, ihre Puppen den Göttinnen Artemis (Göttin der Jungfräulichkeit), Hera (Beschützerin der Ehe) oder Aphrodite (Liebesgöttin).“⁷⁴ Mit dieser Übergabe der Puppen traten die Mädchen in einen neuen Lebensabschnitt ein, auf den sie durch das kindliche Spiel mit der Puppe vorbereitet wurden.

Gliederpuppen aus den unterschiedlichsten Materialien bleiben bis in die heutige Zeit bestehen, parallel dazu entwickeln sich Puppen die für konkrete Spielsituationen bestimmt sind und Puppen aus einfachen Materialien.



Abbildung 4: Venus vom Hohlefels, circa 35.000 vor Christi, Süddeutschland, 6 cm, Mammut-Elfenbein, www.venus-vom-hohlen-fels.de/, Zugriff 13.07.2013.

Abbildung 5: der Creperea Tryphaena, 150-160 nach Christi, Italien, 20 cm, Elfenbein mit Schmuck, Hillier 1968, S. 19.

Abbildung 6: Taterman-Spiel, Abbildung aus dem „Hortus deliciarum“ der Äbtissin Herrad von Landsberg, 12. Jahrhundert, Von Boehn 1929, Band 2, S. 27.

Abbildung 7: Holzgliederpuppe, um 1900, Südtirol, 30 cm, Zirbenholz, Grundmann 2006, S.21.

Abbildung 8: Tonpuppe, 15. Jahrhundert, Deutschland, 10 cm, Hillier 1968, S. 36.

Ab dem 12. Jahrhundert sind Tatermane (Abb.6) bekannt, die Gliederpuppen für das Tatermane-Spiel waren aus Holz geschnitzt und stellten zumeist Ritter in ihren Rüstungen dar. Jeweils zwei Figuren werden mittels Fadenzug von zwei Spielern bewegt, durch zitternde (=tatern) Bewegungen „kämpften“ die Puppen zur Belustigung des Volkes gegeneinander. Im Lauf der Zeit wird das Spiel weiterentwickelt und ein Ende des Fadenzuges am Bein eines Spielers befestigt, dies brachte vor allem für die Gaukler den Vorteil, dass sie ihre Einnahmen für die Belustigung nicht teilen mussten.⁷⁵ Noch heute können Tatermanespieler, mittlerweile eher unter dem Namen „marionette á la planchette“ bekannt, auf Straßenfestivals beobachtet werden.

Seit dem 8. Jahrhundert nach Christus gibt es Erwähnungen von sogenannten Lumpenpuppen. Gefertigt aus Stoff- und Wollresten sind sie Zeugen aus Zeiten der

⁷³ Vgl. www.eduhi.at/gegenstand/latein/data/Antikes_Spielzeug.doc, Zugriff 30.07.2013.

⁷⁴ Gassen 2006, S. 196f.

⁷⁵ Vgl. www.kasperltheater.it/Job.Aspx?FILE=START&ID=3001561&FMT=DET, Zugriff 12.08.2013.

Not oder aus armen Bevölkerungsschichten. In den meisten Fällen werden über ein Stück Holz textile Reste gewickelt und genäht, diese geben der Puppe ihr Aussehen. Als noch einfachere Puppen gelten Fundstücke, welche von Natur aus menschenähnliche Gestalt besitzen, dies können Steine oder Hölzer sein. Die Wurzeln der Alraune⁷⁶ haben menschenähnliche Gestalt und werden schon in der Bibel als „Zaubermittel“ erwähnt. Der Prophet Moses berichtet in seinem ersten Buch von Jakob und seinen beiden Frauen. Seine erste Frau Lea schenkte ihm Kinder, aber Rahel, seine zweite Frau, liebte Jakob mehr. Rahel ist unfruchtbar und als eines Tages der Sohn Leas Alraunen vom Feld nach Hause brachte, „sagte Rahel zu Lea: Gib mir doch ein paar von den Alraunen deines Sohnes!¹⁵ Sie aber erwiderte ihr: Ist es nicht genug, mir meinen Mann wegzunehmen? Nun willst du mir auch noch die Alraunen meines Sohnes nehmen? Da entgegnete Rahel: Gut, dann soll Jakob für die Alraunen deines Sohnes heute Nacht bei dir schlafen.^{16“77} Nach diesem Handel erinnerte sich Gott an Rahel und machte sie fruchtbar, sie gebar daraufhin dem Jakob einen Sohn. Bekannt wurde die Alraune aber vor allem im Mittelalter, nicht nur wegen ihrer menschenähnlichen Gestalt, sondern vielmehr wegen ihrer berausenden Wirkung. Viel Aberglaube rankt sich um die Wurzel, so nennt der Volksmund sie Galgenmännchen, da sie angeblich aus dem letzten Samenerguss eines Gehängten unter dem Galgen erwächst. Auch muss derjenige Sterben, welcher die Wurzel ausgräbt, woraufhin sie an den Schwanz eines schwarzen Hundes gebunden wird um sie aus dem Erdreich zu ziehen, danach muss sie mit Wein gewaschen und bekleidet werden.⁷⁸ „Ihren dämonischen Charakter offenbart sie dadurch, daß sie ihren Besitzer nicht verläßt und selbst, wenn sie weggeworfen wird, wieder zu ihm zurückkehrt. Will man die Wurzel loswerden, muß man sie billiger verkaufen, als man sie erstanden hat. [...] Sie bringt ihrem Besitzer Glück, macht ihn reich, offenbart ihm Geheimnisse, und in gewissen Kreisen professioneller Diebe herrscht noch jetzt (im Jahr 1929, Anm.) die Überzeugung, daß man mit ihrer Hilfe jedes versperrte Schloß öffnen könne.“⁷⁹ Es geht jedoch auch eine tatsächliche Gefahr von der Pflanze aus, ihre Giftstoffe wurden immer wieder unterschätzt und so kam es zu Todesfällen bei der Verwendung der Pflanze. Heutzutage spielt die Alraune nur noch in homöopathischen Dosen eine Rolle, wenn auch ihre Gestalt noch heute fasziniert.

Bis zur Erfindung des europäischen Porzellans im beginnenden 18. Jahrhundert und verschiedenen Kunststoffarten im 20. Jahrhundert sind Holz und Ton die führenden Materialien bei der Puppenherstellung. In Gegenden mit großen Waldbeständen und in Gegenden mit natürlichen Lehmbeständen entwickelten sich handwerkliche Zentren, die zu Beginn Puppen als Nebenprodukt fertigten. In einigen dieser Zentren entwickelte sich jedoch durch die große Nachfrage eine ausgeprägte und sich über

⁷⁶ Die Alraune [ahd. Alruna »Geheimnis«], umgangssprachlich auch Galgenmännchen genannt, ist die Wurzel des Nachtschattengewächses *Mandragora officinalis*. Sie hat menschenähnliche Gestalt und wurde vor allem im Mittelalter als Zaubermittel eingesetzt, sie soll Glück, Reichtum und Liebe bringen. Vgl. Der Brockhaus 1993, Band 1, S. 74.

⁷⁷ Zink (Hg.) 1991, S. 32.

⁷⁸ Von Boehn 1929, Band 1, S. 76f.

⁷⁹ Ebda, S. 77.

die Zeit verfeinernde Puppenproduktion. In Mitteleuropa prägten vor allem die Orte Sonneberg in Thüringen und Gröden in Südtirol die Entwicklung der Holzpuppe (Abb.7). Das im deutschsprachigen Raum verbreitete Wort „Docke“ oder „Tocke“ ist eng mit dem Material Holz verbunden. Die Gebrüder Grimm schrieben in ihrem Wörterbuch darüber: „docke, f. pl. docken, hat mehrere, scheinbar weit voneinander abstehende bedeutungen. [Einerseits] *puppe*, lat. pupa, pupula, franz. *poupée*, was man jetzt lieber gebraucht, nachbildung eines Kindes vom Wickelkind und Wiegenkind bis zu dem erwachsenen. meist sind es weibliche figuren die man kleinen mädchen zum spielen gibt. doch wurden der *dattermann* und *hampelmann*, reiter, soldaten, pferde und dergleichen, die man knaben schenkt, auch *docken* genannt. [Andererseits] ein meist walzenförmiges stück, ein klotz, zapfen, eine kleine seule, gewöhnlich von holz;“⁸⁰ Diese Wortgleichheit lässt sich vermutlich damit erklären, dass hölzerne Puppen zu Beginn aus Abfällen in der Holzverarbeitung gefertigt wurden. Ab dem 18. Jahrhundert wurden die Puppen mechanisch gedreht, der Holzrohling wird mit Hilfe der Drehbank in Form gebracht, diese einfachen Puppen haben keine Beine und die Arme sind oftmals extra angesetzt. In Thüringen und Böhmen wurden große Mengen dieser Holzdocken produziert, die Stadt Sonneberg ist seit dem 15. Jahrhundert als eine dieser Puppenmacherstädte bekannt. Vor allem in der Herstellung von Holz- und später von Papiermachépuppen haben sich die Sonneberger Puppenmacher einen Namen gemacht. Während die Holzpuppen von den Männern geschnitzt oder gedreht und anschließend von den Frauen bemalt wurden, kam es bei der Herstellung von Papiermachépuppen zu einer offeneren Arbeitsteilung. Nach der Herstellung eines Tonkopfes wurde von diesem ein Abguss gefertigt, das dadurch erhaltene Modell konnte nun mit dem feuchten Papiermachéteig ausgedrückt werden.⁸¹ Kupferstiche⁸² und später die ersten Fotografien belegen, dass alle verfügbaren Hände bei der Herstellung der Pappköpfe benötigt wurden, um damit die Existenz der Familie zu sichern.

Auch im südtiroler Grödner Tal hat die Puppenproduktion eine lange Tradition, die vor allem ab dem 18. Jahrhundert durch Massenfertigung an der mechanischen Drechselbank in vielen Ländern Europas bekannt war. In England war die Grödner Puppe unter dem Namen „dutch doll“, vermutlich durch die Einfuhr über Holland, bekannt und sehr beliebt. „Typisch sind die einfachen Steckgelenke an Schultern und Hüften und meist auch an Ellenbogen und Knien. Außer dem Kopf mit schwarz gemaltem Haar und der Schulterpartie wurden nur die Unterarme und –beine farbig

⁸⁰ www.woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemidGD02799, digitalisiertes Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Kompetenzzentrum für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften, Universität Trier, Deutschland, Zugriff 11.08.2013.

⁸¹ Vgl. Hillier 1968, S. 78f.

⁸² Christoph Weigel: Dockenmacher von Pappenzuch (Puppenhersteller), 1698, Kupferstich, aus: Regensburger Haupt-Stände, Brandstätter Verlag; Fotografien aus der Arbeits- und Lebenswelt aus: www.spielzeugmuseum-sonneberg.de/ausstellungen/untergeschoss/wie-kinder-in-sonneberg-lebten, Zugriff 11.08.2013.

gefaßt. Die Puppen erhielten, wahlweise in Rot, Blau, Grün oder Gelb, flache, gemalte Schuhe.⁸³

Neben den importierten, einfachen „dutch dolls“ wurden im England ab dem 17. Jahrhundert hölzerne Gliederpuppen mit dem Namen „William and Mary-Puppen“⁸⁴ hergestellt. Benannt nach dem damals amtierenden Königspaar waren diese Puppen aufwändig gefertigt, mit beweglichen Armen und Beinen, einzeln geschnitzten Fingern und einem sorgfältig bemaltem Gesicht mit spitzer Nase, einem leicht lächelnden Mund und dunklen Augen mit hochgezogenen Brauen.⁸⁵ Die passende Garderobe und das Zubehör entsprachen der jeweiligen Mode und waren nicht weniger aufwändig als die Kleider der Damen und Mädchen gefertigt. Einige dieser Puppen sind heute noch mit einer großen Zahl an Bekleidungsstücken erhalten und können in Museen besichtigt werden. Neben den hölzernen Puppen werden im Mittelalter auch Puppen aus Lehm geformt, aus Nürnberg sind Funde und Überlieferungen bekannt, die eine rege Produktion an Holz- und Tonpuppen vermuten lässt. Die Vielzahl an Funden von männliche und weiblichen Puppen sowie Tierfiguren zeigen eine Art Massenproduktion in der Puppenherstellung. Besonders bekannt sind die zwischen 15 und 40 Zentimeter großen weiblichen Puppen aus gebranntem Ton in schmal geschnittenen Gewändern und der für die damalige Zeit typischen Kopftracht, die Arme sind vor dem Körper verschränkt. „Einige der Figuren weisen auf der Brust eine kreisförmige Vertiefung auf, in die wohl der Taufbatzen oder Patenpfennig hineingehörte und die darauf schließen läßt, daß es sich bei diesen Puppen um Taufgeschenke der Paten handelte.“⁸⁶ (Abb.8) Inwieweit die Kinder mit ihren Puppen spielen oder sie nur betrachten durften, lässt sich nicht mehr nachvollziehen, diese Ambivalenz im Gebrauch der Puppen ist bei Funden immer gegeben, oftmals haben diese Puppen aber auch zwei Funktionen – eine spielerische und eine rituelle.

Eine spielerische und eine gesellschaftliche Funktion hatten die sogenannten Modepuppen. Sie dienten dem Mädchen aus reichem Hause als Spielpuppen und den Damen der Gesellschaft als Anschauungsobjekte der neuesten Mode. Vor allem in Frankreich hatte die Modepuppe eine lange Tradition. Das „mannequin“ oder die „poupée modèle“ war eine Papiermachépuppe, bekleidet mit der neuesten Mode und gedacht als weltweite Botschafterin der Mode. „Frühe Kunde von solchen Puppen geben Hofberichte, denen zufolge Königin Isabella von Bayern⁸⁷ schon 1391 mit ihrer Hilfe die neue Mode von Frankreich nach England bringen ließ, als sie Karl VI. heiratete.“⁸⁸ Ab dem 18. Jahrhundert erhält die Modepuppe neben der Verbreitung der französischen Mode eine weitere Funktion. Sie ist als lebensgroße Puppe (Pandora genannt) Kleiderständer und Kleiderbüste für die Damen der Gesellschaft. Neben der Lebensgröße erhält die Pandora auch noch die individuellen Maße ihrer

⁸³ Ernst 1999, S. 124.

⁸⁴ Ebda, S. 117.

⁸⁵ Vgl. Ernst 1999, S. 117.

⁸⁶ Ernst 1999, S. 23f.

⁸⁷ Isabela von Bayern, aus dem Hause Wittelsbacher, genannt: Isabeau de Bavière (1370-1435), Gemahlin des französischen Königs Karl VI., und bis 1422 Königin von Frankreich.

⁸⁸ Hillier 1968, S. 44.

Besitzerin, so war es den SchneiderInnen möglich die neueste Mode an der Puppe zu fertigen, ohne die Dame mit oftmaligen Anproben zu belästigen. Durch das aufwändige Verschicken der Puppen und dem regelmäßigen Wechsel der Mode wurden handkolorierte Kupferstiche populär. Ende des 18. Jahrhundert entstanden die ersten Modemagazine, die neben der aktuellen Mode auch Modenotizen und Klatsch verbreiteten.⁸⁹ Der spielerische Aspekt der Modepuppen blieb durch die Idee der Ausschneidepuppen (Abb.9) erhalten. „Sie bestehen aus einer aufrecht stehenden Figur im Profil, daneben befinden sich einzeln abgebildete Kostümteile zum Ausschneiden, die dann flach über die Vorlage geschoben werden können.“⁹⁰ Dieser spielerische Zugang zum Thema Mode erfreute wie die Modepuppen Mädchen wie Frauen gleichermaßen und bot die Möglichkeit verschiedene Kostüme in ihrer Wirkung auszuprobieren. Die Papierbögen mit den Ausschneidepuppen wurden mit der Zeit immer ausgefeilter und komplizierter, die Kostümteile erhielten kleine Laschen mit denen sie an der ausgeschnittenen Figur befestigt werden konnten. Einzelne Bögen erhalten Themen und damit zusätzliche Accessoires um das Spiel mit der Mode lebendig zu halten. Durch das Material Papier und der Kleinteiligkeit sind wenige dieser Puppen beziehungsweise Bögen im Original erhalten. Im 20. Jahrhundert erlebt die Ausschneidepuppe ein Revival, es werden Originalbögen wieder aufgelegt oder aktuelle Puppen als Vorlage für neue Papierbögen verwendet.



Abbildung 9: Papierankleidepuppe, um 1795, Nürnberg/Deutschland, 18 cm, handkolorierter Kupferstich, Ernst 1999, S. 270.

Abbildung 10: Badepuppe, glasiertes Porzellan, um 1890, Deutschland, 40 cm, Grundmann 2006, S. 219.

Abbildung 11: Automat: „Der Schreiber“ von Pierre Jaquet-Droz, 1770-1774, Schweiz, 70cm, Gassen 2006, S. 223.

Abbildung 12: Stelarc „Ear on Arm“, 2006, www.stelarc.org/?catID=20242, Zugriff 28.09.2013.

Neben den Materialien Holz, Ton und Papier kommt im 18. Jahrhundert das Material Porzellan hinzu. Das europäische Porzellan wird gut 1000 Jahre nach dem Chinesischen erfunden und verändert auch die Puppenherstellung. Erste europäische Versuche das neue Material herzustellen gab es in Italien, aber erst 1708 gelang es Ehrenfried Walter von Tschirnhaus und Johann Friedrich Böttger weißes Porzellan herzustellen. Ab diesem Zeitpunkt ist Meißener Porzellan ein Begriff, dieses neue Material aus Gemischen von Kaolin, Feldspat und Quarz⁹¹

⁸⁹ Vgl. Hillier 1968, S. 47.

⁹⁰ Hillier 1968, S. 47.

⁹¹ Kaolin (=Porzellanerde, ein eisenfreies, weißes Gestein), Feldspat (=Silikat-Mineral), Quarz (=Mineral).

ermöglicht eine viel zartere und dünnere Verarbeitung als mit dem bisher verwendeten Ton. Aus der Vielzahl an Materialien und Techniken entwickelten sich Puppen aus verschiedenen Materialien die immer raffiniertere, technische Details aufwiesen. Neben der Herstellung von Figuren aus Porzellan, die meist aus Porzellanschlicker gegossen wurden, werden vor allem Porzellanköpfe produziert. Diese werden dann an Ziegenlederbälgen befestigt, diese Mischung der Materialien ermöglicht einerseits ein fein modelliertes und bemaltes Gesicht mit eingesetzten Augen und Perücke und andererseits einen beweglichen Körper dem relativ einfach die verschiedensten Kostüme angezogen werden konnten. Vor allem Frankreich und Deutschland entwickelten in der Herstellung von Porzellanköpfen und teilweise auch Armen und Beinen eine hohe Fertigkeit und exportieren diese in andere europäische Länder. Durch das neue Material kommen auch neue Erfindungen auf den Markt, vor allem „die Badekinder waren eine drollige Neuheit. Ihre besondere Anziehung scheint darin bestanden zu haben, daß sie wegen des hohlen Porzellankörperchens schwimmen konnten und sich außerdem vorzüglich zum Gewaschen- und Gebadetwerden eigneten, ohne sich dabei gleich aufzulösen. Sie wurden in verschiedenen Größen hergestellt bis etwa zur Länge von fast 40 cm und hatten blondes oder schwarzes aufgemaltes Haar.“⁹² (Abb.10) Die Hochblüte der Porzellanpuppen bildet das 19. Jahrhundert, immer feinere Porzellanmischungen, Glasuren und Bemalungen werden entwickelt und machten die Porzellanpuppe zu einem wichtigen Handelsartikel. Einen entscheidenden Nachteil gegenüber Papier und Holz hat dieses Material jedoch, der gerade im Bereich Kinderspielzeug nicht zu vernachlässigen ist, Porzellan ist empfindlich und zerbrechlich.

Auch das für Puppen eingesetzte Wachs hatte entscheidende Nachteile, es war extrem druck- und stoßempfindlich und reagierte bei Temperaturschwankungen mit Rissen und Verfärbungen. Trotz dieser Nachteile faszinierte das Material ob seiner Modelliereigenschaften, seiner Zartheit und der Ähnlichkeit zur menschlichen Haut. Für das alltägliche Spiel eignete sich das Material nicht, aber für kostbare Puppen der gehobenen Gesellschaft wurde es für ganze Puppen oder für Köpfe und Hände verwendet. Beispiele von Wachspuppen für besondere Ereignisse bilden die sogenannten Funeralpuppen. Aus der antiken Tradition der einbalsamierten und in Tüchern gehüllten Toten entwickeln sich in England und Frankreich ab dem 15. Jahrhundert Zeremonien um Verstorbene der hohen Aristokratie, in dessen Mittelpunkt eine dem Verstorbenen ähnlich sehende Wachspuppe steht. Aufgrund der langen Vorbereitungszeit für Begräbniszeremonien von Personen des Königshauses, wurde der Leichnam durch eine Puppe ersetzt. „Die Puppe war in Lebensgröße, der Rumpf aus Weidengeflecht, hartgesottenem Leder, Eichenholz und dann der Verminderung des Gewichts wegen, ausgehöhlt, aus Stroh über einem Holzkern und mit Stuck überzogen. Kopf und Hände aus gefärbtem Wachs, die Arme vielfach beweglich. Weder Bart noch Haare fehlten, für die Kleidung wurden Originale aus der Garderobe der Verstorbenen benützt.“⁹³ Diese Funeralpuppen

⁹² Hillier 1968, S. 154ff.

⁹³ Boehn 1929, Band 1, S. 125f.

wurden in den tagelangen Prozessionen mitgeführt und wie lebend behandelt. Dieser „Kult“ erfasste auch andere Länder und hielt sich bis ins 19. Jahrhundert, das letzte bekannte Beispiel zeigt König Viktor Emanuel von Italien im Jahr 1878⁹⁴. Neben den Funeralpuppen gab es in Italien eine weitere Besonderheit, ab dem späten 15. Jahrhundert gab es in Florenz den Brauch der Wachsvoti. Zumeist lebensgroße Puppen aus Wachs die möglichst lebensecht modelliert und aus Dankbarkeit in der Kirche aufgestellt wurden. „Die Kirche Santissima Annunziata verlieh an die Mächtigen der Stadt und an vornehme Fremde das eifrig nachgesuchte Privilegium, zu Lebzeiten die eigene Figur in getreuer lebensgrosser Nachbildung und angethan mit den eigenen Kleidern in der Kirche selbst aufstellen zu dürfen.“⁹⁵ Die Voti waren im 16. Jahrhundert eine wichtige Einnahmequelle für Künstler, in manchen Künstlerwerkstätten gab es eigene Abteilungen für die Wachsvoti. „Die Menge dieser Voti⁹⁶ schwoll schon gegen Anfang des 16. Jahrhunderts derartig an, dass in der Kirche selbst Platzmangel eintrat und die Figuren der Stifter an Stricken oben am Gebälk aufgehängt und deswegen die Mauern durch Ketten verstärkt werden mussten, und erst als durch das öftere Herabfallen eines Voto Andächtige erheblich gestört wurden, verbannte man das Wachsfiguren-Kabinett in einen seitlichen Hof, wo Reste des Panoptikums noch bis Ende des 18. Jahrhunderts zu sehen waren.“⁹⁷ Aus dieser Faszination über die scheinbare Lebendigkeit entwickelten sich die Wachsfigurenkabinette. Eine Schaustellung von verschiedenen Figuren auf Jahrmärkten, fernab der gehobenen Gesellschaft und als Belustigung für das Volk. Max von Boehn⁹⁸ berichtet über einen Schausteller namens Christoph Gagler aus Klagenfurt der mit seinem „Götzenwerk“ die Leute belustigte, neben berühmten Persönlichkeiten kam sehr bald das Element des Gruseligen hinzu, welches die Leute in die Schaustellungen lockte. Der Schweizer Wachsbossierer Johann Christian Curtius eröffnete sein Wachsfigurenkabinett 1783 in Paris, welches sogleich von der Masse, vor allem wegen der Gruselabteilung, besucht wurde. Seine Nichte Marie Grosholtz reiste ihm nach und erlernte das Wachsbossieren bei ihrem Onkel. Sie heiratete im Jahr 1794 Ingenieur François Tussaud. Auf Grund der schwierigen finanziellen und politischen Situation entschloss sich Marie Tussaud mit der von ihrem Onkel geerbten Sammlung nach England und Irland zu fahren um dort mit der Schaustellung Geld zu verdienen. Nach vielen Jahren des Wanderlebens richtete sie mit ihren beiden Söhnen eine dauerhafte Ausstellung in London ein. Diese Sesshaftigkeit brachte der britischen Hauptstadt eine bis heute bedeutende Sehenswürdigkeit, das Wachsfigurenkabinett der Madame Tussaud.⁹⁹ Die originalen Wachsfiguren und Kostüme wurden bei einem Brand vollständig zerstört und das

⁹⁴ Ebda, S. 130.

⁹⁵ Warburg 1901, in: Wuttke (Hg.) 1992, S. 73.

⁹⁶ Aby Warburg beschreibt im Anhang zu seiner Schrift: Bildniskunst und das florentinische Bürgertum die Zahl der Voti: 600 lebensgroße Figuren, 22.000 Voti aus Papiermaché und 3600 Bilder, vgl. Wuttke (Hg.) 1992, S. 91.

⁹⁷ Warburg 1901, in: Wuttke (Hg.) 1992, S. 73.

⁹⁸ Von Boehn, Max: Puppen und Puppenspiele, 2 Bände, München 1929.

⁹⁹ Vgl. www.madametussauds.com/London/, Zugriff 14.08.2013.

Leben der Madame Tussaud war von vielen Höhen und Tiefen geprägt, die Faszination des scheinbar Lebendigen hält jedoch bis Heute an.

Mit der Erfindung verschiedener Plastikstoffe im 20. Jahrhundert werden die realistisch geformten Wachfiguren von Figuren aus Fiberglas oder Silikon ersetzt, verfolgen aber das gleiche Ziel – so täuschend echt wie möglich zu wirken.

Neben der äußerlich perfekten Gestaltung in Hinblick auf Aussehen, Beweglichkeit und Natürlichkeit entwickelte sich unter Ingenieuren und Puppenbauern großes Interesse an den Möglichkeiten eines Innenlebens für Puppen. Um Puppen dem Menschen noch ähnlicher zu machen, wurde ihnen mit Hilfe von verschiedenen ausgeklügelten Techniken das Laufen, Sprechen, Singen und Schwimmen beigebracht. Erste sogenannte Automaten gab es schon in der Antike, von dem Mathematiker und Ingenieur Heron von Alexandria¹⁰⁰ sind Erfindungen für ein Automatentheater überliefert in denen er mit Hilfe von physikalischen Gesetzen Figuren und Elemente der Bühne in Bewegung setzt.¹⁰¹ Ab dem 18. Jahrhundert sind Automaten keine vereinzelt Exoten mehr, sondern erfreuen zu Beginn vor allem Erwachsene mit ihrer scheinbaren Lebendigkeit. Die mechanischen Wunderwerke von Jacques de Vaucanson¹⁰², Pierre Jaquet-Droz¹⁰³ mit Sohn Henri Louis Jaquet-Droz und Wolfgang von Kempelen¹⁰⁴ prägen diese Zeit und zeigen auf, wie interessiert und fasziniert der Mensch von der Idee der Verlebendigung ist. Die mechanische Ente von Jacques de Vaucanson unterhielt das Publikum durch ihre Lebensnähe. „Streute man ihr Körner hin, quakte sie, reckte den Hals und pickte anschließend das Futter auf, um es mit Hilfe einer besonderen Flüssigkeit zu „verdauen“ und schließlich sogar „naturgetreu“ wieder auszuscheiden.“¹⁰⁵ Vater und Sohn der Uhrmacherfamilie Jaquet-Droz faszinierten ihr Publikum wiederum durch die Präzision ihrer Puppen. Die drei noch heute im Musée d’Art et d’Histoire in Neuchâtel/Schweiz zu bewundernden Figuren werden durch ein Uhrwerk in Gang gesetzt. Ein Automat stellt eine Cembalospielerin dar, die drei eigens für sie komponierte Stücke spielt, ein Automat stellt einen Zeichner dar, der mit Grafit kleine Zeichnungen zu Papier bringt und der dritte Automat stellt einen Schreiber dar (Abb.11), der jeden gewünschten Text nieder schreibt, sofern er nicht länger als vierzig Zeichen umfasst.¹⁰⁶ Die kindlich wirkenden Automaten sind circa 60 cm groß, besitzen einen Holzkörper, sind in höfischer Tracht gekleidet und haben neben ihren beweglichen Händen auch bewegliche Augen mit denen sie ihre Tätigkeiten verfolgen.¹⁰⁷

¹⁰⁰ Heron von Alexandria (lebte vermutlich im 1. Jahrhundert nach Christus), griechischer Mathematiker und Ingenieur, verfasste Schriften über Mechanik, Pneumatik und Vermessungskunde. Aus: Der Brockhaus 1993, Band 2, S. 557.

¹⁰¹ Schmidt (Hg.) 1899, S. 339ff.

¹⁰² Jacques de Vaucanson (1709-1782), französischer Ingenieur und Erfinder.

¹⁰³ Pierre Jaquet-Droz (1721-1790), schweizer Uhrmacher und Erfinder.

¹⁰⁴ Wolfgang von Kempelen (1734-1804), ungarischer Erfinder und Architekt.

¹⁰⁵ Ernst 1999, S. 240.

¹⁰⁶ Vgl. Ernst 1999, S. 243.

¹⁰⁷ Vgl. Hillier 1968, S. 111f.

Der dritte Erfinder führte sein Publikum hinters Licht, sein Schach spielender Türke war kein Automat im eigentlichen Sinn und trotzdem oder vielleicht gerade deswegen zog er das Publikum magisch an. Im Jahr 1769 stellte Wolfgang von Kempelen in Wien einen Automaten vor, der so geschickt Schach spielen konnte, dass niemand gegen ihn gewinnen konnte. „Allerdings handelte es sich nicht um einen reinen Automaten, denn es steckte in dem Kasten, auf den die Figur montiert war, ein Mensch, der durch ein System von Spiegeln das Schachbrett und die von dem Gegenspieler getanen Züge übersehen konnte.“¹⁰⁸ Trotz der List beeindruckte der Türke, einerseits durch sein exotisches Aussehen und andererseits durch seine geschickten Mechanismen, denn Wolfgang von Kempelen war durchaus bereit den Sockel auf dem der Türke saß zu öffnen. Doch auch hier täuschte er mit Hilfe von Spiegeln sein Publikum und gab nur einen Teil des Innenlebens preis.

Neben dem Schachspieler gibt es noch eine Erfindung, die weniger der Belustigung diene als dem wissenschaftlichen Interesse an der menschlichen Sprache. Wolfgang von Kempelen studierte verschiedenste Musikinstrumente und die Besonderheiten der menschlichen Stimme und baute sich Schritt für Schritt aus den unterschiedlichsten Materialien einen Sprachautomaten. Sein Wissen und seine Versuche mit Instrumenten und Materialien fasste er in Schriften zusammen und lässt so die Wissenschaft teilhaben an seiner Forschung. Zu Beginn schrieb er: „Daß meine Maschine, so armselig sie auch noch war, schon verschiedene Selbstlauter deutlich, aber nur noch nicht nach meiner Willkühr und in einer beliebigen Ordnung angab, davon wurde ich überzeugt, als den folgenden Morgen, wo ich meine Versuche fortsetzte, meine Frau und Kinder aus dem dritten Zimmer herbeyliefen, und neugierig fragten, was bey mir vorgienge, indem ihnen vorkam, als hörten sie eine Stimme laut und eifrig bethen, ohne unterscheiden zu können, in was für einer Sprache es wäre.“¹⁰⁹

Auf Grund dieser genauen Beschreibungen ist es möglich den Sprachautomaten nachzubauen, einige dieser Nachbauten können heute noch besichtigt und bespielt werden.¹¹⁰ Im 19. Jahrhundert kommen zu den musizierenden, schreibenden und laufenden Puppen, noch schwimmende und sprechende Puppen dazu. Wolfgang von Kempelens Sprachautomat lieferte erste Ansätze, doch erst die Erfindung des Phonographen im Jahr 1877 durch Thomas Edison¹¹¹ machte es möglich die Puppe zum Sprechen zu bringen. Die Schall Dosen konnten besprochen und besungen, in den Bauch der Puppen installiert und mit Hilfe von am Hinterkopf oder Rücken angebrachten Hebeln und Knöpfen abgespielt werden. Die sogenannte Edison-Puppe war circa 18 cm groß mit einem eingebauten Phonografen, welcher mit Hilfe

¹⁰⁸ Von Boehn 1929, Band 2, S. 28.

¹⁰⁹ Von Kempelen, S. 395f.

¹¹⁰ Einige streng nach den Beschreibungen von Wolfgang von Kempelen gebaute Rekonstruktionen existieren zum Beispiel an den Universitäten von Budapest (Péter Nikléczy und Gábor Olaszy 2001) und Saarbrücken (Lehrstuhl für Phonetik und Phonologie; Fabian Brackhane und Dominik Bauer 2007-09), in der Ausstellung „Roboterträume“ 09.10.2010-09.01.2011 im Kunsthaus Graz wurde ein künstlerisch freier Nachbau von Brigitte Felderer und Ernst Strouhal gezeigt.

¹¹¹ Thomas Alva Edison (1847-1931), amerikanischer Unternehmer und Erfinder des Phonografen, einem Gerät zur akustisch-mechanischen Aufnahme und Wiedergabe von Schall.

einer Kurbel am Rücken aufgezogen werden konnte. Thomas Edison wollte die Puppe in großer Stückzahl produzieren, weshalb er mehrere Frauen zum Besprechen und Besingen der Phonografen einstellte. Auf Grund der Zerbrechlichkeit und der schlechten akustischen Qualität wurde die Produktion der Edison-Puppen aber sehr bald eingestellt.¹¹²

Eine weitere Erfindung die von Elie Martin auf der im Jahr 1878 stattfindenden Pariser Weltausstellung vorgestellt wurde, war die sogenannte Schwimmpuppe. „Der Körper aus Kork birgt in sich ein Uhrwerk aus rostfreiem Stahl. Beim Auslösen des Uhrwerks ahmt die Puppe natürliche Schwimmbewegungen nach. Sie kann etwa drei Meter weit schwimmen.“¹¹³ Diese mechanischen Puppen leben von der Idee des Neuen und Überraschenden, doch verfliegt dieser Effekt oftmals schnell durch die sich immer wieder wiederholenden Bewegungen. Aufschwung erlebt der Automat erst wieder durch die Verwendung von Elektrizität und der Weiterentwicklung des Automaten zum Roboter.

Doch bevor es zu dieser Entwicklung kommt, prägt noch eine andere Erfindung die Puppenwelt. Durch das neue Material Celluloid¹¹⁴ und anderen Kunststoffen vervielfachten sich die Möglichkeiten in der Gestaltung. Im europäischen Raum war über viele Jahrzehnte die Rheinische Gummi- und Celluloid-Fabrik¹¹⁵, besser bekannt unter dem Namen „Schildkröt“, Marktführer, sie fertigt seit 1896 Puppen aus unterschiedlichen Kunststoffen. Als Markenzeichen wählte die Firma eine Schildkröte, denn sie ist „das Sinnbild der Unverwüstlichkeit, Dauerhaftigkeit und Widerstandsfähigkeit.“¹¹⁶ Zu Beginn der Celluloid-Puppenherstellung waren die Haare modelliert und wurden gleichzeitig mit dem Gesicht malerisch ergänzt. Später kommen Erfindungen wie Perückenhaar, eingenähtes Haar, Schlafaugen oder Mundöffnungen hinzu. Ab den 1950er Jahren löst das Material Celluloseacetat¹¹⁷ das leicht brennbare Celluloid ab. Die Puppen unterscheiden sich im Aussehen von den Celluloid-Puppen durch ihr burschikoseres Aussehen. „Erstmals trugen nun auch Mädchenpuppen Hosen oder präsentierten sich in knappen Bikinis. Diese Puppengeneration spiegelt damit sehr gut das in Notzeiten gewandelte Frauenbild wider: Die neuen Mädchenpuppen der fünfziger Jahre demonstrieren Eigenständigkeit und Handlungsfähigkeit, kombiniert mit dem neuen Wohlstand.“¹¹⁸ Mit der Herstellung weiterer Kunststoffe (Polyäthylen, weichgemachtes PVC, Polystyrol und Vinyl) in den 1960er Jahren und dem gleichzeitigen Verbot von Celluloid entwickelte sich die Puppe in Technik, Herstellungsverfahren und Aussehen kontinuierlich weiter. Die große Erneuerung in Aussehen und Idee kommt aber erst

¹¹² Vgl. [www.wissenschaft-aktuell.de/artikel/Was die erste sprechende Puppe sagen wollte1771015587788.html](http://www.wissenschaft-aktuell.de/artikel/Was_die_erste_sprechende_Puppe_sagen_wollte1771015587788.html), Zugriff 24.08.2013.

¹¹³ Gassen 2006, S. 201.

¹¹⁴ Siehe Abschnitt: Amerika.

¹¹⁵ www.schildkroet.de, Zugriff 24.08.2013.

¹¹⁶ Ernst 1999, S. 214.

¹¹⁷ Celluloseacetat oder Acetylcelloid genannt, ist ein abgewandelter Naturstoff auf Zellulosebasis, er ist schwer entflammbar, gut verform- und einfärbbar;

aus: www.materialarchiv.ch/#/detail/21/celluloseacetat, Zugriff 24.08.2013.

¹¹⁸ Ernst 1999, S. 223f.

über Umwege wieder nach Europa, nachdem Ruth Handler die Rechte für die Lilli-Puppe gekauft hatte, wurde sie unter dem Namen Barbie¹¹⁹ in Amerika ein Erfolg und fand anschließend den Weg in die europäischen Kinderzimmer. Die Barbie-Puppe ist nicht mehr das niedliche Kleinkind, welches von der Puppenmutter umsorgt wird, sie gibt vielmehr Einblick in die Welt der Erwachsenen – wenn auch einen sehr Eindimensionalen.

Eine weitere Erneuerung in der Plastikpuppen-Herstellung ist die Realisierung mit Hilfe eines 3D-Druckers. Diese Art der Herstellung erlaubt es individuelle Puppen zu fertigen. „Das jeweilige Modell wird per Laser aus PA2200 Feinpulver auf der Basis von Polyamid-12 schichtweise verfestigt. Die Modelle sind sehr belastbar und bei dünnen Wandstärken höchst flexibel.“¹²⁰ Durch diese Methode sind auch kleine Auflagen möglich, welche sich an ein spezielles Publikum richtet. Im Bereich des Science-Fiction-Film wird diese Methode häufig angewandt und zeigt damit eine weitere Entwicklung der Puppe auf. Neben der klassischen Puppe aus Kunststoff oder Stoff bringt die Entwicklung des Computers eine Neuauflage des Automaten. Der mechanische Automat des 18. und 19. Jahrhunderts verändert sich zum digital gesteuerten Roboter, zum Cyborg oder zum Avatar in der virtuellen Welt.

Im Bereich der Robotik wird der Gedanke der Verlebendigung weiter gedacht, der künstliche Mensch soll dem Menschen dienen und ihm das Leben erleichtern. In der Industrie sind Arbeitsroboter nicht mehr weg zu denken und leisten zu meist als Roboterarme in großen Fertigungshallen ihren Dienst. Im privaten Bereich hat sich der Roboter noch nicht durchgesetzt, zu groß ist die Fehleranfälligkeit und zu hoch sind die Kosten in der Anschaffung und der Wartung. Trotzdem wird viel in die Roboterforschung investiert und vor allem die interaktive Komponente spielt für die ForscherInnen eine große Rolle. „Das hat die Forschung auch erkannt, da sie ihre Maschinen zunehmend in Form eines Menschen, Tieres oder einer comicähnlichen Figur baut. So wird der Spieltrieb des Konsumenten geweckt und auf dessen Faszination durch High-Tech, mag sie auch noch so einen geringen Gebrauchswert haben, gesetzt.“¹²¹ Der Hund Aibo¹²² stellt ein Beispiel für diese Faszination ohne großen Gebrauchswert dar, er wurde zu Unterhaltungszwecken gebaut. Aibo lehnt sich an die Idee des Haustieres an, hat jedoch einen entscheidenden Unterschied zum Tier – den Power-Knopf, mit dem der Roboter ein- und ausgeschaltet werden kann, je nach Bedarf des Benutzers. Robotern mit menschlichem Aussehen die als Haushaltshilfen oder Unterstützung für ältere Menschen entwickelt werden, versucht die Forschung auch Gefühle zu lernen. Ausgehend von den sechs Basisemotionen:

¹¹⁹ Siehe Abschnitt: Amerika.

¹²⁰ www.sammeln-sammler.de/puppen/herstellungsmaterial/, Zugriff 25.08.2013.

¹²¹ Weber 2010, S. 60, in: Kraft 2010.

¹²² Der Unterhaltungsroboter Aibo wurde vom japanischen Elektronik-Konzern Sony als Spielzeug entwickelt. Der Roboterhund konnte laufen, sehen und verschiedene Kunststücke ausführen. Mit dem Aibo leistete Sony Pionierarbeit für die Einführung von Robotern in Haushalte. Insgesamt wurden mehr als 150.000 Aibos zwischen 1999 und 2006 zum Preis von circa 2500 € verkauft, www.spiegel.de/netzwelt/tech/sony-beerdigt-aibo-requiem-fuer-einen-plastikkoeter-a-397619.html, Zugriff 01.09.2013.

Ärger, Abneigung, Furcht, Freude, Trauer und Überraschung¹²³ werden menschliche Interaktionen analysiert und im Roboter implementiert. Diese Interaktionen folgen einfachen Stereotypen, da es unmöglich erscheint das menschliche Spektrum an Gefühlen, Aktionen und Reaktionen in verwertbare Informationen für die Robotik umzuwandeln. Die Robotik hat sich im Lauf der Jahre verfeinert und große Erfolge erzielt und trotzdem hält ein Vergleich zwischen Roboter und den einfachsten Lebewesen nicht stand. Die Forschung entwickelt jedoch auch Mischwesen, die sich der Komplexität des menschlichen Körpers und der möglichen Vorteile von Technik bewusst sind. „Im Vordergrund steht jeweils der Versuch, menschliches Denkvermögen auf verschiedenste Weisen zu analogisieren oder prothetisch zu ergänzen, im Extremfall Körper und Maschine zum Cyborg zu hybridisieren.“¹²⁴ Er vereint die Vorteile von Mensch und Maschine und bringt sich damit in eine Zwischenwelt. Der Künstler Stelarc¹²⁵ setzt sich seit mehr als 30 Jahren mit diesem Verhältnis in Performances und Videos auseinander und lotet immer wieder Begriffe wie Cyborg, Körperlichkeit und Virtualität in seiner Arbeit aus.¹²⁶ Nach seinen Suspension-Performances, bei denen der Künstler sich an durch die Haut geführten Haken aufhängen ließ und seinen Experimenten mit Prothesen wie „the third hand“ in den 1980er Jahren, entwickelte Stelarc neue Körpervorstellungen, experimentierte mit Avataren und der „Erweiterung und Bereicherung des Körpers durch physische wie virtuelle Extensionen“.¹²⁷ Das dritte Ohr (Abb.12), welches sich Stelarc 2006 in seinen linken Unterarm implantieren ließ, stellt eine Grenzüberschreitung im medizinischen Sinn dar, sie geht weit über die gesellschaftlich und medizinisch akzeptierte Vorstellung von Schönheitsoperationen hinaus. Der Mensch erweitert seinen Körper und wird dadurch zum Cyborg.

Im Bereich der virtuellen Welt können Avatare gestaltet werden, die ganz nach der Vorstellung des Erbauers funktionieren ohne die klassischen Körpervorstellungen zu irritieren. Avatare haben in Aussehen und Charakteristika einen größeren Spielraum als der reale Mensch. Im Computerspiel Sims¹²⁸ „kann sich jeder seinen „Menschen“ basteln und ihn von der Geburt bis zum Tode begleiten. In den Grundeinstellungen kann man anhand der Gene die Haut-, Augen- und Haarfarbe seines Geschöpfes festlegen.“¹²⁹ Dadurch hat der Spieler/die Spielerin die Möglichkeit Schöpfer zu spielen und in eine virtuelle Welt einzutauchen. Die Puppe veränderte sich über die Jahrtausende – ihre Faszination hat sich nicht verändert.

¹²³ Vgl. Weber 2010, S. 54, in: Kraft 2010.

¹²⁴ Mraček 2010, S. 35, in: Kraft 2010.

¹²⁵ Stelios Arcadiou, Künstlername: Stelarc (geboren 1946), australischer Performance-Künstler, www.stelarc.org, Zugriff 02.09.2013.

¹²⁶ Vgl. Kraft 2010, S. 90.

¹²⁷ www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/performance/26/, Zugriff 02.09.2013.

¹²⁸ Sims ist eine Computerspiel-Reihe, bei dem Spielfiguren, sogenannte Sims, generiert werden können, mit diesen und weiteren Sims kann in der virtuellen Welt interagiert werden.

¹²⁹ Gassen 2006, S. 236.

Afrika

So vielfältig wie die Völker und die Gegenden in Afrika sind, so vielfältig sind auch die Materialien und Verwendungen von Puppen. Eines fällt jedoch auf, es gibt kein Wort für Puppe in den afrikanischen Sprachen. „Puppen werden mit Umschreibungen wie ‚Kind‘, ‚das Kleine‘, ‚kleiner Mensch‘, ‚Tochter aus Lehm‘ etc. bezeichnet.“¹³⁰ Diese Bezeichnungen lassen sich mit der starken Bindung der Puppe zur Frau, als Zeichen der Fruchtbarkeit erklären. In Afrika ist diese Funktion teilweise heute noch sichtbar, Frauen unterschiedlicher Völker tragen symbolisch Puppen auf ihrem Rücken. Sie nimmt stellvertretend den Platz des noch ungeborenen Kindes ein und ist damit ein Versuch des Menschen auf den Lauf des Lebens durch rituelle Handlungen Einfluss zu nehmen. Denn „die Urformen der Puppe stehen im Zusammenhang mit fundamentalen Gegebenheiten der Menschen, mit Geburt und Tod, Aussaat und Ernte, mit Fruchtbarkeit und Leben.“¹³¹ Über die Jahrtausende übernimmt die Puppe den Platz des Menschen in rituellen Handlungen, Menschenopfer werden durch Opferungen von Puppen ersetzt. Die Grenzen zwischen Puppen für religiöse Handlungen und Spielpuppen verschwimmen, Fakt ist jedoch die Allgegenwärtigkeit der Puppe im Lebenszyklus des Menschen.

Die ältesten Puppen in Afrika stammen aus Ägypten, Grabfunde belegen die Existenz von Puppen und Figuren seit 2000 vor Christus. Einerseits wurden Grabwächter in Form der sogenannten „Shabti“ (auch „Ushabti“ oder „Uschebti“ bezeichnet) gefunden. Diese kleinen Figuren sollten dem Verstorbenen im Jenseits dienen, ihm helfen seine Aufgaben und Arbeiten zu erfüllen und ihn beschützen. Die Anzahl der 20-30 Zentimeter großen Figuren aus Holz, Ton oder Stein richtete sich nach dem Stand der verstorbenen Person, häufig wurden 365 Shabtis beigelegt, für jeden Tag des Jahres ein Helfer.¹³² In Gräbern von Personen hohen Standes und Pharaonen wurden hunderte Figuren gefunden, die durch ihre Ausformung und Ausstattung unterschiedlichen Bereichen des Lebens zugeteilt und aus wertvollen Materialien wie Alabaster hergestellt wurden. Oftmals tragen die Figuren Inschriften wie: „Ich will es tun, hier bin ich“¹³³, durch diese Inschrift erhalten die Figuren einen eindeutigen Auftrag und sind wichtige BegleiterInnen des Menschen über den Tod hinaus. Andererseits wurden Puppen aus der Zeit um 2000 vor Christus gefunden, die den Menschen im Diesseits BegleiterInnen und HelferInnen waren. Es sind ruderförmige Holzpuppen mit Frisuren aus kleinen Tonkugelsträngen (Abb.13), die reich mit Mustern bemalt waren. Die Puppen weisen Geschlechtsmerkmale und eingeritzten Fruchtbarkeitssymbolen auf, wodurch ihre Verwendung für rituelle Zwecke belegt ist.¹³⁴ Bei Fruchtbarkeitspuppen verändert sich die Anwendung oftmals, wie Funde und heute noch lebendige Traditionen zeigen. Einige dieser Puppen bleiben auch nach dem erfüllten Kinderwunsch im Besitz der Frau und werden verehrt, andere haben ihren Zweck erfüllt und können entweder an eine

¹³⁰ Bofinger 1992, S. 32.

¹³¹ Fritz 1992, S. 67.

¹³² Vgl. Hillier 1968, S. 10 und

www.bibliothek.univie.ac.at/sammlungen/objekt_des_monats/005634.html, Zugriff 03.07.2013.

¹³³ www.bibliothek.univie.ac.at/sammlungen/objekt_des_monats/005634.html, Zugriff 03.07.2013.

¹³⁴ Vgl. Hillier 1968, S. 10.

kinderlose Frau weitergegeben werden oder sie werden den Kindern zum Spielen überlassen. Beispiel einer ausgeprägten Fruchtbarkeitspuppen-Kultur sind die Puppen der Mossi, einem Volk in Burkina Faso. Die aus Holz geschnitzten Puppen, Biga (=Kind) genannt, sind stark abstrahiert mit überlangem Hals, ausgeprägter Frisur und stark betonten Brüsten (Abb. 14). Junge Frauen tragen diese Puppen bis zu einer eintretenden Schwangerschaft mit sich. Nach der Geburt des Kindes wird die Puppe weiterhin versorgt und behält ihren Platz bei der Mutter, solange bis das Neugeborene groß genug ist um auf dem Rücken getragen zu werden.¹³⁵ „Sollte die Mutter im Wochenbett sterben, wird die Puppe verbrannt, stirbt das Kind bei der Geburt, wird die Puppe als Spielzeug einem Kind geschenkt.“¹³⁶ Durch diesen Wandel der Puppenfunktion fällt es oftmals schwer die Puppe nur einer Verwendung zuzuschreiben.

Im 6. Jahrhundert nach Christus wurden zwischen den ägyptischen Städten Achmim, einem ehemaligen Zentrum der Textilherstellung, und der damaligen Provinzhauptstadt Panopolis Gräber frei gelegt, in denen neben verschiedenen Gebrauchsgegenständen auch Puppen aus Stoff gefunden wurden. Der Archäologe Robert Forrer¹³⁷ entdeckte die Nekropole 1891 und beschrieb in seinem Buch „Die Gräber- und Textilfunde von Achmim-Panopolis“ die Funde, allem voran die Vielfalt der Textilien und die naturalistisch gehaltenen Stickereien. Er beschreibt in seinen Aufzeichnungen die Grabbeigaben sehr genau, dabei hält er fest, dass Kinder oftmals mit Stoffpuppen begraben wurden.¹³⁸ Diese gefundenen und durch das Klima sehr gut erhaltenen Puppen gelten als die ältesten, afrikanischen Stoffpuppen. Stoff ist kein besonders häufig verwendetes Material für afrikanische Puppen, der Großteil der Puppen wird aus Holz hergestellt. Stoffe, vor allem farbig bedruckte, sind nur Schmuckwerk für die Ausgestaltung der Puppen.

Aus Holz geschnitzte Puppen haben in Nigeria eine ganz besondere Aufgabe. Da in Nigeria Zwillingengeburt sehr häufig vorkommen und die Ursache dafür wissenschaftlich nicht geklärt ist, kommt ihnen ein besonderer Stellenwert zu. Zwillingen wird besondere Aufmerksamkeit zu teil, sie genießen Anerkennung und Schutz der Familie und des Stammes.¹³⁹ Dieser positive Zugang hat sich erst im Lauf der Zeit entwickelt, früher glaubten die Menschen, dass die Geburt von Zwillingen Unheil über das Volk bringen würde und um dies zu verhindern wurden die Neugeborenen getötet, oftmals mit ihnen auch die Mutter. Es galt als widernatürlich, dass eine Frau den Tieren gleich mehrere Kinder gebar, diese Annäherung an das Tierreich wurde als schmutzig angesehen. Neben dieser Auffassung konnte die gleichzeitige Geburt von zwei oder mehr Kindern nur mit der Schlussfolgerung erklärt werden, dass die Frau mit zwei oder mehr Männern geschlafen hatte. Dieser

¹³⁵ Vgl. Bofinger 1992, S. 37.

¹³⁶ Bofinger 1992, S. 37.

¹³⁷ Robert Forrer (1866-1947), schweizer Archäologe, Sammler und Kunsthändler.

¹³⁸ Forrer 1891, S. 13.

¹³⁹ Vgl. www.welt.de/wissenschaft/article1287408/Land-der-Zwillinge-im-Sueden-Nigerias.html, Zugriff 26.06.2013.

Umstand galt als sündhaft, worauf hin die Mutter aus der Gemeinschaft ausgeschlossen oder getötet wurde.¹⁴⁰

Die Yoruba, ein Volk im Südwesten Nigerias verehren Zwillinge ganz besonders, denn sie glauben an eine gemeinsame Seele bei Zwillingen. Stirbt ein Zwilling wird eine Holzfigur geschnitzt und stellvertretend für das verstorbene Kind in die Familie aufgenommen. Diese Holzfiguren werden als „Ere Ibeji“ bezeichnet, zusammen gesetzt aus den Wortbedeutungen „Ibeji“ = Zwilling und „Ere“ = Idol oder Abbild.¹⁴¹ Um das seelische Gleichgewicht wieder herzustellen muss sie von allen Familienmitgliedern gut behandelt werden. Im Fall des Todes beider Zwillinge werden zwei Figuren angefertigt und in die Familie aufgenommen, sie sind Zeugen des Ereignisses und bringen der Mutter Achtung und Respekt. Die Ere Ibeji sind zwischen 20 und 30 Zentimeter große aus Holz geschnitzte Figuren, die je nach Gebiet formale Besonderheiten aufweisen. Der Kopf und die Frisur sind bei den meisten Figuren mit besonderer Sorgfalt geschnitzt, die Hände bilden entweder einen Winkel zum Körper oder sie sind vor dem Bauch verschränkt. Geschmückt sind die Figuren traditionell mit Ketten aus Straßeneier-Perlen, Kaurischnecken und Messingreifen um Hals, Arme und Beine. (Abb.15)

Neben dem Volk der Yoruba hat auch das Volk der Ewe in Togo eine ausgeprägte Tradition der Totenpuppen. Vor allem für einen verstorbenen Zwilling, in neuerer Zeit auch für ein einzelnes Kind, wird eine Puppe geschnitzt um der Seele wieder eine bewohnbare Hülle zu geben. Die Totenpuppen, „Venavis“ genannt, werden von den Ewe-Frauen wie Kinder versorgt, sie bekleiden, waschen und füttern die Puppen, an der Brust oder am Gürtel befestigt, werden sie überall hin mitgetragen.¹⁴²



Abbildung 13: Ruderförmige Puppe, 2000 vor Christus, Ägypten, 20 cm, Holz und Tonperlen, Hillier 1968, S. 11.

Abbildung 14: "Biga", Puppe der Mossi, Burkina Faso, 18,5 cm, Holz und Metall, Bofinger 2006, S. 68

Abbildung 15: "Ere Ibeji" Zwillingspuppen der Yoruba, Nigeria, 29 cm, Holz, Metall und Perlen, Bofinger 2006, S. 50.

Abbildung 16: "Akuaba" der Ashanti, Ghana, 23 und 32 cm, Holz und Perlen, Bofinger 2006, S. 38.

Abbildung 17: Fulla-Puppe mit Zubehör, Arabien, 2003. www.fr.altermedia.info/general/de-la-star-repentie-a-la-barbie-voilee_8434.html, Zugriff 03.07.2013.

Im 17. Jahrhundert wurden in Ghana Tonfiguren mit scheibenförmigen Gesichtern gefunden, welche den Toten beigelegt waren. Sie könnten in ihrer formalen Ausgestaltung Vorfahren der Akuaba-Fruchtbarkeitspuppen sein. Diese seit 1885 in Europa bekannten Fruchtbarkeitspuppen tragen junge Frauen des Ashanti-Volkes

¹⁴⁰ Vgl. Schneider (Hg.) 1982, S. 225f.

¹⁴¹ Stoll 1980, S. 47.

¹⁴² Vgl. Chesi 1977, S. 5f.

am Rücken und bitten damit um Kindersegen. „Der Sage nach soll dieser Puppentyp so entstanden sein: Eine Frau namens Akua konnte kein Kind bekommen und erhielt von einem Priester den Rat, sich ein Holzkind schnitzen zu lassen. Als sie das Holzkind einige Zeit auf dem Körper getragen hatte, wurde sie schwanger und gebar eine hübsche Tochter.“¹⁴³ Aus dieser Überlieferung heraus entwickelten sich die sogenannten „Akuaba“ (Abb. 16), Fruchtbarkeitssymbole der Ashanti-Frauen. Die Puppen haben eine typische Ausformung, der Körper ist zylindrisch geformt mit waagrecht abstehenden Stummelarmen, der Kopf der Puppe ist überproportional groß und scheibenförmig. Alle Merkmale der Holzpuppen weisen auf die ästhetische Auffassung der Ashanti hin, sie sind sorgfältig gearbeitet und werden mit Schmuck und aufwändigen Schnitzereien verziert, „auch auf eine kunstvoll gestaltete Ornamentik des Hinterkopfes wurde Wert gelegt, denn die Mutter wollte ja ein schönes Kind zu Welt bringen.“¹⁴⁴ Die Puppe ist fixer Bestandteil der jungen Frauen, sie ist Begleiterin für Übergangsphasen im Leben, Symbol der Fruchtbarkeit und Spielpuppe.

Neben den traditionellen Puppen und den Puppen die an Touristen verkauft werden, die sich für viele Völker in den letzten Jahren als wichtige Einnahmequellen entwickelt haben, erreichen durch Kolonialherrschaften und im 19. und 20. Jahrhundert durch den freien Handel europäische Puppen den afrikanischen Kontinent. Die Barbie-Puppe ist in vielen afrikanischen Ländern keine gern gesehene Puppe, deshalb wurde in einigen Ländern die klassische Barbie wegen „wenig bedeckender Kleider und beschämender Posen“¹⁴⁵ vom Markt genommen und Fulla¹⁴⁶ – das arabische Pendant entwickelt. Seit 2003 ist die Puppe Fulla (Abb. 17), der Name bedeutet Jasminblüte, auf dem Markt und sie entspricht in ihrer Erscheinung den arabischen Vorstellungen, wenngleich das Marketing und die Produkte rund um die Puppe dem westlichen Konsum gleichen. „Fulla hat fast die gleichen Körpermaße wie ihr Vorbild Barbie, jedoch weniger Oberweite. Sie trägt lange Röcke und langärmelige Blusen ‚für Zuhause‘ und ‚für den Ausgang‘ eine schwarze Abaja, einen langen Mantel mit Kopftuch. Das ursprünglich extrem konservative Kleidersortiment wurde für den moderneren Markt in Ägypten und Jordanien aufgepeppt: Inzwischen gibt es Fulla-Varianten mit Handtasche, Parfüm und ähnlichen Accessoires. Zusätzlich kann ein pinkfarbener Gebetsteppich erworben werden.“¹⁴⁷ Je nach Strenge über Moral und Auslegung des Glaubens gibt es in einigen Ländern ein ähnliches Puppenangebot wie in Europa, parallel dazu existieren noch Puppen traditioneller Art auch wenn viele dieser Puppen vor allem für Touristen gefertigt werden.

¹⁴³ Bofinger 1992, S. 32f.

¹⁴⁴ Bofinger 2006, S. 36.

¹⁴⁵ www.stern.de/lifestyle/mode/fulla-barbies-arabische-konkurrenz-550326.html, Zugriff 23.05.2013.

¹⁴⁶ www.fulla.com, Zugriff 23.05.2013.

¹⁴⁷ www.stern.de/lifestyle/mode/fulla-barbies-arabische-konkurrenz-550326.html, Zugriff 23.05.2013.

Amerika

Wie in Europa beginnt die Geschichte der Puppe in Amerika mit kleinen Venusfigurinen. In Ecuador wurden bei Ausgrabungen Venusfigurinen der Valdivia-Kultur (3550-1500 vor Christus) gefunden, welche ähnlich den Europäischen sorgfältig gearbeitete Köpfe mit Frisuren und ausgeprägte weibliche Geschlechtsmerkmale besitzen.¹⁴⁸ (Abb.18) Die weibliche Figur gilt seit Jahrhunderten als Symbol für Fruchtbarkeit und wird in den verschiedenen Kulturen verehrt. Auch in Mexiko wurden zahlreiche Frauenfigurinen aus Ton gefunden, die als Fruchtbarkeitsgöttinnen gedeutet werden können. In Tlatilco, einem archäologischen Fundort am Rande von Mexiko-Stadt, wurden hunderte von vollplastischen Figurinen in Gräbern gefunden. „Die Figuren sind mit braunen und roten Ockerfarben bemalt und zeigen eine Vielzahl von Frisuren und Kopfbedeckungen. Im Gegensatz zu ihrem Kopfschmuck sind die Figuren nur wenig bekleidet oder sogar nackt. Die schmalen Hüften und Schultern sind genauso typisch wie ihre kleinen Brüste und dicken Oberschenkel.“¹⁴⁹ (Abb.19) In der Literatur haben diese Figurinen den Namen „Pretty Ladies“ erhalten, weil sie den drei klassischen Merkmalen einer hübschen Frau entsprechen: reichlich geschmückt, hübsch frisiert und mit wohlproportionierter Taille.¹⁵⁰ Da die Pretty Ladies vorwiegend in Gräbern gefunden wurden, besteht neben der Interpretation als Fruchtbarkeitssymbole auch die Möglichkeit, dass die Puppen der Ahnenrepräsentation dienten. Diese Auslegung würde auch die männlichen Figuren und die Tierfiguren aus den Gräbern mit einschließen.



Abbildung 18: Venusfigurine der Valdivia Kultur (3500-150 vor Christus), Ecuador, 10 cm, gebrannter Ton, www.alternativearchaeology.jigsy.com/valdivia, Zugriff 20.11.2013.

Abbildung 19: Tlatilco-Figur (1300-800 vor Christus), Mexiko, 10 cm, gebrannter Ton mit Engobe bemalt, www.sniteartmuseum.nd.edu/collections/mesoamerican/aztlan-collection/mesoamerica/early-middle-pre-classic-periods-1500-300-b-c/tlatilco-culture-puebla/female-figurine-with-slender-torso-and-exaggerated-thighs-type-d4/, Zugriff 19.05.2013.

Abbildung 20: "Grabpuppen" der Chancay-Kultur, 8./13. Jahrhundert, Peru, 8-30 cm, vers. Gewebe, Bofinger 1992, S. 84.

Abbildung 21: Katchina-Puppe "Sio Salako", 1895/96, Sammlung Warburg, Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Cestelli Guidi 1999, S. 28.

Abbildung 22: Barbie Nr.1, 1959, Amerika, 29,5 cm, Vinyl, Tosa 1998, S. 21.

Aus dem 1. Jahrhundert nach Christus sind mexikanische Spielpuppen aus Ton bekannt, die mit Hilfe von Modeln erzeugt wurden. In einer von 100 vor Christus bis 650 nach Christus bewohnten Pyramidenstadt in Zentralmexiko entwickelte sich die

¹⁴⁸ Vgl. www.indianer-welt.de/sued/ecuador/valdivia.htm, Zugriff 19.05.2013.

¹⁴⁹ www.indianerwww.de/indian/olmeken_tlatilco_chupicuaro.htm, Zugriff 19.05.2013.

¹⁵⁰ Vgl. Mergenthaler 2006, S. 54ff.

Teotihuacan-Kultur. Die Menschen aus Teotihuacan benutzten Hohlformen für die Herstellung von Puppen und Figuren. Der Ton wurde in Formen gepresst und anschließend von Hand überarbeitet. So war es möglich Puppen in großer Menge herzustellen, bei einigen Funden sind nur die Köpfe mit dem Model geformt und der stark vereinfachte Körper frei modelliert. Die 3-4 Zentimeter großen Köpfe aus der Model wurden in Teotihuacan zu Tausenden gefunden, während den einfach modellierten Körpern lange Zeit keine Beachtung geschenkt wurde. Über den Grund der Massenproduktion sind sich die ForscherInnen uneinig. Eine weitere Besonderheit der Teotihuacan-Kultur sind die sogenannten Wirtsfiguren. Sie sind hohl gearbeitet und können geöffnet werden, in ihrem Inneren befinden sich mehrere kleine Keramikfiguren, welche unterschiedliche Gesellschaftsschichten wie Krieger, Fischer u. ä. repräsentieren.¹⁵¹ Die kleinen Figuren im Inneren geben ein Bild der damaligen Welt wider, viele der Wirtsfiguren wurden bei Opferstätten und in Gräbern gefunden. Aber ebenso wie bei den Köpfen gibt es auch für die Wirtsfiguren keine eindeutige Klärung ihrer Verwendung, auf Grund ihrer Ausformung und der Fundorte ist eine Verwendung für rituelle Handlungen anzunehmen.

Aus der Chancay-Kultur sind Tonfiguren bekannt, die durch ihre Gestalt und ihre Haltung vor schlechten Energien schützen sollten. „Die sogenannten Cuchimilcos sind kleine, anthropomorphe Statuetten aus gebranntem Ton, die zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert, vor allem an der peruanischen Küste weit verbreitet waren und die in der Provinz Huaral ihren Entstehungsort hatten. In präkolonialer Zeit waren diese Figuren meist paarweise anzutreffen, ein Mann und eine Frau, um so die göttliche Dualität zu verkörpern.“¹⁵² Die Figuren wurden stehend und mit kurzen, nach oben gerichteten Armen dargestellt, diese Körperhaltung sollte entweder schlechte Energien abwehren oder diese absorbieren um die Menschen davor zu schützen. Der helle Ton wurde traditionell mit roter und schwarzer Engobe bemalt, wobei vor allem der Kopf und die Hände ausgearbeitet wurden. Neben den Tonfiguren sind aus der Chancay-Kultur auch Puppen aus Stoff bekannt. Sie wurden aus Webstoffen gefertigt und mit Naturfasern gefüllt. Das Haar der Puppen bestand aus Echthaar und die Kleider der Puppen sind Zeugen einer hochentwickelten textilen Handwerkskunst (Abb. 20). „Die Vielfalt der alperuanischen Gewebe ist groß: Schleier, Knüpfgewebe, doppelseitige Tapisserien, Gobelingewebe, Frotteestoffe, zahllose Arten von Stickereien, verschiedene Gasesorten“¹⁵³ werden für die Kleidung der Puppen verwendet. Die durch das trockene Klima gut erhaltenen Mumiengräber in denen die Puppen gefunden wurden, geben Aufschluss über die Lebensweise der Menschen, dennoch sind auch hier die Verwendungszwecke der Puppen fraglich. Vieles spricht für diese Puppen als Kinderspielzeug, es gibt allerdings auch Vermutungen über die Verwendung als BegleiterInnen für das Leben

¹⁵¹ Vgl. www.universes-in-universe.org/deu/art_destinations/mexiko/tour/teotihuacan_berlin/04, Zugriff 19.05.2013.

¹⁵² www.auctionata.com/o/10421/bemaltes-cuchimilco-der-chancay-kultur-peru-1200-1450-n-chr, Zugriff 18.05.2013.

¹⁵³ www.americalatina.at/infos/stoffpuppe.htm, Zugriff 18.05.2013.

nach dem Tod, als Grabbeigaben oder als Sinnbilder für wichtige Lebensabschnitte des Verstorbenen. Durch Grabraube, unachtsamen Umgang und der unkontrollierten Ausfuhr der Funde gingen Teile und Zusammenhänge verloren, seit den 1990er Jahren gibt es für Cuchimilcos und Chancay-Stoffpuppen ein Ausfuhrverbot.

Seit dem 12. Jahrhundert sind bemalte und bekleidete Holzpuppen bekannt, welche von den indigenen Völkern Nordamerikas gebaut und verehrt werden. Seit wann die sogenannten „Kachinas“ die Menschen schon begleiten ist unbekannt. Für die Hopi-, die Zuni- und die Rio Grande Pueblo-Indianer gehören sie seit jeher zu ihrer Kultur, sie symbolisieren die Geister der Natur und der Ahnen. Diese heiligen Wesen werden verehrt und sind eng mit dem Leben und den Lebensabschnitten der Indianer verknüpft. „Die Kachinas (der Hopi-Terminus ist Katsina, Mehrzahl Katsinam) sind die Boten und Vermittler zwischen den Menschen und den übernatürlichen Wesen. Sie sorgen als Regenbringer für Fruchtbarkeit und Wohlergehen der Menschen, Tiere und Pflanzen.“¹⁵⁴ Es werden zwei Arten von Puppen unterschieden: „die plastisch gearbeiteten tihu, die die Kinder bis zum Alter von zehn Jahren bei den zeremoniellen Feiern geschenkt bekommen, und die puchtihu, die flach gearbeiteten Brettchenpuppen, die Mädchen [...] nach der Geburt erhalten.“¹⁵⁵

Sie hängen an der Wand befestigt in den Häusern und dienen den Kindern als Anschauungsmaterial um die eigene Kultur und ihre religiöse Welt, einschließlich ihrer Farbsymbolik kennen zu lernen. „Vor diesen Katchinas wird den Kindern eine große religiöse Scheu beigebracht. Jedes Kind hält die Katchinas für übernatürliche, fruchtbare Wesen, und der Augenblick, wo das Kind über die Natur der Katchinas aufgeklärt wird, bildet den wichtigsten Wendepunkt in der Erziehung des indianischen Kindes.“¹⁵⁶ Es gibt über 250 verschiedene Kachinas, jede hat eine eigene Symbolik und ein typisches Aussehen. Der Körper einer Kachina wird aus dem Wurzelholz der Pappel gefertigt, ihre Kleider bestehen aus Leder und Federschmuck, der Kopf ist bemalt. (Abb. 21)

Kachinas sind aber auch Teil der Tänze und Rituale, indem volljährige, initiierte Männer in Kostüme und Masken schlüpfen, erwecken sie die Kachinas zum Leben und sie werden Teil der Zeremonie. Durch die symbolische Verlebendigung erfährt die Katchina-Puppen eine grundlegende Einbindung in das Alltagsleben der Menschen und besonders Kinder werden in den Bann der Puppen und ihren Verlebendigungen gezogen. „Denn so ein Mann mit einem künstlichen Kopf flößt ihnen umso mehr Schrecken ein, als sie diese Masken ja schon aus den Puppen als unbeweglich und sehr furchterregend kennen.“¹⁵⁷

Auch bei den Karaja-Indianern in Zentral-Brasilien ist die Puppe Bestandteil des Alltages. Sie leben von der Jagd, dem Ackerbau und dem Fischfang und stellen neben verschiedenen Webarbeiten aus Naturfasern, Puppen und Tierfiguren aus Ton her. Erste erhaltene Puppen gibt es ab 1850, diese kleinen und sehr üppig

¹⁵⁴ Zalfen 1995, S. 13ff.

¹⁵⁵ Bofinger 1992, S. 64.

¹⁵⁶ Raulff 1992, S. 28.

¹⁵⁷ Ebda, S. 33.

geformten Puppen erinnern in ihrer Form an altsteinzeitliche Frauenstatuetten. Die sogenannten Litjoko-Puppen werden hauptsächlich von den Frauen des Stammes gefertigt und sind von ihrer Funktion her Kinderspielzeug. Mit Hilfe der Puppen können alltägliche Situationen nachgespielt werden und sie erklären die Welt der Erwachsenen, indem unterschiedliche Figuren Situationen des Alltags symbolisieren.¹⁵⁸ In der heutigen Zeit dienen sie in erster Linie noch immer als Spielzeug, sie haben sich aber auch zu einer guten Einnahmequelle, durch den Verkauf an Touristen, entwickelt.

Jede Kultur entwickelt Puppen nach ihrem Aussehen und ihren Schönheitsmerkmalen, so wie die Litjoko-Puppen mit ihren üppigen Formen faszinieren, fasziniert viele Menschen im Allgemeinen das „Exotische“. Erste sogenannte „Negerpuppen“ sind aus dem Süden Amerikas des 18. Jahrhunderts bekannt, diese Figuren sind aber nicht als Spielpuppen zu verstehen, sondern spiegeln vielmehr das Bild des Exoten aus dem Blickwinkel der weißen Südstaaten-Amerikaner wider. Ab dem 20. Jahrhundert haben alle großen Puppenhersteller Spielzeugpuppen mit dunkler Hautfarbe im Sortiment. „Zunächst wurden bei Porzellan- wie bei Celluloidpuppen einige Modelle einfach nur braun oder schwarz eingefärbt.“¹⁵⁹ Puppen mit exotischem Aussehen sind ein fixer Bestandteil des Puppensortiments, ihre Ausprägung verändert sich mit dem gesellschaftlichen Blick auf Menschen unterschiedlicher Herkunft.

Mit der Erfindung des Stoffes Celluloid durch John Wesley Hyatt im Jahr 1869 begann eine neue Ära in der Puppenherstellung, die neuen Kunststoffe verdrängten innerhalb kurzer Zeit Materialien wie Papiermaché oder Porzellan. Anreiz für die Entwicklung eines neuen Stoffes war die Suche nach einem Elfenbeinersatz für die Herstellung von Billardkugeln, doch die Eigenschaften des neuen Materials Celluloid machten sich auch andere Hersteller zu Nutze. Celluloid ist ein zäher Kunststoff, der sehr einfach geformt und eingefärbt werden kann, sein großer Nachteil ist jedoch seine leichte Entflammbarkeit.¹⁶⁰ Ab 1880 werden vor allem Puppenköpfe aber auch ganze Puppen aus Celluloid gefertigt, die Vorteile gegenüber Porzellanpuppen ist die höhere Bruchfestigkeit und das geringere Gewicht. Im 20. Jahrhundert werden weitere Kunststoffe entwickelt und in der Puppenherstellung verwendet, immer bessere Eigenschaften im Bereich Fertigung und Haltbarkeit werden erzielt. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mehrt sich jedoch die Kritik an den Plastikpuppen durch ihre teils giftigen Zusatzstoffe, wie Phthalate oder polyzyklische aromatische Kohlenwasserstoffe (PAK).¹⁶¹ Doch ohne die neuen Materialien gäbe es die Puppe des 20. Jahrhunderts nicht. Die Barbie-Puppe (Abb. 22) wird erstmals 1959 auf einer Spielwarenmesse in New York vorgestellt, seither wurde sie weltweit über eine Milliarde Mal verkauft. Im Durchschnitt besitzt jedes Mädchen sieben

¹⁵⁸ Vgl. www.kirchhoff-sammlung.de, Zugriff 20.05.2013.

¹⁵⁹ Grundmann 2006, S. 302.

¹⁶⁰ Celluloid: Mischung aus Nitrocellulose, Kampfer und Ethanol, siehe: www.materialarchiv/ws/helper/specsheet.php?id=6, Zugriff 18.05.2013.

¹⁶¹ Siehe dazu verschiedene Tests und Untersuchungen unter www.test.de oder www.spielzeug-ratgeber.info, Zugriff 19.05.2013.

Puppen und pro Sekunde werden statistisch drei Exemplare verkauft.¹⁶² Begonnen hat die Erfindung der Barbie-Puppe in Deutschland, begleitend zu Cartoons von Reinhard Beuthin in der *Bild*-Zeitung wird ab 1955 die Hauptakteurin des Cartoons als Puppe verkauft. Anfänglich eigentlich als Maskottchen gedacht, war „Lilli“ ein hübsches, blondes Mädchen das hauptsächlich damit beschäftigt war ihre Verehrer hinzuhalten. Die gezeichneten Geschichten waren ein großer Erfolg, die Puppe mit insgesamt 130.000 verkauften Exemplaren eher eine Begleiterscheinung. Im Jahr 1956 reisen Ruth und Elliot Handler, Mitbegründer der Firma Mattel nach Europa. Während dieser Reise lernen sie die Puppe Lilli kennen und nehmen einige Exemplare zu Studienzwecken mit nach Amerika. Ruth Handler, seit Jahren fasziniert von der Idee einer erwachsenen Puppe mit extravagantem Zubehör, entwickelt die Puppe Lilli weiter. Ab 1959 verkauft die Spielzeugfirma Mattel, gegründet von Harold **Mattson** und **Elliot** Handler, die Puppe Barbie. Vor allem die separat zu erwerbenden Gewänder und Accessoires machen aus der Idee bis heute ein Erfolgsmodell.¹⁶³

Asien

Der asiatische Raum hat ebenfalls eine ausgeprägte Puppenkultur, die fixer Bestandteil von Festen und Ritualen ist. Die Puppe ist Talisman, Kunstobjekt und Spielzeug. Ihre Anfänge hat sie bei den Urvölkern Japans und wird bis heute in einer lebendigen, wenn auch teilweise kitschigen Tradition weiter geführt. In der japanischen Jōmon-Kultur (10.000-300 vor Christus) entstehen Statuen aus Terrakotta, welche man im asiatischen Raum als die ersten Figuren und auch Puppen nennen könnte. Die sogenannten „Dogū“ (Abb. 23) sind zumeist stehende Figuren in der Größe zwischen 15 und 50 cm mit kleinen Armen und einem ausgeprägten Gesicht, die Augen sind besonders groß und tragen häufig einen Querstrich, weshalb sie auch als „Froschaugen“ bezeichnet werden. Der Körper ist reich mit geometrischen Mustern verziert und trägt in vielen Fällen weibliche Geschlechtsmerkmale.¹⁶⁴ Diese Ausprägung der Figuren lässt auf die Verehrung der Frau beziehungsweise der Mutter und ihrer Fähigkeit Leben zu schenken schließen. Funde von Fragmenten und zerstörten Dogūs geben weitere „Funktionen“ der Puppen preis. „In fact, dogū probably fulfilled a range of uses: as embodiments of spirits, venerated and revered; sometimes buried with the deceased to guide them to the next world; and most often fragmented during or after their use in Jōmon rituals. Such rituals were perhaps intended to secure safe childbirth, or ensure a successful hunt.“¹⁶⁵

¹⁶² Vgl. www.burdastyle.de/aktuelles/news/erfolgspuppe-barbie-die-10-wichtigsten-fakten-ueber-barbie-aid_60.html, Zugriff 13.07.2013.

¹⁶³ Vgl. Tosa 1998, S. 24ff.

¹⁶⁴ Vgl. Berndt (Hg.) 1975, S. 23ff.

¹⁶⁵

www.britishmuseum.org/about_us/news_and_press/press_releases/2009/the_power_of_dogu.aspx, Zugriff 10.05.2013.

Neben der Funktion der Puppe als Objekt für rituelle Handlungen und als Symbol zum Schutz des Menschen, ist auch die Funktion des Spielzeuges eine immer schon bestehende. In Indien wurden Spielzeugfunde auf die Zeit 2000 vor Christus datiert. Die Indus-Kultur ist eine der frühesten städtischen Zivilisationen, die sich entlang des Flusses Indus entwickelte. In der Zeit zwischen 2800 und 1800 vor Christus erstreckte sich das Gebiet über Teile des heutigen Afghanistan, Indien und Pakistan. Bei Ausgrabungen dieser bis heute noch nicht vollständig entschlüsselten Kultur wurden kleine Figuren, Tierdarstellungen sowie Boote und kleine „Wägen“¹⁶⁶ gefunden. Diese Funde zeugen auf Grund ihrer Machart, ihrer Gestaltung und der Fundzusammenstellungen von einer ausgeprägten Spielkultur. So weisen einige der Figuren Löcher an der Unterseite auf, um sie an Stöcken zu befestigen und als Stabpuppen zu verwenden.

Die Gestaltung der Puppen ist abhängig von ihrer Verflechtung mit der Gesellschaft und ihre Gestalt richtet sich nach den materiellen Gegebenheiten der Region. Aus dem Vorderasiatischen Bereich sind Knochenpuppen bekannt, diese Puppen wurden aus gereinigten Knochen von Tieren gefertigt. Das Knochenmaterial lässt sich wie Holz schnitzen und ritzen, auf Grund der Knochengröße ist die Größe der Figuren jedoch eingeschränkt. Heutzutage beschränkt sich die Beinschnitzerei auf das Material Elfenbein.

In China wird der Begriff Puppe „kuǐlěi“ erstmals in der Tang-Zeit (618-907) erwähnt. Der Begriff setzt sich aus den Wörtern „kuǐ“ (riesig, ungeheuer) und „lěi“ (verderben, vernichten) zusammen und weist auf eine Zeit in der Puppen als Teufelsaustreiber verwendet wurden, hin.¹⁶⁷

Die chinesische Puppe hat vor allem im Puppentheater eine lange Tradition, als Marionette oder Stabpuppe verwendet ist sie bis heute fixer Bestandteil der chinesischen Kultur. Puppenspiele wurden an unterschiedlichsten Orten aufgeführt und erfreu(t)en das einfache Volk ebenso wie die Herrscher in ihren Palästen. Stabpuppen haben einen Kopf mit Hals und Schulterteil, Hände und ein meist textiles Gewand. Über drei Stäbe wird die Puppe bewegt, der Kopfteil wird mit einer Hand, die beiden Puppenhände mit der anderen Hand gespielt. Das Spielen mit den Stabpuppen erfordert jahrelange Übung um die Puppe so zu führen, dass ihre Bewegungen lebendig wirken. Werden Stabpuppen von unten gespielt, verlangt die Marionette ein Spielen von oben. Über an der Puppe befestigten Fäden, kann die Puppe bewegt und bespielt werden. Die chinesische Marionette wird mit bis zu 25 Fäden gespielt, die an einem Rechteck befestigt sind. Vom Marionettenspieler wird großes Geschick verlangt das Rechteck so zu bewegen, dass die Figur sich fließend bewegt.

In der Song-Zeit (960-1279) entstand das Schattentheater, bei dem hinter einem lichtdurchlässigen Paravent verschiedene Figuren bewegt werden, je nach Beleuchtung und Art der Bewegung erscheinen die Figuren verschieden groß und lebendig. Eine Legende besagt, dass das Spiel mit Licht und Schatten seinen

¹⁶⁶ Siehe Bildmaterial der Harappa-Foundation, www.harappa.com/indus/16.html, Zugriff 10.05.2013.

¹⁶⁷ Vgl. www.de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/254887, Zugriff 08.05.2013.

Ursprung in der Zeit vor Christus hat. Der damalige Herrscher konnte den Verlust seiner Frau nicht ertragen, daraufhin griff ein Diener zu einem Trick und ließ die Verstorbene hinter einem Tuch „erscheinen“.¹⁶⁸ Belegte Zeugnisse des Schattenspiels gibt es erst ab 1000 nach Christus, neben China haben auch Indonesien und Indien eine lange Tradition im Schattenspiel.

In das 10. Jahrhundert lassen sich die Anfänge der sogenannten Puppenfeste datieren. Der Ursprung des Puppenfestes liegt in einem chinesischen Reinigungsritual, bei dem bekannte und unbekannte Teufel symbolisch in Puppen überführt wurden, um sie anschließend dem Fluss zu übergeben. Die Japaner übernehmen dieses Ritual und entwickeln daraus das sogenannte Puppenfest, auf Japanisch „Hina-Matsuri“ (Abb.25). Jedes Jahr am 3. März werden auf einem siebenstufigen Schrein Puppen aufgebaut. Der Schrein ist mit rotem Stoff ausgelegt, darauf wird mit Puppen der kaiserliche Hofstaat der Heian-Zeit (794-1192) dargestellt.

Auf der obersten und ersten Stufe befindet sich das Kaiserpaar, in prachtvollen Gewändern und vor einem vergoldeten Miniatur-Paravent. Auf der zweiten Stufe werden die drei Hofdamen, manchmal auch Minister und andere Höflinge aufgestellt, darunter befinden sich fünf Musiker mit traditionellen Musikinstrumenten. Auf den unteren Stufen werden Miniaturmöbel, Geschirr, Laternen, Kirsch- oder Orangenbäumchen und Instrumente aufgestellt. Aus den einfachen Papierpuppen die nach dem Aufstellen, mit der Bitte um Schutz dem Fluss übergeben wurden, entwickelten sich wertvolle und aufwändig gearbeitete Puppen, welche nach dem Fest wieder sorgfältig verpackt werden, um ein Jahr später wieder aufgestellt zu werden. Seit dem 18. Jahrhundert zählt das Puppenfest zu den jährlichen Festen Japans und ist bis heute „für Mädchen in Japan ein besonderes Fest und steht für Respekt gegenüber den Eltern, Ahnenverehrung und Loyalität zur Familie.“¹⁶⁹ Darüber hinaus ist es Ausdruck der Liebe der Eltern zu ihren Kindern, ihre Freude und ihr Stolz für sie und das Bemühen, ihnen jeden Wunsch zu erfüllen.

„Jedes Mädchen bekommt zur Geburt oder zum ersten Geburtstag von den Eltern oder Großeltern diese Puppen geschenkt, die dann Teil der Brautaussteuer sind. Nach dem 3. März werden die Puppen wieder weggeräumt, bleiben sie länger stehen, dann bedeutet dies Unglück, wie zum Beispiel eine sehr verspätete Heirat des Mädchens.“¹⁷⁰ Ein Pendant zum Mädchenfest bildet das Jungenfest, japanisch „Kodomo no Hi“ genannt. Am 5. Mai werden für die Jungen der Familie Puppen gekleidet als Kaiser, Samurai oder Feldherren in traditionellen Kriegerrüstungen aufgestellt. „Man hofft, die Söhne des Hauses werden ebenso mutig und stark werden wie die sagenhaften Helden der Geschichte.“¹⁷¹

¹⁶⁸ Vgl. www.schattentheater.de/files/deutsch/geschichte/geschichte.php, Zugriff 10.05.2013.

¹⁶⁹ Vgl. www.aniki.info/Japanische_Feiertage, Zugriff 09.05.2013. und Hillier 1968, S. 223ff.

¹⁷⁰ Vgl. www.aniki.info/Japanische_Feiertage, Zugriff 09.05.2013.

¹⁷¹ www.monika-schmidt.com/japan/ningyo2.htm, Zugriff 11.05.2013.



Abbildung 23: „Shakōki Dogū“, Puppe der späten Jōmon-Kultur (1000–400 vor Christus), ca. 20 cm, gebrannter Ton, www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=J38392&t=search, Zugriff 06.12.2013.

Abbildung 24: Hōko-Puppe und Amagatsu-Puppe, www.geocities.ws/fomtextilians/JapaneseDolls.html, Zugriff 09.05.2013.

Abbildung 25: Schrein für das Hina-Matsuri-Fest, www.museenkoeln.de/juniormuseum/japan.asp, Zugriff 09.05.2013.

Abbildung 26: „Kokeshi“ Puppe aus Japan, 18,5 cm, Holz mit traditioneller Rot-Schwarz-Bemalung, Bofinger 1992, S. 118.

Im 12. Jahrhundert entstehen in Japan Puppen die symbolisch der Gesundheit des Menschen und hier vor allem der Kinder dienen sollen. „Amagatsu“-Puppen („Himmelskinder“) und „Hōko“-Puppen („Kriechkinder“) wurden gefertigt um Kleinkinder vor drohendem Unheil zu beschützen (Abb. 24). Die Amagatsu wurden aus T-förmig angeordnetem Bambus mit einem Kopf aus weißer Seide gefertigt und an das Kopfende des Bettes eines neu geborenen Kindes gestellt, um Unglück zu vertreiben und um für ein gesundes Heranwachsen des Kindes zu bitten. Bei den Hōko wurde ein weißes Stück Seide so zusammengenäht und gefüllt, dass die Puppe, wenn man sie mit dem Rücken nach oben stellte, wie ein krabbelndes Kind aussah. Beide Puppen sollten das kleine Kind beschützen und Böses abwenden.¹⁷²

Aus dem Nordosten Japans sind Holzpuppen bekannt, die ihren Ursprung vermutlich in der Edo-Zeit (1603-1867) haben und sich heute noch großer Beliebtheit erfreuen. Die „Kokeshi“-Puppen (Abb. 26) sind einfache Holzpuppen die aus einem Rumpfteil und einem, teilweise beweglichen, Kopf bestehen. Die Entstehung der Holzpuppen ist nicht sicher belegt, vermutlich wurden sie als zusätzliche Einnahme für die Bevölkerung gefertigt.

In der Tohoku-Region gab es durch das Vorkommen heißer Quellen im Sommer eine Art Kurgästetourismus, im Winter hingegen gab es in der waldreichen Region wenig zu tun. Neben Dingen des täglichen Bedarfs wurden schlussendlich auch Holzpuppen geschnitzt und den Touristen im Sommer verkauft. Da sich nur wohlhabende Leute Reisen leisten konnten, avancierten sie zu einem Symbol, welches den Kindern gerne zum Spielen überlassen wurde um das Positive auf die Kinder zu übertragen. Die einfache Grundform hat sich bis heute gehalten, trotzdem gleicht keine Kokeshi der anderen, da die Art der Bemalung die Persönlichkeit des Künstlers widerspiegelt. Traditionelle Kokeshi-Puppen sind mit roter und schwarzer Farbe bemalt und werden anschließend mit einer feinen Wachsschicht überzogen.¹⁷³

¹⁷² Vgl. Hillier 1968, S. 220. und www.2.hu-berlin.de/japanologie/dokumente/studium/Sellnau.pdf, Zugriff 09.05.2013.

¹⁷³ Vgl. Hillier 1968, S. 227f. und www.kokeshidesigns.com/pages/kokeshi-history, Zugriff 09.05.2013.

Seit circa 1750 gibt es in Japan „Ichimatsu“-Puppen, diese Puppen sind sogenannte Freundschafts- und Spielpuppen. Sie stellen kleine Mädchen oder Jungen in Festtagskleidung dar und wurden in wohlhabenden Häusern oftmals nach den Portraits der Kinder gefertigt. An den Stoffkörper werden Kopf, Hände und Füße aus Gofun¹⁷⁴ befestigt, das Gesicht ist sorgfältig bemalt und viele der Puppen tragen Echthaarperücken, bekleidet sind sie mit reich verzierten Seidenkimonos. Durch ihre aufwändige Fertigung und die kostbaren Materialien werden sie oftmals in Glasvitrinen aufbewahrt, so wird die Spielpuppe zum Kunstobjekt.¹⁷⁵

Im 20. Jahrhundert wird der asiatische Raum vor allem mit Souvenir- und Trachtenpuppen in Verbindung gebracht. Puppen verschiedenster Art „Made in China“ werden nach Europa exportiert und bevölkern die Kinderzimmer. Die Verarbeitung und vor allem die formale Gestaltung der Puppen zeugen von Massenproduktion und lassen die lange Tradition der Puppenmacher verblassen.

¹⁷⁴ Gofun: Modelliermasse aus pulverisiertem Muschelkalk, tierischem Klebstoff und Pigmenten zur Herstellung von Puppenköpfen, Händen und Füßen, vgl. www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/g/gofun.htm, Zugriff 11.05.2013.

¹⁷⁵ Vgl. www.monika-schmidt.com/japan/ningyo3.htm, Zugriff 10.05.2013.

3 VERLEBENDIGUNG

3.1 ANTHROPOMORPHISMUS

Anthropomorphismus: „(griechisch), *der*, Übertragung menschlicher Eigenschaften auf Außermenschliches (Götter, Gestirne)“.¹⁷⁶ Dingen und Gegenständen Leben „einzuhauchen“ ist kein Phänomen der Kinderwelt, der Mensch nutzt diese Vermenschlichung, um seine Umwelt persönlicher und lebendiger zu gestalten. Dinge bekommen Namen und sind Ansprechpartner. Wenn ein Computer nicht ordnungsgemäß funktioniert, sprechen wir den Computer an und fragen nach dem Problem, wir bitten nach einem neuerlichen Starten, wieder zu funktionieren. Durch diese Ansprache vermenschlichen wir Dinge in unserer Umgebung, erhoffen uns dadurch einen besseren Umgang.

Diese Art der Verlebendigung nutzt der Mensch schon seit jeher, Gestirne oder Götter erhalten menschliche Züge und Eigenschaften, um direkter mit ihnen in Kontakt treten zu können. Es erscheint einfacher, Abläufe und Dinge zu verstehen, wenn sie menschliche Züge aufweisen. Kinder gehen mit der scheinbaren Lebendigkeit wie selbstverständlich um, sie sprechen mit Dingen und Puppen, nehmen ihr Gegenüber lebendig wahr. Gegenstände, die optisch nicht dem Menschenbild entsprechen, zu verlebendigen scheint uns absurder als bei einer Unterhaltung mit einer Puppe. Bei einem „Gespräch“ mit dem Auto oder Ähnlichem belauscht zu werden ist unangenehmer als der Umgang mit einer Puppe. Die Puppe ist äußerlich dem Menschen nachempfunden, sie ist wie selbstverständlich lebendig und selten wird es eine Puppe geben, die keinen Namen trägt.

Der Puppe werden neben einem Namen auch Eigenschaften und Eigenheiten gegeben, sie ist ein Gegenüber mit Ecken und Kanten. Dadurch wird sie im Spiel noch lebendiger. Die Puppe ist eine Idealperson, weil sie von uns erdacht und belebt wird, sie ist wie eine Hülle, die mit Emotionen gefüllt werden kann.

Der amerikanische Künstler Tony Oursler¹⁷⁷ entwickelte Anfang der 1990er Jahre Puppen, welche er mit Projektionen bespielte. „Sie sind aus Stoff, aber sie scheinen zu leben. Durch maßstabsgerechte Videoprojektionen auf den Kopf der Figuren erhalten sie ein scheinbar lebendiges Gesicht, und aus Lautsprechern ertönt eine noch viel eindringlichere lebendige Stimme, die anklagt, um Hilfe ruft oder einfach nur röchelt.“¹⁷⁸ Dieses Phänomen der Verlebendigung durch die scheinbare Wirklichkeit der neuen Medien, zieht den Betrachter/die Betrachterin in seinen/ihren Bann. Sie evozieren die „künstlerischen Fragen nach dem Verhältnis von Natur und Kunst, Schein und Sein, Wahrheit und Lüge, Wirklichkeit und Simulation, Original und Kopie, Echtheit und Artifizialität, Ganzheit und Teilung.“¹⁷⁹

¹⁷⁶ Der Brockhaus 1993, Band 1, S. 107.

¹⁷⁷ Tony Oursler, (geboren 1957), amerikanischer Medienkünstler, lebt und arbeitet in New York, www.tonyoursler.com, Zugriff 23.04.2013.

¹⁷⁸ Riemschneider (Hg.) 1999, S. 370.

¹⁷⁹ Müller-Tamm 1999, S. 76.

Dieses Changieren zwischen den Polen macht die Faszination der Verlebendigung aus. Außerdem erweitert sie unser Umfeld, wir umgeben uns gerne mit Menschen, sind soziale Wesen, so liegt es nahe, auch Lebloses zu aktivieren. Andererseits ist der Mensch durch seine Entwicklung fähig sich von außen zu betrachten und sein Handeln zu reflektieren – durch das Beleben von Gegenständen, fiktiv oder durch technische Errungenschaften, stellt er sich auf eine gottähnliche Stufe. Und noch einmal anders betrachtet ist die Verlebendigung schlicht und einfach die Lust am Spiel.

3.2 DIE PUPPE IN LITERATUR, FILM UND MUSIK

Die Puppe, der Automat oder der Android¹⁸⁰ sind Wesen in vielen Geschichten und Romanen. Der Automat hat seinen Durchbruch in der Literatur durch die Figur der Olympia in E.T.A. Hoffmanns¹⁸¹ Erzählung „Der Sandmann“ im Jahr 1817. Dieser Automat ist äußerlich eine hübsche junge Frau. Nathanael, die Hauptfigur des Romans, verliebt sich in die künstlich erschaffene Schönheit, er ist fasziniert und geblendet. E.T.A. Hoffmann schreibt: „nun erschaute Nathanael erst Olympias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot.“¹⁸² Nathanael erwirbt von dem Optiker und Mechanicus Coppola ein Wetterglas, durch dieses betrachtet er den Automaten Olympia im gegenüberliegenden Haus. Der Blick durch das Fernrohr verändert Nathanaels Blick, sie erscheint ihm plötzlich klar und lebendig. Nathanaels Fantasie verlebendigt den Automaten und ihre sich immer wieder wiederholenden Seufzer interpretiert Nathanael als zustimmende Liebeserklärung.

Der verliebte Nathanael wird Zeuge eines Streits zwischen dem Optiker Coppola und dem Erfinder Spalanzani. Er muss mit ansehen, wie sie den leblosen Körper seiner geliebten Olympia hin und her zerren. Enttäuscht und wahnsinnig vor Liebe wird Nathanael in ein Tollhaus gebracht. Nach einiger Zeit und scheinbarer Genesung schaut er ein letztes Mal durch das manipulierte Fernglas, daraufhin stürzt er sich in den Tod. „Die Hoffmannschen Protagonisten und mit ihnen der Autor und der Leser durchlebten die gesamte Klaviatur menschlicher Gefühle gegenüber dieser ‚zweiten Schöpfung‘ ganz unmittelbar und intensiv: Faszination und Anziehungskraft, Ablehnung und Abscheu, Grauen, Angst, Entsetzen und Unheimlichkeit.“¹⁸³ Immer wieder werden die autobiographischen Züge der Novelle von Kritikern betont. „Der zwischen Mystik und auflodernder Lebensfreude schwankende Nathanael ist Hoffmann selbst. Seine unerwiderte Liebe zu der jungen Julia Marie spiegelt sich wider in den beiden Frauenfiguren Clara und Olympia.“¹⁸⁴ Und Hoffmann greift die

¹⁸⁰ Begriffsdefinitionen siehe Kapitel 2.2.

¹⁸¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822), deutscher Schriftsteller.

¹⁸² Drux (Hg.) 2003, S. 28.

¹⁸³ Müller-Tamm 1999, S. 144.

¹⁸⁴ Gassen 2006, S. 120.

technischen Erfindungen seiner Zeit für die Novelle auf. So kann die klavierspielende Olympia mit der Cembalospielerin aus der Uhrmacherwerkstatt von Pierre Jaquet-Droz¹⁸⁵ verglichen werden. Einen für diese Zeit typischen Automaten mit feinem Räderwerk, welcher drei unterschiedliche Stücke spielen konnte. Die Werkstatt von Jaquet-Droz stellte neben der Cembalospielerin auch noch einen Schreiber und einen Zeichner her. Diese drei Automaten zeichnen sich durch besondere Feinheit der Bewegungen aus und können heute noch im Musée d'Art et d'Histoire in der Schweiz besichtigt werden.¹⁸⁶

Die Feinheit des Automaten und das Spiel mit Fantasie und Wirklichkeit sind auch Grundlagen für die Operette „La poupée“ von Edmond Audran.¹⁸⁷ In dieser 1896 uraufgeführten Operette schlüpft eine junge Frau in die Rolle eines Automaten. Ausgangspunkt für diese Verwechslung ist ein verarmtes Kloster und das Angebot des Onkels eines jungen Novizen, diesem eine großzügige Summe Geld zu überlassen, sollte dieser heiraten. Der Kloostervorsteher will durch einen Streich an das Geld kommen und organisiert eine Hochzeit zwischen dem Novizen Lancelot und einer Puppe, so käme das Kloster an das Geld und Lancelot würde nicht gegen sein Gelübde verstoßen. Durch eine notwendige Reparatur an der Puppe gibt sich die Tochter des Puppenmachers als Puppe aus, Lancelot ist verzaubert von seiner Puppe, die er bald darauf heiratet. Der Onkel übergibt ihm sein Hochzeitsgeschenk und Lancelot und seine sonderbare Frau begeben sich in das Kloster. Dort gibt sich Alesia, die Tochter des Puppenmachers, zu erkennen. Ein glückliches Ende für alle Beteiligten.¹⁸⁸ Edmond Audran kombiniert die Elemente der Operette wie die Verwechslung, eingängige Melodien und das Happy-End mit der Idee der Verlebendigung in Anlehnung an E.T.A Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“.

Eine ähnliche Geschichte erzählt Adolphe Adam¹⁸⁹ in seiner komischen Oper „La poupée de Nuremberg“ im Jahr 1852. Auch hier kann davon ausgegangen werden, dass Hoffmanns Erzählung Grundlage für die Oper war. Adolphe Adam erzählt die Geschichte eines Spielwarenhändlers, der seine selbstgebaute Puppe zum Leben erwecken will. Anschließend träumt er von einer Hochzeit zwischen der verlebendigten Puppe und seinem Neffe. Eines Abends schlüpft die Geliebte des Neffen in die Kleider der Puppe und wird lebendig. Doch die Verlebendigung tritt nicht in der gewünschten Form ein, denn die Puppe gebärdet sich absonderlich. Nach diesem Erlebnis ist der Spielwarenhändler geheilt von seinem Wunsch, die Puppe zum Leben zu erwecken und der Neffe kann, mit Einverständnis des Onkels, seine Geliebte heiraten.¹⁹⁰ Auch Adolphe Adam verwendet in seinem Stück die Idee der Täuschung. Einerseits ist die Puppe so perfekt gebaut, dass sie dem Menschen gleicht und andererseits ist es den Frauen in den Stücken möglich, sich so überzeugend puppenhaft zu verhalten, dass sich ihre Umwelt täuschen lässt. Interessant scheint in der Handlung der Oper noch der Aspekt des unerwarteten

¹⁸⁵ Pierre Jaquet-Droz (1721–1790), schweizer Uhrmacher und Automatenerfinder.

¹⁸⁶ Vgl. Ernst 1999, S. 243.

¹⁸⁷ Edmond Audran (1842–1901), französischer Organist und Operetten-Komponist.

¹⁸⁸ Vgl. Würz 1997, S. 86ff.

¹⁸⁹ Adolphe Charles Adam (1803–1856), französischer Opern- und Ballettkomponist.

¹⁹⁰ Vgl. Melitz 1914, S. 204.

Verhaltens der verlebendigten Puppe. Vor der Verlebendigung geht ihr Erbauer und Schöpfer von einem reizenden Wesen aus, scheinbar wird hier das Äußere mit dem Inneren gleichgesetzt. Der Spielwarenhändler ist irritiert von dem Verhalten seiner Schöpfung und ist erleichtert, als es ihm möglich ist, die Puppe wieder in ihren ursprünglichen Zustand zu versetzen. Hier klingen möglicherweise auch Zweifel am göttlichen Tun des Menschen an, ähnlich wie es bei Mary Shelleys¹⁹¹ Roman „Frankenstein“ aus dem Jahr 1818 der Fall ist.

In den meisten Werken der letzten Jahrhunderte ist die Puppe weiblich und reizt vor allem durch ihre Schönheit. In der Komödie „Leonce und Lena“ von Georg Büchner¹⁹² wird die Geschichte einer Prinzessin und eines Prinzen aus zwei unterschiedlichen Königreichen erzählt, die ohne sich zu kennen miteinander vermählt werden sollen. Auf der Flucht vor diesem Ereignis lernen sie sich unerkant kennen und verlieben sich ineinander. Als zwei weltberühmte Automaten verkleidet kehren sie zurück und heiraten in einer absurden Zeremonie. Erst nach der Hochzeit geben sie sich zu erkennen und führen fortan ein Leben in ausgelassener Fröhlichkeit. Georg Büchner nimmt auf komisch-kritische Art Stellung zur politischen Situation in Deutschland des Jahres 1836. „*Leonce und Lena* ist zugleich märchenhaftes Lustspiel wie bitterböse Satire: über die politischen und sozialen Verhältnisse, über eine Langweile, die im Nichtstun besteht, über den Automatismus eines zum Ritual erstarrten Lebens.“¹⁹³ Zu diesen Automatismen passt die Idee des Automaten mit seinen sich beständig wiederholenden Bewegungen.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts greift Jacques Offenbach¹⁹⁴ die Figur der Olympia aus E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“ wieder auf und entwickelt mit zwei weiteren Hoffmann Figuren eine fantastische Oper. In der 1881 in Paris uraufgeführten Oper: „Hoffmanns Erzählungen“ verbindet Jacques Offenbach die Person des Schriftstellers E.T.A. Hoffmann mit den Frauenfiguren aus den Erzählungen „Der Sandmann“, „Rat Krespel“ und „Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild“¹⁹⁵ zu einem Stück in 5 Akten. Nach dem einleitenden ersten Akt, spiegeln in den drei darauffolgenden, die Frauenfiguren aus den Hoffmannschen Erzählungen die verschiedenen Spielarten der Liebe wider. Im letzten Akt besinnt sich der Schriftsteller E.T.A. Hoffmann auf die Kunst und gibt sich der Dichtung hin.

Im 20. Jahrhundert verlagert sich das Interesse am Thema der Puppe stark in Richtung Science-Fiction, Aliens und Roboter ersetzen Puppen und Automaten. Doch ganz verzichtet die Literatur nicht auf die Puppe. Astrid Lindgren¹⁹⁶ schreibt kurz nach dem Zweiten Weltkrieg die Geschichte „Die Puppe Mirabell“. Sie erzählt von dem Mädchen Britta-Kajsa aus armen Verhältnissen, deren sehnlichster Wunsch

¹⁹¹ Mary Shelley (1797–1851), britische Schriftstellerin.

¹⁹² Karl Georg Büchner (1813–1837), deutscher Schriftsteller, Mediziner und Naturwissenschaftler.

¹⁹³ www.schauspielhaus-graz.com/schauspielhaus/stuecke/stuecke_genau.php?id=11457, Zugriff 22.04.2013.

¹⁹⁴ Jacques Offenbach (1819-1880), deutsch-französischer Komponist und Cellist.

¹⁹⁵ Die Frauenfiguren sind in der Erzählung „Der Sandmann“ die Automate Olimpia; in der Novelle „Rat Krespel“ die Tochter Antonia und in „Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild“ die Kurtisane Giulietta.

¹⁹⁶ Astrid Lindgren (1907–2002), schwedische Kinderbuchautorin.

eine eigene Puppe ist. Ein wunderlicher Mann schenkt dem Mädchen ein Samenkorn, dieses soll es im Garten einpflanzen und regelmäßig gießen. Aus diesem Samenkorn erwächst eine Puppe. Eine ganz besondere, denn wenn Britta-Kajsa alleine mit ihr ist, erwacht die Puppe zum Leben. Sobald sich jedoch eine weitere Person nähert, erstarrt die Puppe. Astrid Lindgren entwickelt eine fantasievolle Geschichte, die jedes Kind aus eigener Erfahrung nachvollziehen kann, wie es ist, wenn im vertieften Spiel die Puppe lebendiges Gegenüber ist.

Die verlebendigte Kinderpuppe ist auch im Buch „Kafka und die reisende Puppe“ des Autors Jordi Sierra i Fabra¹⁹⁷ die Hauptakteurin. Ähnlich wie in dem Buch „Kafkas Puppe“ von Gerd Schneider (siehe Kapitel 3.2.1) steht die Begegnung des Schriftstellers Franz Kafka mit einem Mädchen, welches seine Puppe verloren hat, am Beginn der Erzählung. Der Gedanke der Verlebendigung einer Puppe ist reizvoller Ausgangspunkt für die Fantasie, nicht nur für Kinder.

Einen anderen Aspekt der Verlebendigung beschreibt Tommaso Landolfi¹⁹⁸ in seiner Erzählung „La moglie di Gogol“ (auf Deutsch unter dem Titel: „Gogols Frau“ erschienen). Die im Jahr 1954 veröffentlichte Erzählung beschreibt die Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen dem russischen Dichter Nikolaj Wassiljewitsch Gogol¹⁹⁹ und einer Gummipuppe. Tommaso Landolfi schreibt keinen Tatsachenbericht über den Dichter, vielmehr nimmt er Nikolaj Gogols Biografie zum Ausgangspunkt für seine Erzählung und beschreibt in surrealer Weise die Beziehung zwischen den beiden Akteuren. Er hebt vor allem die Wandelbarkeit der Gummifrau nach den Vorlieben des Mannes hervor, die er stärker oder schwächer auf bläst, er wechselt ihre Perücken aus oder schminkt sie nach Lust und Laune des jeweiligen Tages.²⁰⁰ „Es ist die Geschichte von Liebe, Eifersucht und Altern, von Mord und Tod – nur nicht in Bezug auf einen lebendigen Menschen, sondern eine aufblasbare Gummipuppe.“²⁰¹

Im Bereich des Films wird die Idee der verlebendigten Puppe immer wieder aufgegriffen. Im Film „Mannequin“²⁰² von Michael Gottlieb aus dem Jahr 1987 erwacht eine Schaufensterpuppe in Anwesenheit des Schaufensterdekorateurs zum Leben. Die Puppe erstarrt allerdings, sobald eine weitere Person erscheint. Dieser Umstand bringt den jungen Mann in unzählige prekäre Situationen. Der Film lebt von den schnellen Wechseln zwischen Lebendigkeit und Erstarrung. Am Ende des Films kommt es zu einer dauerhaften Verlebendigung der Schaufensterpuppe und das ungewöhnliche Paar heiratet. Im Film „Lars und die Frauen“ (siehe Kapitel 4.1.2) erfolgt die Verlebendigung nur in der Fantasie des Protagonisten, sie ist Übergangsobjekt für einen neuen Lebensabschnitt.

¹⁹⁷ Jordi Sierra i Fabra (geboren 1947), spanischer Autor des Buches: „Kafka y la muñeca viajera“ (Kafka und die reisende Puppe), erschienen im Jahr 2006 und dafür mit dem spanischen Nationalpreis für Kinder- und Jugendliteratur 2007 ausgezeichnet.

¹⁹⁸ Tommaso Landolfi (1908–1979), italienischer Dichter.

¹⁹⁹ Nikolaj Wassiljewitsch Gogol (1809-1852), russischer Schriftsteller.

²⁰⁰ Vgl. Gassen 2006, S. 157.

²⁰¹ Gassen 2006, S. 155.

²⁰² Vgl. www.new-video.de/film-mannequin/, Zugriff 24.04.2013.

Im 20. Jahrhundert verlagert sich das Interesse der Regisseure auf den Bereich Science-Fiction, in diesem Genre ist die Verlebendigung quasi Basis jeder Geschichte. Wundersame Wesen, Aliens und Mutanten bevölkern ungebeten unseren Planeten und müssen mit allen Mitteln bekämpft werden. In Film „Blade Runner“²⁰³ von Ridley Scott aus dem Jahr 1982 sind diese menschlichen Automaten kaum von Menschen unterscheidbar, nur durch ihre eingeschränkten emotionalen Fähigkeiten können sie entlarvt und ausgeschaltet werden. Weitere Filme wie „Alien, das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt“ oder „Chucky, die Mörderpuppe“ zeigen Puppen und Wesen mit böartigen Eigenschaften, die der klassischen Puppe fremd sind, denn eine Puppe ist von ihrer Basis aus neutral oder dem Menschen gut gesinnt.

Die AutorInnen der Romane, Filme und Musikstücke verbinden in ihren Werken die Puppen mit surrealen, fantastischen, absurden oder auch angsteinflößenden Ideen zu unterschiedlichsten Verlebendigungsstrategien. Zwei dieser Verlebendigungen werden in dem nachfolgenden Kapitel näher betrachtet. Einmal die Kinderpuppe, verlebendigt durch die Fantasie eines Schriftstellers und einmal ein Automat, verlebendigt durch die Zeilen eines Liedtextes.

3.2.1 Franz Kafka: Eine Puppe auf Reisen

Franz Kafka

Franz Kafka wird 1883 in Prag geboren. 1923 lernt er seine letzte Partnerin Dora Diamant kennen, die ihn bis zu seinem Tod im Sommer 1924 begleitet.

Dora Diamant

Dora Diamant, jiddisch Dymant geschrieben, wurde 1898 in Polen geboren. Sie stirbt 1952 in London. Mit Franz Kafka erlebt sie eine kurze, harmonische, aber finanziell schwierige Zeit.²⁰⁴

Kafka und die bildende Kunst

Immer wieder gibt es KünstlerInnen mit Doppelbegabungen, Menschen die nicht nur in einer künstlerischen Richtung außerordentlich begabt sind, sondern sich auch in anderen Disziplinen weiterentwickeln. Ein immer wieder genanntes Beispiel ist der Künstler Paul Klee,²⁰⁵ der sowohl in der Malerei als auch in der Musik beheimatet war. Franz Kafkas Doppelbegabung ist nicht besonders bekannt und vielleicht auch nicht sehr ausgeprägt, dennoch ist das Zeichnen neben der Schriftstellerei bei Franz Kafka immer präsent. Er versieht seine Texte mit kleinen Skizzen, unterstreicht so

²⁰³ Vgl. www.imdb.com/title/tt0083658/, Zugriff 28.04.2013; dem Film liegt das Buch „Do Androids Dream of Electric Sheeps“ von Philip K. Dick aus dem Jahr 1968 zugrunde.

²⁰⁴ Vgl. www.franzkafka.de/franzkafka/die_frauen/dora_diamant/457356, Zugriff 25.06.2013.

²⁰⁵ Paul Klee (1879-1940), deutscher Maler und Grafiker.

das Geschriebene. Die Skizzen sind großzügig in der Geste und hinterlassen den Eindruck des Expressiven.

Franz Kafka war ein exzellenter Beobachter, in seinen Tagebüchern hält er immer wieder kleine Episoden fest, die ihn als Augenmenschen charakterisieren. Am 12. Dezember 1913 schreibt er: „Im Spiegel sah ich mich vorhin genau an und kam mir im Gesicht – allerdings nur bei Abendbeleuchtung und der Lichtquelle hinter mir, so daß eigentlich nur der Flaum an den Rändern der Ohren beleuchtet war – auch bei genauerer Untersuchung besser vor, als ich nach eigener Kenntnis bin. Ein klares, übersichtlich gebildetes, fast schön begrenztes Gesicht.“²⁰⁶

Von diesem markanten Gesicht ist nicht nur er selbst fasziniert auch bildende Künstler, wie Hans Fronius²⁰⁷ oder Friedrich Feigl,²⁰⁸ portraitierten ihn und hoben seine markanten Gesichtszüge hervor. Doch nicht nur die Person, auch das Werk von Franz Kafka geben KünstlerInnen Anlass zur Auseinandersetzung. In Werken wie „Die Verwandlung“ oder „Der Prozess“ beschreibt Franz Kafka so bildlich Personen und Situationen, dass eine Umsetzung naheliegt, doch auch hier hat er klare Vorstellungen. Kurz vor einer Veröffentlichung seiner Texte kommt es zwischen Franz Kafka und dem Verleger zum Briefwechsel über die Gestaltung der Titelblätter. Er weist in einem Brief vom 25. Oktober 1915 sehr präzise auf seine bildnerische Auseinandersetzung hin, in dem er schreibt: „sie schreiben letzthin, dass Ottomar Starke ein Titelblatt zur Verwandlung zeichnen wird. Nun habe ich einen kleinen, allerdings soweit ich den Künstler aus ‚Napoleon‘ kenne, wahrscheinlich sehr überflüssigen Schrecken bekommen. Es ist mir nämlich, da Starke doch tatsächlich illustriert, eingefallen, er könnte etwa das Insekt selbst zeichnen wollen. Das nicht, bitte das nicht! Ich will seinen Machtkreis nicht einschränken, sondern nur aus meiner natürlicherweise bessern Kenntnis der Geschichte heraus bitten. Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden. Besteht eine solche Absicht nicht und wird meine Bitte also lächerlich – desto besser. Für die Vermittlung und Bekräftigung meiner Bitte wäre ich Ihnen sehr dankbar. Wenn ich für eine Illustration selbst Vorschläge machen dürfte, würde ich Szenen wählen, wie: die Eltern und der Prokurist vor der geschlossenen Tür oder noch besser die Eltern und die Schwester im beleuchteten Zimmer, während die Tür zum ganz finsternen Nebenzimmer offen steht.“²⁰⁹

Der Brief zeigt einerseits klar die intensive Auseinandersetzung Franz Kafkas mit seinen Ideen in schriftstellerischer und bildnerischer Form, er zeigt aber auch die strenge Selbsteinschätzung seiner Zeichenkunst, indem er konkrete Vorschläge für Illustrationen macht, sie aber selbst nicht umsetzt.

Max Brod, Freund und Nachlassverwalter von Franz Kafka, war von Anfang an begeistert von seinen Zeichnungen, heimlich sammelte er sie, denn Franz Kafka selbst zeigte sie nie und zog sie ins Lächerliche. Doch er zeichnete fortwährend, verwarf sie jedoch und schmiss sie in den Mülleimer. Diese Missachtung nutzte Max

²⁰⁶ Brod 1995, S. 250.

²⁰⁷ Hans Fronius (1903–1988) „Portrait Franz Kafka“, Holzschnitt, 1937.

²⁰⁸ Friedrich Feigl (1884–1965) „Franz Kafka“, Tuschezeichnung, 1946.

²⁰⁹ Brod 1995, S. 135f.

Brod, er stöberte regelmäßig in den Mülleimern. So entstand, mehr oder weniger ohne das Wissen des Künstlers eine kleine Sammlung an Zeichnungen und Skizzen und eine ungewöhnliche Sicht auf den Schriftsteller Franz Kafka.

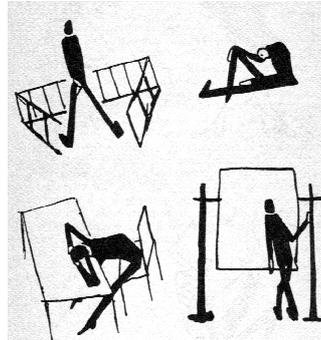


Abbildung 27: Franz Kafka "Skizzen", erstmals veröffentlicht in: Brod, Max: Franz Kafka, Eine Biographie (Erinnerungen und Dokumente), Prag 1937.

Kafkas Puppe

Dora Diamant berichtet in dem Buch „Als Kafka mir entgegen kam“ von Hans Gerd Koch über ein Erlebnis mit Franz Kafka im Steglitzer Park, in Berlin. Sie gingen oft in diesem Park spazieren, eines Tages trafen sie auf ein weinendes Mädchen und sprachen es an, um den Grund ihres Kummers zu erfahren. Das Mädchen erzählte ihnen, dass es seine Puppe verloren hatte. Franz Kafka erfindet daraufhin spontan eine Geschichte, um das Verschwinden der Puppe zu erklären. ‚Deine Puppe macht nur gerade eine Reise, ich weiß es, sie hat mir einen Brief geschickt‘. Das Mädchen ist misstrauisch: ‚Hast du ihn bei dir?‘ ‚Nein ich habe ihn zu Hause liegen lassen, aber ich werde ihn dir morgen mitbringen.‘²¹⁰

Dora Diamant beschreibt weiter, dass Franz Kafka die Briefe mit großer Sorgfalt geschrieben und für einem Zeitraum von circa drei Wochen die Puppe auf eine spannende Reise geschickt hat. Zu Beginn ist es der Wunsch, das Kind zu trösten, welcher Franz Kafka dazu antreibt, die Briefe zu schreiben. Als das Kind den Verlust der Puppe überwunden hatte und die Abenteuer der Puppe gespannt verfolgt, musste Franz Kafka ein Ende für die Geschichte finden. Schlussendlich entschloss er sich die Puppe heiraten und endgültig Abschied von dem Mädchen nehmen zu lassen.²¹¹

Gerd Schneider²¹² nimmt in seinem Buch „Kafkas Puppe“ das von Dora Diamant beschriebene Ereignis über die verlorene Puppe zum Anlass für seinen Roman. Da über das Mädchen trotz einer Suchkampagne in den 1950er Jahren und noch einmal im Jahr 2001 nie etwas genaueres herausgefunden werden konnte und auch nie die Briefe der Puppe gefunden wurden, entwickelt der Autor eine fiktive Geschichte ausgehend von der Notiz über diese besondere Begegnung.²¹³ Gerd Schneider

²¹⁰ Koch 1995, S. 177.

²¹¹ Vgl. Koch 1995, S. 177.

²¹² Gerd Schneider (geboren 1942), deutscher Schriftsteller.

²¹³ Vgl. www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck_archiv/fundstueck/457439, Zugriff 23.07.2011.

schickt die Puppe auf eine abenteuerliche Reise, parallel dazu erzählt er über Franz Kafkas Leben, die schwierige Zeit und das Mädchen Lena.

Der Autor nimmt nur den ersten Teil von Dora Diamants Erzählung für seine Geschichte in Anspruch und entwickelt dann seine eigene. Franz Kafka bringt dem Mädchen Lena jeden Tag einen Brief oder eine Postkarte der Puppe Mira. In den Briefen beschreibt Gerd Schneiders Kafka sehr genau die Abenteuer der Puppe und immer wieder versieht er den Text mit Zeichnungen, um seinen Text lebendig und Kind gerecht zu gestalten.

Mira, die Puppe mit dem roten Kleid, den blonden Haaren und einem blauen und einem grünen Auge, verschwindet deshalb von der Bank im Park, weil ein Hund sie schnappen will. In dieser Situation entdeckt die Puppe, dass sie sich bewegen kann. Sie springt von der Bank und läuft vor dem Hund davon. So beginnt der erste Brief an Lena und damit das Abenteuer der Puppe Mira, die keine unbewegliche Puppe mehr sein will.

In 12 weiteren Briefen erzählt die Puppe von Begegnungen mit Menschen und Tieren, die ihr Gutes wie Böses wollen und sie immer weiter reisen lassen. Jedes Erlebnis lässt sie wachsen und stärker werden, sie hat keine Angst und begegnet allem mit großer Offenheit.

In Gerd Schneiders Roman gibt es drei große Erzählstränge, der Erste erzählt das Kennenlernen von Franz Kafka mit dem Mädchen Lena und deren gemeinsame Zeit im Park, wo die Puppe verloren ging und Franz Kafka nunmehr Lena die Briefe ihrer Puppe vorliest. Der Zweite erzählt vom Leben des pensionierten Franz Kafka und seiner damaligen Lebensgefährtin Dora Diamant, wie sie die schwierige Zeit meistern und Franz Kafka an seinem literarischen Werk arbeitet. Und der dritte Strang erzählt vom Leben der kleinen Lena in einem Waisenhaus und wie sie sich ihrer Freundin Kristina mit der Geschichte über ihre Puppe anvertraut. Die einzelnen Stränge wechseln sich im Roman immer wieder ab und lassen den Leser/die Leserin eintauchen in eine Geschichte mit wahren Eckdaten.

Das Grundgerüst des Romans ist die Dreiecksbeziehung zwischen Lena, der Puppe und Franz Kafka. Die Beziehung zwischen Lena und ihrer Puppe ist ein klassisches Kind-Puppe-Verhältnis. Sie ist ihre Freundin und Spielgefährtin, Lena kann die Puppe durch ihre Fantasie zum Leben erwecken. Für ein Kind ist diese Verlebendigung etwas selbstverständliches, natürlich möchte eine Puppe auch spielen oder gefüttert werden. Sie geben sich gegenseitig Schutz und Sicherheit, denn die Puppe gibt einem Kind Halt, indem es sich an ihr festhalten kann.

Franz Kafka tritt sehr vorsichtig in Kontakt mit dem kleinen Mädchen, er will sie nicht erschrecken, andererseits hat er Angst vor einer Verleumdung. „Ein fremder Mann macht ein Rendezvous mit einem kleinen Mädchen aus; das muss verdächtig wirken!“²¹⁴ Trotzdem nimmt Franz Kafka die Begegnung mit dem Mädchen und ihre Geschichte sehr ernst, Gerd Schneider beschreibt in seinem Buch mit wie viel Energie und Gewissenhaftigkeit Franz Kafka seine Briefe an Lena erdenkt und formuliert. Immer wieder fügt der Autor Erlebnisse aus Kafkas eigener Kindheit ein.

²¹⁴ Schneider 2008, S. 18.

So zum Beispiel die besorgte Mutter, die sich einen normalen Sohn wünscht, der „heiraten, Kinder haben und vor allem mehr essen, zunehmen [soll], dann würde die Krankheit verschwinden“.²¹⁵ Oder der strenge Vater, unter dessen Augen der Sohn nicht bestehen kann, der seine Energie sinnlos in die Schriftstellerei investiert und alles in allem ein Taugenichts ist. Aus dieser Erfahrung einer traurigen Kindheit versucht Franz Kafka das kleine Mädchen zu trösten, um ihr den Verlust der Puppe zu erleichtern.

Immer wieder versucht Gerd Schneiders Kafka mehr über das Mädchen zu erfahren, wo es lebt, wer die Eltern sind, doch das Mädchen gibt nur vage Antworten. Der Kontakt zwischen Franz Kafka und Lena bleibt nur durch die Briefe der Puppe Mira aufrecht. Lena wartet täglich auf eine Botschaft ihrer Puppe, anfangs noch in der Hoffnung auf eine Rückkehr, später aus Neugierde auf die Abenteuer ihrer mutigen Puppe. Gerd Schneiders Kafka versucht in seinen Briefen und Postkarten einerseits zu trösten, andererseits versucht er der kleinen Lena Mut zu machen, indem er die Puppe viel erleben und sie dadurch immer stärker und selbstbewusster werden lässt. Am Ende verabschiedet sich die Puppe von Lena, denn sie hat in ein neues Leben gefunden. Und auch für Lena beginnt am Ende des Buches ein neuer Lebensabschnitt, sie wird adoptiert.

Im letzten Kapitel des Buches von Gert Schneider schließt sich der Kreis. Der Autor erzählt nun von der Begegnung zweier Frauen, von der Seiltänzerin Lenotschka und der im Jahr 1943 nach Theresienstadt deportierten Ottla, Franz Kafkas Schwester. Unerwartet treffen sich die Blicke der beiden Frauen und Lena erinnert sich an ihre Kindheit und die Zeit in Berlin. Als sie nach der Adoption und kurz vor ihrer Übersiedlung nach Dresden noch einmal zur Parkbank im Steglitzer Park lief und „kein großer dünner Mann im wehenden schwarzen Mantel und mit schwarzem Hut zu sehen [war], ..., einem Umschlag mit einem Brief oder einer Karte wie ein Fähnlein in der Hand schwenkend“²¹⁶ ihr entgegen kam, endete die Beziehung der beiden. Ausgehend von den Abenteuern der Puppe beschließt das Mädchen Lena Tänzerin zu werden und in der fantastischen Welt des Zirkus zu leben.

Der Autor Gert Schneider verknüpft in seinem Buch Fakten, Zeitgeschichte und fantastische Elemente und baut daraus eine lebendige Geschichte. Der Roman beschreibt teilweise sehr detailliert die Lebensumstände von Franz Kafka und Dora Diamant, die geprägt waren von Armut, Krankheit und der Liebe der Beiden. Immer wieder beschreibt der Autor die Zerrissenheit Franz Kafkas zwischen dem Drang zu schreiben und der Hoffnungslosigkeit, ob des Erfolges seiner Texte. Der Kälte will Franz Kafka durch das Verbrennen seiner Manuskripte entgehen, Dora Diamant ist strikt dagegen, sie ist ihm eine enge Begleiterin und unterstützt seine Arbeit. Die Beschreibungen der Lebenssituation des Waisenkindes Lena fallen ebenfalls eher düster aus, der Autor beschreibt das Leben der kleinen Lena angesiedelt zwischen Dankbarkeit und Disziplin. Die Betreiberin des Waisenhauses, im Buch „Mutter“

²¹⁵ Schneider 2008, S. 59.

²¹⁶ Ebda, S. 203.

genannt, führt die Kinder mit strenger Hand und doch ist Lena froh ein Zuhause zu haben und sich mit ihrer Freundin Kristina ein Zimmer teilen zu können. Zwischen diesen beiden Erzählsträngen, die das harte und entbehrungsreiche Leben beschreiben, fallen die Beschreibungen der Treffen von Franz Kafka und dem Mädchen Lena lebendig und fantastisch aus. Beide können sich in die spannende und bunte Welt der Puppe Mira versetzen und erleben durch sie Abenteuer, die im realen Leben unmöglich waren.

3.2.2 Dresden Dolls: Automat oder Mann



Abbildung 28: Amanda Palmer und Brian Viglione von den Dresden Dolls, www.lastfm.de/music/The+Dresden+Dolls, Zugriff 22.04.2013.

Amanda Palmer²¹⁷

Amanda Palmer wurde 1976 in Amerika geboren. Sie ist Musikerin, Lyrikerin und Kabarettistin.²¹⁸

Brian Viglione²¹⁹

Brian Viglione wurde 1979 in Amerika geboren. Er spielt in verschiedenen Formationen Schlagzeug und Gitarre.²²⁰

Dresden Dolls

Die Dresden Dolls sind ein im Jahr 2000 in Boston/USA gegründetes Duo, bestehend aus der Sängerin und Pianistin Amanda Palmer und dem Schlagzeuger und Gitarristen Brian Viglione. Um den Musikkritikern zuvor zu kommen und um zu

²¹⁷ www.amandapalmer.net, Zugriff 06.12.2013.

²¹⁸ Vgl. www.dresdendolls.com/bio/bio_amanda.htm, Zugriff 06.12.2013.

²¹⁹ www.brianviglione.com, Zugriff 06.12.2013.

²²⁰ Vgl. www.dresdendolls.com/bio/bio_brian.htm, Zugriff 06.12.2013.

vermeiden, dass ihre Musik mit dem Begriff „gothic“²²¹ bezeichnet werden würde, geben die beiden selbst eine Bezeichnung vor und beschreiben ihre Musik als „Brechtsches Punk Cabaret“.²²² Die Eigendefinition des Brechtschen Punk Cabaret vereint mehrere Aspekte; Bertholt Brecht²²³ prägte die Theaterszene in Deutschland und entwickelte das epische beziehungsweise dialektische Theater, an dem das Duo Anleihe für ihre Inszenierungen nimmt. Bertholt Brecht findet für das Theater einen neuen Ansatz, „wichtigstes Anliegen seiner Theorie ist die Aktivierung des nur konsumierenden, passiven Theaterzuschauers.“²²⁴ Die Videos und die Musik der Dresden Dolls erinnern in ihrer Farbigkeit und Struktur an das deutsche Cabaret der 1920er Jahre, alles ist inszeniert. Durch die Punktelemente werden diese Anleihen gebrochen und es entsteht der eigenständige Stil der Dresden Dolls. So scheint die Bezeichnung im ersten Augenblick wenig logisch, nimmt aber alle Aspekte der Musik des Duos auf.²²⁵

Coin-Operated Boy

Im Jahr 2004 veröffentlicht das Duo den Song „Coin-Operated Boy“ (Liedtext siehe unten), in dem die Beziehung zwischen einer Frau und einem Automaten beschrieben wird. Nachdem eine Münze eingeworfen wurde, verliebendigt sich das scheinbar Leblose. Der Mensch hat die Möglichkeit über den Automaten zu verfügen, ihn zu benützen.

Amanda Palmer, die Sängerin und Texterin des Liedes, beschreibt nun, wie praktisch und unkompliziert so ein Automat ist und welche Vorteile er gegenüber einem Menschen hat. Dieser Automat wird sie nie verlassen und damit scheint die Einsamkeit besiegt, begleitet wird dieser Text von einer verspielten, stacciatohaften Musik, die stark an eine Spieluhr erinnert.

Mit dem Satz: „this bridge was written to make you feel smitterer“²²⁶ bricht die Musik, das verspielte Element wird von harten Gitarre- und Schlagzeugklängen ersetzt. Der Text bricht ebenfalls in Inhalt und Sprache, eine nicht weiter definierte Person ist Ansprechpartner für Amanda Palmer, die diese Scheinwelt erkennt und flüchten will, aber trotzdem hin und her gerissen ist zwischen den Polen – der Mensch mit all seinen Makeln und dem Automaten.

Noch einmal bricht das Lied und kehrt musikalisch zum ersten Teil zurück und textlich zur Emotion. Amanda Palmer flüchtet noch einmal in ihrem Lied in die Plastikwelt und versucht dem Automaten eine gefühlvolle Seite abzugewinnen.

²²¹ Die Musikrichtung „Gothic“ oder „Gothic Rock“ entwickelte sich Ende der 1970er Jahre aus der Punk-Kultur heraus, Kennzeichen sind die starken Bass- und Gitarreelemente und eine Übereinstimmung der Gothic-Kultur über die Unmöglichkeit einer genauen Definition, vgl. www.gothicinfo.de/gothic_musik.htm, Zugriff 02.09.2013.

²²² Vgl. www.dresdendolls.com, Zugriff 12.08.2011.

²²³ Bertholt Brecht (1898-1956), deutscher Dramatiker und Lyriker.

²²⁴ Rainer 1999, S. 332.

²²⁵ Vgl. www.dresdendolls.com, Zugriff 12.08.2011.

²²⁶ Sinnbildliche Übersetzung der Autorin: „dieser Übergang wurde geschrieben, damit du dich noch gequälter/niedergeschlagener/reuevoller, aber auch verliebter fühlst“.

Durch diese Unterteilung in drei Abschnitte erzählt das Duo eine komplexe Geschichte innerhalb des Liedes, die sich um Macht über eine scheinbar lebendige Puppe, um die Einsamkeit des Menschen, um die Schwierigkeiten eine zwischenmenschlichen Beziehung zu führen und um einen Hauch von Erotik dreht. Manchmal ist es reizvoll, Macht auszuüben, so auch für Amanda Palmer über ihren Automaten. Er funktioniert nach ihren Wünschen, hat keine eigenen Bedürfnisse und ist immer verfügbar. Im Gegensatz dazu ist ein menschliches Gegenüber immer herausfordernd, erfordert Energie und Respekt.

Doch auch Amanda Palmer muss erkennen, dass dieser scheinbar perfekte Partner eben doch leblos, emotionslos und ermüdend in seinen immer wieder wiederholenden Bewegungen ist. Diese Erkenntnis macht den Menschen einsam. Wird der Text unter einem erotischen Aspekt gelesen, gibt es im Text doppeldeutige Passagen. So gibt es einerseits die Parallele zwischen dem Automaten und diversen Sexspielzeugen, die automatische Lust erzeugen und andererseits ist Sexualität Teil einer Liebesbeziehung, unabhängig ob zu einem Menschen oder einer Puppe.

Das Musikvideo zum Lied folgt dieser Dreiteilung. Das Setting ist ebenso verspielt wie die Musik, Amanda Palmer und Brian Viglione sind verkleidet und geschminkt. Sie wirft eine Münze in den leblosen Brian und er erwacht zum Leben, alles scheint perfekt. Er funktioniert nach ihren Wünschen. Im zweiten Teil erscheint die Sängerin nicht mehr als Teil der Geschichte, sondern als sie selbst, richtet sich direkt an den Betrachter/die Betrachterin, die Stimme ist hart, das Bild schwarz-weiß. Im letzten Teil taucht das Bild wieder in die verspielte Atmosphäre ein. Die Farbe, die Kostüme und die Schminke kehren eingeschränkt zurück, die erste Euphorie über den Automaten ist verflogen und seine automatisierten Bewegungen irritieren.

Liedtext: „Coin-Operated Boy“

coin operated boy
sitting on the shelf he is just a toy
but I turn him on and he comes to life
automatic joy

that is why I want a coin operated boy
made of plastic and elastic
he is rugged and long-lasting
who could ever ever ask for more
love without complications galore
many shapes and weights to choose from
I will never leave my bedroom
I will never cry at night again
Wrap my arms around him and pretend . . .
coin operated boy
all the other real ones that I destroy
cannot hold a candle to my new boy and I'll
never let him go and I'll never be alone
not with my coin operated boy

this bridge was written to make you feel smittener

with my sad picture of girl getting bitterer
can you extract me from my plastic fantasy
I didn't think so but I'm still convinceable

Will you persist even after I bet you
A billion dollars that I'll never love you
Will you persist even after I kiss you
Goodbye for the last time
Will you keep on trying to prove it?
I'm dying to lose it . . . I'm losing
I want it
I want you
I want a coin operated boy
And if I had a star to wish on
For my life I can't imagine
Any flesh and blood could be his match
I can even take him in the bath
coin operated boy

he may not be real experienced with girls
but I know he feels like a boy should feel
isn't that the point that is why I want a
coin operated boy
with his pretty coin operated voice
saying that he loves me that he is thinking of me
straight and to the point
that is why I want
a coin operated boy.²²⁷

²²⁷ www.dresdendolls.com/downloads_n_lyrics/lyrics/coinoperatedboy.htm, Zugriff 12.08.2012.

Darbo und der Automatenmann

Die Werbeagentur Demner, Merlicek und Bergmann²²⁸ hat für die Firma A. Darbo AG das Produkt „Fruchtikus“ im Jahr 2009 mit dem Lied der Dresden Dolls beworben.²²⁹

Darbo Fruchtikus ist ein vitaminreicher Frucht-Snack für zwischendurch, der in den Sorten: Marille, Rote Früchte, Tropic und Erdbeer-Vanille, exklusive limited Editions, erhältlich ist. Der ohne Farb- und Konservierungsstoffe hergestellte Löffel-Snack ist verspielt und verführerisch.²³⁰

Im Spot wird ein fantastischer Raum mit Accessoires aus längst vergangenen Zeiten und fabelhaften Elementen wie Schmetterlingen und Zwergen gezeigt. Eine Frau will einen Fruchtikus essen, doch sie entscheidet sich anders und erweckt mit einem Löffel der fruchtigen Speise den neben ihr sitzenden Automaten zum Leben. Mit jedem weiteren Löffel Fruchtikus wird das Leben des Automaten „verlängert“, der Spot endet mit einem Kuss des Automaten an die Frau.

Unter den Gesichtspunkten des Verspielten und der Verführung fügt die Werbeagentur das Produkt und das Lied zusammen. Bildstruktur, Farbigkeit und Kostümauswahl der Werbung nehmen die Idee des Duos vom Brechtschen Punk Cabaret auf, dadurch fügen sich Produkt, Bild und Musik perfekt zusammen.



Abbildung 29: Film Still (Kaderbild) aus dem Fruchtikus – Werbespot, zur Verfügung gestellt von der Werbeagentur Demner, Merlicek & Bergmann, 06.04.2010.

Abbildung 30: Film Still (Kaderbild) aus dem Fruchtikus – Werbespot, zur Verfügung gestellt von der Werbeagentur Demner, Merlicek & Bergmann, 06.04.2010.

Dieses kompakte Zusammenspiel erfolgt allerdings erst im zweiten Spot. Schon einen Spot früher (Fruchtikus „kiss“ 2007) begleitet das Lied der Dresden Dolls die Werbung für den Fruchtikus, allerdings ohne dass der Text des Liedes in den Plot des Spots einfließt. Der Gesamteindruck der ersten Fruchtikus-Werbung ist auch märchenhaft, jedoch fügt sich die Musik noch nicht so klar und logisch in das Bildgeschehen ein. Im zweiten Spot wird ein Teil des Liedtextes: „Coin-Operated Boy“ direkt als Plot für die Werbung übernommen, dadurch wird eine höhere Harmonie innerhalb des Spots erreicht.

²²⁸ www.dmb.at/de/, Zugriff 19.01.2014.

²²⁹ Siehe Spot in:

www.darbo.at/produkte/fruchtikus/show/sorts/21,fruchtikus.html#/werbung/fernsehspots/12,fruchtikus-2009-coin-operated-boy.html, Zugriff 04.11.2013.

²³⁰ Vgl. www.darbo.at, Zugriff 09.07.2011.

Automaten – mechanische Verlebendigungen

„Von dem Versuch, den göttlichen Schöpfungsakt nachzuvollziehen oder gar zu übertreffen, geht offenbar eine magische Anziehungskraft aus.“²³¹ Anders ist es nicht zu erklären, dass der Mensch seit der Antike davon fasziniert ist und immer neue Ideen dazu entwickelt. Um 700 vor Christus beschreibt Hesiod²³² die mythische Symbolfigur Pandora. Die von Hephaistos, dem Schmied, geformte Pandora gilt als erster Automat. Ihr wurde von den Winden Leben eingehaucht und von den Göttinnen Schönheit verliehen. „Obwohl sie Zeus zugleich faul, böseartig und dumm gemacht hatte, nahm sie der naive Epimetheus²³³, Bruder des Prometheus, gern zur Frau. Sie trug einen Krug oder eine Büchse [...] bei sich, aus dem sogleich alle Plagen herauskamen, welche die Menschheit bedrängen: Alter, Schmerzen, Krankheiten, Irrsinn.“²³⁴ Dieser erste Automat steht am Beginn einer langen Erfindertradition und der Faszination des Menschen nach dem lebendig werden toter Materie. Die unterschiedlichen Automaten und ihre Fähigkeiten gehen mit den Fertigkeiten der Uhrmacher eng einher. Sie sind es, die durch ein kompliziertes Räderwerk Leben in die Figuren bringen. Im Europa des 18. Jahrhundert erreichte der Automatenbau eine Hochblüte, Erfinder wie Jacques de Vaucanson²³⁵ experimentierten mit Mensch- und Tierautomaten. Das Publikum war begeistert, es ließ sich gerne täuschen und in eine seltsame Welt der mechanischen Menschen und Tiere entführen. Der Bewegungsablauf der Automaten wurde oft von Musik oder mysteriösen Geräuschen begleitet. Diese dienten einerseits dazu, die Vorstellung noch überzeugender und eindrucksvoller zu gestalten, und andererseits um mögliche Geräusche der Mechanik zu übertönen.

Die Automaten waren kompliziert und zeitaufwändig in der Herstellung und damit ein sehr wertvolles Spielzeug. Bei Vorstellungen der unterschiedlichen Automaten vergnügte sich die Gesellschaft, nur wenige Automaten waren Bestandteil von Kinderzimmern. Neben dem hohen Wert kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu, welcher den Automaten als Kinderspielzeug wenig attraktiv erscheinen lässt, die Monotonie. Der Automat wiederholt immer und immer wieder den gleichen Bewegungsablauf, diese Gleichförmigkeit schränkt das Kind im kreativen Spiel ein.

Im 19. Jahrhundert werden Lauf- und Schwimmpuppen erfunden. Durch eine komplexe Mechanik bewegen die Puppen Beine und Arme und bewältigen dadurch kleine Strecken. So beeindruckend die Bewegung ist, so einschränkend ist sie. Denn Lauf- oder Schwimmpuppen können nicht sitzen oder in eine andere Position gebracht werden, diese Einschränkung bringt Langeweile im Spiel.²³⁶

„Heute gibt es auch Puppen, die Fieber bekommen, in der Sonne braun werden und im Schatten wieder erblässen, die lachen und schmollen, Tränen vergießen, verschiedene Sprachen sprechen und schmatzende Küßchen geben.“²³⁷ Eine Frage

²³¹ Ernst 1999, S. 240.

²³² Hesiod, griechischer Dichter wahrscheinlich des 8. Jahrhundert vor Christus.

²³³ „Epimetheus“ bedeutet übersetzt der „Hinterherdenkende“, vgl. Yonah 1993, S. 303.

²³⁴ Biedermann 1989, S. 320.

²³⁵ Jacques de Vaucanson (1709–1782), französischer Erfinder und Ingenieur.

²³⁶ Vgl. Ernst 1999, S. 247ff.

²³⁷ Ernst 1999, S. 250.

stellt sich bei diesen Erfindungen jedoch, inwieweit sie das Puppenspiel interessanter und kreativer machen.

Der Androide als Spielzeug entwickelt sich weiter. Im 20. Jahrhundert kommt eine neue Generation von Automaten auf den Markt. Die Mechanik wird von der Elektronik abgelöst, das virtuelle Küken Tamagotschi, der Roboterhund Aibo und das Fabelwesen Furby werden erfunden. Diese elektronischen Haustiere beherrschen nicht nur komplexe Bewegungsabläufe, sondern kommunizieren auf ihre eigene Art mit ihren BesitzerInnen.

Auch bei dieser Weiterentwicklung stellt sich die Frage nach der Freiheit im Spiel. Ganz verliert der Automat jedoch nicht seinen Reiz, das liegt einerseits daran, dass immer neue Ideen verwirklicht werden, und andererseits verändert sich der Blick auf den Automaten. Im 18. und 19. Jahrhundert galt es den Menschen zu täuschen und die Technik hinter der Verlebendigung zu verstecken. Im 20. und 21. Jahrhundert ist es genau die Technik, die fasziniert und offen zur Schau gestellt wird. Automaten werden zu Robotern, die mit ausgeklügelter Technik scheinbar lebendig unsere Welt bevölkern. Neben der Entwicklung für den Spielzeugsektor hat sich der Automat vor allem im industriellen Bereich als Anwendungsobjekt weiterentwickelt. Im Bereich Haushalt oder Altenpflege werden Roboter erfolgreich eingesetzt und bieten teilweise beeinträchtigten Menschen eine Hilfe zur Bewältigung ihres Alltags.

3.3 MODELLE FÜR DEN KUNSTUNTERRICHT

Die Unterrichtsmodelle konzentrieren sich auf den Aspekt des Lebendigen. Die Idee, dass einem Gegenstand Leben eingehaucht wird, ist ein emotionaler und fantasievoller Einstieg in das Thema Puppe. Zu dem Phänomen der Verlebendigung können spannende Fragen gestellt werden. Ist eine Puppe nach ihrer Verlebendigung menschlich oder eher ein Roboter? Fühlt sie wie ein Mensch, kann sie sprechen und wie beweglich ist sie? Diese und weitere Überlegungen bilden den Rahmen, in dem sich die Schüler und Schülerinnen bewegen sollen.

3.3.1 Bilderbriefe

Thematik

Das Buch von Gerd Schneider erzählt von einer Begegnung Franz Kafkas und einem Mädchen, welches seine Puppe verloren hat. Die aus dem Buch entnommenen Briefe, die Franz Kafka dem Mädchen im Namen der Puppe schreibt, bilden den Ausgangspunkt für das Modell. Die Erzählungen der Puppe von ihrer Reise sollen den SchülerInnen Anlass für eine inhaltliche und formale Auseinandersetzung mit der Person Franz Kafka, dem Phänomen der Verlebendigung und dem Medium Brief

geben. Die praktischen Arbeiten der SchülerInnen werden in einem Buch zusammengefasst. Dadurch schließt sich der Kreis zum Schriftsteller - dem Autor wird symbolisch ein Buch zurückgegeben.

Durch die Auseinandersetzung mit dem Autor Franz Kafka bietet sich dieses Unterrichtsmodell für einen fächerverbindenden oder fächerübergreifenden Unterricht mit dem Unterrichtsfach Deutsch an.

Lehrplan

Die Hinweise der Verankerung des Unterrichtsmodells im Lehrplan beziehen sich auf den Lehrplan der Bildnerischen Erziehung. Sollte das Projekt fächerverbindend oder fächerübergreifend durchgeführt werden, müssten die Aspekte des Lehrplans für das Unterrichtsfach Deutsch berücksichtigt werden.

- „- vielfältige Methoden und Strategien für Problemlösungen erschließen und dazu befähigen, innovativ zu denken und zu handeln“²³⁸
- „- ...; Entwickeln von praktischen Fertigkeiten und Fähigkeiten im Umgang mit Geräten, Werkzeugen und Materialien“²³⁹
- „- Formen des fächerverbindenden und fächerübergreifenden Unterrichts sind in allen Schulstufen anzustreben, um über fachspezifische Zugänge Einsichten in gemeinsame Problemfelder zu gewinnen“²⁴⁰
- „- Schrift in vielfältigen funktionellen und angewandten Zusammenhängen gestaltend einsetzen können und Gestaltungsfähigkeiten in den Bereichen Layout und Informationsdesign erwerben“²⁴¹

Intentionen

Das Unterrichtsmodell berücksichtigt alle drei Dimensionen in wechselnden Phasen. Die kognitive Dimension umfasst die Auseinandersetzung mit dem Autor Franz Kafka, die Verlebendigung einer Puppe und die Umsetzung der Briefe in Bilder. Der emotionale Anteil zeigt sich in zwei Abschnitten. Im Einstieg sind die Schüler und Schülerinnen mit der ungewöhnlichen Geschichte Franz Kafkas konfrontiert und nach der ersten praktischen Arbeitsphase werden die Arbeitsergebnisse innerhalb der Klasse getauscht, jeder Schüler/jede Schülerin arbeitet mit der Idee eines Mitschülers/einer Mitschülerin weiter. Die pragmatische Dimension teilt sich in mehrere Arbeitsphasen, in denen die SchülerInnen mit dem Text bildnerisch arbeiten.

²³⁸ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 1, Bildungs- und Lehraufgabe aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

²³⁹ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 2, Beiträge zu den Bildungsbereichen: Kreativität und Gestaltung aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

²⁴⁰ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 2, Didaktische Grundsätze aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

²⁴¹ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 3, Lehrstoff: Bildnerisches Gestalten 5. bis 8. Klasse aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

Ablauf

1. Einstieg in das Unterrichtsmodell ist die von Dora Diamant überlieferte Geschichte von der Begegnung Franz Kafkas mit einem kleinen Mädchen. Bei der das Mädchen erzählt, dass es seine Puppe verloren hat und Franz Kafka spontan eine Geschichte erfindet, um das Verschwinden der Puppe zu erklären. „Deine Puppe macht nur gerade eine Reise, ich weiß es, sie hat mir einen Brief geschickt.“ Das Mädchen ist misstrauisch: „Hast du ihn bei dir?“ „Nein ich habe ihn zu Hause liegen lassen, aber ich werde ihn dir morgen mitbringen.“²⁴²
2. Gruppengespräch und freie Assoziationen über: die Geschichte, ihre möglichen Fortsetzungen, das Phänomen der Verlebendigung, die Person Franz Kafka, den Wert eines Briefes in Vergangenheit und Gegenwart, das Buch „Kafkas Puppe“ von Gerd Schneider und seiner Version der Begegnung von Franz Kafka mit dem Mädchen.
3. Die 13 Briefe aus dem Buch „Kafkas Puppe“ bilden den Ausgangspunkt für den ersten praktischen Arbeitsauftrag. Je nach Klassengröße können die Briefe einzeln, zu zweit oder in kleinen Gruppen bearbeitet werden. Ausgehend von der Kurzinformation (siehe Medien) oder den Auszügen aus dem Buch sollen SchülerInnen Ideen für die inhaltliche und formale Gestaltung der Briefe entwickeln. Einige Überlegungen dazu: Wie formuliert eine Puppe ihre Erfahrungen? Wie ist das Schriftbild? Illustriert sie den Text, um ihre Erlebnisse lebendiger zu gestalten? Welches Papier benützt sie?
4. Parallel zur Ideenentwicklung des Briefes empfiehlt sich ein Theorie-Input zum Thema Schrift und Gestaltung, um SchülerInnen im Bereich Layout und Schriftgestaltung Wissen zu vermitteln.
5. Nach der Fertigstellung der Puppenbriefe werden die Briefe „verschickt“ - das heißt, die SchülerInnen tauschen die Briefe untereinander aus. Sie sind dadurch mit einem neuen Briefinhalt konfrontiert. Ein strenger Zeitplan oder ein Abgabetermin ermöglichen den zeitgleichen Tausch der Briefe.
6. Der erhaltene Puppenbrief ist Ausgangspunkt für den zweiten praktischen Teil. Die SchülerInnen sollen den erhaltenen Brief auf Informationen schriftlicher, haptischer und formaler Art abtasten, um diesen in eine Bildkomposition einfließen zu lassen. Die Herausforderung liegt darin, den Text in einem Bild zusammenzufassen.
Das reine Aufzählen der Gegenstände oder Ereignisse im Bild reicht nicht aus, es gilt die einzelnen Elemente zu einer Komposition zusammenzufügen. Die Bilder sollen gedruckt und anschließend zu einem Buch zusammengefasst werden. Dadurch ergeben sich im Vorfeld einige zu beachtende Punkte wie: Größe und Format des Bildes, Binderand, Auflage, Deckblatt usw.

²⁴² Koch 1995, S. 177.

7. Ein Theorie-Input zur Drucktechnik ermöglicht es konkreter zu planen, nicht alle Drucktechniken lassen zum Beispiel feine Linien oder Ähnliches zu. Die Komposition muss auf die Technik abgestimmt werden.
Für die Druckauflage gibt es zwei Möglichkeiten: Bei einer kleinen Klasse ist es möglich, alle Bücher mit Originalen zu füllen, bei einer großen Klasse scheint es einfacher, wenn jeder Schüler/jede Schülerin in seinem/ihrer Buch das eigene Bild im Original besitzt und der Rest des Buches aus Reproduktionen besteht.
8. Für die Bindung des Buches gibt es ebenfalls mehrere Möglichkeiten. Die zusammengestellten Blätter können in eine Buchbinderei gebracht werden um dort gebunden zu werden (Kosten?), die Blätter können mit einer Spiral- oder Klebebindung gefasst werden (Optik?) oder die Blätter können im Unterricht per Hand gebunden werden (zusätzlicher Zeitfaktor?).

Methoden

Die emotionale und fantasievolle Geschichte vom Zusammentreffen Franz Kafkas mit dem Mädchen bietet einen spannenden Einstieg und dient als Ausgangspunkt für ein Gespräch über die Puppe, das Phänomen der Verlebendigung und bietet den SchülerInnen die Möglichkeit erste Ideen zur Weiterentwicklung der Geschichte zu entwerfen. In einem Brainstorming können die unterschiedlichen Aspekte der Geschichte und ihrer Fortsetzung erläutert werden.

Nach diesem lebendigen Einstieg wechselt das Modell ständig zwischen den Methoden. Immer wieder sind die Kreativität und das bildnerische Tun der SchülerInnen gefragt. Diese produktiven Phasen wechseln sich mit Phasen des Austausches und der Theorie ab.

Zu den Theorie-Inputs bieten sich Handouts zu den Themen: Franz Kafka, das Buch als Objekt und Gegenstand, Schrift/Schriftgestaltung und der verwendeten Drucktechnik an. Zwischen den einzelnen Arbeitsphasen sind Reflexionen über die praktische Arbeit, entweder im LehrerIn-SchülerIn-Gespräch oder in der Gruppe, sinnvoll. Innerhalb dieser Gespräche können zum Beispiel allgemeingültige Kriterien für das Layout getroffen werden.

In einer Abschlusspräsentation kann das Projekt vorgestellt werden. Die Präsentation sollte neben der Vorstellung des Buches auch die unterschiedlichen Aspekte des Projektes aufzeigen, dazu bietet sich zum Beispiel eine Lesung von Franz Kafkas Werken an.

Wird das Unterrichtsmodell fächerverbindend oder fächerübergreifend durchgeführt, sind die jeweiligen Aufgaben zu trennen beziehungsweise zu erweitern.

Medien

Das Buch von Gerd Schneider „Kafkas Puppe“ bietet sich als Hilfestellung und zur konkreten Textübernahme der Briefe an. Die anschließend angeführte Liste dient dem Überblick über die Anzahl der Briefe mit Kurzinhalt.

Die Theorie-Handouts bieten dem Schüler/der Schülerin die Möglichkeit während der Phase der Ideenfindung auf Informationen zurückzugreifen. Informationen oder ausgewähltes Bildmaterial können Ideenbringer und Lösungsansätze sein.

In der Phase der praktischen Arbeit soll dem Schüler/der Schülerin ein breites Repertoire an Papieren zur Verfügung stehen. Unterschiedliche Qualitäten von Papieren regen die SchülerInnen zum Experimentieren an und werden vor allem für den ersten praktischen Teil der Brieferstellung zu spannende Ergebnissen führen. Neben den Papieren werden auch noch Utensilien der Drucktechnik und der Buchbinderei benötigt, der Umfang und die Art des Materials sind abhängig von der Drucktechnik und der verwendeten Buchbindetechnik.

Die Briefe aus dem Buch „Kafkas Puppe“ von Gerd Schneider (kurz gefasst)

1. Brief: Die Puppe entdeckt, dass sie sich bewegen kann und sie sich dadurch vor dem schnappenden Maul des Hundes retten kann. Sie läuft so schnell sie kann, ohne auf die Richtung zu achten und als der Hund von zwei Bällen abgelenkt wird, weiß sie nicht mehr, wo sie ist – sie hat sich verlaufen. (Schneider 2008, S. 23ff.)
2. Brief: Sie fragt verschiedene Tiere und Menschen nach dem Weg, doch niemand kennt den Park mit dem Wasserturm. (Schneider 2008, S. 31ff.)
3. Brief: Ein Mann auf einem Karren nimmt sie mit und sperrt sie in eine Kiste, er will sie zur Prinzessin eines Puppentheaters machen, sie kann fliehen. (Schneider 2008, S. 44f. und S. 55)
4. Brief: Sie trifft auf den Zirkus „Rabanelli“, steigt dort in einen Ballon, der dem Zirkus als weithin sichtbare Werbung dient, der Ballon löst sich und fliegt mit der Puppe davon. (Schneider 2008, S. 61f.)
5. Brief: Die Puppe Mira fliegt mit dem Ballon durch die Lüfte, trifft einen Adler, Wildgänse und lernt die Luftgeister kennen. Sie fliegt weiter über das Land, das Meer, den Himalaja bis Amerika und China. (Schneider 2008, S. 71f.)
6. Brief: Nach der Landung trifft sie auf Sancho und Don Qijote, Sancho erzählt von den Verrücktheiten seines Herrn. (Schneider 2008, S. 89f.)
7. Brief: Am Ufer eines Flusses findet die Puppe ein Boot, sie steigt ein und fährt los, sie trifft eine Bisamratte und kommt in einen gefährlichen Strudel. (Schneider 2008, S. 94ff.)
8. Brief: Mira wird ans Ufer gespült und wandert weiter in einen alten, dunklen Wald, wo sie einem Konzert der sieben singenden Wölfe lauscht. (Schneider 2008, S. 111)
9. Brief: Danach trifft die Puppe auf drei Jäger, welche sie in ihr Dorf mitnehmen. (Schneider 2008, S. 125 ff.)
10. Brief: Die Puppe wandert weiter und trifft auf das fahrende Händlerpaar Brabant und Babette, welche sie in ihrem Wagen mitnehmen. (Schneider 2008, S. 139ff.)
11. Brief: Mit Brabant und Babette besucht Mira einen Jahrmarkt, dort trifft sie auf einen Bären, einen Affen und beobachtet einen Seiltänzer, der sie sehr fasziniert. (Schneider 2008, S. 148–153.)
12. Brief: Weiter geht es mit dem Schiff „Santa Maria“ über das Meer bis nach Brambilla, dort hat der Zirkus Rabanelli sein Quartier aufgeschlagen, die Puppe freut sich auf ein Wiedersehen. (Schneider 2008, S. 162f.)
13. Brief: Im Zirkus freundet sich die Puppe mit dem Trapezkünstler Mario an, sie ist unendlich fasziniert von seiner Kunst, er wird ihr Lehrer und sie eine Himmelreichfrau. Mit dieser Entscheidung verabschiedet sich die Puppe Mira von Lena, mit den Worten: „Ich weiß nicht, ob ich noch Zeit habe, dir Briefe zu schreiben. Sei nicht traurig. Ich hab dich ganz lieb, Lena.“ (Schneider 2008, S. 177–182.)

3.3.2 Automatentheater für eine Person

Dieses Unterrichtsmodell wird in Kapitel 7.2 ausführlich vorgestellt und um die Erfahrungen der Durchführung in der Schule erweitert. An dieser Stelle soll das Unterrichtsmodell kurz vorgestellt werden, um die Vollständigkeit des Kapitels bei zu behalten.

Thematik

Das Automatentheater für eine Person besteht aus einem Schüler/einer Schülerin als Automat und einer Person als Publikum.

Hauptaugenmerk bei diesem Projekt soll auf die Reduktion des Publikums und auf die Interaktion des Schülers/der Schülerin gelegt werden. Ob die Interaktion auch das Publikum mit einbezieht oder das Publikum eine klassische Zuschauerrolle erhält obliegt der SchülerInnenidee zum Theaterstück. Einstieg in das Theaterstück erfolgt für alle SchülerInnen-Automaten durch den Münzeinwurf, ab diesem Zeitpunkt läuft das Stück ab und beginnt mit jedem weiteren Münzeinwurf von Neuem.

Lehrplan

Der Lehrplan für Bildnerische Erziehung²⁴³ hält vier Aspekte fest, die wesentlich für dieses Unterrichtsmodell sind. Neben der Freude an bewusster Gestaltung und dem experimentellen Umgang mit Verfahren und Materialien beschreibt der Lehrplan den Umgang mit dem menschlichen Körper. Unterschiedliche Ausdrucksformen des Körpers sind wesentlicher Bestandteil jeder Kultur und geben SchülerInnen die Möglichkeit sich mit dem eigenen Körper und der Umwelt auseinander zu setzen. Als vierten Punkt beschreibt der Lehrplan noch die Fähigkeit Arbeitsprozesse zu planen und durchzuführen.

Intentionen

Das Hauptaugenmerk dieses Unterrichtsmodells liegt auf dem aktiven Tun der SchülerInnen, diese Aktivität pendelt zwischen kognitiver und emotionaler Dimension.

Im kognitiven Bereich geht es um die Planung und Durchführung des Automatenstückes und im emotionalen Bereich sind die SchülerInnen gefordert ihre Idee des Automaten umzusetzen und dem Publikum zu präsentieren.

Methoden und Medien

Der Einstieg soll intensiv und lebendig gestaltet sein. Eine spezielle Puppe oder der Lehrer/die Lehrerin als Automat wären passend um in das Modell einzusteigen. Während des Projektes begleiten die SchülerInnen verschiedene Übungen aus dem Theaterbereich, um sie auf ihr eigenes, aktives Tun vorzubereiten. Theoretisch soll das Unterrichtsmodell durch Informationen zum Puppenautomaten, der Idee der Verlebendigung und der Musikgruppe „Dresden Dolls“ vertieft werden.

²⁴³ www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

4 PUPPENFRAU

4.1 DIE PUPPE ALS PARTNERIN

Der Gedanke eine Puppe einer Frau aus Fleisch und Blut als Partnerin vorzuziehen, scheint äußerst ungewöhnlich und skurril. Doch diese Idee gibt es schon seit der Antike und ist heute lebendiger denn je.

Ovid²⁴⁴ beschrieb als erster dieses Phänomen. In seinen „Metamorphosen“ schreibt Ovid über die Figur des Pygmalion, einem König aus Zypern, der verdrossen von den Frauen sich aus Elfenbein eine Statuette schnitzte. Je länger er an der Figur arbeitete, desto vollkommener und schöner wurde sie. Pygmalion verliebte sich in diese Statuette und wünschte sich nichts mehr als ihre Verlebendigung. Zum Fest der Liebesgöttin Aphrodite flehte der verliebte Pygmalion die Göttin an, sie möge ihm eine Frau, so schön wie seine Statuette zur Frau geben. Aphrodite verstand den Wunsch und verlebendigte die Figur. Pygmalion vermählte sich mit dieser von ihm geschaffenen Frau.²⁴⁵

Eindrucksvoll und modern beschreibt Ovid die Phase vor der Verlebendigung, Pygmalions Sinne sind durch die Verliebtheit geblendet und „oft legt er prüfend die Hände an das Geschöpf, ob es Fleisch und Blut sei oder Elfenbein, und will immer noch nicht wahrhaben, daß es nur Elfenbein ist. Küsse gibt er und glaubt sie erwidert; er redet mit dem Bild, er hält es im Arm. Rührt er es an, so ist ihm, als drückten sich seine Finger in den Körper ein; ja, er fürchtet, an den Gliedern, die er preßt, möchten blaue Male entstehen. Bald schmeichelt er, bald bringt er Gaben, wie sie ein Mädchenherz erfreuen [...].“²⁴⁶

Er begreift seine Statuette mit allen Sinnen und verlebendigt in seiner Fantasie die leblose und kalte Materie zu einem vollwertigen Gegenüber. Dieses Phänomen tritt so real wie es Ovid um 8 nach Christus beschrieben hat erst wieder im 20. Jahrhundert mit der Erfindung der RealDoll von Matt McMullen auf.

In dieser enormen Zeitspanne beschäftigt das Thema viele KünstlerInnen. Sehr bekannte Texte zu diesem Thema sind E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“ oder Bernhard Shaws „Pygmalion“, der später zu dem Musical „My Fair Lady“ adaptiert wurde. Auch in der bildenden Kunst findet das Thema immer wieder Eingang, auf surreale Art hat sich Paul Delvaux²⁴⁷ mit dem Thema der Verlebendigung beschäftigt. In seinem Bild „Pygmalion“ aus dem Jahr 1939 zeigt er die Idee des Pygmalion-Motivs. Nach den Ideen des Surrealismus verdreht Paul Delvaux jedoch die Elemente. Der männliche Torso wird von einer nackten Frau liebkost, würde die Verlebendigung tatsächlich passieren, wäre die Figur wenig vollkommen – ungleich der perfekten Schönheit wie sie König Pygmalion gegenüber stand. Das Thema und

²⁴⁴ Publius Ovidius Naso (43 vor Christus–17 nach Christus), römischer Dichter.

²⁴⁵ Vgl. Biedermann 1989, S. 346.

²⁴⁶ Albrecht 1994, S. 525f.

²⁴⁷ Paul Delvaux (1897-1994), belgischer Maler.

der künstlerische Blick darauf haben neben Paul Delvaux auch weitere Künstler aus dem Kreis der Surrealisten wie zum Beispiel André Masson²⁴⁸ fasziniert.

Im Zusammenhang mit PuppenpartnerInnen fällt oft der Begriff „Fetisch“ oder „Fetischismus“, nicht immer ist nach Begriffsdefinition eine Puppe ein Fetisch. Das Brockhaus-Lexikon definiert Fetisch: „[portugis.-frz.] der, Gegenstand, dem magische Kräfte zugeschrieben werden.“ und Fetischismus: „der, 1) von den Portugiesen eingeführter Begriff für den Kult mit Götterfiguren in Westafrika; heute Glaube an die Wirkungskraft eines Fetisch. 2) Psychologie: sexuelle Perversion, bei der Gegenstände als bevorzugte Objekte sexueller Erregung dienen.“²⁴⁹

Durch diese Begriffsdefinitionen stellt sich die Frage, ob sich der Glaube an magische Kräfte eines Puppenfetischs der Völker in Westafrika in das 20. und 21. Jahrhundert übertragen lässt und ob es noch weitere Aspekte, warum Männer Puppen als PartnerInnen besitzen, gibt?

Fetische von Urvölkern sollen vor Bösem beschützen, diese Auffassung von Fetisch passt nicht in das Bild der PuppenpartnerIn, denn sie ist eher als Ersatz zu verstehen. Welche Lücken im Leben des Mannes (oder der Frau) die Puppe füllen muss oder kann, hängt von der Art der Puppe und den Bedürfnissen des Mannes ab. Nicht immer steht die rein sexuelle Befriedigung im Vordergrund.

Oskar Kokoschka zum Beispiel hätte sich wahrscheinlich gegen diese Unterstellung verwehrt. Nach der schmerzhaften Trennung von Alma Mahler bat er die Puppenmacherin Hermine Moos²⁵⁰, ihm eine Puppe nach dem Vorbild Alma Mahlers zu fertigen. Diese Puppe war für einige Zeit Oskar Kokoschkas Begleiterin, sie erregte in der Gesellschaft Interesse, damals wie heute.

Ebenfalls großes Interesse zeigte die Gesellschaft an dem provokant-spielerischen Umgang mit Puppen des Künstlers Allan Jones.²⁵¹ Seine dreiteilige Skulptur „Chair, Table and Hat Stand“²⁵² aus dem Jahr 1969 erregte großes Aufsehen und wird bis heute kontrovers diskutiert. Das Werk besteht aus drei „hyperrealen und dennoch stilisierten lebensgroßen Frauenfiguren in Bondage-Outfits als Möbelstücke“.²⁵³ Eine Frauenfigur dient mit einer Glasplatte am Rücken als Tisch, die zweite Figur dient mit angezogenen Beinen als Stuhl und die dritte stehend als Garderobe. Nicht die realistische Darstellung der Puppe oder die sexuell konnotierte Bekleidung irritiert die BetrachterInnen, vielmehr ruft die ungewöhnliche Kombination von Frau und Möbelstück weitere Assoziationen hervor. „Die Frau als Objekt“ wird von vielen KritikerInnen als Argument gegen das Kunstwerk eingebracht.

Trotz teilweise heftiger Angriffe hält Allan Jones an den Themen Frauenkörper, Sexualität und Sinnlichkeit fest, er zeigt in seinem Schaffen das große Interesse an

²⁴⁸ André Masson (1896-1987), französischer Maler, Grafiker und Bildhauer.

²⁴⁹ Der Brockhaus 1993, Band 2, S. 149.

²⁵⁰ Hermine Moos (1888-1928), deutsche Malerin und Puppenmacherin.

²⁵¹ Allan Jones (geboren 1937), britischer Maler und Bildhauer.

²⁵² Allan Jones: „Hat Stand“, 1969, Mischtechnik, 191x84x145cm; „Table“, Mischtechnik, 61x84x145cm; „Chair“, Mischtechnik, 61x84x145cm, Sammlung Gunter Sachs.

²⁵³ Livingstone, zitiert nach: Letze (Hg.) 2012, S. 57.

der „ewigen Jugendlichkeit und ungezügelter Libido“.²⁵⁴ Er beschreibt in seiner Kunst die unterschiedlichen Spielarten der Begegnung zwischen Mann und Frau und spart auch die teilweise noch immer tabuisierten Bereiche wie Partnertausch, Exhibitionismus oder Rollenspielfantasien nicht aus.

Schaufensterpuppen sind Puppen, die sich in das Alltagsbild unauffällig eingefügt haben und den Betrachter/die Betrachterin nicht irritieren, es sei denn, sie sind unbekleidet. Die Assoziation mit uns selbst ist scheinbar durch die formale und mehr oder weniger realistische Ausgestaltung der Schaufensterpuppe so groß, dass die öffentliche Nacktheit verunsichert. Auch in Ausstellungen findet die Schaufensterpuppe ihren Platz. „Charles Ray versieht sein „*Male Mannequin*“,²⁵⁵ eine gewöhnliche männliche Schaufensterpuppe, mit einer Abformung seiner eigenen Genitalien. Der Kontrast zwischen der glatten Anonymität des Körpers und der jede Runzel berücksichtigenden Individualität des Anhängsels nimmt die große, aber nicht zu große Ähnlichkeit zum menschlichen Körper unter die Lupe.“²⁵⁶ Und zeigt die Nähe bei gleichzeitiger Distanz zwischen dem Menschen und der Puppe.

Ab der Mitte des 18. Jahrhundert wurden lebensgroße Modepuppen, gekleidet nach der neuesten französischen Mode, in die Welt verschickt. Die Pandora sollte die französischen Ideen zur Mode und die kostbaren Stoffe in aller Welt präsentieren und Frankreich seine Vormachtstellung im Modebereich sichern.²⁵⁷ Anlehnend an die Idee der Pandora wurde von den reichen Damen der Gesellschaft Torsi aus Weidengeflecht angefertigt, um ihnen die mühsamen Anproben bei ihrem Schneider zu ersparen.²⁵⁸

Im Lauf des 19. Jahrhunderts bestand die Schaufensterpuppe aus Pappmaché, Holz oder Gips. Um das Gesicht realistischer und zarter modellieren zu können, wurde der Kern mit einer Wachsschicht überzogen. Mit der Entstehung der großen Warenhäuser und der Bekleidung von der Stange gewannen auch das Schaufenster und die Schaufensterpuppe an Bedeutung. Das Schaufenster wurde in Szene gesetzt, um potenzielle Kunden und Kundinnen anzulocken. Die zarte Wachsschicht über den Puppengesichtern litt stark unter der neuen starken Beleuchtung und das Wachs begann zu schmelzen und verzerrte die Gesichter.

Nach einem neuen Modellierstoff wurde gesucht, ab dem Jahr 1922 wurden die Puppen aus einer Mischung aus Gips und Gelatine hergestellt, welche robuster und hitzebeständiger war. Wenig später wurde aber auch dieser Stoff ausgetauscht und der noch heute verwendete Kunststoff wurde zum Basismaterial für die Puppen.

Neben den Veränderungen im Material erweiterte sich auch die Puppe selbst. Als wichtige Repräsentantin für Mode bekam sie ein besonders ausdrucksvolles Gesicht geschminkt nach den Geschmack der jeweiligen Zeit, bewegliche Gliedmaßen und

²⁵⁴ Ebda, S. 67.

²⁵⁵ Charles Ray: „Male Mannequin“, 1990, mixed media, Höhe: 185cm, New York.

²⁵⁶ O'Reilly 2012, S. 159.

²⁵⁷ Vgl. Loschek 1994, S. 369.

²⁵⁸ Siehe Kapitel 2.3 Historischer Überblick, Europa.

eine Perücke, die die aktuelle Mode widerspiegelte. Ab den 1980er Jahren wird die Schaufensterpuppe wieder freier, schräge Figuren, die nicht mehr dem klassischen Schönheitsideal entsprechen, finden Einzug in die Schaufenster.

Auffallen um jeden Preis und somit die (kaufkräftige) Jugend ansprechen lautet die Idee hinter den flippigen Puppen. Die neuen Schaufensterpuppen sind bunt, ungewöhnlich und mit Tätowierungen bemalt.



Abbildung 31: Schaufensterpuppe aus dem Modehaus Åhléns, www.n-joy.de/leben/mode/mannequin107.html, Zugriff 22.04.2013. Abbildung 32: Schaufensterpuppe „plus size“, www.kreativgewerbe.de, Zugriff 13.05.2011

Gegenbewegung dazu sind Schaufensterpuppen mit starkem Umfang. Der Markt reagiert auf die zunehmend dicker und älter werdende Gesellschaft, die sich von dünnen Schaufensterpuppen nicht mehr angesprochen fühlt. Die in der Abbildung (Abb. 32) gezeigte Schaufensterpuppe ist ein Beispiel für die neue Generation von Schaufensterpuppen, die gerne mit den Worten „plus size“ oder „best age“ beworben werden. „Diese edle Schaufensterpuppe haben wir insbesondere für die Präsentation von XXL-Kleidung in unser Sortiment aufgenommen. Der mollige Körperbau der Puppe ist in dieser Form sehr selten zu finden und besonders in Übergrößen-Fachhandel gefragt. Brustumfang: 107,5 cm, Taille: 81 cm, Hüftumfang: 106 cm.“²⁵⁹

Die schwedische Kaufhauskette Åhléns hat in ihrem Sortiment auch Schaufensterpuppen mit Normalmaßen, um die aktuelle Mode zu präsentieren. Eine auf *facebook* gestellte Fotografie dieser Puppe (Abb. 31) erregte im März des Jahres 2013 große Aufregung. Obwohl die Fotografie schon drei Jahre zuvor im Internet gepostet wurde, nahm sie jetzt erst eine breite Öffentlichkeit wahr. Sie begeisterte ob ihrer Nähe zur Wirklichkeit. „Für die Kaufhauskette Åhléns, die die Puppen in ihren Geschäften hat, kam die Begeisterungswelle völlig unerwartet. ‚Wir haben die Puppen schon seit etlichen Jahren in den Geschäften‘, sagt Therese Johnsson, Pressesprecherin von Åhléns. ‚Unsere Kundinnen sehen nicht alle gleich aus, daher wollten wir auch unterschiedlich geformte Schaufensterpuppen haben.“²⁶⁰

²⁵⁹ www.kreativgewerbe.de, Zugriff 13.10.2011.

²⁶⁰ Zitiert nach einem Artikel auf: www.brigitte.de/frauen/gesellschaft/schwedische-schaufensterpuppen-1161407/, Zugriff 23.04.2013.

Das Ideal und die Realität zeigen sich in den unterschiedlich geformten Puppen, wobei viele Hersteller die Maße der regulären Schaufensterpuppen mit dem Argument des Ideals begründen. Auch wenn der Mensch körperlich diesem Ideal nicht entspricht, spiegelt er sich sehr wohl in dieser idealisierten Puppe.

Noch stärker der Idealisierung verhaftet ist die Puppe im Bereich der Erotik. Der Bildhauer Matt McMullen revolutionierte diesen Sektor. Bis zur Erfindung seiner sogenannten RealDoll verstand man unter einer Sexpuppe jene aufblasbaren Puppen, die zumeist billig gefertigt mit weit geöffnetem Mund die schnelle Befriedigung bringen. Die RealDolls des Amerikaners Matt McMullen veränderten den Markt und brachten eine neue Qualität im Umgang mit Sexpuppen. Die Erfindung der Puppe soll eher durch Zufall passiert sein, Matt McMullen fertigte Halloweenmasken im Akkord und wollte aus dieser Monotonie ausbrechen. Er modellierte eine kleine weibliche Figur und stellte deren Fotografie ins Internet. Das Echo war enorm, aber vor allem interessierte die Betrachter, ob denn diese wunderschöne Puppe auch „funktioniere“. Matt McMullen sah darin großes Potenzial und begann lebensgroße und lebensechte Sexpuppen zu produzieren. Seine Firma Abyss Creation produziert ungefähr tausend Puppen im Jahr, mittlerweile werden 50% davon nach Europa verschifft und erfreuen die Käufer. Eine RealDoll ist eine kostspielige Investition, circa 8.000 Euro kostet eine individuell vom Käufer/ von der Käuferin, zusammengestellte Puppe. Aus zehn verschiedenen Körpern, von kindlich über sportlich, opulent bis fantastisch reicht die Palette, dazu kann aus sechzehn verschiedenen Gesichtern gewählt werden. Zusätzlich bestimmt der Käufer noch Hautton, Augenfarbe und Make-up, Intimfrisur und sexuelle Extras wie Analöffnung, Zungenform oder beide Geschlechtsteile an einer Puppe.

Matt McMullen erweitert und verändert sein Sortiment und die Ausstattung der Puppe laufend, so wurde dem Wunsch nach einer männlichen Puppe nachgegangen und mittlerweile kann aus zwei verschiedenen Männerkörpern und drei verschiedenen Gesichtern gewählt werden.²⁶¹

In Europa sind RealDolls in einem deutschen Sexshop²⁶² erhältlich. Die Puppen werden exklusiv für Europa importiert und an die sexuell experimentierfreudige Kundschaft verkauft. Da die Anschaffung einer RealDoll eine große Investition ist, bietet der Shop eine Probenacht mit der Puppe an. Für 250 Euro kann der noch unentschlossene Kunde diese mit der Puppe verbringen und ihre Qualitäten testen. Eine einzigartige Möglichkeit die Puppe kennen zu lernen.²⁶³

Der Preis für eine Puppe liegt je nach Ausstattung zwischen 5.000 und 8.000 Euro. Den Preis rechtfertigt Matt McMullen mit der hohen Qualität in Verarbeitung, Bemalung und Zusammensetzungsmöglichkeit, alle Puppen werden nach der Basisfertigung individuell und per Hand bemalt, so steckt nicht nur viel Arbeit und

²⁶¹ Vgl. www.realdoll.com, Zugriff 10.10.2011.

²⁶² www.intimatemoments.de, Zugriff 12.02.2013.

²⁶³ Vgl. www.intimatemoments.de, Zugriff 12.02.2013.

technisches Know-how in den Puppen, auch wird versucht den Puppen ein wenig Persönlichkeit und Leben einzuhauchen.

Body Number	US Dress Size	Standard dress size	Bra Size	Shoe size	Height	Measurements (over breast, waist, hip)	Description
1	8	small	32C	8	5'6"	35"-24"-34"	Athletic- super model
2	4-6	x-small-small	32C	7	5'1"	34"-23"-32"	Curvacious athletic
3	8-10	small-medium	34D	8	5'5"	38"-26"-36"	Dancer
4	4	x-small	32AA	7	4'10"	30"-23"-33"	Petite
5	6	small	32E	7	4'10"	37"-23"-33"	Voluptuous
6	4	x-small	32A	8	5'3"	31"-23 1/2"-33"	Athletic
7	6	small	32B	8	5'3"	33"-24"-33"	Athletic
8	8	small	34B	8	5'7"	36"-26"-37"	Voluptuous
9	8-10	small bottom, large top	32G	8	5'3"	41"-25"-35"	Fantasy
10	12	medium- large	34DD	8	5'5"	39"-25"-39"	Voluptuous, big boned



Abbildung 33: Übersicht der verfügbaren Körper mit Maßangaben, www.realdoll.com/?page_id=5537, Zugriff 05.05.2012.

Neben der Kundschaft, die sexuell offen und aktiv ist, gibt es auch einen Teil der Kundschaft, die in der Puppe einen kompletten PartnerInnen-Ersatz findet. In der Dokumentation „guys and dolls“²⁶⁴ kommen Männer zu Wort, die bis jetzt keine reale Partnerin finden konnten und nun mit einer RealDoll zusammenleben. Die Männer der Dokumentation sind in unterschiedlicher Hinsicht Außenseiter, gewollt oder ungewollt können oder wollen sie keine Beziehung mit einem Menschen eingehen. Verschiedene Beweggründe wie Einsamkeit, Sexlust oder Angst vor Menschen und Krankheiten werden genannt, warum sie eine Sexpuppe gekauft haben.

Ein Argument fällt fast immer, eine RealDoll bleibt für immer, die Angst vor dem „verlassen werden“ fällt in dieser Beziehung weg.

Die Männer kümmern sich sehr liebevoll um ihre Puppen, geben ihnen Namen, kaufen ihnen Kleidung, Kosmetika und kleine Geschenke, sie waschen sie, kämmen das Haar und sprechen mit ihnen. In manchen Momenten scheinen die Puppen wirklich lebendig, wäre nicht der Haken im Nacken, an dem sie aufgehängt werden können. Das Gewicht einer RealDoll entspricht fast dem einer realen Frau, das heißt die Puppe von einem Ort zum anderen zu bringen ist mit großem Kraftaufwand verbunden, in diesen Momenten fällt jede Idee der Verlebendigung von der Puppe ab.

²⁶⁴ BBC-Dokumentation: www.watchdocumentary.com/watch/guys-and-dolls-video_2d55b7680.html, Zugriff 28.07.2012.

4.1.1 Der Surrealismus: Frau-Objekt-Puppe

André Breton definierte in seinem 1924 geschriebenen Manifest des Surrealismus die Idee der Kunstrichtung:

„SURREALISMUS, Substantiv, m, reiner, psychischer Automatismus, durch welchen man, sei es mündlich, sei es schriftlich, sei es auf jede andere Weise, den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk–Diktat ohne jede Vernunft – Kontrolle und außerhalb aller ästhetischen oder ethischen Fragestellungen.“²⁶⁵

André Breton fordert eine neue Denkweise, die sich das Unterbewusste und die Welt der Träume zu Nutze macht. Logik und Vernunft sollten gegen Traumwelt und emotionale Wahrnehmung eingetauscht werden.

Durch den neuen Zugang zur Kunst wurden neue Techniken notwendig, „die dem Zufall und dem Unbewussten Raum geben sollten: die écriture automatique, den cadavre exquis, die Frottage (d.h. die Durchreibung, 1925 durch Max Ernst), die Grattage (Abschabung, von Max Ernst ab 1925 entwickelt), die Sandbilder (André Masson 1927), die Décalcomanie (Abklatsch, Oscar Dominguez 1935), die Fumage (Rußmalerei, Wolfgang Paalen 1937).“²⁶⁶

Mit den neuen Techniken und dem spielerischen Umgang mit Bildelementen, ähnlich der Struktur von Träumen, entwickelten die KünstlerInnen des Surrealismus eine eigene Bildsprache. Sie stand im Kontrast zum reduzierten Kubismus. In dem Satz: „So schön wie die unvermutete Begegnung eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf dem Seziertisch“²⁶⁷ des Dichters Comte de Lautréamont²⁶⁸ fanden die Surrealisten ein literarisches Bild, welches ihre Ideen wiedergab.

Exposition Internationale du Surréalisme

Die Ausstellung „Exposition Internationale du Surrealisme“ fand im Februar des Jahres 1938 in der Galerie von Georges Wildenstein in Paris statt. Keine klassische Surrealismus-Ausstellung sollte den Besucher/die Besucherin erwarten, sondern eine Totalinszenierung.

Die Ausstellung wurde als begehbare Environment inszeniert. Im Vorhof stand Salvador Dalís Regentaxi²⁶⁹ und entführte die Besucher in einem ersten Schritt in eine Traumwelt. Durch einen langen Gang der von den Surrealisten benannten „Plus belles rues de Paris“ gelangten die BesucherInnen in den Hauptraum der Ausstellung. Von der Decke hingen unzählige Kohlesäcke, der Boden war bedeckt mit Laub, in einer Ecke wurde Kaffee geröstet und aus Lautsprechern klang das

²⁶⁵ Broer (Hg.) 1974, S. 54.

²⁶⁶ Schneede 2001, S. 87.

²⁶⁷ Klingsöhr-Leroy 2004, S. 9.

²⁶⁸ Isidore Lucien Ducasse, Künstlername: Comte de Lautréamont (1846-1870), französischer Dichter, dessen Werk „Die Gesänge des Maldoror“ aus dem Jahr 1874 die Surrealisten stark beeinflusst hat.

²⁶⁹ Salvador Dalís (1904–1989) „Regentaxi“ bestand aus einem Efeu umrankten Auto mit einer Gliederpuppe als Chauffeur und einer Schaufensterpuppe als Fahrgast. Das Innere des Autos wurde beregnet und von Fröschen und Schnecken belebt. Vgl. Sykora 1999, S. 169.

monotone Geräusch von marschierenden Soldaten. In dieser Atmosphäre präsentierten die KünstlerInnen ihre Arbeiten.²⁷⁰

„Wurde auf der Einladungskarte einerseits um Erscheinen in Abendgarderobe zur extravaganten Zeit von 22.00 Uhr gebeten, so ließ sie gleichzeitig keine Rückschlüsse auf ausgestellte Werke oder beteiligte Künstler zu.“²⁷¹ Die Gäste der Vernissage erhielten Taschenlampen und mussten sich damit selbst den Weg durch die Ausstellung bahnen, vor allem in der „Plus belles rues de Paris“ entstanden durch die suchenden Lichtkegel sonderbare Begegnungen.

Die „Plus belles rues de Paris“ bestand aus sechzehn Schaufensterpuppen, die von fünfzehn Künstlern und einer Künstlerin²⁷² gestaltet wurden. Die Schaufensterpuppe nimmt bei den SurrealistInnen als Objekt eine besondere Rolle ein. Sie ist Sinnbild der Frau, Verlebendigungs-idee, Objekt der Begierde und Material in einem. Durch die Auseinandersetzung der Surrealisten mit den Theorien von Sigmund Freud²⁷³ ist die Frau und ihre Sexualität ein geheimnisvolles und erotisches Thema. Die klassische Schaufensterpuppe verkörpert formal eine weibliche Figur, durch die unterschiedlichen Möglichkeiten der Inszenierung entsteht eine Art von Verlebendigung. Die Schaufensterpuppen der „Plus belles rues de Paris“ unterscheiden sich formal und in ihrer Inszenierung durch die jeweilige Idee des Künstlers/der Künstlerin, gemein ist ihnen jedoch die mehr oder weniger offensichtliche Erotik. Die Figurinen werden teilweise verschleiert, zeigen Teile von Spitzenunterwäsche, Accessoires werden als Schmuck und/oder Fesseln eingesetzt oder sinnliche Bereiche wie der Mund, die Brust oder der Scham werden akzentuiert.²⁷⁴ Die Puppe als Stellvertreterin für die „Schönen der Nacht“, Bild sexueller Fantasien und Begleiterin in das Unterbewusste.

Die Ausstellung „Exposition Internationale du Surrealisme“ war keine Ausstellung über den Surrealismus oder über KünstlerInnen des Surrealismus, sie war inszenierter Surrealismus. Der Besucher/die Besucherin fand sich in einer Traumwelt wider, welche alle Sinne ansprach und „die wichtigsten Verfahren und Motive des Surrealismus: Verschleierung und Enthüllung, die gefesselte Begierde, die Macht der unbewussten Triebe, der Tabubruch“²⁷⁵ zusammenfasste.

²⁷⁰ Vgl. Sykora 1999, S. 169ff.

²⁷¹ Sykora 1999, S. 168.

²⁷² Mossé Sonia (1917-1943), französische Malerin.

²⁷³ Sigmund Freud (1865-1939), österreichischer Neurologe, Tiefenpsychologe, Kulturtheoretiker und Religionskritiker, 1899 veröffentlicht er sein psychoanalytisches Werk „Die Traumdeutung“.

²⁷⁴ Vgl. Sykora 1999, S. 176.

²⁷⁵ Schneede 2001, S. 105.

4.1.2 Craig Gillespie: Lars und die Frauen

Der Film „Lars und die Frauen“ von Craig Gillespie²⁷⁶ erzählt von dem Einzelgänger Lars Lindstrom und seiner ungewöhnlichen Beziehung zu einer RealDoll namens Bianca. Lars wohnt in der umgebauten Garage seines Elternhauses, in einem kleinen Ort in Kanada. Im Haus wohnen sein älterer Bruder Gus und seine schwangere Schwägerin Karin.

Sein Arbeitskollege Kurt zeigt ihm im Internet die Seite der RealDolls, er ist fasziniert von der Möglichkeit sich seine eigene Frau zu kreieren. Lars reagiert nicht besonders interessiert, ebenso wenig wie auf die freundlichen Annäherungsversuche seiner Arbeitskollegin Margo. Ein paar Wochen später stellt Lars seinem Bruder und seiner Schwägerin seine neue Freundin Bianca vor, die beiden sind zuerst neugierig und erfreut, dass Lars im Internet eine Frau gefunden hat. Nach dem Kennenlernen der Puppe weicht die Freude, sie sind verwirrt und verzweifelt.

In ihrer Verzweiflung gehen Gus und Karin mit Lars und seiner Freundin zu einer Ärztin, um unter dem Vorwand, Bianca sollte sich nach ihrer weiten und anstrengenden Reise einem Gesundheitscheck unterziehen, ihn untersuchen zu lassen. Dr. Dagmar Berman nimmt sich des Problems an, untersucht Bianca und beobachtet dabei Lars. Wöchentlich bittet sie nun die beiden zu sich, Dr. Berman nutzt die Zeit, um mit Lars zu sprechen. Immer klarer wird, dass es ihm leicht fällt, über sich zu sprechen, wenn er seine Lebensgeschichte und seine Probleme als Biancas erzählt. Nach und nach wird klar, warum Lars so zurückhaltend lebt und welche Rolle Bianca in seinem Leben spielt.



Abbildung 34: Bianca (RealDoll) und Lars (Ryan Gosling), www.blog.agm-magazin.de/diese-woche-im-tv-unsere-fernsehtipps-kw-38/lars-und-die-frauen/, Zugriff 14.10.2013. Abbildung 35: DVD-Cover des Films „Lars und die Frauen“, 2007.

²⁷⁶ Craig Gillespie (geboren 1967), australischer Regisseur.

Lars (Ryan Gosling) und Bianca (RealDoll)

Sie sind ein besonderes Paar, wobei sich die Frage stellt, ob sie als Paar bezeichnet werden können. Denn im Film zeigt sich, dass Lars über die Puppe Bianca versucht bestimmte Bereiche seiner Gefühlswelt an seine Umwelt zu vermitteln.

Bianca ist eine RealDoll, eine Sexpuppe bestellt aus dem Internet, genau nach den Vorstellungen ihres Käufers. Lars ist nicht interessiert an schnellem, unkompliziertem Sex, er ist auf der Suche nach einer starken emotionalen Partnerschaft. Ein ungewöhnlicher Zugang zu einer Puppe, die eine so offensichtliche Nutzung hat. Der Film zeigt die menschliche Komponente, die diese Puppe haben kann. Seit der Erfindung der RealDoll als hochwertige Sexpuppe finden immer wieder Menschen in ihr mehr als nur eine Sexualpartnerin; sie ersetzt die reale Partnerin auch im Alltag.

Lars beschreibt die brasilianische Bianca als sehr gebildet, religiös und sie ist wie er ein Waisenkind. Sie sitzt im Rollstuhl und spricht kein Englisch, Lars übersetzt für sie und hat damit die Möglichkeit eigene Gefühle und Interessen auszusprechen.

Als die Kiste mit Bianca von der Post zugestellt wird, macht sich Lars wie für ein Rendezvous fein und ein liebevolles Miteinander zwischen den Beiden beginnt. Bianca schläft bei Gus und Karin im Haus, denn Lars findet es nicht richtig, nach der kurzen Zeit die sie einander erst kennen im gleichen Bett zu schlafen. Bianca erhält das rosa Zimmer seiner verstorbenen Mutter.

Die beiden durchleben eine scheinbar klassische Beziehung, zuerst das Kennenlernen, in ihrem Fall wenig romantisch, dann das Vorstellen der Partnerin in der Familie und in der Gemeinschaft. Zu dieser Zeit verbringen Lars und Bianca jede freie Minute miteinander und er zeigt ihr die Plätze seiner Kindheit. Je integrierter Bianca in der Dorfgemeinschaft ist, desto mehr Aufgaben übernimmt sie und entfernt sich dadurch ein Stück von Lars. Er beobachtet dies mit gemischten Gefühlen, einerseits ist er stolz auf seine Freundin, andererseits will er sie ganz für sich alleine. Eine spannende und schmerzhaft Zeit für Lars. Er nimmt Kontakt zu seinen Mitmenschen auf und Bianca wird immer mehr zu dem, was sie im eigentlichen Sinn ist, eine durch Fantasie verlebendigte Puppe. Trotzdem beendet Lars diese Beziehung nicht, indem er die Täuschung auflöst, vielmehr erkrankt Bianca und stirbt.

Karin (Emily Mortimer) und Gus (Paul Schneider)

Die Familie von Lars besteht aus seinem Bruder Gus und dessen schwangeren Frau Karin. Die Mutter ist bei der Geburt von Lars verstorben und Gus sehr früh von zu Hause fortgegangen, zurück blieben der überforderte Vater und Lars. Als der Vater ebenfalls stirbt, kehrt Gus zurück und gründet eine Familie.

Für Lars scheint kein Platz zu sein, er zieht sich immer mehr zurück. Trotzdem macht er sich große Sorgen um Karin, denn es könnten bei der Geburt ihres Kindes ebenfalls Komplikationen auftreten, so wie damals bei seiner Geburt. Gus hat sich, aus eigener Überforderung, nie besonders um seinen kleinen Bruder gekümmert. Karin hingegen, versucht immer wieder den Kontakt zu Lars zu intensivieren, scheitert aber regelmäßig. Viele Missverständnisse entstehen durch Unausgesprochenes und unterschiedliche Bedürfnisse.

Dr. Dagmar Berman (Patricia Clarkson)

Sie ist praktische Ärztin mit psychologischem Gespür. Lars findet in Gesprächen mit ihr, die Zeit und den Ort, über sich zu sprechen. Er tut dies, indem er über Bianca spricht und mit jedem Gespräch wird dem Zuschauer/der Zuschauerin klarer, warum Lars sich in diese irrealen Beziehung geflüchtet hat. Dr. Berman fragt nicht aus, sie stellt Fragen eher nebenbei und lässt Lars Raum zu antworten, durch dieses freie Sprechen erkennt auch Lars immer klarer sich und seine Umwelt. Sie begleitet Lars und Bianca, genauso wie Gus und Karin, bestärkt sie in ihrem Tun und versucht ihnen klar zu machen, dass nur Lars bestimmt was und zu welchem Zeitpunkt mit Bianca passiert. Sobald Lars bereit ist für das „richtige“ Leben, wird er sich von Bianca trennen. Dr. Berman ist im Film die Verbindung zwischen den einzelnen Hauptpersonen, bei ihr laufen alle Fäden der Verwirrung und der Verzweiflung zusammen. Sie nimmt sich des Problems auf eine unaufgeregte und klare Weise an, so dass der Zuschauer/die Zuschauerin niemals auf den Gedanken des Lächerlichen kommt. Lars wird nicht zur Schau gestellt und der Voyeur wird in diesem Film nicht bedient. Dr. Berman ist es, die die Puppe als Vehikel für eine Blockade enttarnt und nicht die Puppe in den Vordergrund stellt, sondern vielmehr den Umstand, dass wir innerhalb der Gesellschaft immer wieder an unsere sozialen Grenzen stoßen.

Margo (Kelli Garner) und Kurt (Maxwell McCabe-Lokos)

Sie arbeiten im gleichen Großraumbüro wie Lars. Kurt arbeitet direkt neben ihm, Margo ein paar Schreibtische weiter. Margo ist verliebt in Lars und versucht immer wieder in Kontakt mit ihm zu kommen. Lars blockt ab, er kann oder will sie nicht näher kennen lernen.

Kurt ist ein großer Fan von Actionfiguren, rund um seinen Bildschirm sind sie aufgestellt, zwischen ihm und Margo, die einen kleinen Teddybären am Schreibtisch sitzen hat, beginnt ein Spiel. Sie verstecken sich gegenseitig das Spielzeug, anfangs nur zum Spaß, im Laufe des Films wird die Situation ernster, bis schließlich Kurt Margo's Teddybär mit einem Computerkabel „erhängt“.

Parallel zu diesem Erzählstrang beginnt Lars mit Bianca sein „Spiel“ und etwa zur gleichen Zeit, wie der Teddybär erhängt wird, beginnt sich die Beziehung zwischen Bianca und Lars zu lösen. Lars wiederbelebt den Teddybären mit Mund zu Mund Beatmung und Herzmassage und belebt sich damit in gewisser Weise selbst wieder zum Leben.

Dieser Strang ist in Bezug auf die Puppe als Spielzeug sehr interessant. Alle drei, Lars, Margo und Kurt, umgeben sich mit Spielzeug unterschiedlicher Qualität; alle drei befinden sich in einer Spielsituation und alle drei schwanken zwischen Spaß und Ernst. So kindlich und vergnügt sie mit dem Spielzeug umgehen, so ernsthaft wird die Lage, wenn es um das Wohlergehen des Spielzeugs und somit um ihr eigenes Wohlergehen geht.

Fazit

Craig Gillespie zeigt in seinem Film Menschen in unterschiedlichen Beziehungen, wie sie in ihnen leben und wie vielfältig das Thema Beziehung ist. Er zeigt den Menschen als Wesen, welches nach gesellschaftlicher und partnerschaftlicher Verknüpfung sucht um Sicherheit und Liebe zu erfahren. Lars entscheidet sich für einen unkonventionellen Weg, diese Liebe zu erfahren. Das Leben mit einer RealDoll bringt einige Vorteile im Vergleich zum Leben mit einem Menschen, aber auch entscheidende Nachteile. Die Puppe fügt sich den Wünschen und Vorstellungen des Besitzers (der Besitzerin) und ist dadurch eine unkomplizierte Begleiterin des Lebens. Andererseits bringt diese Einseitigkeit auf Dauer auch Einsamkeit und Isolation. Im Leben mit einer RealDoll unterscheidet sich der Film, meiner Meinung nach, wesentlich vom wahren Leben. Vergleicht man den Film „Lars und die Frauen“ mit der Dokumentation „guys and dolls“²⁷⁷ in Bezug auf das Miteinander und die Toleranz innerhalb der Gesellschaft sind die Unterschiede groß.

Im Film gibt es natürlich Zweifel und Verzweiflung unter den Mitmenschen, schlussendlich wird die Puppe Bianca aber herzlich und ohne Vorurteile, vor allem Lars gegenüber, in der Gemeinschaft aufgenommen. In der Realität sind der Umgang mit Sexpuppen und das Leben mit einer Puppe nach wie vor Tabubereiche, die hinter verschlossenen Türen stattfinden. Ein Mann beschreibt die Situation, mit den Worten: „Ich stehe eigentlich dazu, da ich aber weiß, dass viele Leute so etwas immer noch als schmutzig oder krank bezeichnen, möchte ich mein Sex-Leben lieber nicht öffentlich machen.“²⁷⁸

Im Film „Lars und die Frauen“ spielt die eigentliche Funktion der RealDoll Bianca keine Rolle, das Thema der Sexualität wird von Lars und seiner Umgebung ausgeblendet. Nur in einer kurzen Badezimmer-Episode, stellen Karin und Gus fest, dass Bianca eine Puppe mit allen Merkmalen einer richtigen Frau ist.

Im Bereich der gesellschaftlichen Akzeptanz und im Bereich der gelebten Sexualität unterscheiden sich Film und Leben wesentlich, im Bereich des Alltages mit einer Puppe sind die Unterschiede kaum merklich. Viele Puppenbesitzer kümmern sich sehr liebevoll und aufopfernd um ihre Puppen und sehen in ihnen ein vollwertiges Gegenüber, auch Lars kann sich ohne Angst seiner Puppe nähern, da er bestimmt was passiert. Diese Kontrolle über das Leben ist ein Aspekt warum Menschen mit einer RealDoll leben, es sind aber auch „Menschen, die wegen einer körperlichen Behinderung kaum Chancen haben, eine Frau zu finden, oder durch traumatische Erlebnisse unfähig sind, eine Beziehung aufzubauen. Es gibt verwitwete Senioren, die das Gefühl brauchen, jemanden neben sich im Bett liegen zu haben.“²⁷⁹ So unterschiedlich die Beweggründe für den Kauf einer RealDoll sind, so unterschiedlich ist auch das Leben mit ihnen.

²⁷⁷ BBC Dokumentaton: www.watchdocumentary.com/watch/guys-and-dolls-video_2d55b7680.html, Zugriff 28.07.2012.

²⁷⁸ Extra Tipp, Artikel: „Puppen-Zuhälter“ Kassel, 12.02.2007.

²⁷⁹ Frankfurter Rundschau, Artikel: „Objekte der Begierde“, Frankfurt, 14.08.2008.

An diesem Punkt stehen wieder Beziehungen verschiedenster Art im Mittelpunkt, so wie im Film. Ebenso einzigartig wie die Menschen sind auch ihre Beziehungen, die sie führen. Lars findet über die Puppe Bianca zu sich und ist damit bereit für eine „echte“ Beziehung. Er ist bereit sich einzulassen auf einen Menschen und bereit für eine Beziehung in der auch Zärtlichkeit und Körperkontakt ihren Platz finden.

4.1.3 Oskar Kokoschka: Die Puppe Alma

Oskar Kokoschka²⁸⁰

Oskar Kokoschka wurde 1886 in Österreich geboren. Er stirbt 1980 in der Schweiz. Im Jahr 1912 lernt er die junge Witwe Alma Mahler kennen und es beginnt eine dreijährige Beziehung, in der extreme Höhen von extremen Tiefen abgelöst werden.²⁸¹

Alma Maria Mahler – Werfel

Alma Mahler-Werfel, geborene Schindler, wurde 1879 in Österreich geboren und starb 1964 in Amerika. Sie war vielen Künstlern eine starke Frau und inspirierende Muse.²⁸²

Die stille Frau

Die Beziehung zwischen dem jungen Maler Oskar Kokoschka und der jungen Witwe Alma Mahler beginnt im Winter 1912, Alma Mahler bat ihn sie zu malen. Der erste gegenseitige Eindruck könnte unterschiedlicher nicht sein. Oskar Kokoschka schreibt in seiner Biografie „Mein Leben“: „Ich war fasziniert von ihrer Erscheinung, jung, in Trauer ergreifend, weil sie schön und so einsam war.“²⁸³ In der Biografie „Mein Leben“ von Alma Mahler beschreibt sie den jungen Oskar Kokoschka sehr ausführlich: „Oskar Kokoschka ist als Mann und Mensch ein höchst seltsames Gemisch. Schön angelegt als Gestalt, stört etwas in der Struktur. Er ist groß und schlank, aber seine Hände sind rot und schwellen oft an. Die Fingernägel sind so durchblutet, daß, wenn er sich die Nägel schneidet und etwas ritzt, das Blut im Bogen wegschießt. Seine Ohren, obwohl klein und fein ziseliert, stehen vom Kopfe ab. Seine Nase ist etwas breit und schwillt leicht an. Der Mund groß, der untere Teil und das Kinn vorgebaut. Die Augen stehen etwas schief; dadurch bekommt sein Ausdruck etwas Lauerndes. Doch an sich sind die Augen schön. Das Gesicht trägt er sehr erhoben. Der Gang ist schlampig, er wirft sich förmlich beim Gehen vorwärts.“²⁸⁴

²⁸⁰ www.oskarkokoschka.at, Zugriff 17.10.2013.

²⁸¹ Vgl. Weidinger 1996, S. 107ff.

²⁸² Vgl. Weidinger 1996, S. 98ff.

²⁸³ Kokoschka 1971, S. 129.

²⁸⁴ Mahler-Werfel 1960, S. 58.

So unterschiedlich die beiden sich beschreiben, so unterschiedlich sind ihre Leben. Sie ist Komponistin, seit einem Jahr Witwe des berühmten Komponisten Gustav Mahler, Mutter einer Tochter und Dame der Gesellschaft. Er ist ein junger aufstrebender Maler mit großen Emotionen.

Die Beziehung dauerte drei Jahre und war geprägt von großer Leidenschaft und rasender Eifersucht von Oskar Kokoschkas Seite. Er verliebte sich so stark in Alma Mahler, dass er sie ganz für sich alleine haben wollte und sie so mit seiner Liebe erdrückte. Nach ihrer Beziehung bleiben sie lose in Kontakt, Oskar Kokoschka schreibt seiner Almi, wie er sie nennt, von seinen Reisen Karten, die sie einerseits freudig erwartet und andererseits im Inneren aufwühlen. Nach dem Einlangen einer Karte aus Kairo schreibt Alma Mahler: „Es ist, als ob wir mit einer geistigen Nabelschnur aneinander hingen.“²⁸⁵

Die Trennung ist vor allem für Oskar Kokoschka sehr schmerzhaft. Alma Mahler heiratet nach der Trennung den Architekten Walter Gropius und erwartet ein Kind von ihm. Da alle Versuche Alma zurück zu gewinnen fehlschlagen und sie seine Briefe in dieser Zeit nicht beantwortet, gibt er eine lebensgroße Puppe nach dem Vorbild seiner geliebten Alma in Auftrag. Die Münchner Puppenmacherin Hermine Moos soll für den Maler eine Puppe fertigen, um seinen Schmerz über den Verlust der Geliebten zu lindern. In einem regen Briefwechsel mit der Puppenmacherin beschreibt er ihr genau, wie sich die Puppe anfühlen soll und welche körperlichen Besonderheiten Alma hatte. Er fertigte unzählige Zeichnungen und Skizzen an und immer wieder schickte Hermine Moos einzelne Teile oder Stoffproben, um den Fortschritt der Puppe mit dem Maler abzustimmen.

Kokoschka schreibt: „Jetzt dachte ich mit Spannung an die Ankunft der Puppe, für welche ich auch Pariser Unterwäsche und Kleider gekauft hatte, um endlich die Alma-Mahler-Geschichte in Ordnung zu bringen und um nicht erneut der fatalen Pandora-Büchse zum Opfer zu fallen, von der ich bereits genug Unheil erfahren habe.“²⁸⁶

Im Februar 1919 war es endlich soweit, die Kiste mit der Puppe wurde gebracht. Die hohen Erwartungen an die Puppe erfüllten sich nicht und „die stille Frau“, wie Kokoschka sie nach der ersten Enttäuschung nannte, mutierte zu einem Objekt für seine Malerei, denn mit der Enttäuschung, dass die Puppe der echten Alma Mahler nicht ebenbürtig ist, erkennt Kokoschka das Ende dieser einzigartigen und großen Liebe. Die Puppe ist ein besonderes Kuriosum im Leben des Oskar Kokoschka, und seine Haushälterin, unterstützte ihn in seiner Fantasie mit offener Selbstverständlichkeit. „Reserl mußte in meinem Auftrag Gerüchte über den Liebreiz, die mysteriöse Herkunft der ‚Stillen Frau‘ unter die Leute bringen, zum Beispiel, daß ich einen Fiaker gemietet hätte, um sie an sonnigen Tagen ins Freie zu fahren, eine Loge in der Oper, um sie herzuzeigen.“²⁸⁷

²⁸⁵ Ebda, S. 199.

²⁸⁶ Kokoschka 1970, S. 190.

²⁸⁷ Ebda, S. 191.

Alma Mahler erfuhr von der Puppe und schrieb: „In Dresden ließ Oskar Kokoschka eine lebensgroße Frauenpuppe herstellen [...] mit blonden Haaren – und bemalte sie vollkommen nach meinem Ebenbilde – so schilderte man es mir. Die Puppe lag immer auf dem Sofa. 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!“²⁸⁸

Ein eigenartiges Gefühl muss Alma Mahler befallen haben, wenn der Mann, den sie geliebt hatte, sich einen Fetisch schafft, um die Beziehung aufzuarbeiten. Oskar Kokoschka erliegt nicht der Verlebendigungsfantasie, wahrscheinlich weil die Puppe nur eine Nachbildung ist und nicht wie etwa bei Pygmalion die Puppe selbst das Objekt der Begierde war.



Abbildung 36: Hermine Moos „Die Puppe der Alma Mahler“ 1919, Fotografie, Oskar Kokoschka Dokumentationszentrum Pöchlarn, Österreich.

Er nützt die Puppe als Modell für seine Bilder und setzt sich so intensiv mit dem Erlebten und mit dem Verlust auseinander. Die Puppe ist im Bild immer als Puppe erkennbar, er verschleiern nicht, tut nicht so als ob, vielmehr nimmt er sie als Objekt wahr und beschreibt in seiner Biografie offen die Ankunft, die Enttäuschung und das Ende seiner Puppe. „Bei einem großen Fest mit meinen Freundinnen und Freunden mit Champagner wollte ich das Dasein meiner Lebensgefährtin beenden, um welche so viele wilde Geschichten in Dresden kursierten. [...] Bei dem Gelage hatte die Puppe ihren Kopf verloren und ist mit Rotwein übergossen worden. Wir waren alle betrunken.“²⁸⁹ So endete das „Leben“ der von Hermine Moos gestalteten Puppe - in Oskar Kokoschkas Leben und auch im Leben ihrer Schöpferin spielte sie eine besondere Rolle.

Hermine Moos hat über einen Zeitraum von neun Monaten an der Puppe gearbeitet und versucht sich so gut wie möglich an die Anweisungen von Oskar Kokoschka zu halten. Nach der Fertigstellung erhielt sie allerdings nur Hohn und Spott für ihre Arbeit. „Die Alma-Puppe, die Hermine Moos unter erschwerten Bedingungen

²⁸⁸ Mahler-Werfel 1960, S. 130.

²⁸⁹ Kokoschka 1970, S. 191f.

(während der letzten Kriegsmonate und im Chaos der bayerischen Räterepublik) hergestellt hatte, entsprach überhaupt nicht den Fantasien des Malers: ‚Ich bin ehrlich erschrocken über ihre Puppe [...]. Die äußere Hülle ist ein Eisbärenfell, das für die Nachahmung eines zottigen Bettvorlegerbären geeignet wäre, aber nie für die Geschmeidigkeit und Sanftheit einer Weiberhaut [...].‘²⁹⁰ Ein einschneidendes Erlebnis für die wenig erfolgreiche Malerin, die weniger durch ihre Bilder oder durch ihre textilen Miniaturen bekannt wurde als durch die Herstellung einer lebensgroßen Puppe. ‚Dabei hat ihr im doppelten Wortsinne größtes Kunstwerk dem berühmten Kollegen für zahlreiche Skizzen und Bilder stumm und ergeben Modell sitzen können.‘²⁹¹

„Die stille Frau“ zeigt einen weiteren Aspekt der Puppe als Partnerin. Oskar Kokoschka wollte Ersatz für eine Frau aus Fleisch und Blut, die Puppe kann zum Beispiel Ersatz für bestimmte Bedürfnisse sein, aber sie kann nicht das Wesen des Menschen ersetzen.

In einem Beitrag der Sendung „Welt der Wunder“ im Programm Pro7 formulierte ein Besitzer einer RealDoll diese Tatsache mit den Worten: „Die einzige Stärke, die so eine Puppe hat, ist ihr Aussehen. Allerdings sag ich auch ganz einfach, die echten Frauen sind in der Lage, das was ihnen die Natur nicht gegeben hat, durch Verhalten, durch Charakter, durch Gestik, durch Mimik, durch Sprache auszugleichen. Das kann eine Puppe nicht.“²⁹²

Ikonologische Analyse: Oskar Kokoschka „Selbstbildnis mit Puppe“

Das Bild zeigt eine männliche und eine weibliche Figur vor dunkelgrünem Hintergrund. Der Titel des Bildes „Selbstbildnis mit Puppe“ klärt die Betrachter über die Identität der dargestellten Figuren auf. Im Vordergrund sitzt die von Oskar Kokoschka in Auftrag gegebene Puppe nach Alma Mahler, sie ist unbekleidet und ihr Körper schimmert in den unterschiedlichsten Hautfarbtönen. Ihre Haltung ist ungelenkt, die Arme an die Brust gezogen und die Beine überkreuzt. Das Gesicht ist dem Betrachter/der Betrachterin zugewandt, der Blick jedoch geht am Betrachter/an der Betrachterin vorbei. Der Eindruck ist leblos, Oskar Kokoschka verheimlicht in seiner Darstellung nicht das Wesen der Puppe. Der Maler selbst befindet sich hinter ihr, ob stehend oder sitzend wird nicht gezeigt. Nur der Oberkörper ist zu sehen, seine linke Hand ruht auf dem linken Puppenknie, die rechte Hand deutet auf ihren Scham.

Oskar Kokoschkas Blick ist nicht auf die Puppe gerichtet, sondern geht ähnlich wie bei der Puppe aus dem Bild hinaus zu einem unbestimmten Punkt. Die Figur des Malers ist ebenso dunkel gehalten wie der Hintergrund, nur die Hände und der Kopf heben sich deutlich vom Hintergrund ab. Im starken Kontrast zu diesen Grüntönen

²⁹⁰ Schreiber 2013, S. 88.

²⁹¹ Ebda, S. 90.

²⁹² www.youtube.com: ein Beitrag aus der Sendung Welt der Wunder, Pro7: realdoll Teil 1/2 2009, Zugriff 26.09.2010.

stehen die helle Puppe und der rote Bereich neben und unterhalb der Puppe, welcher sich als Boden beziehungsweise Sitzgelegenheit interpretieren lässt.

Auf weitere Gegenstände oder räumliche Informationen verzichtet der Künstler, der Fokus ist alleine auf das Thema gerichtet. In der Ausführung des Bildes entspricht Oskar Kokoschka seiner Zeit, es ist die Zeit des Expressionismus, der sich als Strömung in der bildenden Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt.

„Es ging zu Beginn der Entwicklung darum, sich von der impressionistischen Naturschilderung zu lösen und die Aussagekraft des Sujets durch plakative Steigerung der Farbigkeit und durch ‚brutale‘ Vereinfachung der Form herauszuarbeiten.“²⁹³ Oskar Kokoschkas Pinselführung zeigt diese Arbeitsweise, der Ausdruck wurde der Detailgenauigkeit vorangestellt. Er modelliert die Körper nicht fein aus oder zeichnet mit weichem Licht die Konturen der Gesichter, sein Interesse gilt der Kraft der Farben und der Expression, die mit dem Pinsel erzeugt werden kann.



Abbildung 37: Oskar Kokoschka "Selbstbildnis mit Puppe", 1922, Öl auf Leinwand, 85 x 120 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin.

Das Thema Maler und Modell ist ein verbreitetes in der Kunst, es zeigt auf vielfältige Art das Zusammenspiel zweier Menschen. Das Modell ist nicht nur Objekt, sondern ist im klassischen Sinn Muse für den Künstler, sie inspiriert ihn und lebt mit ihm. Im Fall des Oskar Kokoschka ersetzt die Puppe die Muse Alma Mahler, er benützt die Puppe in seinem Bild als Objekt, denn er ist sich bewusst, dass sie nur ein „Machwerk aus Stoff und Holzwolle“²⁹⁴ ist.

Viele Spekulationen über das Verhältnis zwischen Oskar Kokoschka und der Puppe hat es in den vergangenen Jahren gegeben, er äußert sich in seiner Biografie nicht über sein Verhältnis. Oskar Kokoschka beschränkt sich darauf zu beschreiben, wie entsetzt er über das Aussehen der Puppe war, die amüsanten Gerüchte über seine neue Begleiterin und das theatralische Ende der Puppe.

²⁹³ Wolf 2006, S. 9.

²⁹⁴ Kokoschka 1970, S. 191.

4.2 MODELLE FÜR DEN UNTERRICHT

Bei den Unterrichtsmodellen zu diesem Kapitel steht die Interaktion mit der Puppe im Vordergrund. Die Puppe verlässt den Raum der Kindheit und ist konkretes Gegenüber, einmal als Abbild der eigenen Person und einmal als Gegenüber für das Agieren im öffentlichen oder semiöffentlichen Raum.

4.2.1 Experiment Puppe

Thematik

Die Puppe als ständige Begleiterin der Jugendlichen und das Umfeld als Beobachtungsszenario. Die Puppe ist ein selbstverständliches und doch zugleich ungewöhnliches Utensil. Sie ist eine unspektakuläre Begleiterin für ein Kind, denn in der Kinderwelt ist sie Basisbestandteil.

Verlassen wir jedoch unsere Kindheit und treten ein in die Welt der Erwachsenen, fällt die Puppe weg und ist nur noch Erinnerungsutensil an eine vergangene Zeit. In diesem Unterrichtsmodell soll die Puppe wieder eintreten in die Welt der Jugendlichen.

Lehrplan

Die drei Punkte des Lehrplans beziehen sich einerseits auf den experimentellen Umgang mit dem Thema in dieser Einheit und andererseits mit den Fragen nach Norm und Normalität.

- „-[...]; Aufspüren gesellschaftlicher Normen und Klischees in visuellen Darstellungen; Auseinandersetzen mit der Thematisierung geschlechtsspezifischer Rollenbilder in Alltag, Kunst und Medien; [...]“²⁹⁵
- „- sowohl Ergebnisse ihrer praktischen Arbeit als auch theoretisch-reflektorische Auseinandersetzungen in repräsentativer und exemplarischer Form zusammenstellen, um persönliche Leistungen und Entwicklungen adäquat dokumentieren zu lernen“²⁹⁶
- „- Kunst als einen sich ständig verändernden Prozess begreifen, der eine permanente Erweiterung des Kunstbegriffs verlangt“²⁹⁷

²⁹⁵ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 2, Beiträge zu den Bildungsbereichen: Mensch und Gesellschaft aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

²⁹⁶ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 3, Dokumentation und Präsentation, 5. bis 8. Klasse aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

²⁹⁷ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 4, Reflexion, 7. und 8. Klasse aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

Intentionen

Das Projekt zielt auf die Experimentierfreude von Schüler und Schülerinnen ab. Durch die Irritation verlassen wir die Normalität, schwenken aus und bringen eine neue Sicht auf die Dinge und ihr Umfeld. Oft sind es minimale Eingriffe im Tagesablauf, wie eine rot bemalte Hand, ein intensives in die Luft schauen oder ähnliches, das Menschen veranlasst kurz in ihrer Routine innezuhalten, um der Irritation Aufmerksamkeit zu schenken.

Die ständige Begleitung einer Puppe wäre eine solche Irritation und bringt den SchülerInnen möglicherweise spannende Gespräche, Momente und Erfahrungen in ihrer unmittelbaren Umgebung.

Diese Art der Begegnung spielt sich vor allem im emotionalen Bereich ab. Der Schüler/die Schülerin ist auf eine sehr emotionale und persönliche Weise mit sich und der Umwelt konfrontiert. Parallel zur emotionalen Intention laufen die pragmatische und die kognitive. Pragmatisch sind die SchülerInnen gefragt bei der Durchführung des Experiments und kognitiv in der Vorbereitung darauf. Wichtig dabei ist jedoch immer der Aspekt des Experimentierens. Nicht das exakte Spielen einer Rolle steht im Vordergrund, sondern vielmehr das experimentelle Einlassen auf eine ungewöhnliche Situation.

Ablauf

1. Der Lehrer/die Lehrerin betritt mit einer Puppe die Klasse und stellt sie vor (Name, Alter, Geschichte, Zugehörigkeit). Diese Puppe sollte die gesamte Dauer des Projektes präsent sein.
2. Schülerreaktionen werden in Form von Notizen gesammelt. Besprochen werden sollten Themen wie Normen, Klischees und die Frage nach Irritation im Alltag.
3. Jeder Schüler/jede Schülerin erhält ein Heft. Dieses Heft ist Skizzenbuch, Notizblock und Sammlung in einem. Jede Idee, jedes Erlebnis sollte in diesem Heft festgehalten werden. Die Form und die Art wie das Heft gefüllt wird, steht frei. Zusätzlich dazu hat der Lehrer/die Lehrerin die Möglichkeit den SchülerInnen Informationen und Bildmaterial für das Heft auszuhändigen.
4. Vorstellung der Aufgabenstellung: Jeder Schüler/jede Schülerin erhält die Möglichkeit einen definierten Zeitraum mit einer Puppe zu verbringen. Wichtig dabei ist es, diesen Zeitraum als Sequenz oder Experiment zu betrachten und auf die Reaktionen der Umwelt zu achten.
5. Der Film „Lars und die Frauen“ von Craig Gillespie ist ein weiterer Input für das Thema (ob der gesamte Film gezeigt wird oder nur Ausschnitte muss individuell entschieden werden), anschließend offene Diskussion über Inhalt und die Hintergründe des Films. Notizen, Fragenstellungen und zusätzliche Informationen durch den Lehrer/die Lehrerin finden Eintrag im Heft.
6. Als erster Schritt für das durch zu führende Experiment gilt es für jeden Schüler/jede Schülerin eine Puppe zu finden. Kriterien für diese Puppe gibt es nicht. Bevor das Experiment durchgeführt wird, sollte ein „Kennenlernen“

zwischen SchülerIn und Puppe stattfinden. Die wichtigsten Fakten über die Puppe (wahr oder fiktiv) sollten im Heft festgehalten werden.

7. Vorbereitung auf das Experiment und Fragestellungen: Wo bewege ich mich mit meiner Puppe? Welchen Zeitraum definiere ich für mein Experiment? Wie reagiere ich, wenn ich angesprochen werde? Wie gehe ich mit positiven oder negativen Reaktionen um? Wie soll die Dokumentation des Experiments aussehen? Alle Informationen und Entscheidungen sollten im Heft festgehalten werden.
8. Durchführung und Dokumentation des Experiments. Die Dokumentation muss nicht bindend fotografisch geschehen, auch ein Erfahrungsbericht dient der Dokumentation.
9. Bericht innerhalb der Gruppe über das Experiment und die gemachten Erfahrungen. Fertigstellung des Heftes durch abschließende Berichte, Skizzen und/oder Fotografien.

Methoden

Der Einstieg erfordert von dem Lehrer/von der Lehrerin absolute Überzeugung für das Thema, denn überzeugt er/sie bei der Vorstellung der eigenen Puppe nicht, lässt sich das Projekt nicht durchführen. Die Lehrperson und die Puppe bilden ein Team und sind Vorbild für die von den SchülerInnen zu bildenden SchülerIn-Puppe-Teams. Das Projekt erfordert großes Vertrauen zwischen LehrerIn und SchülerInnen. Je besser sich die Klasse kennt und je offener die Gruppe ist, umso leichter und erfolgreicher lässt sich das Projekt durchführen.

Das Heft sollte wie eine Art Tagebuch geführt werden, alle Ideen und Fragen das Thema betreffend sollten im Heft ihren Platz finden, ebenso das Zusatzmaterial des Lehrers/der Lehrerin. Es dient der Auseinandersetzung mit dem Thema, der Entwicklung eines Experiments, der Dokumentation des Experiments und als Abschlussprodukt des Unterrichtsmodells. Es besteht die Möglichkeit, dass auch der Lehrer/die Lehrerin ein Heft führt, in dem alle Fragestellungen, Ideen und Probleme dokumentiert werden.

Für das Finden einer passenden Puppe gibt es mehrere Möglichkeiten. Manche SchülerInnen besitzen noch eine eigene Puppe oder haben kleinere Geschwister, von denen eine Puppe geborgt werden kann. Wichtig hierbei sind in jedem Fall der sorgsame Umgang mit der Puppe und das verlässliche Zurückgeben der Puppe. Auch auf Flohmärkten lassen sich günstig Puppen erstehen. Unabhängig wie der einzelne Schüler/die einzelne Schülerin zu einer Puppe kommt, wichtig ist das Kennenlernen und das Festhalten der wichtigsten Daten im Heft. Dieses Dokumentieren der Daten und die Geschichte des Kennenlernens können ein guter Einstieg für das gemeinsame Experiment sein.

Für Schüler und Schülerinnen, die sich auch nach der vertieften Auseinandersetzung mit dem Thema nicht vorstellen können, mit einer Puppe zu arbeiten, müssen Alternativen gefunden werden. Alternativen zum eigenen Experiment wären einerseits das fiktive Durchspielen einer Szene und das Festhalten im Heft oder die Klasse schließt sich zu Kleingruppen zusammen und teilt innerhalb dieser die Rollen

des Performers, des Beobachters/der Beobachterin und/oder des Fotografen/der Fotografin auf.

Ziel ist es, das Objekt Puppe aus der Kinderzeit in die aktuelle Lebenssituation der Jugendlichen zu transferieren, um zu beobachten, mit welchen Klischees und Vorurteilen gegenüber Puppen sie konfrontiert werden und vor allem welche unerwarteten Ereignisse erlebt werden.

Denn jeder Eingriff durch eine bewusste Irritation ist bis zu einem gewissen Grad unvorhersehbar, der Zufall spielt mit. Andererseits haben die SchülerInnen vielfältige Möglichkeiten sich in ein sehr fantasievolles Spiel einzulassen und Unerwartetes zu erleben.

Medien

Die Puppe des Lehrers/der Lehrerin für den Einstieg ist ein wichtiges Signal an die Klasse. Sie macht die SchülerInnen mit der Thematik vertraut und entwickelt sich während dem Projekt zur ständigen Begleiterin, ebenso wie das Heft. Es sollte im Format und in der Anzahl der Blätter nicht zu groß gewählt werden, da im Idealfall nach Abschluss des Projektes das Heft gefüllt sein sollte.

Der Film „Lars und die Frauen“ ist eine Möglichkeit zur Vertiefung und als weiterer Anreiz sich mit der Thematik auseinanderzusetzen.

4.2.2 Fotografie und Puppe

Thematik

Die Schaufensterpuppe und der Schaufensterraum als Motiv für Fotografien und die Verdichtung dieser Fotografien mit Hilfe des Computers. Durch die Bearbeitung können Spiegelungen intensiviert, Personen und Puppen vermehrt und Ebenen hinzugefügt werden. Der Betrachter/die Betrachterin wird in eine surreale Welt der Schaufenster entführt.

Lehrplan

Die Bereiche des Lehrplans beziehen sich vor allem auf die pragmatische Ebene des Projektes und sprechen die Kompetenz im Umgang mit Technik und den neuen Medien an.

- „-[...]“; Entwickeln von Kompetenzen im Umgang mit apparativen Medien im Dienste der Kommunikation, Produktion, Dokumentation und Präsentation²⁹⁸
- „- in der Auseinandersetzung mit Anliegen und Techniken der bildenden und angewandten Kunst sowie der visuellen Medien Anregungen für eigene Gestaltungen gewinnen“²⁹⁹

²⁹⁸ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 2, Beiträge zu den Bildungsbereichen: Natur und Technik aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

²⁹⁹ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 3, Lehrstoff: Bildnerisches Gestalten, 5. bis 8. Klasse aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

Intentionen

Der Schwerpunkt in diesem Unterrichtsmodell liegt in der kognitiven und pragmatischen Intention. Beide Bereiche werden ungefähr zu gleichen Teilen beansprucht und wechseln sich während der Arbeitsphase ab. Im pragmatischen Bereich sind vor allem Fertigkeiten und Kenntnisse im digitalen Bereich erforderlich. In diesen Arbeitsphasen werden von den SchülerInnen das Aufnehmen neuer Inhalte, Techniken und die anschließende Umsetzung verlangt.

Die Arbeit mit einer digitalen Kamera ermöglicht, die Fotoversuche direkt danach am Display zu betrachten und mögliche Fehler zu korrigieren. Durchbrochen werden die pragmatischen Phasen immer wieder von kognitiven Intentionen, in denen die SchülerInnen Ideen entwickeln und kompositorische Entscheidungen treffen.

Ablauf

1. Der Einstieg in das Unterrichtsmodell erfolgt mit einem umfangreichen Theorie-Input, um den SchülerInnen das Basiswissen zur Fotografie zu vermitteln. Je besser die SchülerInnen mit dem Fotoapparat umgehen können, umso besser wird das Basismaterial für die Arbeit.
2. Die Aufgabenstellung wird konkretisiert. Der Schüler/die Schülerin soll mit Hilfe mehrerer Schaufensterfotografien eine surreale und in Ebenen verdichtete Bildkomposition erarbeiten. Die Fotografien eines oder mehrerer Schaufenster sollen erstellt, gesichtet und anschließend in Fragmenten oder transparenten Schichten mit Hilfe eines Bildbearbeitungsprogrammes zusammengestellt werden. Bei der Arbeit mit dem Fotoapparat ist es wichtig, das spezielle Motiv im Auge zu behalten. Ein Schaufenster hat mehrere ungewöhnliche Komponenten, die zu beachten sind. Zum Ersten ist ein Schaufenster in den meisten Fällen sehr groß, somit muss entschieden werden, ob das ganze Fenster oder nur Teile davon fotografiert werden. Zum Zweiten müssen die Spiegelungen bedacht werden, da das Endprodukt vor allem von diesen Spiegelungen und den damit erzeugten Ebenen seine surreale Atmosphäre erhält. Und zum Dritten muss der Raum vor dem Schaufenster mitgedacht werden, was kann und soll davor passieren und welche Rolle spielt dieser im Bild.
3. Beim Fotografieren vor Ort sollte auf eine Genehmigung oder eine Anfrage direkt im Geschäft geachtet werden, um den SchülerInnen unangenehme Situationen zu ersparen.
4. Bevor die SchülerInnen am Computer das Material bearbeiten, sollten die Kenntnisse zur Bildbearbeitung überprüft werden und für spezielle Computerbefehle vertieft werden. Die wichtigsten Grundkenntnisse können in einem Handout zusammengefasst werden.
5. Die Anzahl der Schaufensterfotografien sollte beschränkt werden, je mehr Fotografien, umso unübersichtlicher und schwieriger wird die Auswahl für bestimmte Elemente und Hintergründe. Nach der ersten Auswahl der Fotografien am Computer besteht die Möglichkeit, die Fotografien

auszudrucken. Mit Hilfe der Ausdrücke lassen sich Ideen für das Bild konkretisieren und Elemente kennzeichnen.

6. Eine Fotografie bildet die Basis, auf diese Fotografie werden alle weiteren Elemente gesetzt. Die restlichen Fotografien werden in Elemente und/oder Ebenen zerlegt und können anschließend auf der Basisfotografie montiert werden.
7. Um dem Bild und dem Motiv gerecht zu werden, empfiehlt es sich, die fertigen Arbeiten ausdrucken zu lassen und zu präsentieren. Dieser Ort könnte das fotografierte Schaufenster oder ein anderer öffentlicher Raum sein.

Methoden

Durch den Theorie-Input zu Beginn des Unterrichtsmodells legt der Lehrer/die Lehrerin die Basis für eine kreative und freie Arbeit der SchülerInnen. Der sichere Umgang mit dem Fotoapparat und dem Computer gibt die Möglichkeit sich auf die Gestaltung zu konzentrieren.

Wo und wann die Fotografien erstellt werden ist abhängig von Schule, Klasse und Lage der Unterrichtsstunde. Ob in der Gruppe innerhalb der Unterrichtszeit oder in der Freizeit fotografiert wird, bestimmen die oben angeführten Faktoren. Nach dem ersten Sichten der Fotografien und dem ersten Skizzieren der Ideen ist ein Austausch innerhalb der Klasse, einer Kleingruppe oder im Gespräch mit dem Lehrer/der Lehrerin sinnvoll. Dieser Austausch bringt für die SchülerInnen eine zusätzliche Sicht auf die Arbeit. Während der Erstellung des Bildes am Computer ist die Hilfestellung durch den Lehrer/die Lehrerin wichtig, ebenso wie der Austausch innerhalb der Gruppe.

Medien

Die Digitalkamera und der Computer stehen im Mittelpunkt des Unterrichtsmodells. Wichtig ist, dass die SchülerInnen genügend Basiswissen haben, um der Aufgabenstellung gerecht zu werden. Durch die solide Basis erlangen die SchülerInnen genügend Freiraum, um ihre Ideen umzusetzen.

5 DEFORMATION UND DIMENSION

5.1 DAS PUPPENFRAGMENT IN DER KUNST

Der Begriff Fragment stammt aus dem Lateinischen und bedeutet Bruchstück, übriggebliebener Teil eines Ganzen.³⁰⁰ Torsi und ähnliche Bruchstücke von menschlichen Skulpturen und Plastiken aus früheren Epochen sind oft nicht als solche entstanden. Die Witterung, die Zeit oder eine unsachgemäße Behandlung formten aus durchkomponierten Werken Fragmente. Das gefundene Fragment fasziniert und stellt die Kunstwissenschaft vor die Frage der Erhaltung des momentanen Zustandes oder der Rekonstruktion des erdachten Urzustandes.

Beide Möglichkeiten haben ein Für und Wider. Die Erhaltung des Werkes in seiner vorgefundenen Ausformung akzeptiert die Veränderung durch die Zeit, andererseits entsteht dadurch oft ein falscher Blick auf vergangene Epochen.³⁰¹ Die Rekonstruktion des Werkes befriedigt unser Auge und unser Bedürfnis nach Vollständigkeit. Sie kann aber ebenfalls einen falschen Eindruck hinterlassen, da eine hundertprozentig richtige Rekonstruktion, von zum Beispiel fehlenden Gliedmaßen, unmöglich ist.³⁰²

Anders verhält es sich mit dem Fragment im 20. und 21. Jahrhundert, es ist kein Bruchstück, sondern vielmehr bewusste Reduktion durch den Künstler/die Künstlerin. In der zeitgenössischen Kunst ist das Fragment fixer Bestandteil der formalen Möglichkeiten, das Unfertige hat einen besonderen Reiz.

Der Künstler Hans Bellmer arbeitet intensiv mit dem Fragment. Er ist fasziniert von den unendlichen Möglichkeiten des Zusammensetzens, immer neue faszinierende und unmögliche Zusammenstellungen von Körperteilen bilden die Basis seiner Arbeit. Das Fragment steht nicht als pars pro toto für die Frau, es ist vielmehr der spielerische Zugang der Hans Bellmer an die Puppe bannt. Ähnlich spielerisch arbeitet Louise Bourgeois³⁰³ mit dem menschlichen Körper. „Mit Hilfe von Fragmentierung, Vervielfachung und Verwandlung visualisiert sie ihre eigene Körpererfahrung“³⁰⁴ und erschafft Figuren, die zwischen Abscheu und Identifikation pendeln. Schon sehr früh ist der menschliche Körper mit Fokus auf den eigenen Thema im Leben der Künstlerin, vom Vater ob ihres weiblichen Geschlechts als minderwertig wahrgenommen, formt sie bei einem gemeinsamen Essen, die Figur des Vaters aus Brot und „als die Figur fertig war, begann ich dann, ihre Glieder mit einem Messer einzeln abzuschneiden. Dies sehe ich als meine erste skulpturale Lösung an. In dem Augenblick war es das Richtige und es hat mir geholfen. Es war

³⁰⁰ Vgl. Der Brockhaus 1993, Band 2, S. 210.

³⁰¹ Ein Beispiel dafür wäre die lange Zeit vertretene Meinung, dass die Statuen der Antike nicht bemalt waren, dadurch hat sich ein farblich falscher Eindruck dieser Zeit in unseren Köpfen festgesetzt. Vgl. Partsch 1999, S. 70ff.

³⁰² Vgl. Schade 1987, S. 240f, aus: Barta 1987.

³⁰³ Louise Joséphine Bourgeois (1911 – 2010), französische Bildhauerin.

³⁰⁴ Krohn 2010, S. 68 aus: Kittelmann (Hg.) 2010.

eine wichtige Erfahrung und hat meinen Weg bestimmt.“³⁰⁵ Das künstlerische Werk von Louise Bourgeois ist geprägt von persönlichen Erfahrungen und Wahrnehmungen in Bezug auf das Geschlecht, die Geschlechterrollen und den dazu noch wirkenden Klischees. Immer wieder betont Louise Bourgeois wie wichtig ihr die Erfahrungen aus der Kindheit und Jugend für ihre künstlerische Arbeit sind und wie sehr ihre Skulpturen mit ihrem eigenen Körper in Verbindung stehen.³⁰⁶ Beide, Hans Bellmer und Louise Bourgeois verformen Körper und lösen sie auf, bis zu dem Grad, an dem die Körper kaum mehr als anthropomorph zu erkennen sind.³⁰⁷

Eine andere Art der Fragmentierung erfährt der menschliche Körper im 20. Jahrhundert durch den ersten Weltkrieg und die damit einhergehenden Kriegsverletzungen. KünstlerInnen der Zwischenkriegszeit beschäftigten sich in ihrer Arbeit intensiv mit diesem neuen, erzwungenen Körperbild. Raoul Hausmann³⁰⁸ beschreibt in seinen Texten die Nachkriegsrealität mit zynischen Worten, Otto Dix³⁰⁹ verarbeitet diese in seinen Bildern. Der Versuch den verstümmelten Körper mit Hilfe der Prothetik wieder zu vervollständigen und die Technik dafür als Errungenschaft des 20. Jahrhunderts zu präsentieren, wird von Raoul Hausmann mit den Worten: „Ja, so´n brandenburger Kunstarm. Das könnte jedem passen. Was kann man mit dem alles machen. Zum Beispiel kochendes Wasser draufgießen, ohne sich zu verbrühen. Hält das etwa´n gesunder Arm aus? Der brandenburger Kunstarm ist das größte Wunder der Technik und eine große Gnade. Auch Schüsse gehen schmerzlos durch,“³¹⁰ kommentiert. Er hält in seinem Text die Ambivalenz zwischen den verstümmelten Menschen des Krieges und dem scheinbaren Segen einer modernen Prothetik fest, mehr Ironie und Schmerz lassen sich in einem Text kaum fassen. Viele KünstlerInnen der Zwischenkriegszeit versuchen in ihrer künstlerischen Arbeit das Unfassbare auszudrücken, um der tatsächlich fragmentierten Realität entgegen zu treten. Einen weiteren Versuch der Darstellung und gleichzeitig eine Kritik an den Mächtigen und der Technik macht der Maler Otto Dix mit seinem „Prothetiker“-Zyklus.³¹¹ „Diese vier Gemälde, im Frühjahr 1920 in rascher Folge gemalt, zeigten in unterschiedlicher Akzentuierung das gesamte Pandämonium dieser Spezies Mensch vom bettelnden Krüppel bis zum ritterkreuztragenden Offizier mit den abenteuerlichsten Prothesen für alle phantasierten und tatsächlichen Kriegsverletzungen – das alles in bunten „kitschigen“ Ölfarben, grell inszeniert,

³⁰⁵ Meyer-Thoss 1992, S. 19.

³⁰⁶ Vgl. Kittelmann 2010, S. 30 und S. 36.

³⁰⁷ Vgl. Krohn 2010, S. 68 aus: Kittelmann (Hg.) 2010.

³⁰⁸ Raoul Hausmann (1886-1971), österreichisch-deutscher Künstler des Dadaismus, genannt „Der Dadasoph“.

³⁰⁹ Wilhelm Heinrich Otto Dix (1891-1969), deutscher Maler.

³¹⁰ Raoul Hausmann: „Prothesenwirtschaft“, in: Erlhoff (Hg.), 1982, Band 1, S. 137f.

³¹¹ Gemeint sind die 4 Werke des Künstlers Otto Dix, welche die empfundene Nachkriegsrealität widerspiegeln: „Der Streichholzhändler“, 1920, Öl und Collage auf Leinwand; Staatsgalerie Stuttgart „Prager Straße“, 1920, Öl und Collage auf Leinwand, Galerie der Stadt Stuttgart; „Die Skatspieler“, 1920, Öl und Collage auf Leinwand, Neue Nationalgalerie Berlin und „Die Kriegskrüppel“, 1920, Öl und Collage auf Leinwand, verschollen.

detailversessen und in die Tagesaktualität gestellt mittels collagierter Realitätsfragmente.“³¹²

Der menschliche Körper als Maß aller Dinge verändert sich im 20. und 21. Jahrhundert, das Verletzliche und Fragmentierte tritt hervor. Einerseits durch die tatsächliche Verstümmelung und der sich daraus ergebenden Auseinandersetzung und andererseits durch den spielerischen Blick des Menschen auf den eigenen Körper. Durch Medizin und Technik hat der Körper in bestimmten Bereichen seine Vollkommenheit verloren und ist zum Baukasten geworden. Diese Erweiterung gibt den zeitgenössischen Künstlern und Künstlerinnen neue Möglichkeiten im Umgang mit dem Körper und seinen Botschaften. Durch Reduktionen und Manipulationen am Menschen, wie es zum Beispiel die Künstlerin Inez van Lamsweerde³¹³ in ihren digital bearbeiteten Fotoserien zeigt, wird der Umgang mit dem Material Körper in der Gegenwart sichtbar. Auf den menschlichen Körper bezogene Tabus scheint es jetzt nicht mehr zu geben.

5.1.1 Hans Bellmer: Erotik und Fragment

Hans Bellmer

Hans Bellmer wurde 1902 in Schlesien, dem heutigen Polen geboren. Er starb 1975 in Frankreich. Mit dem Bau seiner ersten Puppe und der dazu im Eigenverlag erschienenen Fotoserie im Jahr 1933 begann bei Hans Bellmer die Faszination Puppe.³¹⁴

Puppe und Fotografie

Mehrere Erlebnisse sollen bei Hans Bellmer Ausschlag für die Auseinandersetzung mit dem Thema Puppe gegeben haben. Erstens ist Hans Bellmer fasziniert von E.T.A. Hoffmanns Olympia, der Automatenfrau. Zweitens hat er eine Begegnung mit seiner Cousine Ursula, die ihn mit ihrer erwachenden Sexualität reizt und drittens schickt seine Mutter ihm Kindheitserinnerungen aus Kattowitz. All diese Reize bilden in Hans Bellmer die Idee zum Puppenzyklus.³¹⁵

Technische Unterstützung für den Bau der Puppen erhält er von seinem Bruder, dem Ingenieur Fritz Bellmer. Die erste Puppe ist eine Ganzkörperpuppe aus einfachen Verschraubungen, die er mit Gips und Flachsfasern überarbeitet.³¹⁶ Durch den Bauchnabel kann der Betrachter/die Betrachterin in das Innere der Puppe schauen und kleine Bilder erblicken.³¹⁷ Beim Bau der zweiten Puppe verzichtet Hans Bellmer

³¹² Müller-Tamm (Hg.) 1999, S. 145.

³¹³ Inez van Lamsweerde (geboren 1963), niederländische Fotografin und Künstlerin.

³¹⁴ Vgl. www.hans-bellmer.de/, Zugriff 07.09.2013.

³¹⁵ Vgl. Altner 2005, S. 14.

³¹⁶ Vgl. Sykora 1999, S. 221.

³¹⁷ Hans Bellmer: La Poupée, 1936, Hochdruck auf Papier, 16,7x12,8 cm.

auf ein Innenleben und konzentriert sich ganz auf das Außen. Er inszeniert in seinen Fotografien die Puppe zu einer morbide wirkenden Verführerin mit heller Haut und dunkler Perücke.

Jede weitere Puppe und jede weitere Fotografie davon wird fragmentarischer und variabler. Hans Bellmer interessiert sich nicht mehr für den gesamten Körper und dessen Vollständigkeit, vielmehr interessiert ihn, durch die Entdeckung des Gelenkes, die Möglichkeiten der Neuordnung der Einzelteile. „Das Kugelgelenk erlaubt Bellmer, sich von der menschlichen Physiologie des Oben und Unten zu lösen und führt zu kaleidoskopartigen Anlagerungen diverser Körperteile um diese neue Mitte.“³¹⁸

Die Art und Weise wie Hans Bellmer mit den einzelnen Körperteilen spielt ist vergleichbar mit einem Anagramm.³¹⁹ Das Anagramm benützt Hans Bellmer als Werkzeug für immer neue Zusammenstellungen. Er benützt diese Technik nicht nur in seinen Texten, sondern überträgt sie auch auf seine Objekte. Das Wort „lieb“ ist ein kurzes aber prägnantes Wort für seine Arbeit. Durch die Umstellung der Buchstaben verändert sich das Wort zu „Leib“ und/oder „Beil“. Diese drei Worte bilden gemeinsam die Idee der Bellmerschen Objekte: „der Leib der Frau, die Liebe, die den männlichen Blick auf den Leib als einen des Begehrens bestimmt, und das Beil, das metaphorisch als Werkzeug dient, das imaginierte Bild des weiblichen Leibes zu verwirklichen.“³²⁰ Er formt aus Brüsten, Bäuchen und Gliedmaßen immer neue Puppenfragmente. Das Fragment ist nur noch scheinbar ein Teil der Frau, immer öfter setzt Hans Bellmer unmögliche Fragmente zusammen.

Mit großer spielerischer Lust fotografiert er von Anfang an seine Puppen und die verschiedenen Variationen der formalen Ausgestaltung. Zu Beginn scheint das Fotografieren eher den Wert des Dokumentierens zu haben, doch je länger sich Hans Bellmer mit dem Medium der Puppe auseinandersetzt, umso wichtiger wird die Fotografie. Die Puppe als Kunstobjekt tritt in den Hintergrund und die inszenierte Fotografie wird zum eigentlichen Werk dieser Zeit. Es ist nicht der flüchtige Blick mit dem Fotoapparat, den er auf seine Puppen richtet. Es ist der konzentrierte Blick des Künstlers, die Fotografien zeigen Hans Bellmers Genauigkeit im Umgang mit Licht, Positionierung und Situation. Die Puppenfragmente sind für ihn Lustobjekte, er projiziert seine Wünsche und Sehnsüchte in die Puppen. In über hundert Fotografien hält er seine Fantasien fest und erschafft sich damit eine Welt der persönlichen Erotik.

³¹⁸ Sykora 1999, S. 226.

³¹⁹ Vgl. Altner 2005, S. 113ff.

³²⁰ Altner 2005, S. 119.

Ikologische Analyse: Hans Bellmer „Die Spiele der Puppe“

Die Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt ein in der linken Ecke lehndes Puppenfragment. Es ist zusammengesetzt aus einem dreiteiligen Rumpf und Oberschenkeln, an denen Kniegelenke angedeutet sind. Hans Bellmer zergliedert den Rumpf in Brustteil mit steil nach oben gedrehten Brüsten, den Bauchteil mit einem ausgeprägten Nabel und den Schambereich mit mädchenhaft glattem Venushügel. Das Fragment hat bis auf das Fehlen von Schambehaarung nichts Mädchenhaftes, es sind pralle Elemente, die Hans Bellmer zusammensetzt. Das Fragment zeichnet in der Haltung eine starke S-Linie, ein Beinteil ist nach vorne gestreckt. Die Haltung ist auffordernd.



Abbildung 38: Hans Bellmer „La Poupée“ Nr.3 aus der Serie: Die Spiele der Puppe, 1935, Bromsilbergelatineabzug mit Eiweißlasurfarben koloriert, 13,5 x 13,7 cm, Fotografische Sammlung im Museum Folkwang, Essen.

Im Hintergrund sind Holzbretter, die an alte Obstholzkisten erinnern, zu sehen. Das geschnittene Holz bildet einen Kontrast zu dem organisch geformten Puppenfragment. Die Ritzen zwischen dem Holz und die Ritzen zwischen den einzelnen Körperteilen bilden ein verbindendes Element. Sie binden die Puppe in die Umwelt ein und lassen sie nicht isoliert erscheinen.³²¹ Andererseits ist es der starke Kontrast zwischen dem hellen Fragment und dem dunklen Holzverschlag, der die Fantasie des Betrachters/der Betrachterin erregt oder anekelt. Sexuelle Fantasien jenseits der Norm finden hier ihren Platz, Hans Bellmer setzt seine in den Spielen der Puppe um.

„Bellmers Methoden, sich von den realen Mädchen zu distanzieren und qua Abstraktion Leerstellen zu schaffen, die sich nach den eigenen Bedürfnissen füllen lassen, sind an den Blick und insbesondere den Blick durch das Kameraobjektiv gebunden.“³²² Erst durch das perfekte Inszenieren erhält die Puppe ihre Faszination. Das Licht von rechts oben kommend verstärkt den Eindruck der Inszenierung, es zeichnet klare Schatten auf dem Puppenkörper. Das Objektiv ersetzt das menschliche Auge und tastet die Puppe ab, sucht die perfekte Position, um dem

³²¹ Vgl. Altner 2005, S. 102.

³²² Altner 2005, S. 36.

Betrachter/der Betrachterin Einblick in eine fantasievolle und erotische Welt zu geben. Die Fotografie hat nicht mehr nur die Aufgabe des konkreten Abbildens, Hans Bellmer benützt die Kamera wie ein Maler seinen Pinsel. Mit den Elementen: Raum, Licht und Puppe komponiert Hans Bellmer sein Bild, es ist ein reduziertes Bild, das dennoch auffordert zu fantasieren. Fantasieren über die Puppe im Allgemeinen, den Besitzer der abgelichteten Puppe, ihrem Umfeld und ihrer Bestimmung.

5.1.2 Jake und Dinos Chapman: Deformation und Technik

Jake und Dinos Chapman³²³

Jake Chapman wurde 1966 und Dinos Chapman 1962 in Großbritannien geboren. Die Chapman-Brüder arbeiten gemeinsam in ihrem Atelier in London, sie gehören zu den so genannten „Young British Artists“ (YBA) und beziehen seit 1993 Puppen in ihre künstlerische Arbeit mit ein.³²⁴

Deformation und Provokation

Jake und Dinos Chapman gelten als Provokateure und Marktschreier, viele BetrachterInnen sind schockiert über ihre Arbeiten und immer wieder schreiben KritikerInnen verurteilende Kritiken über die scheinbar banale und schockierende Kunst der Brüder Chapman. Doch mit der Reduktion auf Schock und Provokation wird man den Arbeiten nicht gerecht. Selbstverständlich irritieren die deformierten und verstümmelten Körper, aber dem Vergleich mit der „realen“ Welt halten sie stand. Denn die Realität zeigt uns durch die sich entwickelnden Technologien, dass der Mensch die Fähigkeit zu bewusster Deformation und Manipulation besitzt und sie auch einsetzt.

Wenn ein Kunstwerk einen Betrachter/eine Betrachterin schockiert, dann nur oberflächlich, denn das Kunstwerk ist nicht real. Das scheinbare Grauen der Kunst findet im Leben statt.³²⁵ Die Brüder Chapman greifen aktuelle Themen der Gesellschaft wie das Klonen, die Gentechnik, die allgegenwärtige Sexualität, den Krieg und die Gewalt in ihrer Kunst auf und übersetzen diese zeitgemäß, „Moralische Panik“³²⁶ als künstlerische Intension. Die zusammengewachsenen Puppen zeigen die ständige Veränderung des Menschen, die wir als Ideen der Labors beziehungsweise der ForscherInnen ansehen und dabei übersehen, dass dies schon mit Selbstverständlichkeit in unserer Gesellschaft passiert – die Disziplinierung des Körpers durch Eingriffe ist allgegenwärtig.

³²³ www.jakeanddinoschapman.com, Zugriff 14.10.2013.

³²⁴ Vgl. Riemschneider (Hg.) 1999, S. 98.

³²⁵ Vgl. Interview mit Jake Chapman in: www.tagesspiegel.de, Zugriff 15.01.2012.

³²⁶ www.kunsthhaus-bregenz.at, Ausstellungsbegleittext 2005, Zugriff 15.01.2012.

„Die Skulpturen der Chapmans hinterfragen so nicht nur die möglichen Folgen der Gentechnologie, sondern mehr noch die uneingestanden Motivationen, Wünsche und Zielvorstellungen, die hinter deren Entwicklung und Einsatz stehen.“³²⁷

Neben dem spielerischen Umgang mit der Veränderbarkeit des Körpers ist die Emotion ein wichtiges Thema in den Arbeiten von Jake und Dinos Chapmans. „Wenn man sich all unsere Werke nebeneinander anschaut, dann wird deutlich, dass wir mit unserer Arbeit versuchen, jemanden der außerirdisch oder autistisch ist, die ganze Spannweite der menschlichen Gefühle zu beschreiben.“³²⁸

Denn auch wenn sich der Betrachter/die Betrachterin schockiert über die Werke und ihren Botschaften zeigt, ist eine Tendenz zur Vereinsamung und Verrohung der Gesellschaft festzustellen. Diese Feststellung der Brüder Chapman bildet eine wichtige Ausgangsposition für ihre künstlerische Arbeit und die Diskussion darüber.

Ikologische Analyse: Jake und Dinos Chapman „acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x 1000)“

Die Plastik des Künstlerbrüderpaars Jake und Dinos Chapman aus dem Jahr 1995 zeigt eine Figurengruppe bestehend aus 20 kindlichen Figuren, die an unterschiedlichen Stellen miteinander verwachsen sind. Die Puppen bilden einen Kreis und sind, bis auf eine Figur, nach außen gerichtet. Sie sind unbekleidet, tragen lediglich schwarze FILA-Turnschuhe. Zwei der Puppen sind mit dem Kopf nach unten in die Plastik eingewachsen, sie berühren den Boden jedoch nicht, denn sie werden von der Körpergruppe gehalten. Es existieren keine Geschlechtsmerkmale im konventionellen Sinn, stattdessen haben einige von ihnen Penis-Nasen, Vulva-Ohren und Anus-Münder.



Abbildung 39: Jake und Dinos Chapman „Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model (enlarged x 1000)“, 1995, Fiberglas, 150x180x140cm, Saatchi Gallery, London, England.

³²⁷ Tabbert 2004, S. 666.

³²⁸ www.db-art.de, Zugriff 15.01.2012.

Die Gruppe steht durch die vielen Beine stabil am Boden, wobei die gedrehten Figuren und die teilweise gestikulierenden Hände das Kunstwerk im oberen Teil sehr bewegt erscheinen lassen. Die individuellen Köpfe, unterschiedlich durch Haarfarbe und Ausprägung des Gesichtes, unterstützen diesen Effekt.

Der Titel des Werkes umfasst Beschreibungen aus der Biologie und der Psychologie. Er spiegelt mit seinen Wortkombinationen und Anspielungen die biologische Veränderbarkeit des Menschen und deren Verwachsung in der Skulptur wider. „Zygotic acceleration“ lässt sich mit: Beschleunigung der Befruchtung einer Zelle³²⁹ übersetzen, wobei die Beschleunigung in Zusammenhang mit Befruchtung Assoziationen zu künstlicher Befruchtung und Manipulation wecken. Das Wort „biogenetic“ bezieht sich auf das biogenetische Gesetz, welches besagt, dass die Entwicklung des Einzelwesens eine Wiederholung der stammesgeschichtlichen Entwicklung³³⁰ ist, der letzte Teil des Titels beschreibt die aufgehobene Sublimierung des libidinösen Modells.

Die Chapman-Brüder spielen mit diesen Begriffen und kombinieren sie ebenso wie ihre Plastiken zu ungewöhnlichen Formationen. Die Nacktheit der Puppen und die im Gesicht positionierten sexuellen Merkmale preisen sich dem Betrachter/der Betrachterin an, sie legen auf absurde Weise die allgegenwärtige Sexualisierung der Gesellschaft offen. Wobei die einzelnen Elemente wie Kind, Deformation, Sexualität und Fortpflanzung gegenläufig zueinander stehen und ein weites Feld für Assoziationen und Diskussionen öffnen.

Der Betrachter/die Betrachterin reagiert auf Darstellungen von Kindern zumeist emotional, das Kind beziehungsweise das Kindliche werden mit positiven Gefühlen wie Natürlichkeit, Geborgenheit und Schutz assoziiert. In der Plastik von Jake und Dinos Chapman reiht sich der Begriff der Sexualität dazu. Sex ist kein Tabuthema mehr, er ist allgegenwärtig. Doch lassen sich in unserer Gesellschaft die zwei Begriffe „Kind“ und „Sex“ nur durch einen Tabubruch miteinander verbinden. Mit dieser Verbindung zeigen die Chapman-Brüder Randbereiche auf und irritieren.

Zusätzlich bringen sie noch den Aspekt der Deformation ein. Ein bekannter Begriff in der Kunst, denn vor allem ab dem 20. Jahrhundert experimentieren Künstler und Künstlerinnen mit unterschiedlichen Materialien und erforschen ihren Eigenschaften. Durch die Erfindung des Kunststoffes ergab sich die Möglichkeit durch relativ einfache Techniken Material zu verformen. Die Deformation wird gestaltgebendes Element. Der Mensch wurde lange, aus moralischen und ethischen Gründen, von dieser spielerischen Möglichkeit der Deformation ausgenommen.

Doch durch Entwicklungen in der Technik und der Medizin veränderten sich auch das Bild auf den Menschen und der Mensch selbst, er wurde zu verformbarem Material.

Jake und Dinos Chapman sind klare Befürworter dieser Entwicklung und begründen diese mit dem Umstand, dass dies „ein natürlicher Prozeß biologischen Lebens [ist],

³²⁹ Vgl. www.duden.de/rechtschreibung/Zygote, Zugriff 30.04.2013.

³³⁰ Vgl. www.universal_lexikon.de/academic.com/214343/biogenetisches_Grundgesetz, Zugriff 28.04.2013.

sich selbst zu verändern. Die Idee, [...], dass jedes einzelne Gen eine reine DNA hat, [...], die man schützen muss“,³³¹ ist für die Chapmans veraltet. „In der Wirklichkeit gibt es aber keine reine Spezies, nichts ist rein. Alles ist in fortwährender Verunreinigung.“³³²

Diese Akzeptanz der Veränderbarkeit von Lebewesen erklärt in gewisser Weise auch den offenen Umgang der beiden Künstler mit dem Material Mensch. Nicht der kurzlebige Effekt des Schockierens steht im Mittelpunkt der Arbeiten, sondern das Abbilden einer sich verändernden Welt, denn „was heute noch Utopie ist, mag morgen schon Realität sein und übermorgen Teil der Alltagsnormalität.“³³³ Ein Detail der Arbeit irritiert zusätzlich: die FILA-Turnschuhe. Sie verknüpfen das reale Leben und unsere Konsumgesellschaft mit der deformierten Fantasie. Die Anomalien der Körper werden durch das Konsumgut zur Normalität.

Jake und Dinos Chapman gehören der Gruppe der „Young British Artists“ an, welche sich aus der 1988 von Damien Hirst³³⁴ kuratierten Ausstellung „Freeze“ entwickelte. Sie verstehen sich als lose Gruppierung ohne Manifeste oder Programme. Gemeinsam ist ihnen, zu Beginn, die Herkunft aus dem Londoner Goldsmith College und ihr konzeptueller Zugang zur Kunst. Auch verweisen die YBAs auf Künstler wie Marcel Duchamp³³⁵ und seiner Idee des *ready made*, welches sie ebenso in ihre Kunst aufnehmen wie den offenen und zum Teil unkonventionellen Zugang zu Material und Technik.³³⁶

Die Chapman-Brüder waren Teil der im Herbst 1997 in der Londoner Royal Academy gezeigten Ausstellung „Sensation“. Diese Ausstellung wurde innerhalb kürzester Zeit eine tatsächliche Sensation. „Bereits einen Tag nach der Eröffnung schaffte es *Sensation* auf die Titelseiten fast aller Zeitungen, war Gegenstand von Expertenrunden, verursachte Rücktritte, wurde sittenpolizeilich überprüft, besaß eine jugendfreie Ausstellungszone und war Zielscheibe von tätlichen Angriffen aufgebrachtener Ausstellungsbesucher.“³³⁷

Neben der von Jake und Dinos Chapman gezeigten Skulptur „Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x 1000)“ erregten vor allem der in Formaldehyd eingelegte Hai von Damien Hirst, die Plastik des toten Vaters von Ron Mueck oder Chris Ofilis Bild einer mit Elefantendung und Pornodetails collagierten Madonna die Aufmerksamkeit von Medien, Gesellschaft und Politik. Diese mediale Aufmerksamkeit verschaffte den jungen KünstlerInnen dieser Zeit eine Basis für ihre Kunst, welche die Kunstszene ab den 1990er Jahren entscheidend mitgeprägt hat.

³³¹ www.tagesspiegel.de/kultur/alles-ist-krankheit/v-default,1422210.html, Zugriff 15.01.2012.

³³² Ebda.

³³³ Van Dülmen (Hg.), 1998, S. 592.

³³⁴ Damien Hirst (geboren 1965), britischer Bildhauer, Maler und Konzeptkünstler, www.damienhirst.com, Zugriff 30.04.2013.

³³⁵ Marcel Duchamp (1887–1968), französischer Maler und Objektkünstler.

³³⁶ Vgl. www.artfact.com/fine-art-genre/young-british-artists-yba-xgfwjr62fb, Zugriff 28.04.2013.

³³⁷ Schüler 2008, S. 132.

5.1.3 Ron Mueck: Spiel mit Dimensionen

Ron Mueck

Ron Mueck wurde 1958 in Australien geboren. Er lebt und arbeitet in London. Seit 1996 widmet sich Ron Mueck ausschließlich der bildenden Kunst mit Hauptaugenmerk auf hyperrealistische Puppen.³³⁸

Verlebendigung durch Hyperrealität

Ron Mueck gehört wie die Chapman-Brüder zur Gruppe der Young British Artists und steht in einer langen Tradition des Realismus, der KünstlerInnen seit der Antike fasziniert und in ihrem künstlerischen Schaffen beeinflusst. Die detailgenaue Darstellung von Dingen, Tieren und Menschen galt in den verschiedenen Epochen als höchste Kunst, so sind schon aus der Antike Anekdoten über die Täuschungskünste von Malern und Bildhauern überliefert. Die Anekdote von Zeuxis, einem griechischen Maler des 5. Jahrhunderts vor Christus, erzählt von einer Malerei, deren Wirkung so beseelt und realistisch war, dass Vögel an seinen Traubenbildern gepickt haben sollen.³³⁹ Der Realismus als Kunstrichtung entstand im 19. Jahrhundert, wobei hier die Bezeichnung „Realist“ zunächst als wenig schmeichelhafte Bezeichnung eines Kritikers für den Maler Gustave Courbet³⁴⁰ verwendet wurde. Anlass für die Kritik war das Bild „Die Steinklopfer“ von Gustave Courbet aus dem Jahr 1848, auf dem eine Alltagsszene aus dem Arbeitsleben der Steinklopfer gezeigt wird, ein ungewöhnliches Sujet für die damalige Zeit. Der Realismus des 19. Jahrhundert wendet sich bewusst den Themen der Alltagswelt zu und nimmt damit eine Gegenposition zur idealisierten Malerei ein. Im 20. Jahrhundert wird mit dem Begriff „Realismus“ nicht mehr nur die Darstellung der Wirklichkeit definiert, sondern auch die Methode der Darstellung. Der Bildinhalt ist in der Lebenswelt der Menschen verankert und wird nicht mehr mit malerisch-pastoser Technik auf die Leinwand gebracht. Die Oberfläche der Malerei scheint glatt wie bei einer Fotografie, der Pinsel gibt präzise die Wirklichkeit wieder.

Im Hyperrealismus der 1960er und 70er Jahre erlebt der Realismus durch die Hinwendung zur Fotografie als Ausgangspunkt für Malereien eine neue Wendung. Die wirklichkeitsgetreue Abbildung wird mit der Unterstützung von Fotografien möglich, sie bilden die Grundlage für großformatige Malereien, die mit Hilfe eines Rasters angefertigt werden. Das Auge soll getäuscht werden, extreme Ausschnitte, Verzerrungen durch Aufnahmen mit dem Weitwinkelobjektiv und alltägliche Konsumgegenstände bilden die Basis für das künstlerische Schaffen der Hyperrealisten.

³³⁸ Vgl. Bastian (Hg.), S. 84.

³³⁹ Vgl. Yonah 1993, S. 446.

³⁴⁰ Gustave Courbet (1819–1877), französischer Maler.

Im Bereich der hyperrealistischen Bildhauerei des 20. und 21. Jahrhunderts werden immer wieder drei KünstlerInnen genannt: Maurizio Cattelan, Patricia Piccinini³⁴¹ und Ron Mueck. „Aus Latex, Silikon und Fiberglas formen die drei ihre täuschend realistisch scheinenden Werke. Während bei Mueck der atemberaubende Realismus der Arbeiten zentrale Bestandteile seiner Kunst sind, ist bei Piccinini der insurrealistische kippende Stil ihr Markenzeichen. Cattelan ist der Spaßmacher, dessen Werke immer auch ein Augenzwinkern des Künstlers transportieren.“³⁴² Doch perfekter Realismus alleine macht noch kein Kunstwerk, zu der technischen Brillanz der KünstlerInnen muss es noch einen weiteren Pol geben. Ron Mueck vereint in seinen Arbeiten die beiden Pole, Perfektion und Darstellung von Seelenzuständen. Ron Muecks Figuren verlebendigen sich durch diese zwei Aspekte, durch sein perfektioniertes Arbeiten mit dem Material Kunststoff und durch die Auswahl der Situationen, in der sich seine Puppen befinden.

Seine hohe Handfertigkeit ist sein Potenzial, welches er während seiner Tätigkeit für Film und Fernsehen sukzessive perfektionierte. Nachdem die Idee für eine Figur in ihm gereift ist, beginnt der intensive handwerkliche Teil seines Kunstschaffens. „Wie ein Bronzegießer modelliert er zunächst Maquettes, mit denen er die Haltung der Figur festlegt, danach fertigt er eine maßstabsgetreue Tonplastik an. Von ihr stellt er eine Gussform her, die er dann mit gefärbtem Silikon oder glasfaserverstärktem Kunststoff ausgießt. Dann beginnt die Nachbearbeitung, die die Illusion perfekt macht: Nahtstellen schleift er glatt, bemalt die Figur, und fügt ihnen auch alle Makel hinzu, die ein Körper nun einmal besitzt.“³⁴³

Ron Muecks Arbeiten haben oft autobiografischen Hintergrund. Er verarbeitet intensive Erfahrungen und Gefühle wie das Erwachsen werden, die Geburt der eigenen Kinder oder das Altern und Sterben der eigenen Eltern in seinen Puppen. Auch dieser persönlich-emotionale Zugang „haucht“ seinen Werken Leben ein.

Ikonologische Analyse: Ron Mueck „boy“

Die Figur eines Jungen, nur mit einer kurzen Hose bekleidet, hockt am Boden. Die Arme nach vorne gerichtet, die Hände an den Kopf gelegt blickt er in die Ferne. Durch die vom Oberarm verdeckte Mundpartie ist der Ausdruck des Jungen schwer zu deuten, er macht einen rastenden, wartenden Eindruck.

Keine außergewöhnliche Figur, wäre nicht die Höhe der Figur (der Junge misst in hockender Haltung fast 5 Meter) beeindruckend. Ron Muecks Arbeit wirkt durch die Darstellung eines Kindes noch einmal größer, denn bei dem Begriff „Kind“ klingt automatisch das Wort „klein“ mit. Dieser Junge stellt konventionelle Vorstellungen auf den Kopf, indem er normierte Größenverhältnisse missachtet und

³⁴¹ Patricia Piccinini (geboren 1965), australische Künstlerin, die mit ihren Mensch-Tier-Wesen Fragen zur Ethik aufwirft, www.patriciapiccinini.net, Zugriff 30.04.2013.

³⁴² www.360-grad-blog.de/2008/02/20/maurizio-cattelan-in-bregenz/, Zugriff 30.04.2013.

³⁴³ www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2003/5/OGOWTEGWPPPEPSPOGOCPHOGACREEGWTRWOPWS/Allein-mit-sich-selbst, Zugriff 17.03.2012.

Beschreibungen wie klein und groß relativiert. Die Größe macht die Skulptur spektakulär, vor allem die Vorstellung der Junge würde aufstehen, scheint dabei ein reizvoller Gedanke. Der Maßstab der Figuren zur Wirklichkeit ist ein wesentliches Gestaltungsmittel in den Arbeiten von Ron Mueck. Die Figuren scheinen zwar aus Fleisch und Blut zu sein, weichen aber prägnant von der Norm ab und erhalten dadurch ihre eigene Aura. „Extreme Formate sind in der Bildhauerei mit eindeutigen, historischen Assoziationen verknüpft. Kleine Gegenstände sind wertvoll und oft zum privaten Vergnügen oder Gebrauch bestimmt. Das Monumentale wird, unabhängig ob spirituell oder weltlich, mit Macht und Status und mit Propaganda verknüpft.“³⁴⁴ Die Skulptur „boy“ steht in dieser Tradition, mit der Ron Mueck spielerisch umgeht, sie ist in ihrer Erscheinung monumental, ist aber auf inhaltlicher Ebene das Kleine und Kostbare. Hans Pietsch fasst in seinem Artikel im Art-Magazin die Arbeit von Ron Mueck in einem Satz zusammen, indem er schreibt: „Seine Figuren transportieren Befindlichkeiten, leben von der präzisen Beobachtungsgabe ihres Erfinders und irritieren vor allem durch den Trick mit dem Maßstab.“³⁴⁵



Abbildung 40: Ron Mueck "boy", 1999, Kunstharz, Kunsthaar, Stoff, 490x490x240cm, Kunstmuseum Aarhus, Aarhus, Dänemark.

In vielen seiner Werke bringt Ron Mueck diese Gegensätzlichkeit ein, sie dient ihm als zusätzliches Mittel zur Verstärkung des Ausdruckes seiner Figuren. Der Seelenzustand ist jedoch der Kern der Figuren, welcher mit absolutem Perfektionismus erarbeitet wird. „Die Spannung zwischen der Wirklichkeit des Kunstobjekts und der Wirklichkeit des Lebens verlangt eine Reaktion, die Gefühl und Erkenntnis integriert.“³⁴⁶

Das Gefühl wird durch den kritischen Blick des Künstlers erreicht, indem er ihn auf alles „nicht perfekte“ des menschlichen Körpers richtet, diese Erkenntnis überträgt er auf die Figur und zeigt damit keine blanke Abbildung eines Ideals, sondern vielmehr

³⁴⁴ Bastian (Hg.) 2005, S. 22.

³⁴⁵ www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2003/5/OGOWTEGWPPPEPSPOGOCPHOGACREEGWTRWOPWS/Allein-mit-sich-selbst, Zugriff 17.03.2012.

³⁴⁶ Bastian (Hg.) 2005, S. 18.

ein beseeltes Gegenüber, welches Reaktionen auslöst. Im Fall der Skulptur „boy“ sind es Erinnerungen an die eigene Kindheit, die in uns geweckt werden.

Innerhalb weniger Monate entwickelt Ron Mueck die Figur, er beginnt mit einer circa 50 Zentimeter großen Maquette, welche er Schritt für Schritt vergrößert.³⁴⁷ Die Figur wirkt trotz ihrer Größe sehr realistisch und proportional, erst bei genauerer Betrachtung wird der künstlerische Eingriff, der die Figur geschlossener und einheitlicher wirken lässt, sichtbar. „Die Figuren sind zu kompakteren Formen ‚gefaltet‘, als dies üblicherweise ohne Anstrengung möglich ist, trotzdem wirkt jede von ihnen entspannt, in stabilem Gleichgewicht und fest am Boden verankert.“³⁴⁸ Nur durch das Abweichen von den realistischen Proportionen erreicht Ron Mueck diese Geschlossenheit seiner Figuren.

Ikonologische Analyse: Ron Mueck „Dead Dad“

Die Figur eines Mannes liegt am Boden, mit ausgestreckten Armen und Beinen, die Handflächen zeigen nach oben und die Füße sind leicht nach außen gedreht. Sie ist nackt und scheint zu schlafen. Der Titel des Werkes klärt jedoch auf, es ist das Abbild des toten Vaters von Ron Mueck.



Abbildung 41: Ron Mueck "Dead Dad" 1996/97, Silikon und Acryl, 20x102x38cm, The Saatchi Gallery, London, England.

Der tote Vater ist nicht lebensgroß dargestellt, die Figur misst „nur“ 102 Zentimeter. Die Größe und das Aussehen der Figur stehen im Kontrast, sie hat das realistische Aussehen eines älteren Mannes und die Größe eines Kindes. „Mueck wurde oft mit dem Satz zitiert, *Dead Dad* sei genauso groß, dass man ihn aufheben und in den Armen wiegen könnte. Das scheint weit entfernt von dem Impuls, den wir trotz starken Mitgefühls vor diesem Werk verspüren.“³⁴⁹

³⁴⁷ Vgl. www.artlet-blog.com/?p=634, Zugriff 22.03.2012.

³⁴⁸ Bastian (Hg.) 2005, S. 16.

³⁴⁹ Ebda, S. 24.

Das Bedürfnis nach Distanz zu diesem kleinen Körper, der nackt und einsam am Boden liegt, ist stärker als das Bild der Nähe. Dieses Wechselspiel von Nähe und Distanz beschreibt die Beziehung der beiden Männer. Ron Mueck schildert seinen Vater als einen „griesgrämigen, schwierigen Menschen, der im Leben des Sohnes nachhaltige Schatten geworfen hat.“³⁵⁰

Doch auch nach dem Tod bleibt dieses Wechselspiel erhalten, Ron Mueck legt seinen toten Vater auf den Boden – distanziert sich, nachdem er während der Entstehung der Figur viele Stunden in intensiver Nähe mit ihm verbracht hat.

Der Tod beziehungsweise der tote Mensch ist ein noch immer bestehendes Tabuthema in unserer Gesellschaft und selten werden wir auf eine so friedliche und „ein wenig unheimlich[e]“³⁵¹ Weise mit diesem Thema konfrontiert. Das Sterben findet meist anonym, manchmal auch im Kreis der Familie statt, aufbewahrt wird der tote Körper dann bekleidet in dafür vorgesehenen Behältnissen. Ron Mueck entspricht all diesen Traditionen nicht, er präsentiert seinen Vater nackt und ohne Schutz eines Podestes oder eines Bettes. „Die Skulptur ist ein Abschiedsgruß, mit dem Mueck seinen toten Vater zur letzten Ruhe bettet.“³⁵² Ein sehr persönlicher und unkonventioneller Abschied.

5.1.4 Maurizio Cattelan: Puppen-Persönlichkeiten

Maurizio Cattelan

Maurizio Cattelan wurde 1960 in Italien geboren. Seit 1993 lebt und arbeitet er abwechselnd in New York und Mailand. Er beschäftigt sich in seiner künstlerischen Arbeit immer wieder mit Persönlichkeiten und seiner eigenen Person.³⁵³

Mini-Cattelan

Die eigene Person ist ein klassisches Sujet der bildenden Kunst. Immer schon diente das Spiegelbild als Bildsujet oder die eigene Befindlichkeit als Ausgangspunkt für das künstlerische Schaffen. Maurizio Cattelan benützt in seinen Arbeiten Puppen mit seinem Aussehen. In diesen Arbeiten mit den kleinen Puppen setzt sich der Künstler mit sich und der Kunstwelt auf humorvolle Art auseinander.

Puppen in der Größe eines Kindes oder Miniaturausgaben von Erwachsenen haben etwas besonders niedliches und erwecken spontan unsere Aufmerksamkeit.

³⁵⁰ Bastian (Hg.) 2005, S. 24.

³⁵¹ www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2003/5/OGOWTEGWPPPEPSPOGOCPHOGACREEGWTRWOPWS/Allein-mit-sich-selbst, Zugriff 17.03.2012.

³⁵² Bastian (Hg.) 2005, S. 24.

³⁵³ Vgl. www.kunsthhaus-bregenz.at/html/welcome00.htm?aus_cattelan.htm, Zugriff 10.11.2012.

Maurizio Cattelan als Miniaturausgabe in einem Bücherregal sitzend³⁵⁴ scheint auf den ersten Blick witzig und niedlich, auf den zweiten Blick bleibt wie immer bei Maurizio Cattelan der humorige Eindruck, aber auch das Selbstbewusstsein als Künstler und seiner Sicht auf die Kunst. Die kleine Figur reiht sich wie selbstverständlich in die Bücherreihe der KünstlerInnen des 20. Jahrhunderts ein, nicht ein Buch über den Künstler steht im Regal, sondern ein kleines Alter Ego des Künstlers. Maurizio Cattelans Blick auf sich und die Kunstwelt lässt sich mit Andy Warhol³⁵⁵ vergleichen. In einem Interview antwortet Maurizio Cattelan auf die Frage, welchen Künstler der Vergangenheit er schätzt: „Warhol ueber alles“.³⁵⁶ Und vergleicht man die beiden Künstler fällt auf, dass sie mit der Öffentlichkeit, den JournalistInnen, der eigenen Person und ihrem Kult ähnlich umgehen beziehungsweise umgegangen sind.

Dem Künstler Andy Warhol war seine Person mindestens so wichtig wie seine Bilder, er inszenierte sich – sein Auftreten war immer besonders und geheimnisvoll. Andy Warhol entwickelte um seine Person eine Marke die prägnant war. Ein Interview mit ihm war für jeden Journalisten/jede Journalistin eine verbal-emotionale Herausforderung, da sich Andy Warhol zur Maxime gemacht hatte, kaum eine Frage zu beantworten. Er beobachtete seine Umgebung sehr genau und er ließ den größten Teil seiner künstlerischen Arbeit von den Assistenten seiner „factory“ herstellen.³⁵⁷

Maurizio Cattelan verhält sich ähnlich, auch er erscheint kaum zu Interviews, sondern schickt ein Double. Dieses Double gibt sich als Maurizio Cattelan aus und beantwortet die Fragen im Sinne des Künstlers. Er macht sich in der Kunstwelt rar, schickt ein Double oder eine Miniaturausgabe³⁵⁸ von sich und beeinflusst so die Kunstwelt. Jeder fragt sich, wer ist dieser Maurizio Cattelan und welche künstlerische Intension hat er? Sein Konterfei ist durch die verschiedensten Arbeiten bekannt, aber wo ist die Person Maurizio Cattelan?

Und auch in Bezug auf die künstlerische Arbeit ist er Andy Warhol ähnlich, Maurizio Cattelan lässt seine Arbeiten von Spezialisten des jeweiligen Handwerks anfertigen und tritt damit in eine lange Tradition der Werkstätten. Neben der professionellen Fertigung seiner Figuren durch Fachleute gibt es in Maurizio Cattelans Arbeiten immer einen Aspekt des Unterhaltsamen. Humor in der Kunst ist ein schwieriges Thema, denn das Argument, Humor untergräbt die Autorität von Kunst und Kunstschaffenden, bildet oftmals die Basis für die Negierung.

³⁵⁴ Maurizio Cattelan: „mini-me“, Harz, Gummi, Echthaar, 35x20x25cm, 1999.

³⁵⁵ Andrej Warhola (1928–1987), Künstlername: Andy Warhol, amerikanischer Maler, Grafiker und Filmemacher.

³⁵⁶ Zitiert nach: www.designboom.com/eng/interview/cattelan.html, Zugriff 06.12.2012.

³⁵⁷ Vgl. Sabin 1992, S. 117ff.

³⁵⁸ Wie im Fall des Beitrages für die Biennale in Venedig im Jahr 2003, wo er selbst nicht anwesend war, aber eine Kinderpuppe namens Charlie. Die Puppe mit seinem Aussehen auf einem ferngesteuerten Dreirad sitzend, verfolgte die BesucherInnen. Und wieder entzieht sich die Person Maurizio Cattelan dem Publikum und präsentiert stattdessen eine heitere Puppe, die die Frage aufwirft: Ist das Kunst? Vgl. www.artnet.de/K%C3%BCnstler/maurizio-cattelan/, Zugriff 09.08.2012.

Maurizio Cattelan durchforstet den Kunstmarkt und die Kunstszene, sucht nach Prinzipien und Regeln, arbeitet damit oder bricht sie. Sein Rezept: „eine Geschichte und gleichzeitig die Zeitgeschichte werden zerstückelt und neu zusammengesetzt, um sich in einer Skulptur zu verkörpern.“³⁵⁹

Die Kritik an Maurizio Cattelans Werk zielt immer wieder auf diese Mischung ab, denn erstens ist Humor für Kunst meist tabu, zweitens ist stehlen von Ideen anderer KünstlerInnen tabu und drittens wird erwartet, dass der erfolgreiche Künstler sich in Szene setzt, die Szene schätzt und mitträgt. All diese Punkte erfüllt Maurizio Cattelan nicht, er geht großzügig mit Ideen anderer Künstler und Künstlerinnen um und bedient den Kunstmarkt nach seinen Regeln.

Ikonomische Analyse: Maurizio Cattelan „la nona ora“

Die Installation „la nona ora“ („Die neunte Stunde“) zeigt eine Figur des bereits verstorbenen Papst Johannes Paul II.,³⁶⁰ der getroffen von einem Gesteinsbrocken am Boden liegt. Der Meteorit lastet auf seiner Hüfte und seinen Beinen, mit den Händen hält sich die Figur an einem Stab fest.

Dieser gerade Stab mit einem von einem Kreuz gekrönten Schaft gehört seit dem Mittelalter zu den päpstlichen Insignien. Die *Ferula* (Kreuzstab) symbolisiert das Hirtenamt des Kirchenoberhauptes.³⁶¹ Weitere Insignien für die Person des Papstes zeigen sich in den roten Schuhen und in der Tracht der Figur. Rund um die zu Boden gestürzte Figur liegen Glassplitter, welche auf das Eindringen des Meteoriten durch ein gläsernes Dach hinweisen.



Abbildung 42: Maurizio Cattelan „la nona ora“ 1999, Wachs, Kleidung, Polyesterharz mit Metallstaub, Teppich, Glas, vulkanisches Gestein, Größe: lebensgroße Figur mit Umraum, Kunsthalle Basel, Schweiz.

³⁵⁹ Graffenried 2000, S. 68.

³⁶⁰ Karol Józef Wojtyła (1920–2005), Oberhaupt der römisch-katholischen Kirche von 1978 bis zu seinem Tod.

³⁶¹ Vgl. www.radiovaticana.va/tedesco/vatikanlexikon/storia/insigne_papale.htm, Zugriff 02.05.2013.

Der Titel verweist auf die neunte Stunde der Kreuzigung, in der Jesus zu zweifeln begann. Der Evangelist Markus schreibt: „Der Tod Jesu: 15, 33–41; Mt 27,45–56; Lk 23, 44–49; Joh 19, 28–30 Als die sechste Stunde kam, brach über das ganze Land eine Finsternis herein. Sie dauerte bis zur neunten Stunde. Und in der neunten Stunde rief Jesus mit lauter Stimme: Eloï, Eloï, lema sabachtani?, das heißt übersetzt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Einige von denen, die dabeistanden und hörten, sagten: Hört, er ruft nach Elija!³⁶² Einer lief hin, tauchte einen Schwamm in Essig, steckte ihn auf einen Stock und gab Jesus zu trinken. Dabei sagte er: Laßt uns doch sehen, ob Elija kommt und ihn herab nimmt. Jesus schrie laut auf. Dann hauchte er den Geist aus.“³⁶³ Jesus beginnt zu zweifeln ob sein Vater ein guter Vater ist und ob dieses schmerzhaftes Opfer notwendig für die Menschheit ist.

In der Betrachtung des erschlagenen Papstes entstehen ebenfalls Zweifel an der Gerechtigkeit Gottes, denn wenn Gott die Macht über Himmel und Erde hat, warum lässt er zu, dass seinem wichtigsten, weltlichen Vertreter solch ein Unglück zustößt? Weiter stellt sich die Frage, wenn nicht einmal der Papst vor einem Unglück geschützt ist, wie klein ist dann jeder Einzelne? All diese Zweifel und Ängste der Installation gegenüber sind bewusst angelegt, denn „dieses Bild soll Fragen, aber auch Emotionen auslösen. Papst Johannes Paul II. ist eine sympathische Figur, er verkörpert für die westliche Welt einen positiven Wert, den christlichen Glauben; das Publikum fühlt mit ihm.“³⁶⁴

Maurizio Cattelans Arbeiten kreisen immer wieder um das Thema Respekt gegenüber anderen Personen; sein kleines Ich im Beuys-Anzug hängend³⁶⁵ ist ebenso „respektlos“ der Person Joseph Beuys und seinen Theorien gegenüber wie die Figur des am Boden liegenden Papstes. Maurizio Cattelan ist nicht der Meinung, dass berühmten Persönlichkeiten mehr Respekt entgegenzubringen ist als anderen Menschen, so ist der Papst ebenso wenig zu schonen wie andere Personen. Dem Prinzip Ironie und Provokation bleibt Maurizio Cattelan auch in dieser Installation treu.

Ikonologische Analyse: Maurizio Cattelan „him“

Eine kleine Figur kniet im Raum, die Größe der Figur lässt auf ein Kind schließen, die Füße und der Anzug eher auf einen kleinen Erwachsenen. Die Inszenierung des Kunstwerkes verlangt es, dass der Betrachter/die Betrachterin sich ihr von hinten nähert.

Das scheinbar sich besinnende Kind entpuppt sich von vorne als Miniaturausgabe Adolf Hitlers. Mit gefalteten Händen und einem ernsten Blick in die rechte obere

³⁶² Elija: biblischer Prophet, dessen Name übersetzt „mein Gott ist Jahwe“ bedeutet.

³⁶³ Zink (Hg.) 1991, S. 63.

³⁶⁴ www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2002/3/EGOWTEGWPPWPEPOGWOTROTTRA/Kunst-unter-Schock, Interview von Heinz Peter Schwerfel mit Maurizio Cattelan und Massimiliano, der von Maurizio Cattelan zum Fragen beantworten engagiert wurde, Zugriff 07.12.2011.

³⁶⁵ Maurizio Cattelan: „La Rivoluzione siamo noi“ („Die Revolution sind wir“), 2000, Kunstharz, Filzanzug, 124x35x43cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Amerika.

Ecke, wie ein imaginärer Hitlergruß, kniet der Diktator im Raum und erregt fast Mitleid.³⁶⁶ Der Titel „him“ hingegen verweist auf „Majestät, Diktator, Übermensch oder Gott“³⁶⁷ und spiegelt den Größenwahn Adolf Hitlers wider. Erst durch die Vermischung von formaler Ausgestaltung der kleinen Figur und dem situierten Wissen über den Menschen Adolf Hitler zeigt sich die Dimension des Werkes. Der Betrachter/die Betrachterin pendelt fortwährend zwischen den Extremen der Ironie und der Ernsthaftigkeit der Thematik.

„Es ist dieser tragisch komische Grundton in seinem Werk, in dem Humor und Demut gleichermaßen ihren Platz haben, der die starken, manchmal auch bedrückenden Gefühle in uns auslöst, [...]“³⁶⁸

Das Gefühl spielt im Werk „him“ eine große Rolle, die Taten des Adolf Hitler sind von so unfassbar grauenhafter Dimension, dass immer wieder die Frage gestellt wird und werden muss: Darf man über Hitler lachen? Oder ist ein lautes Lachen über den kleinen, jämmerlichen Adolf Hitler moralisch unangebracht?

Jedes Kunstwerk, welches die Person Adolf Hitler thematisiert, wird von dieser Frage begleitet und kontrovers diskutiert.



Abbildung 43: Maurizio Cattelan „him“, 2001, Polyester, Wachs, Kunsthaar, Kleidung, 101cm, Privatsammlung.

Abbildung 44: Maurizio Cattelan „him“, 2001, Vorderansicht.

³⁶⁶ Vgl. www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/specials/117973/index.html, Zugriff 10.11.2012.

³⁶⁷ www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2002/3/EGOWTEGWPPWPEPOGWTROTTRA/Kunst-unter-Schock, Zugriff 07.12.2011.

³⁶⁸ www.kunsthhaus-bregenz.at/html/welcome00.htm?aus_cattelan.htm, Zugriff 10.11.2012.

5.2 MODELLE FÜR DEN KUNSTUNTERRICHT

Die folgenden zwei Unterrichtsmodelle beziehen sich auf die Idee der fragmentierten Puppe, auf das Spiel mit Dimensionen und dem eigenen Ich. Das Puppenfragment ist Objekt und Ausgangspunkt für eine praktische Arbeit, die sich weit von der Puppe als Subjekt entfernen kann.

Nicht die ganze Puppe und die damit verbundene Identifikation, sondern nur ein Teil der Puppe soll zur Auseinandersetzung mit Raum und Komposition anregen. Im zweiten Modell wird die Puppe personifiziert, indem ihr ein konkretes Gesicht, das Gesicht des Schülers/der Schülerin, gegeben wird. Identifikation auf eine ungewöhnliche Art und Weise.

5.2.1 Das Fragment als Ausgangspunkt für eine Objektmalerei

Thematik

Ein Puppenteil als Einstieg in eine Malerei mit experimentellen Elementen. Verschiedene Skizzen sollen das Fragment erfassen und gemeinsam mit ihm Teil einer Komposition sein. In der Malerei können neben den Studien und dem Fragment auch experimentelle Techniken zum Einsatz kommen.

Lehrplan

Die Aspekte des Lehrplans umfassen die Auseinandersetzung mit Objekten, die damit verbundene Konzentration des Blicks und die räumliche Dimension.

- „-Studien vor dem Objekt als Möglichkeit der Erschließung, Interpretation und Dokumentation von Realität erfahren sowie den Formenreichtum der Natur als Inspirationsquelle nutzen lernen“³⁶⁹
- „-Material, Verfahren, experimentelle Vorgangsweisen und Gestaltungsmittel zielgerecht einsetzen können“³⁷⁰
- „-Vorstellungen und Sachverhalte, räumliche Zusammenhänge darstellen können“³⁷¹

Intention

Die SchülerInnen sind in diesem Unterrichtsmodell vor allem auf der pragmatischen Ebene gefordert. Das genaue Erkunden des Puppenfragments mit Augen und Händen bildet den Einstieg in das praktische Arbeiten. Beim Erkunden entstehen unterschiedliche Ansichten und Details, mit denen die Malerei komponiert werden

³⁶⁹ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 3, Lehrstoff: Bildnerisches Gestalten, 5. bis 8. Klasse aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

³⁷⁰ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 3, Lehrstoff: Bildnerisches Gestalten, 5. bis 8. Klasse aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

³⁷¹ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 3, Lehrstoff: Bildnerisches Gestalten, 5. bis 8. Klasse aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

kann. Durch das Kennenlernen verschiedener, experimenteller Techniken und das Zusammensetzen einzelner Komponenten werden die SchülerInnen auf der kognitiven Ebene angesprochen.

Diese zwei Phasen, die des praktischen Arbeitens und die des Komponierens und Überdenkens, wechseln sich immer wieder ab.

Ablauf

1. Aus einem Fundus an Puppenteilen können die SchülerInnen ein Fragment wählen. Dieses gilt es nun genau zu erkunden und in Skizzen festzuhalten. Es besteht die Möglichkeit auf unterschiedlichen Papiersorten und mit unterschiedlichen Zeichenmitteln zu arbeiten. Wichtig dabei sind das Erfassen der Proportion, die Oberflächenstruktur und die eventuell sichtbare Technik, wie Gelenke und Schlafaugen.
2. Die Aufgabenstellung zeigt den Schülern und Schülerinnen die drei zu beachtenden Elemente für die Malerei. Erstens das Objekt, zweitens die davon gefertigten Studien und drittens eine räumliche Situation, in die das Fragment eingepasst wird. Inwieweit das Fragment und die Skizzen direkt auf den Bildträger aufgebracht werden oder als Ideenbringer genützt werden, ist abhängig von der Idee und der Experimentierfreudigkeit der SchülerInnen. Der Raum gibt dem Puppenfragment seine Einbettung in die Komposition.
3. Für das Thema der Malerei kann die Puppe individuell interpretiert werden. Das Puppenteil kann emotional bearbeitet werden, indem in der Komposition Erinnerungen der Kindheit eingebaut werden. Es kann sachlich bearbeitet werden, indem das Fragment als Objekt angesehen wird und als Form in die Komposition eingearbeitet wird. Es kann als Spielzeug betrachtet werden und die Komposition erhält eine spielerische Komponente. Diese und weitere Richtungen kann der Lehrer/die Lehrerin anregen. Weiters empfiehlt es sich, die SchülerInnen mit experimentellen Techniken vertraut zu machen.
4. Zu berücksichtigen sind auch das Format und das Material des Bildträgers. Das Format soll der Idee der SchülerInnen entsprechen und diese unterstützen. Wenn Standardformate für die Gruppe gewählt werden, sollte die Komposition bestmöglich an das Format angepasst werden.
5. Umsetzung der Komposition auf den Bildträger. In dieser Phase gibt der Lehrer/die Lehrerin Hilfestellungen, konkrete Anregungen für das Umsetzen der unterschiedlichen Techniken und steht für Besprechungen während des Malprozesses zur Verfügung.
6. Nach Vollendung der Bilder bietet sich eine Kurzpräsentation der einzelnen Bilder an, um jedem Schüler/jeder Schülerin die Möglichkeit zu geben, Idee und Malprozess zu präsentieren.

Methoden

Einstieg in das Naturstudium durch das Begreifen der einzelnen Fragmente. Input durch die Lehrperson zum Begriff „Fragment“ und dem Reiz des Unfertigen. Wichtig in dieser Phase des Unterrichtsmodells ist das Ausschließen der Bereiche des

Gruseligen, des Grausamen und des Zerstörerischen oder der bewusste Umgang mit diesen Bereichen innerhalb der Themenstellung.

Nach der Phase des Naturstudiums stellt der Lehrer/die Lehrerin die Aufgabenstellung vor. Es werden mögliche Richtungen für die Komposition (spielerisch/kindlich, surreal/fantastisch, geheimnisvoll/mystisch, emotional/erinnernd, sachlich/ beobachtend oder technisch/konstruierend) und die Möglichkeiten zur Einarbeitung der Skizzen und Fragmente besprochen.

Danach kann, je nach Wissensstand der SchülerInnen, eine Einheit zu den experimentellen Techniken (wie Collage, Decalcomanié, das Arbeiten mit Spachtel und ähnlichen Werkzeugen) eingeschoben werden. Während des Malprozesses gibt der Lehrer/die Lehrerin Hilfestellungen und ist GesprächspartnerIn für Zwischenbesprechungen und Korrekturen.

Medien

Eine Sammlung aus Puppenteilen für das Objektstudium lässt sich aus ausrangierten Puppen zusammensetzen. Wichtig ist die Auswahl nicht zu gering zu halten, um jedem Schüler/jeder Schülerin die Möglichkeit zu geben aus der gesamten Palette der Fragmente zu wählen.

Der Bildträger für die Malerei sollte soweit stabil sein, dass unterschiedliche Techniken angewendet und Elemente darauf befestigt werden können. Das Bildformat sollte der Idee des Schülers/der Schülerin entsprechen und die räumliche Idee unterstützen.

Für den Arbeitsprozess sollte genügend Material zur Verfügung stehen, unterschiedliche Papiere, Malwerkzeuge und Farben motivieren die SchülerInnen zum Experimentieren.

5.2.2 Mein kleines ICH

Thematik

Was passiert, wenn die Puppe nicht irgendein Gesicht hat, sondern das eigene Gesicht?

Ist die Identifikation eine andere, verliert sie den Eindruck des Kindlich-Mädchenhaften? Diese und weitere Fragen können nach der Herstellung einer eigenen Ich-Puppe erörtert werden und bringen möglicherweise eine spannende, neue Sicht auf den Gegenstand Puppe.

Lehrplan

Die Aspekte aus dem Lehrplan zielen auf die Auseinandersetzung der Schüler und Schülerinnen mit der eigenen Person ab.

- „- durch die strukturierte Beschäftigung mit der eigenen Persönlichkeit einen wesentlichen Beitrag zur Identitätsfindung leisten und durch die Entwicklung und Pflege der individuellen schöpferischen Ressourcen – in Form eines

kontinuierlichen, lebensbegleitenden Prozesses – kreative und emotionale Intelligenz ausbilden“³⁷²

- „- Ausbilden der sinnlichen Fähigkeiten zur qualitätsvollen Kommunikation mit der Umwelt; Entwickeln der emotionalen Bildung durch bewussten Umgang mit Gefühlen und persönlichen Stärken und Schwächen; Auseinandersetzen mit unterschiedlichen Ausdrucksformen des menschlichen Körpers in Kunst und Kultur“³⁷³
- „- Material, Verfahren, experimentelle Vorgangsweisen und Gestaltungsmittel zielgerecht einsetzen können“³⁷⁴

Intentionen

Mit der Herstellung einer Puppe mit dem eigenen Gesicht werden die SchülerInnen vor allem auf der emotionalen Ebene mit der eigenen Persönlichkeit konfrontiert. Die kindliche Vergangenheit und der damalige Umgang mit Puppen und Ähnlichem geben Anlass für Reflexionen und Erinnerungen.

Durch die Herstellung einer kleinen ICH-Puppe rücken die Gegenwart und der jetzige Umgang mit der Puppe und der eigenen Person in den Blickpunkt der SchülerInnen. Die Begegnung der eigenen Person im Kleinformat kann ein spannendes Spiegelbild für den Jugendlichen und Ausgangspunkt für weitere Auseinandersetzungen mit dem eigenen Ich sein.

Die Reflexion der eigenen Person findet auf kognitiver Ebene statt und soll SchülerInnen die Möglichkeit geben, sich auf spielerische Art mit der eigenen Person zu beschäftigen. Im pragmatischen Bereich werden diese Überlegungen mit den zur Verfügung gestellten und gesammelten Materialien umgesetzt.

Ablauf

1. Durch die Bildbetrachtung der Bilder von Maurizio Cattelan und Achim Lippoth³⁷⁵ (siehe Medien) ergibt sich ein Einstieg in das Thema über den Bereich Kunst und Mode. In den Bildern werden jeweils Personen gezeigt, welche in einer Puppe ihre optische Verkleinerung finden. Die Konfrontation mit dem Mini-ICH ist Angelpunkt für das Unterrichtsmodell.
2. Ein Arbeitsblatt mit jeweils einem Bild von Maurizio Cattelan und einem Bild von Achim Lippoth gibt den SchülerInnen die Möglichkeit Gedanken, Assoziationen und Ideen zu skizzieren und notieren. Dieses Arbeitsblatt kann für die weitere Auseinandersetzung hilfreich sein.
3. Anschließend soll die Aufgabenstellung vorgestellt werden. Der Schüler/die Schülerin hat die Möglichkeit eine Puppe mit dem eigenen Gesicht zu

³⁷² Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 1, Bildungs- und Lehraufgabe aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

³⁷³ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 2, Beiträge zu den Bildungsbereichen: Gesundheit und Bewegung aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

³⁷⁴ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 3, Lehrstoff: Bildnerisches Gestalten, 5. bis 8. Klasse aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

³⁷⁵ Achim Lippoth (geboren 1968), deutscher Fotograf, www.lippoth.com, Zugriff 23.01.2013.

- erstellen. Diese Puppe kann nach der Fertigstellung konfrontierendes Gegenüber, Begleiter oder Werkstück sein.
4. Die Köpfe der Puppe werden mit Hilfe von digitalem Stoffdruck hergestellt. Dafür ist es notwendig, von jedem Schüler/jeder Schülerin eine Fotografie anzufertigen. Es muss überlegt werden, welchen Ausdruck die Puppe haben soll, anschließend fotografiert sich der Schüler/die Schülerin nach der entsprechenden Idee selbst oder lässt sich fotografieren.
 5. Die Fotografien können in einem Copy-Shop auf Stoff gedruckt werden. Es empfiehlt sich mehrere Fotodateien von unterschiedlichen SchülerInnen zu einer Datei zusammenzustellen, um mit möglichst wenigen Drucken auszukommen. Der fertige Stoffdruck wird zerteilt, jeder Schüler/jede Schülerin erhält sein Portrait, welches über ein Kopfmodell modelliert wird.
 6. Da das Hauptaugenmerk auf dem Kopf der Puppe liegt, ist es empfehlenswert, für den Puppenkörper einfache, eventuell auch standardisierte Schnitte zu verwenden oder vorhandene Puppen oder Puppenfragmente zu benutzen. Der detaillierten Ausformulierung der ICH-Puppe sind keine Grenzen gesetzt, wobei vor allem der Aspekt der Identifikation beachtet werden sollte.
 7. Zum Festhalten der Ergebnisse bietet sich ein Fotoshooting in der Optik von Achim Lippoth an. Jeder Schüler/jede Schülerin lässt sich mit seiner/ihrer Puppe fotografieren.

Methoden

Das Unterrichtsmodell beginnt mit einer Bildbetrachtung, wobei der Inhalt des Bildmaterials nicht alltäglich ist. Die SchülerInnen werden mit Puppen konfrontiert, die optisch dem Besitzer/der Besitzerin ähnlich sind. Der Lehrer/die Lehrerin vermittelt den SchülerInnen Informationen über die Künstler und die Bildidee, ohne über die Aufgabenstellung und den weiteren Verlauf zu sprechen.

Diese Reduktion an Information dient dazu, den SchülerInnen während der Einzelarbeit genug Freiraum zu lassen. Das Arbeitsblatt mit den Bildern von Maurizio Cattelan und Achim Lippoth soll Anreiz für eine persönliche Auseinandersetzung mit der Idee der Puppe sein. Die Diskussion endet mit der Vorstellung der Aufgabenstellung durch den Lehrer/die Lehrerin.

Während der praktischen Phase leistet der Lehrer/die Lehrerin Hilfestellung und gibt Tipps für die Umsetzung. In dieser Phase kann immer wieder auf die optische Ähnlichkeit der Puppe zu ihrem Besitzer/ihrer Besitzerin hingewiesen werden. Denn neben dem fotografierten Gesicht soll auch die Gesamterscheinung der Puppe passend sein. Nach Fertigstellung der Puppen kann noch einmal an die Bilder von Achim Lippoth angeknüpft werden. Jeder Schüler/jede Schülerin lässt sich mit seiner/ihrer Puppe in passender Optik fotografieren. Das Festhalten dient einerseits dem Abschluss des Projektes, andererseits gibt es den SchülerInnen die Möglichkeit sich selbst mit der Puppe zu inszenieren und von außen zu betrachten.

Medien

Die Bilder als Projektion und einige Informationen zu den Künstlern als Einstieg in das Projekt. Als Erweiterung und ungestörte Auseinandersetzung dient das Arbeitsblatt.

Dieses Arbeitsblatt sollte jeweils eine Arbeit von Achim Lippoth und Maurizio Cattelan beinhalten und den SchülerInnen genügend Platz für schriftliche Notizen und Skizzen bieten.

Die Fotografien für die Puppengesichter sollten von guter Qualität sein, da durch das Drucken auf Stoff mit Qualitätsverlust zu rechnen ist. Bei der Wahl des Copy-Shops ist es notwendig, vor Ort unterschiedliche Angebote einzuholen. Die meisten Shops bieten Drucke auf T-Shirts oder ähnlichem an, bei manchen Shops kann auf mitgebrachtem Stoff gedruckt werden. Neben dem Preis ist auch auf die unterschiedliche Qualität des Druckes zu achten.

Weitere Materialien für den Puppenbau sollten verschiedene Stoffe, Puppen und Puppenteile, Garne und Wolle, Papier und Draht sowie verschiedene Klebstoffe und Nähnadeln sein.



Abbildung 45: Achim Lippoth: Modefotografien für KidsWear - Das Magazin, www.kidswear.com, Zugriff 24.07.2012.

Abbildung 46: Achim Lippoth: Modefotografien für KidsWear - Das Magazin, www.kidswear.com, Zugriff 24.07.2012.

Abbildung 47: Maurizio Cattelan: "mini-me", 1999, Kunstharz, Stoff und Wachs, 45cm, Auflage: 10 Stück.

6 KIND UND PUPPE

6.1 DIE BEZIEHUNG DES KINDES ZUR PUPPE

Der Gegenstand Puppe hatte sehr oft parallel zu seinem kultischen Zweck auch einen spielerischen. Die Puppe steht im kultischen Bereich stellvertretend für eine Sache oder eine Person, sollte Botschafterin für Wünsche, Bitten und Gaben sein.

Die in Kindergräbern³⁷⁶ gefundenen Puppen verweisen auf einen spielerischen Aspekt der Puppe. Sie ist als verkleinertes Abbild des Menschen dem Kind Gegenstand zur Aktivität. „Jedes Mal wenn das Kind aktiv wird, ist seine Aktivität gerichtet auf ein Etwas, ein Ding, auf bestimmtes ‚Zeug‘. Es spielt und macht dadurch das ‚Zeug‘ zu seinem Spielzeug.“³⁷⁷

Die Puppe ist vor allem für das Rollenspiel ein wichtiges Spielzeug, da sie durch den/die „SpielerIn“ Verlebendigung erfährt und somit in verschiedene Rollen schlüpfen kann. Die Kriterien für das Rollenspiel sind nach Schenk-Danzinger:

- die „Als-ob-Einstellung“,
- die willkürliche Symbolsetzung oder Umdeutung (Metamorphose von Gegenständen),
- die Verlebendigung von Leblosem (Anthropomorphismus),
- die fiktive Verwandlung von Personen (Rollen) und
- die Nachahmung von Handlungen oder Handlungsabläufen.³⁷⁸

Durch wiederholende spielerische Auseinandersetzung übt das Kind Zusammenhänge und bereitet sich so auf zukünftige Situationen vor. Sogenannte „Als-ob-Situationen“ ermöglichen im Spiel zwischen verschiedenen Situationen und zwischen Realität und Quasi-Realität zu wechseln. Die Kinderpuppe als verkleinertes Abbild des Menschen erleichtert dem Kind die direkte Kontaktaufnahme mit der Puppe. Situationen und Dialoge werden geübt und Rollen immer wieder neu vergeben. Die Puppe entwickelt sich im Laufe ihres „Lebens“ zur innigen Freundin, die um Rat gefragt werden kann. Sie ist aber auch wie eine kleine Schwester, die umsorgt und getadelt wird. Durch die Auseinandersetzung des Kindes mit der Puppe verändert sich die Puppe vom Objekt zum Subjekt. „Das ‚Scheinleben‘ von Puppen hat den Menschen von jeher fasziniert. Puppen sind ‚Wanderer zwischen den Welten‘, zwischen belebter und unbelebter, fühlender und teilnahmsloser, wirklicher und verträumter und fremder Welt.“³⁷⁹ Das Scheinleben von Puppen ist ein Phänomen des Anthropomorphismus, dieser meint „die Übertragung menschlicher Eigenschaften auf Außermenschliches“³⁸⁰ und bezieht sich auf Gegenstände aus allen Lebensbereichen. Die Puppe nimmt insofern einen besonderen Platz ein, da sie äußerlich dem Menschen ähnlich ist und die Übertragung von Eigenschaften

³⁷⁶ Vgl. Ernst 1999, S. 20.

³⁷⁷ Mogel 1994, S. 46.

³⁷⁸ Vgl. Schenk-Danzinger 1977, S. 115.

³⁷⁹ Ernst 1999, S. 107.

³⁸⁰ Der Brockhaus 1993, Band 1, S. 107.

besonders leicht fällt. Durch das Größenverhältnis von Kind und Puppe zu Erwachsenen und Kind kommt der Puppe sehr oft die Rolle des Kindes zu und das Kind wiederum nimmt die Rolle des Erwachsenen ein. So werden Puppen gefüttert, schlafen gelegt und liebkost, durch dieses Rollenspiel wird Erlebtes wiederholt und verarbeitet. Doch bei der Beobachtung von in das Spiel vertieften Kindern stellt sich die Frage, ob Kinder diesen definierten Anthropomorphismus auch wahrnehmen, denn „um Dingen eine Seele einzuhauchen, müssen sie vorher als tot bemerkt sein“.³⁸¹ Käte Meyer-Drawe³⁸² merkt diese Diskrepanz zum Anthropomorphismus kritisch an und betrachtet damit das Spiel und die Puppe von der Kinderseite. Die Puppe wird nicht als Objekt, welches verlebendigt werden muss, wahrgenommen, sondern vielmehr als lebendiges Gegenüber. Im Spiel gibt es keine Unterscheidung zwischen Lebendigem und Leblosem, das Kind agiert aus einem Selbstverständnis heraus.

Doch noch bevor sich das Kind im aktiven Spiel mit der Puppe vertieft, kann die Puppe als Übergangsobjekt eine wichtige Rolle für die Entwicklung eines Kindes spielen. Übergangsobjekte sind die ersten Dinge, welche von Säuglingen aktiv gefunden und benützt werden. Donald Winnicott³⁸³ beschreibt in seinen Untersuchungen aus den 1950er Jahren das Phänomen des Übergangsobjektes. Im Alter von ungefähr 6 Monaten entdeckt der Säugling das Übergangsobjekt. „Es existiert außerhalb des Kindes und gehört nicht zu seinem eigenen Körper wie etwa der Daumen oder ein Finger und ist somit das erste als Nicht-Ich empfundene Objekt im Leben der Menschen.“³⁸⁴ Das Übergangsobjekt ist Symbol für die Brust beziehungsweise die Mutter, es gibt Sicherheit und tröstet den Säugling. Gleichzeitig erkennt er aber das Objekt als etwas Eigenständiges an und positioniert es im intermediären Bereich der Erfahrungen. „Es ist ein Bereich, der kaum in Frage gestellt wird, weil wir uns zumeist damit begnügen, ihn als eine Sphäre zu betrachten, in der das Individuum ausruhen darf von der lebenslänglichen menschlichen Aufgabe, innere und äußere Realität voneinander getrennt und doch in wechselseitiger Verbindung zu halten.“³⁸⁵ Mit der Verbindung und dem Wahrnehmen von Innen und Außen setzt der Säugling den ersten Schritt zur Entwicklung seiner Persönlichkeit.

Das Übergangsobjekt muss bestimmte sinnliche Anforderungen erfüllen um vom Kind als Übergangsobjekt gewählt zu werden. Vor allem die taktilen Eigenschaften des Objektes sind ausschlaggebend für die Wahl, es soll Wärme geben und Textur besitzen.³⁸⁶ Neben weichen Decken und Kuschtieren sind Stoffpuppen immer wieder gewählte Übergangsobjekte, sie erfahren in ihrer Rolle leidenschaftliche Liebe ebenso wie Hass oder Aggression. Beziehungen zwischen dem Kind und seinem

³⁸¹ Meyer-Drawe 2000, S. 56.

³⁸² Käte Meyer-Drawe (geboren 1949), deutsche Pädagogin und Erziehungswissenschaftlerin.

³⁸³ Donald Woods Winnicott (1896-1971), englischer Kinderarzt und Psychoanalytiker.

³⁸⁴ Fooker 2012, S. 31.

³⁸⁵ Winnicott 1973, S. 11.

³⁸⁶ Vgl. Winnicott 1973, S. 14f.

Übergangsobjekt sind dauerhaft und werden bis in die Kindheit aufrecht erhalten, später verliert das Übergangsobjekt an Wichtigkeit und tritt langsam aus der Wahrnehmung des Kindes. Viele Übergangsobjekte bleiben im persönlichen Besitz und nehmen ihren Platz in den Kindheitserinnerungen ein. Bei Störungen in der Entwicklung des Kindes oder in speziellen Situationen die mit Angst und Verlust in Verbindung gebracht werden, können Übergangsobjekte wieder zum Einsatz kommen. Auch bei Erwachsenen gibt es Lebenssituationen wo Puppen als Übergangsobjekte benutzt zum Fetisch werden.³⁸⁷

EXKURS: Kinderzeichnung

Die Kinderzeichnung dient dem Ausdruck und der Verarbeitung von Erlebtem. Sie durchläuft verschiedene Stadien und zeugt vom Entwicklungsgrad des Kindes. Eines aber haben alle Kinderzeichnungen und -malereien gemein, sie sind Ausdruck von Spontaneität, kindlicher Wahrnehmung und gehen parallel mit der Entwicklung des Kindes einher.

Die Zeichnungen können, nach Schenk-Danzinger, in verschiedene Stadien eingeteilt werden:

- das spezifisch funktionale Stadium,
- das Symbolstadium und
- das werkschaffende Zeichnen.³⁸⁸

Der Einstieg in das Zeichnen beginnt mit dem Kritzeln und ist noch nicht zielgerichtet, in dieser spezifisch funktionalen Phase zeichnet das Kind aus reiner Freude an der Bewegung und den farbigen Spuren, welches es am Papier hinterlässt. Während des Kritzelns entwickeln sich zwei Elemente: die Linie und die Spirale, aus der sich der Kreis entwickelt.

In der zweiten Phase kombiniert das Kind die erworbenen Elemente und beginnt seine Gebilde zu benennen. Die sogenannten Kopffüßler, einfache Menschen-darstellungen bestehend aus Kopf und Beinen, entstehen. Anfangs ähneln die Beine eher Tentakeln und kommen in größerer Anzahl vor. Sie sind ein wichtiger Schritt zum Erkennen der eigenen Person und den Mitmenschen, indem mit den Tentakeln Kontakt mit der Umwelt aufgenommen werden kann. Das werkschaffende Zeichnen beginnt mit einem vorgefassten Plan für die Zeichnung, Kinder in diesem Entwicklungsstadium versuchen Erlebtes darzustellen, ihre Umwelt zeichnerisch festzuhalten.³⁸⁹

Pablo Picasso wird immer wieder mit dem Satz: „Als ich so alt war wie diese Kinder, konnte ich malen wie Raffael. Es hat Jahre gedauert, bis ich so zeichnen konnte wie diese Kinder“, zitiert. Anlass für diese Aussage war ein Besuch einer Ausstellung mit Kinderzeichnungen in Paris im Jahr 1945, veranstaltet vom British Council.³⁹⁰

³⁸⁷ Siehe dazu Kapitel 4.1.2.

³⁸⁸ Schenk-Danzinger 1977, S. 187f.

³⁸⁹ Vgl. Schenk-Danzinger 1977, S. 187f.

³⁹⁰ Hinweis zur Aussage Picassos in: Müller (Hg.) 2001, S. 70.

Typische Merkmale von Kinderzeichnungen sind ihre Spontaneität und das große Lustempfinden beim Zeichnen und Malen. Je älter das Kind wird, desto bedachter und strukturierter wird das Gestalten. Die meisten Menschen beenden das Zeichnen und Malen mit dem Abschluss ihrer Schullaufbahn und verzichten im Lauf ihres Lebens weitgehend auf die Möglichkeiten des kreativen Tuns. Pablo Picasso war sich dieser Kraft bewusst und hat viele Merkmale aus Kinderzeichnungen in seine Kunst aufgenommen.

Eines dieser Merkmale ist die „individueller Wertigkeit“³⁹¹, das heißt Kinder richten sich beim Zeichnen und Malen nicht nach tatsächlichen Größenverhältnissen, sondern ordnen die Personen nach ihrer Wichtigkeit. So kann es gut sein, dass auf Grund ihrer Stellung zum Kind, in einem Familienbild die Mutter größer dargestellt ist als der Vater, obwohl sie in Wirklichkeit kleiner ist.³⁹²

Auch das nebeneinander Zeichnen von nacheinander folgenden Geschehnissen ist ein typisches Merkmal der Kinderzeichnung. So kann es vorkommen, dass eine Person mehrmals im Bild dargestellt wird. Diese Darstellungsweise ist auch aus mittelalterlichen Bildern³⁹³ bekannt, dieses Nebeneinander ermöglicht eine kompakte Bildkomposition und ein erzählendes Zeichnen.

Ein weiteres Merkmal in Kinderzeichnungen, welches sich in der Kunst des 20. Jahrhunderts niedergeschlagen hat, ist die Farbgebung. Kinder gehen mit Farben sehr offen um. Die farbliche Wirklichkeit ist kein direktes Vorbild, vielmehr überwiegt die Lust an der Farbe und am Akt des Malens. Diese „Missachtung“ der Farbwirklichkeit eröffnet dem Kind eine größere Vielfalt in der Gestaltung. Künstler und Künstlerinnen nehmen diese Freiheit für ihr künstlerisches Schaffen auf. Interessanterweise nimmt das Publikum zwei Positionen im Umgang mit diesen Missachtungen ein, bei Kindern wird diese Freiheit hingenommen und als Entwicklungsschritt definiert. Für MalerInnen des 20. Jahrhunderts gab es teilweise harte Kritik des Publikums und auch der KritikerInnen für den offenen Umgang mit den Farben.

6.2 DAS BILDTHEMA „KIND MIT PUPPE“

Die Puppe nimmt als Gegenstand für Kinder wie auch für Erwachsene einen besonderen Stellenwert ein. „Auch wenn wir wissen, daß Puppen eigentlich nur leblose Gegenstände sind, gehen wir mit ihnen doch auf besondere Weise um: Wir behandeln eine Porzellankopfpuppe anders als eine teure Vase, fassen eine Stoffpuppe anders an als ein Kissen.“³⁹⁴

³⁹¹ Schenk-Danzinger 1977, S. 188.

³⁹² In mittelalterlichen Stifterbildern ist dieser Bedeutungsmaßstab in Bezug auf den Stifter des Bildes besonders gut sichtbar.

³⁹³ Beispiel: Codex Echternach: die Versuchung Jesu, 1020–1030, Buchmalerei, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

³⁹⁴ Ernst 1999, S. 105.

Für Künstler und Künstlerinnen ist sie ein facettenreiches Bildobjekt. Erstens ist die Puppe Objekt und Subjekt in einem. Zweitens erzählt eine Puppe im Bild, durch ihre Interaktion mit dem Raum oder der Person, immer eine kleine Geschichte. Und drittens ist das Bildthema „Kind mit Puppe“ ein passendes Sujet, um die Kinder seiner/ihrer Umwelt darzustellen.

Das Bildthema „Kind mit Puppe“ findet sich bei vielen Künstlern und Künstlerinnen. Interessant sind bei der Betrachtung der sehr ähnliche Bildaufbau und der Umgang mit dem Bildmotiv. Die KünstlerInnen setzen einerseits klar den jeweiligen Ismus in der Bearbeitung der Oberfläche um, ähneln andererseits in der Auffassung des Motivs einander sehr. Das Kind und die Puppe werden oftmals aus der gewohnten Umgebung isoliert und positioniert.

Bei genauerer Betrachtung zeigen sich die Unterschiede in den Bildern und der spezifische Zugang zum Thema. Die Bilder zeigen verknüpft mit der Biografie der KünstlerInnen ihre eigene Aura. Durch die unterschiedlichen Erlebnisse entwickeln sie Nähe oder Distanz zum Kind und seiner Lebenswelt.

6.2.1 Pablo Picasso: Vater und Tochter

Pablo Picasso

Pablo Ruiz Picasso wurde 1881 in Spanien geboren. Er starb 1973 in Frankreich. Seine vier Kinder waren ihm immer wieder Inspiration für seine Kunst.³⁹⁵

Pablo Picasso und seine Kinder

In den Kinderbildern lässt sich einerseits Pablo Picassos künstlerische Entwicklung verfolgen, andererseits zeigen sie auch das Verhältnis zu seinen vier Kindern. Die Bilder geben Auskunft über die Intensität mit und die Nähe zu ihnen.

Pablo Picasso wächst wohlbehütet in einer spanischen Großfamilie auf, die neben seinem Vater nur aus Frauen besteht, die den kleinen Pablo umsorgen und verwöhnen. Mit diesem Familienbild zieht Pablo Picasso aus, um sich künstlerisch weiter zu entwickeln und sein eigenes Leben zu leben.

Er macht erste Bekanntschaften mit Frauen und es erwacht in ihm der Wunsch nach Familie, dieser Wunsch erfüllt sich für Pablo Picasso mit seinem ersten Sohn Paul. Paul, genannt Paolo, kommt im Februar des Jahres 1921 zur Welt. Pablo Picasso genießt das innige Zusammensein mit seiner Frau Olga und dem gemeinsamen Kind, diese Zufriedenheit zeigt sich auch in den vielen Portraits, die er von Paolo fertigt. „Nun endlich kann sich die ganze, so lange zurückgehaltene väterliche Zuneigung in wunderschönen Zeichnungen und Aquarellen entfalten, die mit den vorausgegangenen künstlerischen Recherchen brechen. Pablo kehrt zu klaren

³⁹⁵ Vgl. Weiss (Hg.), S. 262ff.

Formen zurück, [...].³⁹⁶ Seine Händler Paul Rosenberg und Georges Wildenstein ermutigen ihn, in dieser klaren Formensprache zu arbeiten und das Genre Porträt auszureizen.

In Paolos ersten Jahren entstehen viele aufmerksam beobachtete Bilder. Erst mit dem Verschlechtern der Ehe rückt das Bildmotiv Paolo in den Hintergrund und Pablo Picasso widmet sich neuen Themen.

Mit der Geburt des zweiten Kindes nimmt er dieses Thema mit dem gleichen Enthusiasmus wieder auf. Als im September 1935 María de la Concepción, genannt Maya, das Licht der Welt erblickt, beginnt für Pablo Picasso neuerlich eine Phase der kindlichen Freude und des genauen Beobachtens. Maya wird als lebendiges und vor Vitalität überschäumendes Kind mit blondem Haar und blauen Augen beschrieben. Wieder findet sich Pablo Picasso in seiner leidenschaftlichen Vaterrolle und das Bildthema Kind erfasst ihn wie schon 1921 bei Paolo. „Während Mayas frühester Kindheit wird er mittels seiner Zeichenhefte ständig eine Art Tagebuch führen, in dem er Tag für Tag und mitunter Stunde für Stunde und aus nächster Nähe die Verwandlungen festhält, die mit dem kleinen Mädchen vor sich gehen.“³⁹⁷

Überschattet wird dieses neue Familienglück von der Weigerung Olgas, Picassos erster Ehefrau, sich scheiden zu lassen. Somit bleibt das Verhältnis zu Marie-Thérèse ein inoffizielles und sein zweites Kind ein vor dem Gesetz nicht anerkanntes. Dieses Schicksal wird Maya mit den weiteren Kindern, Claude und Paloma, teilen. Erst nach der Gesetzesänderung im Jahr 1972 haben die drei außerehelichen Kinder die Möglichkeit ihren Anspruch geltend zu machen, Paolo unterstützt diese Gleichstellung seiner Geschwister Zeit seines Lebens.

Mit der Geburt Claudes im Mai 1947 und zwei Jahre später mit der Geburt Palomas vervollständigt sich die Familie Picasso. Die neue Frau an seiner Seite Françoise Gilot ist jung und aufgeschlossen, sie pflegt ganz bewusst das Verhältnis zu Pablo Picassos älteren Kindern und legt Wert darauf, dass sich die Kinder untereinander kennen lernen. Eine moderne Patchwork-Familie, die es genießt, Zeit miteinander zu verbringen. Jedem Familienmitglied kommt eine Rolle zuteil, Pablo Picasso gibt sich gerne als Familienoberhaupt. „Paolo, der inzwischen erwachsen ist, findet nach all den Jahren seinen Vater wieder. Er ist plötzlich das älteste Kind in einer Familie, mit der er nie gerechnet hatte. Maya wird die bevorzugte Vertraute ihres Vaters. Claude und Paloma wiederum sind eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration für ihn. Der nahezu 70-jährige Pablo findet in ihnen ein Bild der Unschuld wieder.“³⁹⁸ Sie sind ihm Motiv und Spielgefährten zugleich, er malt und zeichnet mit ihnen und immer wieder wird er von ihrem Spielzeug zu Skulpturen inspiriert. Er ist begeistert von der Spontaneität und ihrer Intuition, Elemente, die in seinem künstlerischen Schaffen einen hohen Stellenwert haben.

Mit großer Konzentration und Hingabe portraitiert Pablo Picasso seine Kinder und behält diese intimen Bilder im Atelier, erst im Nachlass werden die Beobachtungen

³⁹⁶ Widmaier Picasso 2003, S. 134.

³⁹⁷ Ebda, S. 142.

³⁹⁸ Ebda, S. 147.

des Vaters für die Öffentlichkeit zugänglich. Es scheint als hätten „seine Kinderportraits und Kindergenres [...] den Status eines privaten Familienfotoalbums.“³⁹⁹ Eines fehlt jedoch in Pablo Picassos „Familienfotoalbum“ Bilder, die Vater, Mutter und Kind(er) gemeinsam zeigen.

Ikonologische Analyse: Pablo Picasso „Maya mit Puppe (und Holzpferd)“

Das Bild „Maya mit Puppe“ zeigt die Tochter des Künstlers Pablo Picasso auf dem Boden sitzend. Der Boden ist in dunklen Brauntönen gehalten, die Wand in hellem Grün, mehr zeigt der Künstler nicht von der Umgebung, in der sich das Mädchen aufhält. Keine Bilder an der Wand, keine Möbel, keine weiteren Personen die von dem Mädchen mit ihrem Spielzeug ablenken könnten. Das Mädchen ist mit einem rot-blauen Kleid und dazu passenden Söckchen und Schleifen im Haar bekleidet. In der rechten Hand hält Maya ein gelbes Spielzeugpferd mit grauer Mähne und in der linken Hand, ganz fest an sich gedrückt, hält sie eine Puppe. Die Puppe hat kurzes Haar und ist in Grün-Gelb-Töne gehalten. Das Profil der Puppe fügt sich nahtlos an das Profil des Kindes, die Gesichter verschmelzen miteinander, der Blick des Kindes ist auf den/die BetrachterIn gerichtet. Immer wieder wird auf die Ähnlichkeit der Puppe mit dem Gesicht Pablo Picassos hingewiesen und damit auf den innigen Kontakt zwischen Vater und Tochter, teilweise passiert dies mit einem fraglich erotischen Unterton.

Das Kind, die Puppe und das Spielzeugpferd bilden durch den Farbklang und durch die geschlossene Form eine Einheit, die sich klar vom Hintergrund abhebt.



Abbildung 48: Pablo Picasso „Maya mit Puppe (und Holzpferd)“, 1938, Öl auf Leinwand, 60 x 40 cm, Privatsammlung.

Pablo Picasso malt Bilder von Maya, die sich deutlich von den Kinderbildern, die er von seinem ersten Sohn, Paolo, gemalt hat, unterscheiden. Die ersten Kinderbilder sind sehr klar, Pablo Picasso zeigt Paolo in einfachen Linien, die Bilder von Maya werden lebendiger und experimenteller. Das Widersprüchliche in der Komposition,

³⁹⁹ Dams 2002, S. 1.

wie der Kontrast zwischen Hinter- und Vordergrund oder die Verschmelzung des Kindes mit den Spielsachen und gleichzeitig der Kontakt nach außen, finden ihren stärksten Ausdruck in der Konfrontation von Inhalt und Ausführung. Inhaltlich stellt Picasso seine Tochter mit ihrem Spielzeug dar, er beschreibt durch Farbe und den Kontakt nach Innen und Außen eine typische Kinderwelt. Dagegen steht die Passivität der Szene, das Mädchen ist inaktiv und scheint wie versteinert dem Vater Modell zu sitzen.

6.2.2 Henri Rousseau: Nähe und Distanz

Henri Rousseau

Henri-Julien-Félix Rousseau wird 1844 in Frankreich geboren und stirbt dort 1910. Zeit seines Lebens arbeitet er als Zöllner, die Malerei ist eine Leidenschaft, die ihn sein Leben lang begleitet.⁴⁰⁰

Henri Rousseaus Porträts

Mit der Erfindung der Fotografie in der Mitte des 19. Jahrhundert erfährt die Malerei eine Sinnkrise, aus der nach einiger Zeit der Desorientierung sich neue Möglichkeiten ergeben. Die Malerei verliert zunehmend die Aufgabe des Abbildens und wendet sich immer freier dem Spiel von Farbe und Form zu.

Henri Rousseaus Interesse an der Wirklichkeit ist von Anfang an eingeschränkt, er entwickelt kontinuierlich seine eigene, naive Bildsprache. Der Malvorgang entspricht eher dem eines Handwerkers als eines Künstlers, die Bilder sind streng organisiert und statisch.

Die porträtierten Personen vermisst er gewissenhaft und richtet sich dann in seiner Malerei streng danach, dadurch geht die Lebendigkeit des Subjektes verloren. Der Mensch wird zum Gegenstand. Er unterscheidet beim Malen nicht zwischen Lebendigem und Sächlichem, der Aufbau, die Komposition, der Malvorgang wiederholen sich streng. Besonders bei den Kinderportraits wirkt dieser Vorgang verstörend, die Kinder legt Henri Rousseau marionettenhaft an, „eingeschlossen in sich selbst, unbeweglich, vereinsamt und mit verlorenem Blick ...“⁴⁰¹

Ikonologische Analyse: Henri Rousseau „Kind mit Puppe“

Das Bild im Hochformat zeigt ein Kind in einem roten Kleid mit weißen Tupfen und einem weiß gerahmten Kragen, von den braunen Strümpfen ist nur der Bund sichtbar. In der linken Hand hält es eine weiße Blume und in der rechten Hand eine weiß gekleidete Puppe mit schwarzem Haar. Der Gesichtsausdruck des Kindes ist ernst, die Augen sind fast schwarz mit dunklen Augenbrauen, der Mund schmal und

⁴⁰⁰ Vgl. Stabenow 2001, S. 94ff.

⁴⁰¹ Stabenov 2001, S. 62.

die Ohren, versteckt im brünetten Haar, gerötet. Der in zwei Bereiche geteilte Hintergrund ist reduziert gearbeitet, der obere Teil in Blautönen mit Anzeichen einer Wolkenformation und der untere Teil in dunklem Grün mit weißen und roten Blumen. Die Beine des Kindes „wachsen“ aus der stilisierten Blumenwiese, Kinderfüße sind nicht zu sehen, erst das Ende der Strümpfe ragt aus der Wiese hervor und bildet die Basis für das Kind. Die Haltung des Kindes ist ungenau, die kleinen Hände wirken verloren im Vergleich zu dem in getupften Stoff gewandeten Rumpf. Die Haltung und der Ausdruck des Kindes lassen sich in keiner Weise mit den Ideen des Kindseins, von Spontaneität, Beweglichkeit oder Fröhlichkeit, in Verbindung bringen. Die Figur ist in sich eingeschlossen und unbeweglich, der Blick unterstreicht diesen Eindruck noch zusätzlich.

Henri Rousseaus distanzierter Blick auf das Kind kann einerseits mit der gesellschaftlichen Einstellung dem Kind gegenüber erklärt werden, andererseits hat Henri Rousseau traurige Erfahrungen mit der damaligen hohen Kindersterblichkeit gemacht, da vier seiner Kinder im frühen Kindesalter an Tuberkulose starben.

Auf dem Bild wird das Kind nicht als lebendiges Wesen und das Thema der Kindheit nicht als ursprünglicher Zustand, in dem andere Regeln und meist weniger Konventionen gelten, gesehen, sondern es zeigt die gesellschaftliche Strenge und das Kind als kleinen Erwachsenen mit starker Augenbrauenpartie. Das marionettenhafte Kind hält in seiner rechten Hand eine Puppe, welche die gleiche Starrheit und Abgeschlossenheit aufweist wie das Kind selbst, und in der linken Hand eine gepflückte Blume, die eine formale Verbindung zum Hintergrund darstellt. Die Blume und die farbige Wiederholung des Schwarz-Weiß-Rot-Klanges binden das Kind in den Hintergrund ein, trotzdem bilden sie durch die Distanziertheit der Figur keine Einheit. Auch existiert kein Blickkontakt oder spielerische Komponente zwischen Puppe und Kind, die klassische Vorstellung vom ins Puppenspiel vertieften Kind wird nicht erfüllt.



Abbildung 49: Henri Rousseau "Kind mit Puppe", um 1905, Öl auf Leinwand, 67 x 52 cm, Musée de l'Orangerie, Paris, Frankreich.

Der Kopf des Kindes sitzt im Spitz der Bilddiagonalen, bildet den Mittelpunkt und der erste Blick des Betrachters trifft das strenge Augenpaar des Kindes und der zweite den gleich strengen Gesichtsausdruck der Puppe. Durch Henri Rousseaus Perspektive und Umgang mit Proportion ist der Kopf zentral und groß dargestellt, der Körper ist in ein rotes Kleid mit aufgesetzten, weißen Punkten gehüllt und dieses umschließt den Kinderkörper wie ein Panzer. Henri Rousseau zeigt mit ernstem Blick das Bild eines Kindes, ohne die kindliche Freude am Spiel und das Umfeld mit in das Bild aufzunehmen. Diese Sicht auf das Motiv entspricht der Zeit des beginnenden 20. Jahrhunderts, einerseits wurde die Puppe lange Zeit nur als ein Attribut des kleinen Mädchens angesehen und andererseits verliert das Motiv des Kindes in der Malerei sein soziales Umfeld. Es kommt zu einer inhaltlichen und formalen Verschmelzung zwischen dem Kind und seiner Puppe.⁴⁰²

6.2.3 Gabriele Münter: Farbe und Form

Gabriele Münter

Gabriele Münter wird 1877 in Deutschland geboren und stirbt dort 1962. Mit den KünstlerInnen Wassily Kandinsky, Marianne Werefkin und Alexej Jawlensky bildet sie einen Kreis, der sich gegenseitig beim Malen ermutigt und neue Wege beschreitet.⁴⁰³

Gabriel Münter und die Kinderwelt

Gabriele Münter lebt Zeit ihres Lebens eine intensive Beziehung zu Kindern, obwohl oder vielleicht auch weil sie keine eigenen Kinder hatte. Während ihrer Zeit in Murnau porträtiert sie immer wieder die Kinder des Dorfes und hält ihre Spontaneität, ihre Lebendigkeit und das Momenthafte in ihren Skizzenbüchern und auch in ihrem Tagebuch fest. Vor allem aber ist es ein Kind, welches sie immer und immer wieder zeichnet und mit dem Gabriele Münter eine lebenslange und intensive Beziehung unterhält – Friedel Schroeter, ihr Patenkind und die Tochter ihrer Schwester Emmy.⁴⁰⁴

Friedel Schroeter ist es auch, die Gabriele Münter mit ihren Bilderwünschen zu einem Bilderbuch, welches verschiedene Bildthemen ohne durchgehende Geschichte, aber mit starkem autobiographischem Bezug, anregt. Zwischen 1906 und 1910 entstand ein Buch mit 13 Bildern von Gabriele Münter für ihr Patenkind. Neben Bildern aus dem Lebensalltag des Kindes malt und zeichnet sie auch Situationen aus ihrem eigenen Leben, das Bild „Berliner Straßenszene“⁴⁰⁵ entstand in der Zeit, als Gabriele Münter in Berlin lebte.

⁴⁰² Vgl. Müller-Tamm (Hg.) 1999, S. 258.

⁴⁰³ Vgl. www.dhm.de/lemo/html/biografien/MuenterGabriele/, Zugriff 25.06.2013.

⁴⁰⁴ Vgl. Kleine 1997, S. 11.

⁴⁰⁵ Kleine 1997, S.18.

Das erste Bild des Buches stellt einen dicklichen Kleriker in seiner Tracht dar und ist mit dem Text: „Tante Ella, mal mir mal ‘n katholischen Mann!“⁴⁰⁶ untertitelt, diese Aufforderung Friedels an ihre Tante kann als Beginn für das Bilderbuch gesehen werden. Weitere Bilder entstehen und zeigen den innigen Kontakt zwischen den beiden. Gabriele Münter geht noch einen Schritt weiter und bittet FreundInnen und KünstlerkollegInnen Bilder für das Buch anzufertigen, neben „Onkel Vatu“⁴⁰⁷, von der kleinen Friedel so benannter Wassily Kandinsky⁴⁰⁸, tragen Marianne von Werefkin⁴⁰⁹, Moissej Kogan⁴¹⁰, Wladimir von Bechtejeff⁴¹¹ und der Ausdruckstänzer Alexander Sacharoff⁴¹² ein Bild bei und vervollständigen damit das Bilderbuch für Friedel Schroeter.⁴¹³

Das Buch wird von Friedels Mutter aufbewahrt und erst sehr spät auf einem Dachboden entdeckt. Es ist jedoch ein wichtiges Dokument und legt Zeugnis ab von der intensiven Beschäftigung Gabriele Münters mit dem Thema Kind und Zeichnung. Sie hat nicht nur für Kinder gezeichnet, sondern zwischen den Jahren 1905–1932 über 300 Kinderzeichnungen gesammelt, diese Zeichnungen waren ihr Inspiration und immer wieder wurde sie durch die Einfachheit der kindlichen Bilder in ihrer eigenen künstlerischen Arbeit zur Reduktion angehalten. Sie war fasziniert wie rücksichtslos Kinder alles ins Bild bringen, was sie bewegt, und welchen Wert die technische Unbeholfenheit des Kindes für die Wirkung des Bildes hat.

Schon sehr früh erkannten Gabriele Münter und Wassily Kandinsky den Wert von Kinderzeichnungen und nutzten ihn für ihre Kunst. „Sie erkannte: Nur eine Beseelung nach Art der Kinder konnte die Form schaffen, die sich von der naturgetreuen Wiedergabe löste.“⁴¹⁴ Sie gab das Malen im nachimpressionistischen Stil zugunsten von klarer Farb- und Formgebung auf und entwickelte immer mehr ihren eigenen „kindlichen“ Stil. Die Grundelemente der Grafik – Linie und Fläche – werden zum Fundament ihrer künstlerischen Arbeit. Ausdrucksstarke Konturen und Flächen ohne Ornament und Schattierung lassen ihre Arbeiten kraftvoll und authentisch wirken. Angeregt durch Wassily Kandinsky sich mit dem Holzschnitt auseinanderzusetzen, gelingt ihr diese Reduktion, da die Technik des Holzschnittes und später des Linolschnittes diese Vereinfachung, diesen Verzicht auf Details verlangt. Diese Reduktion, die sie als Klärung der Bildidee sieht, übernimmt sie auch in ihrer Malerei. Ihre Farbpalette schränkt sie auf wenige Farben ein, ihre Flächen werden prägnanter, setzen sich bewusst voneinander ab und gewinnen dadurch an Stärke.

⁴⁰⁶ Kleine 1997, S. 11.

⁴⁰⁷ Ebda, S. 25.

⁴⁰⁸ Wassily Kandinsky (1866-1944), russischer Maler, Grafiker und Kunsttheoretiker.

⁴⁰⁹ Marianne von Werefkin (1860-1938), russische Malerin.

⁴¹⁰ Moissej Kogan (1879-1943), russischer Bildhauer und Grafiker.

⁴¹¹ Wladimir Georgiewitsch von Bechtejeff (1878-1971), russischer Maler.

⁴¹² Alexander Sacharoff (1886-1963), russischer Tänzer, Choreograf, Maler und Pädagoge; sehr bekannt ist das Gemälde von Alexej Jawlensky „Alexander Sacharoff“ aus dem Jahr 1909, welches den Tänzer in einem roten Kostüm zeigt.

⁴¹³ Vgl. Kleine 1997, S. 25.

⁴¹⁴ Kleine 1997, S. 49.

Durch das Experimentieren gewinnt sie auch die Erkenntnis, dass sie sich in ihrer künstlerischen Arbeit nicht an die Farben der Natur halten muss, um ihre Empfindung und ihre Idee auf das Blatt zu bringen. Sie lässt starke Primärfarben aufeinanderprallen und setzt sie kraftvoll gegeneinander. „Das künstlerische Ziel war gesteckt: frei wie ein Kind in seiner imaginativen Unbekümmertheit wollte Münter ihre Erlebnisse ins Bild einbringen. ‚Von nun an bemühte ich mich nicht mehr um [eine] nachrechenbare, ‚richtige‘ Form der Dinge ... Ich stellte die Welt dar, wie sie mir wesentlich schien, wie sie mich packte‘.“⁴¹⁵

Neben dem Einfluss der Kinderkunst auf Gabriele Münters eigene künstlerische Arbeit, beeinflussen sie die theoretischen Schriften der Expressionisten. Gabriele Münter lässt ihre Beobachtungen in den *Almanach des Blauen Reiter* einfließen. In den Texten wird immer wieder auf die Ursprünglichkeit und die Kraft der kindlichen Zeichnung hingewiesen.

Bewusst setzen die Herausgeber Wassily Kandinsky und Franz Marc im Almanach Kinderzeichnungen neben Kunstwerke aus den verschiedensten Zeiten. Sie scheuen den Vergleich nicht, denn sie sind überzeugt, dass das Echte neben dem Echten bestehen kann, egal wie verschieden der Ausdruck ist. „Es ist eine unbewusste, enorme Kraft im Kinde, die sich hier äußert und die das Kinderwerk dem Werke des Erwachsenen gleich hoch (und oft viel höher!) stellt.“⁴¹⁶ Diese Aussage zeigt die Offenheit der KünstlerInnen und ihren Zugang zur Kunst. Sie wenden sich gegen die akademische Auffassung des Schönen in der Kunst und gehen bewusst den Weg des Ursprünglichen.

Ikologische Analyse: Gabriele Münter „Kind mit Puppe“

Gabriele Münter zeigt auf ihrem Bild „Kind mit Puppe“ ein kleines, blondes Mädchen, welches auf ihrem Schoß eine Puppe hält. Das Kind ist mit einer hellblauen Bluse und einem roten Rock bekleidet, die mit den Händen festgehaltene Puppe trägt ein dunkelblaues Gewand und ebenso wie das Mädchen eine Masche im Haar. Das Mädchen hockt auf einer reduzierten, braunen Fläche, die sich vom Hintergrund nur durch ihre stärkere Sättigung und die für Gabriele Münter typische starke Konturlinie absetzt. Der Fokus des Bildes liegt auf dem rastenden Mädchen mit ihrer Puppe, welche das Mädchen fest in ihren Händen hält. Sie blickt aus dem Bild heraus, jedoch nicht den Betrachter/die Betrachterin an, sie bleibt in ihrer eigenen Welt. Das Mädchen hebt sich durch ihre starke Farbigkeit und die Umrisslinie vom monochromen Hintergrund ab und bildet eine kompakte Form.

Die Flächen der Kleidung und der Puppe legt Münter hart nebeneinander und verzichtet auf Musterung und Schattierung. Dadurch erlangt sie Klarheit und Präzision im Bild und nichts lenkt von dem Eindruck des ruhenden Kindes ab. Zwei Details runden die Komposition ab: erstens die liebevolle Verbindung zwischen dem

⁴¹⁵ Kleine 1997, S. 73.

⁴¹⁶ Kandinsky 1912, S. 169.

Kind und der Puppe durch die Zuwendung und formal durch die Wiederholung der Maschen im Haar des Kindes und der Puppe. Und zweitens trägt das Mädchen keine Schuhe und vermittelt so kindliche Freiheit und Lebendigkeit.

Aus Gabriele Münters Biografie heraus kann man annehmen, dass das Bild ihre Nichte Friedel Schroeter zeigt, sie ist in vielen Bildern und Skizzen ihr Modell. In diesem Bild macht das Kind den Eindruck des Ruhens nach einer intensiven Spielphase. Der Blick ist versunken und die Wangen sind vom Spiel gerötet. Nach einem intensiven Spiel mit der Puppe, wo die kindliche Fantasie den Rahmen und die Erlebnisse vorgibt und alle Energie hineingelegt wird, bietet sich eine Pause an, um neue Kraft zu schöpfen. Friedel Schroeter ist nicht nur Modell für Gabriele Münter, sondern auch „Lehrerin“ für ihren klaren und reduzierten Malstil, den sie auch in diesem Porträt umsetzt. Die von den KünstlerInnen des *Blauen Reiter* und dessen Umfeld entwickelten Ideen zur Reduktion und Abstraktion trägt Gabriele Münter mit und „sie entdeckte dabei, wie sehr die Farbe auch für sich Ausdrucksmittel sein konnte und nicht nur illustrierender, dekorativer oder ornamentaler Bestandteil der Form.“⁴¹⁷

Diese Erkenntnis und das stete Experimentieren lassen einen neuen Malstil entstehen, den sie stetig weiter entwickelt. Doch im Gegensatz zu ihrem damaligen Lebensgefährten Wassily Kandinsky geht sie nicht in die Abstraktion, vielmehr reizt sie die Bereiche: „Beschränkung der Mittel; willkürlich reduzierte Formen; Proportionen, die nicht der Realität, sondern ihrer Tragweite und Wichtigkeit im jeweiligen Kontext entsprechen; Vernachlässigung logischer Bezüge“⁴¹⁸ aus.



Abbildung 50: Gabriele Münter „Kind mit Puppe“, 1909, Öl/Leinwand, 70 x 50 cm, Privatbesitz.

⁴¹⁷ Kleine 1997, S. 71.

⁴¹⁸ Ebda, S. 85.

6.3 DIE PUPPE ALS SYMBOL

Das Symbol ist „ein wahrnehmbares Sinnbild (Gegenstand, Haltung) oder Zeichen, das stellvertretend für etwas nicht Wahrnehmbares (auch Gedachtes bzw. Geglaubtes) steht.“⁴¹⁹ Eine besondere Bedeutung des Symbols kommt bei den Pueblo-Indianern in Nordamerika der Puppe und ihrer Einbindung in das Leben der Menschen zu. Die Pueblo-Indianer haben über die Jahrhunderte eine komplexe Lebensauffassung entwickelt, in der sie mit absoluter Selbstverständlichkeit das alltägliche Leben mit Magie und Zauber verknüpfen. Im jährlich stattfindenden Schlangenritual zeigt sich die Verbindung zwischen den Menschen, den Puppen und ihren magischen Praktiken. Sie „besteht in einer religiösen Verehrung der Naturphänomene, des Tieres und der Pflanze, denen die Indianer aktive Seelen zuschreiben, die sie vor allem durch ihre Maskentänze beeinflussen zu können glauben.“⁴²⁰ Das Schlangenritual umfasst ein 16-tägiges Fest mit geregelter Ablauf, bei dem das Tanzen einen wichtigen Stellenwert einnimmt, im Mittelpunkt steht der Schlangentanz. Bei diesem Tanz wird die Schlange nicht geopfert, „sondern durch Weihen und beeinflussende Tanzmimik zum Botschafter umgewandelt und ausgesandt, um zurückgekehrt zu den Seelen der Verstorbenen, sodann in Blitzgestalt das Gewitter am Himmel zu erzeugen.“⁴²¹

Die Tänzer erhalten durch ihre Masken die Rolle der dämonischen Vermittler. Sie erfahren, sobald sie Maske und Kostüm tragen, eine magische Verwandlung, sie werden Teil einer Symbolwelt,⁴²² in der durch Tanz und Musik der Himmel zum Regnen animiert werden soll und dadurch für Fruchtbarkeit und für das Überleben des Stammes sorgt. Der Tänzer steht symbolisch für eine indianische Gottheit, die Katchina-Puppe ist Abbild des Tänzers und kann als Symbol zweiten Grades angesehen werden. Die Puppen sind das ganze Jahr anwesend und begleiten, vor allem die Kinder, durch das Jahr. Sie sind materielle Stellvertreter der im Jahreszyklus wiederkehrenden Tänzer und unsichtbaren Mächte.

Die Katchina-Puppe lebt nicht nur mit den Pueblo-Indianern, sie war vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch Symbol und Inspiration für europäische KünstlerInnen. Durch Expeditionen, Handel und Reisen kamen die Puppen nach Europa und inspirierten Künstler wie Emil Nolde,⁴²³ Max Ernst⁴²⁴ oder Jan Matulka.⁴²⁵ Emil Nolde, zum Beispiel, schuf in der Zeit zwischen 1911 und 1929 Stillleben mit exotischen Figuren, die er anfangs noch nach Studien im Berliner Völkerkundemuseum malte. Später arbeitete er nach seiner eigenen Sammlung von kulturhistorischen Objekten.⁴²⁶

⁴¹⁹ Der Brockhaus 1993, Band 5, S. 204.

⁴²⁰ Raulff (Hg.) 1992, S. 10.

⁴²¹ Ebda. S. 44.

⁴²² Vgl. Cestelli Guidi 1999, S. 28.

⁴²³ Emil Nolde (1867-1956), deutscher Maler Beispiel: „Exotische Figuren I“, 1911, Öl/L., 65x78 cm, Privatbesitz, Dauerleihgabe an das Franz Marc Museum, Kochel am See, Deutschland.

⁴²⁴ Max Ernst (1891-1976), deutscher Maler, Grafiker und Bildhauer.

⁴²⁵ Jan Matulka (1890-1972), tschechisch-amerikanischer Maler.

⁴²⁶ Vgl. www.ahlers-proarte.com/ausstellungen/langtext/emil-nolde-2012.html, Zugriff 28.10.2013.

Die Kindheit ist für die meisten Menschen eng mit dem Gegenstand der Puppe verknüpft. Sie ist in dieser Phase aktive Begleiterin. Verlässt der Mensch diesen Lebensabschnitt verändert sich die Puppe von der Spielgefährtin zum Symbol für die Kindheit. Der Lebensabschnitt der Kindheit wird erst im 16./17. Jahrhundert wahrgenommen. Bis zu dieser Zeit galt das Kind solange es Windeln trug nichts und danach galt es als kleiner Erwachsener. Das Bewusstsein für ein Kind und seine Bedürfnisse gab es nicht - zu hoch war die Kindersterblichkeit. Dieser Umstand zeigt sich auch in der Kleidung, Kinder trugen bis ins 16. Jahrhundert die gleiche Kleidung wie erwachsene Menschen. Erst nach und nach wurde auf den Bewegungsdrang des Kindes eingegangen und die Kleidung angepasst.⁴²⁷ Der Rückblick auf die Kindheit zeigt sich bei vielen Menschen in einem kompakten Bild, welches mit „schwerer“, „harter“ oder „unbeschwerter“ Kindheit tituiert wird. Die Puppe symbolisiert dieses Bild der Kindheit. Über die Zeit verändert sich der Blick auf die Kindheit und mit ihr der Umgang mit der Puppe.

Doch nicht nur für das Kind ist die Puppe ein Symbol, sie begleitet den Menschen durch seine Lebensgeschichte. Durch die menschliche Symbolisierungsfähigkeit erlangt die Puppe als verkleinertes Abbild des Menschen einen fixen Platz in Alltag und Kultur. Puppen dienen in frühen Kulturen als Opfergaben, dort ersetzt die Puppe einerseits das Menschenopfer, andererseits geht die Symbolisierungskraft des Menschen soweit, dass die Puppe in dieser Situation zum Menschen wird.⁴²⁸

Die Puppe als Symbol gilt als erstes der drei zentralen Funktionsmerkmale. Insa Fooken stellt in ihrem Buch „Puppen – heimliche Menschenflüsterer“ diese Funktionsmerkmale wie folgt dar:

- „die Puppen der Frühzeit repräsentierten *Mensch und Gott* zugleich. Sie waren symbolische Abbilder des Menschen, sie waren bzw. wurden beseelt und verfügten über magische Kräfte. Die verwendeten Formen und die Ausstattung der Puppen spiegelten die jeweils zeitgebundenen ästhetischen Kriterien, Schönheitsideale und Menschenbilder der damaligen Zeit wider.
- Es entwickelte sich bereits früh ein fließender Übergang zwischen der Funktion von Puppen im Zusammenhang mit Praktiken *religiöser Opferung* einerseits und der Funktion des *Spielens* mit diesem bedeutsamen Objekt andererseits. Somit waren Puppen in jedem Fall zentraler Bestandteil sowohl im Kontext kultureller Riten, Rituale und Praktiken als auch bei der Initiation und Begleitung menschlicher Transitions- und Entwicklungsprozesse bzw. in Phasen individueller Identitätsumwandlung.
- Nicht zuletzt wurden Puppen zunehmend auch als *pädagogische Vermittler* eingesetzt, um Kinder auf ihre zukünftigen gesellschaftlichen Rollen vorzubereiten.“⁴²⁹

⁴²⁷ Vgl. Ariés 1978, S. 114f.

⁴²⁸ Vgl. Fritz 1992, S. 68.

⁴²⁹ Fooken 2012, S. 72f.

Diese dichte Verknüpfung der Puppe mit dem Leben des Menschen erklärt ihren Symbolgehalt und ihren Stellenwert vor allem in der Kindheit. Die Puppe reicht weit über den einfachen Spielgegenstand hinaus und zeigt sich bei näherer Betrachtung als wertvolles Objekt mit spielerischer Tendenz zum Subjekt.

6.3.1 Niki de Saint Phalle: Kraft und Zorn

Niki de Saint Phalle

Catherine Marie-Agnés Fal de Saint Phalle wird 1930 in Frankreich geboren und stirbt 2002 in den Vereinigten Staaten von Amerika. Berühmt wird Niki de Saint Phalle vor allem mit ihren Nanas, starken Frauenfiguren, die formal nicht dem Bild der klassischen Frau entsprechen.⁴³⁰

Zorn und Reaktion

„1960 war ich eine zornige junge Frau. Zornig auf die Männer, auf ihre Macht. Ich fühlte, dass sie mir meinen eigenen Freiraum geraubt hatten, in dem ich mich individuell entfalten konnte. Ich wollte ihre Welt erobern, mein eigenes Geld verdienen. Zornig auf meine Eltern spürte ich, dass sie mich für den Heiratsmarkt großgezogen hatten. Ich wollte ihnen zeigen, dass ich jemand war, dass ich existierte, dass meine Stimme, mein Protestschrei wichtig war. Ich war bereit zu töten. Das Opfer, das ich wählte, waren meine eigenen Bilder.“⁴³¹

In Niki de Saint Phalles Kindheit gibt es mehrere Erlebnisse, die das Zitat erklären und die Entwicklung ihrer Kunst wesentlich beeinflussen. Das strenge Elternhaus und der sexuelle Missbrauch einerseits, sowie die Erziehung in den rigiden Klosterschulen auf der anderen Seite, lassen aus dem zierlichen jungen Mädchen eine zornige und kritische Frau werden, die zu Beginn ihrer Kunst diese Ereignisse verarbeitet und an ihnen wächst. Die Gesellschaft und teilweise auch die Kunstwelt sind schockiert von einer Frau mit Gewehr.

Durch die Aktion des Schießens verändert sich nicht nur der Bildträger, sondern auch Niki de Saint Phalles Verhalten, sie kann ihrem Zorn freien Lauf lassen, ohne jemanden zu verletzen. Und letztendlich ist diese Art der Rache ein viel stärkeres Zeichen als es mit jeder anderen Reaktion auf die Gesellschaft möglich gewesen wäre.

Niki de Saint Phalle bringt ein neues Frauenbild in die Kunst ein. Als Frau ist sie von zierlicher Gestalt, aber ihre künstlerischen Arbeiten haben große Kraft, zu Beginn eine gewalttätige, mit der Erfindung ihrer Nana-Figuren eine gewaltige.

⁴³⁰ Reinhardt (Hg.) 1999, S. 138ff.

⁴³¹ Ebda, S. 17.

Ikologische Analyse: Niki de Saint Phalle „Altar“

Auf einem Sockel steht ein aufgeklappter Triptychon mit dachförmigem Abschluss, an dessen Spitze ein Kruzifix befestigt ist. An den Innenseiten des Triptychon sind verschiedene Gegenstände wie kleine Puppen, Spielzeugtiere und Engel befestigt. Im sich durch die Flügel bildenden Innenraum der Installation sind drei Madonnen, ein Blumenstrauß mit kleiner Botticelli-Venus und ein Hund positioniert. Alle Elemente, auch die von der Künstlerin eingearbeiteten Farbbeutel, wurden mit weißer Farbe bedeckt. Anschließend wurde auf die Installation geschossen und die Farbbeutel, mit roter und violetter Farbe gefüllt, leerten sich über das weiße Objekt. In der Installation „Altar“ aus dem Jahr 1970 vereint Niki de Saint Phalle Aspekte ihrer Kindheit: den Rahmen des Werkes bildet eine Altarform mit Heiligenfiguren, welche auf ihren Besuch der Klosterschule und die damit verbundenen Strukturen hinweisen; Tiere, Puppen und Puppenfragmente erweitern die Installation als Symbole der Kindheit. Überzogen mit weißer Farbe – der Farbe der Unschuld und der Reinheit – bilden die scheinbar wahllos angeordneten Elemente eine Einheit. Die Kugeln aus dem Gewehr durchbrachen die Oberfläche, „die Reliefe veränderten sich, nicht nur in der Form, die die Spuren der Verletzung davontrug, sondern auch in der Farbe. Sie verloren ihr makellooses, unschuldiges Weiß.“⁴³²



Abbildung 51: Niki de Saint Phalle „Altar“, 1970, Malerei und diverse Objekte auf Platte, 313 x 260 x 60 cm, Sammlung Galerie Karin Fesel, Düsseldorf, Deutschland.

Versucht man sich das Werk vor der Schießaktion vorzustellen, würde es den Eindruck eines Setzkastens vermitteln, welchen Kinder gerne anlegen, um ihrer Sammelleidenschaft nachzugehen und den kleinen Dingen des Alltags einen adäquaten Platz zu geben. Nach der Schießaktion verlieren die Dinge ihre Willkürlichkeit, die rote Farbe – die Farbe des Blutes und des Schmerzes – bringt Kraft in das Kunstwerk. Die einzelnen Objekte fügen sich wie Puzzleteile in die Biografie von Niki de Saint Phalle ein und vermitteln dem Betrachter eine große, schmerzhaft Kraft, deren sich Niki de Saint Phalle sehr bewusst war. „Als ich im

⁴³² Becker 2005, S. 13.

letzten Winter nach Stuttgart kam, sah ich am Flughafen eine Anzahl Fotos junger Terroristinnen. Mir wurde bewusst, wie viel Glück ich gehabt hatte, einen pazifistischen Ausdruck meiner inneren Gewalt gefunden zu haben.“⁴³³ Dieses Schießen auf ihre Bilder machen die Bilder erst zu dem, was sie sind, eine intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit.

Puppen werden in erster Linie mit dem Kind und seiner Welt assoziiert und verstören den Betrachter/die Betrachterin sobald sie verstümmelt oder verändert werden. Durch die Identifikation des Menschen mit Puppen kommt es zu einer intensiven Auseinandersetzung im Alltag und in der Kunst. Im Alltag erlebt man diese Situation, wenn Schaufensterpuppen um dekoriert werden und nackt, mit am Boden liegenden Gliedmaßen in den Auslagenfenstern stehen. Im Werk von Niki de Saint Phalle ist in der Mitte eine Puppe befestigt, welcher ein Bein fehlt und der rote Farbe über das Gesicht läuft. Sie ist das Symbol der zerstörten Kindheit, zeugt von Schmerz und Verletzung. Einer Puppe darf kein Schaden entstehen, denn das bedeutet zugleich, dass dem Kind Schaden angetan wurde, sie ist die direkte Stellvertreterin des Kindes. In den Werken von Niki de Saint Phalle ist die Puppe ein immer wiederkehrendes Element, selten unversehrt, oft zerstört.

6.3.2 Suzanne Valadon: Begleiterinnen im Leben

Suzanne Valadon

Marie-Clémentine Valadon wurde 1865 in Frankreich geboren und starb dort 1938. Suzanne Valadon entwickelte sich von einem beliebten Modell zu einer anerkannten Malerin.⁴³⁴

Mutter-Kind-Beziehung

Am 26. Dezember 1883 erblickt Suzanne Valadons Sohn, Maurice, das Licht der Welt. Mit diesem Datum beginnt eine außergewöhnliche Beziehung, die mit einer klassischen Mutter-Kind-Beziehung nicht zu vergleichen ist. Suzanne Valadon ist 18 Jahre alt und verdient ihren Unterhalt als Modell. Ihre Mutter zieht den Sohn auf und Suzanne Valadon will und kann ihre Mutterrolle nicht leben, sie streift weiter im Stadtviertel Montmartre umher, während der als introvertiert und menschen-scheu beschriebene Maurice bei seiner Großmutter aufwächst.

Der Vater von Maurice ist unbekannt, einige Jahre nach seiner Geburt übernimmt der Spanier Miquel Utrillo die Vaterschaft und Maurice signiert später seine Bilder auch mit dessen Familiennamen. Vaterrolle übernimmt Miquel Utrillo keine, so wächst das Kind in einer starken Frauenwelt auf, er liebt seine Mutter abgöttisch und es kommt

⁴³³ Reinhardt (Hg.) 1999, S. 32.

⁴³⁴ Vgl. www.sammlung-im-obersteg.ch/kuenstler.cfm?command=bio&id=47&name=suzanne%20valadon, Zugriff 25.06.2013.

immer wieder zu Konfliktsituationen zwischen ihm und Suzanne Valadons Partnern. Andererseits sitzt er ihr für ihre Studien und Bilder oft Modell, sie zeigt ein offenes und modernes Bild des Kindes, indem das Bewusstsein über einen eigenen Lebensabschnitt, dem der Kindheit, sichtbar wird. Maurice wird nach einigen Zwischenfällen von der Schule geworfen und versucht anschließend eine Lehrstelle zu finden, alle Versuche schlagen fehl und er beginnt zu trinken.⁴³⁵

Suzanne Valadon wendet sich nicht von ihrem Sohn ab, sie bringt ihm die Kunst und im Speziellen die Malerei näher, in der Hoffnung es könnte ihm vom Alkohol loslösen. Mit dieser Idee beginnt die Karriere als Maler für den jungen Maurice Utrillo, es gibt Höhen und Tiefen, immer wieder kann er sich ganz auf die Malerei konzentrieren, dann wieder verfällt er seiner Sucht. Suzanne Valadon bleibt davon nicht unbeeindruckt und auch auf ihren Schaffensdrang schlagen sich die Probleme ihres Sohnes nieder.⁴³⁶

Immer wieder fordert sie ihr Freund Edgar Degas⁴³⁷ auf, kontinuierlich und unberührt von der privaten Situation zu arbeiten. Er schreibt ihr: „Meine liebe Maria, Ihr Brief mit den festen, gestochen scharfen Buchstaben erreicht mich immer pünktlich. Aber Zeichnungen von Ihnen bekomme ich nicht mehr zu sehen. Von Zeit zu Zeit betrachte ich Ihre Rötelzeichnung in meinem Esszimmer, die dort immer noch hängt. Und ich sage mir immer: ‚Diese Teufelin Maria war ein Zeichengenie‘. Warum zeigen Sie mir nichts mehr? Ich gehe auf die 67 zu. Alles Gute für Sie. Degas.“⁴³⁸ Immer wieder versucht sie die Mutterrolle und ihre Anerkennung als Künstlerin zu vereinbaren, bleibt hartnäckig und hoffnungsvoll im Umgang mit Maurice, schickt ihn immer wieder in verschiedene Kliniken zum Entzug, ermutigt ihn in seiner Malerei und bringt dazu noch Kraft auf für ihre eigene künstlerische Arbeit.⁴³⁹

Die Verbindung zwischen Mutter und Sohn bleibt eng, sie wohnen und arbeiten zusammen, auch als Suzanne Valadon den um viele Jahre jüngeren Maler André Utter kennen lernt. Diese Konstellation stellt sich mit all ihren Schwierigkeiten als eine gelungene heraus, alle drei finden ihren Platz, leben und arbeiten als gleichberechtigte Partner im gemeinsamen Atelier. Als Suzanne Valadon im Jahr 1938 stirbt, erleidet Maurice einen Nervenzusammenbruch, er ist nicht fähig am Begräbnis seiner Mutter teilzunehmen. Seine geliebte Mutter hat ihn verlassen, sie die immer zu ihm hielt und stets um sein Wohl und seine künstlerische Arbeit besorgt war. Er stirbt im Jahr 1955 während eines Kuraufenthaltes.

Ikonologische Analyse: Suzanne Valadon „Die verschmähte Puppe“

Ein einfaches Zimmer mit einem Eisenbett, einem roten Bettüberwurf und einem gemusterten Teppich vor dem Bett bilden die Kulisse für das Bild „Die verschmähte

⁴³⁵ Vgl. www.munzinger.de/search/document?index=mol-00&id=00000002357&type=text/html&query.key=HhRikoL5&template=/publikationen/personen/docum ent.jsp&preview=, Zugriff 12.07.2012.

⁴³⁶ Vgl. Brade 1994, S. 20ff.

⁴³⁷ Hilaire Germain Edgar de Gas (1834-1917), französischer Maler.

⁴³⁸ Brade 1994, S. 23.

⁴³⁹ Vgl. Walther (Hg.) Band 2, 1998, S. 823.

Puppe“ von Suzanne Valadon. Auf dem Bett sitzen zwei Personen, die in ihrer Haltung zueinander Mutter und Tochter sein könnten. Die Mutter ist mit einem dunklen Kleid und hellen Schuhen bekleidet, die Tochter sitzt nackt, nur mit einer großen rosa Schleife im Haar, neben ihr. Mit einem weißen Tuch trocknet die Mutter das Mädchen ab. Sie wendet sich von der Mutter ab, um sich ganz ihrem Spiegelbild zu widmen, ein wenig selbstverliebt beobachtet sie ihre aufblühende Schönheit. Die festen Brüste, die blasse Haut, das kräftige Haar sind Attribute der Jugend, sie befindet sich in einem neuen Lebensabschnitt.

Ihre „Vergangenheit“ liegt vor ihr auf dem Boden, die unbeachtete Puppe ist die vergehende Kindheit. Das Mädchen würdigt ihr keines Blickes, aber alleine ihre Anwesenheit, wenn auch nur am Boden liegend, zeigt ihre Verbindung, ebenso wie die große, rosa Schleife im Haar der beiden.

Die Puppe ist das Sinnbild der Kindheit, im Bild von Suzanne Valadon ist sie das Zeichen einer abgestreiften Kindheit. Es gibt keinen Blickkontakt oder Körperkontakt zwischen Mädchen und Puppe, trotzdem zeigen diese kleinen Details die Verknüpfung zwischen den beiden. Indem die junge Frau die Puppe, dieses kindliche Spielzeug, ignoriert, schlüpft sie in einen neuen Lebensabschnitt, in dem das Spiel und das Spielzeug keinen Platz mehr haben. Suzanne Valadon zeigt eine intime, familiäre Situation ohne spektakulär oder voyeuristisch zu sein. Der Spiegel, der Schlüssel des Bildes, ist nicht auf den ersten Blick erkennbar, durch diesen kleinen Gegenstand erzählt das Bild eine Geschichte über das Erwachsen werden, ohne ihn würde das trotzig Kind und nicht die Veränderung im Mittelpunkt stehen.



Abbildung 52: Suzanne Valadon „Die verschmähte Puppe“, 1921, Öl/Leinwand, 135 x 95 cm, The National Museum of Women in the Arts, Washington, Amerika.

6.4 MODELLE FÜR DEN KUNSTUNTERRICHT

Die Modelle zeigen wie eng das Thema Puppe mit dem Lebensabschnitt Kindheit verknüpft ist. Sie fragen nach dem Stellenwert der Puppe in dieser Zeit für das Kind und für seine Umwelt und welche Botschaften sie übermitteln kann. Parallel dazu verweben sich die Sichtweisen der SchülerInnen mit ihren Erfahrungen und Beobachtungen und ergeben eine vielfältige Annäherung an die Puppenbilder.

6.4.1 Bezugssysteme zu „Maya mit Puppe“

Thematik

Das Bild „Maya mit Puppe“ von Pablo Picasso durch die Technik der Bezugssysteme erkunden und neue Möglichkeiten der Betrachtung beziehungsweise der Vertiefung erkennen. Durch das Assoziieren ohne Zensur und Wertigkeit ist es möglich, das Feld der Kunstgeschichte zu verlassen und neue Bereiche zu erkunden. Die Verknüpfung des Bildes mit ungewohnten Disziplinen gibt neue Blicke auf das Bild frei.

Lehrplan

Zwei Punkte des Lehrplans weisen auf die Grundlage des Unterrichtsmodells hin.

- „- die Fähigkeit und das Interesse fördern, sowohl über Werke der bildenden und angewandten Kunst, der visuellen Medien und der Umweltgestaltung als auch über die eigene bildnerische Arbeit zu reflektieren und zu kommunizieren“⁴⁴⁰
- „- erkennen, dass Kunstwerke und ihre Gestaltung durch das Zusammenwirken vieler Faktoren, wie gesellschaftlicher Hintergrund, Gestaltungsanlass, Auftraggeber bzw. Auftraggeberin, Technologie, Material, Künstlerpersönlichkeit, bestimmt werden“⁴⁴¹

Intentionen

Das Modell ist kognitiv ausgelegt und soll den SchülerInnen eine lebendige Annäherung zu Bildern vermitteln. Durch das Bezugssystem soll klar werden, dass ein Kunstwerk mehr zeigt als den Bildinhalt, wenn auch erst auf den zweiten Blick. Bilder aus unterschiedlichen Bereichen spiegeln Teilaspekte des Bildes „Maya mit Puppe“ wider und können die Gewichtung im Bild verändern.

⁴⁴⁰ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 1, Bildungs- und Lehraufgabe aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

⁴⁴¹ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 3, Reflexion aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

Ablauf

1. Die SchülerInnen lernen die Technik des Bezugssystems und die Person Aby Warburg (siehe Methoden) kennen. Mit Hilfe der Bezugssysteme lassen sich Bilder in neue Zusammenhänge stellen.
2. Im zweiten Schritt soll die Methode des Bezugssystems auf das Bild von Pablo Picasso angewandt werden. Durch den offenen Umgang mit Assoziationen ergibt sich eine Fülle von Möglichkeiten, um sich dem Bild anzunähern oder es in neue Zusammenhänge zu bringen. Ideal wäre es, die Betrachtung in zwei Teile zu teilen um dem Schüler/der Schülerin nach dem ersten Kontakt mit dem Bild und der Technik Zeit zu geben unterschiedliches Material zu sammeln. Die von den SchülerInnen, einzeln oder in Gruppen, notierten/gezeichneten/recherchierten Materialien und Assoziationen können, nach dem Vorbild Aby Warburg, auf einer großen Platte montiert werden.
3. Diese „Collage“ kann Ausgangspunkt für eine weiterführende Arbeit sein, die sich einem der Aspekte widmet.
4. Die nachfolgend angeführte Liste zeigt Möglichkeiten, die jederzeit erweitert oder ersetzt werden können.

Bezugssysteme zu „Maya mit Puppe“

- Mädchenspielzeug!?: Das Rollenklischee, welches dem Mädchen die Puppe und dem Jungen das Auto als klassisches Spielzeug vorgibt.
- Bildsujet: Bilder der Kunstgeschichte und anderen Medien von Kindern mit Puppen oder Spielzeug, Art der Darstellung.
- Realität & Darstellung: Die Frage nach der Darstellung stellen und der Frage nachgehen, in welchem Verhältnis stehen Realität, Charakteristika der Epoche und Wahrnehmung der dargestellten Person.
- Kind als Puppe: Das Kind drapiert wie eine Puppe, eine Abbild des Menschen, aber ohne Leben.
- Beziehung: Kind – Puppe: Das Spiel und die Beziehung zwischen dem Kind und der Puppe als Anknüpfungspunkt an die eigene Kindheit.
- Kunstmarkt/Kunstraub: Das Bild wurde 2007 gestohlen, Recherche in Zeitungen und Internet, Auseinandersetzung mit dem Thema Kunstraub und dem Kunstmarkt und der Frage: Wie reagiert dieser auf das Thema?
- Maya Picasso: Die abgebildete Person, Picassos ältere Tochter im Mittelpunkt der Recherche oder das abgebildete Mädchen als Ausgangspunkt für einen fiktiven Lebenslauf.

Methoden

Einführung in die Technik der Bezugssysteme und Theorie-Input zur Person Aby Warburg⁴⁴²: In seinem Bilderatlas „Mnemosyne“⁴⁴³ versuchte Aby Warburg zu veranschaulichen, inwieweit die Themen der Antike in der Kunst der Renaissance wiederaufleben und hat damit den Weg zu einer neuen Sichtweise auf Kunstwerke geschaffen. Aby Warburg gruppiert Schwarz-Weiß-Fotografien zu einem bestimmten Thema auf schwarz bespannten Tafeln und zeigt ohne weitere Bildunterschriften oder Kommentare die Zusammenhänge zwischen den Bildern. Er bezieht in seine Schautafeln nicht nur Kunstwerke mit ein, sondern erweitert sein Spektrum um Zeitungsausschnitte, Postkarten und ähnlichem, dadurch kann der Betrachter frei assoziieren und einen neuen Standpunkt zu diesem Thema einnehmen.⁴⁴⁴ Er filtert Themen, sogenannte Pathosformeln,⁴⁴⁵ aus der Fülle der Bilder und untersucht ihr Umfeld und ihr Nachwirken in den darauffolgenden Epochen. Ihn interessiert die Darstellung des menschlichen Ausdrucks in den Bildern und er zeigt den Rückgriff auf die Antike als Überwindung der mittelalterlichen Starre.

Die Tafeln mit den montierten Fotografien sind nicht mehr erhalten, es existieren drei Serien von Fotografien der Tafeln.⁴⁴⁶ Sie zeigen die Tafeln mit immer wieder neuen Anordnungen von Bildern und geben damit ein Bild seiner Ideen wider. Aby Warburg arbeitete in den letzten Jahren vor seinem Tod intensiv an den Bildtafeln und erweiterte den Bereich der Reflexion von der Renaissance bis in die Gegenwart.

Mit einem Brainstorming können Begriffe und Ideen zum Bild gesammelt, diskutiert und in passender Form um das Bild platziert werden. Der Lehrer/die Lehrerin gibt (sofern notwendig) Hilfestellungen und Anregungen, um die unterschiedlichen Aspekte zu beleuchten. Die Recherche im Internet bietet sich ebenso an wie das Recherchieren in der Schulbibliothek und ähnlichen Einrichtungen.

Medien

Das Zeigen von Kunstwerken in Originalgröße gibt den SchülerInnen einen Bezugspunkt zur Wirklichkeit. Nicht selten passiert es, dass der Betrachter/die Betrachterin enttäuscht ist, wenn Kunstwerke im Original viel kleiner sind als bei einer Projektion an der Wand. Durch die relativ kleine Größe des Bildes „Maya mit Puppe“ (60 x 40 cm) ist eine Reproduktion in Originalgröße möglich. Sie soll den

⁴⁴² Abraham Moritz Warburg, genannt Aby Warburg (1866-1929), deutscher Kunsthistoriker, Kulturwissenschaftler und Begründer der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg.

⁴⁴³ „Mnemosyne (Gedächtnis), Titanin, Tochter der Gaia und des Uranos. Sie schlief neun Tage in Piërien mit Zeus und gebar die neun Musen. Trotz ihrem Platz unter den Titanen scheint M. nicht mehr als eine Abstraktion gewesen zu sein: die Künste, die in den Musen personifiziert sind, sind Kinder des Gedächtnisses.“ aus: Tripp 1991, S. 350.

⁴⁴⁴ Vgl. Otto 1998, Band 2, S. 174f.

⁴⁴⁵ „Pathosformeln sind aus der Antike übernommene Motive einer bewegten Formen- und Gebärdensprache, zunächst nur als→ ‚bewegtes Beiwerk‘ der Haare und Gewänder aufgefaßt, um äußere Bewegung zum Ausdruck zu bringen, dann aber erweitert verstanden als formalisierte, wiederkehrende Formen und Gebärden des bewegten Ausdrucks, welche eben nicht nur äußere, sondern auch innere Bewegung (Pathos, Leiden) verdeutlichen.“ aus: Rösch 2010, S. 133.

⁴⁴⁶ Vgl. Rösch 2010, S. 100.

Mittelpunkt einer Platte oder einer Wand bilden, auf welcher die Schüler und Schülerinnen genügend Platz finden, um ihre Assoziationen zu positionieren. Alle zusätzlichen Materialien definieren die SchülerInnen, sie tragen damit zu einem großen Teil zur Gestaltung der Unterrichtsphase bei.

6.4.2 Die Puppe als Element der Veränderung

Thematik

Die Puppe als Begleiterin durch die verschiedenen Lebensabschnitte und ihr Wandel in Funktion und Wertigkeit in den Bildern von Suzanne Valadon wahrnehmen.

Die drei Bilder: „Marie Coca mit Tochter Gilberte“, „Die verschmähte Puppe“ und „Miss Lily Walton“ formen eine Trilogie. Sie erzählen inhaltlich eine Geschichte, mit Chronologie, die allerdings nicht als solche von der Künstlerin konzipiert wurde. Das erste Bild zeigt die Puppe in ihrer klassischen Rolle als Vertraute des Kindes und steht für Kindheit und Spiel. Im zweiten Bild stellt die Puppe den Übergang von der Kindheitsphase in das Erwachsenenleben dar, indem sie „verschmäht“ wird. Und im dritten Bild ist die Puppe Erinnerungsstück an die vergangene Kindheit.

Lehrplan

Das Modell der Puppe als Element der Veränderung lässt sich mit zwei Punkten des Lehrplans verknüpfen.

- „- die Fähigkeit und das Interesse fördern, sowohl über Werke der bildenden und angewandten Kunst, der visuellen Medien und der Umweltgestaltung als auch über die eigene bildnerische Arbeit zu reflektieren und zu kommunizieren“⁴⁴⁷
- „- Erscheinungsformen und Entwicklungslinien der bildenden und angewandten Kunst, der Architektur und der visuellen Medien sind exemplarisch in thematisch-funktionellen Zusammenhängen unter Beachtung der chronologischen Zuordnung und der zeitbedingten Besonderheiten zu erschließen. Diese Methode baut ein vernetztes Wissen auf, entwickelt Verständnis und fördert die Fähigkeiten, die für Transferleistungen und die Bewältigung komplexer Inhalte notwendig sind“⁴⁴⁸

Intentionen

Ausgerichtet auf kognitive und emotionale Intentionen sollen die Bilder der Künstlerin Suzanne Valadon erarbeitet werden. Die klassischen Bereiche der Bildbetrachtung wie Bildaufbau, Farbigkeit und Komposition eignen sich als Einstieg in das Bild, der Fokus der Betrachtung liegt allerdings auf der Puppe im Bild, um einen neuen Blick

⁴⁴⁷ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 1, Bildungs- und Lehraufgabe aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

⁴⁴⁸ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 2, Didaktische Grundsätze aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

der Bildbetrachtung zu erlangen. Die Puppe gibt dem Bild ihre Botschaft (siehe Methoden) und dem Unterrichtsmodell ihre Intention. Durch die Analyse der Bilder mit dem Schwerpunkt der Beziehung der abgebildeten Menschen mit der Puppe zeigt sich die inhaltliche Dimension des Bildes.

Die Bereitschaft der SchülerInnen sich auf das Thema einzulassen soll durch den persönlichen Einstieg des Lehrers/der Lehrerin und seiner/ihrer Puppe erhöht werden. Die Anwesenheit einer Puppe macht das Betrachten der Bilder lebendiger und gibt Anlass über eigene Puppen und Puppenerfahrungen nachzudenken.

Inwieweit die emotionale Intention zum Tragen kommt hängt von der Vertrautheit innerhalb der Gruppe ab. Die Kindheit und die kindlichen Vertrauten sind ein intimes Thema. Das Gespräch über die Puppen in den Bildern kann somit sehr persönlich und bewegt ausfallen oder sehr nah an den Bildern von Suzanne Valadon bleiben. Beide Varianten werden der Idee des Unterrichtsmodells gerecht, die Beziehung der Puppe zu ihrer Besitzerin zu skizzieren.

Ablauf

1. Ein Impuls durch den Lehrer/die Lehrerin in Form einer mitgebrachten Puppe soll die Aufmerksamkeit der Schüler und Schülerinnen wecken und den Fokus auf den Bildgegenstand Puppe lenken.
2. Die SchülerInnen erhalten ein Handout zur Künstlerin Suzanne Valadon und eine Kopie der zu betrachtenden Bilder. Notizen und Skizzen zu den Bildern können - während der Bildbetrachtung - auf den Kopien festgehalten werden, sie dienen gleichzeitig als Erinnerungsstütze.
3. Die Bildbeobachtungen sollen vor dem Hintergrund der Puppe reflektiert werden. Fragen über das Bild können sein: Was ist auf den einzelnen Bildern zu sehen? Wie ist das Bild aufgebaut? Wie wird der Blick gelenkt? Und welche Position nimmt die Puppe ein?
4. Im zweiten Teil der Bildbetrachtung können Interpretationen und eigene Erfahrungen einfließen und es soll geklärt werden, welche Funktion die Puppe im Bild hat. Dadurch werden die „Geschichten“ der Puppen und ihre verschiedenen Funktionen in den Bildern sichtbar.
5. Biographische Informationen zu Suzanne Valadon und ihre Position in die Kunstgeschichte runden die Einheit ab.

Methoden

Der Einstieg in die Bildbetrachtung durch eine Puppe ist ungewöhnlich und lenkt die Aufmerksamkeit der SchülerInnen auf ein Bilddetail. Durch ein gelenktes LehrerIn-SchülerInnen-Gespräch können die einzelnen Aspekte erörtert werden. Die Bilder und Theorie zur Künstlerin werden in Form eines Handouts an die SchülerInnen ausgeteilt, diese sollten genügend Platz für handschriftliche Vermerke und Zeichnungen bieten.

Medien

Die drei Bilder von Suzanne Valadon in bestmöglicher Auflösung projiziert. Es ist hilfreich neben den Einzelprojektionen auch Doppel- beziehungsweise Trippelprojektionen zu verwenden, um einzelne Details oder Aspekte direkt vergleichen zu können. Ein Handout mit den drei Bildern bietet den SchülerInnen die Möglichkeit sich Notizen zu machen, zu skizzieren oder direkt in den Fotokopien wichtige Bereiche oder Beziehungslinien einzuzeichnen.

Ein weiteres Medium bildet die Kommunikation, ideal wäre die Verknüpfung von formulierten Beobachtungen und eigenen Erfahrungen.



Abbildung 53: „Marie Coca mit Tochter Gilberte“ 1913, Öl/Leinwand, 161 x 130 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon, Frankreich.

Abbildung 54: „Die verschmähte Puppe“ 1921, Öl/Leinwand, 135 x 95 cm, The National Museum of Women in the Arts, Washington, Amerika.

Abbildung 55: „Miss Lily Walton“ 1922, Öl/Leinwand, 100 x 81 cm, Centre Pompidou, Paris, Frankreich.

Ad Abbildung 53: „Marie Coca mit Tochter Gilberte“ 1913, Öl/Leinwand

Die Puppe sitzt, liebevoll gehalten, auf dem Schoß von Gilberte und spiegelt so die klassische Rolle der Kinderpuppe als Vertraute und Spielgefährtin des Kindes wider. Mit der Puppe übt und wiederholt das Kind alltägliche Situationen, in denen das Kind die Rolle des Erwachsenen einnimmt und die Puppe die Position des Kindes. So wird die Puppe gelobt oder getadelt, gefüttert und gewickelt, durch dieses wiederholende Spiel verarbeitet das Kind Erfahrungen aus dem eigenen Alltag.

Suzanne Valadon portraitiert die älteste Tochter ihrer Halbschwester mit deren Tochter. Die Szene ist, typisch für Suzanne Valadon, einfach gehalten und zeigt im kleinbürgerlichen Milieu eine Frau und Mutter, die um Sauberkeit im Äußeren bemüht ist. Die Farbigkeit ist ebenso unaufgeregt wie die Szenerie, reduziert auf Blau- und Brauntöne, trotzdem blickt Suzanne Valadon mit liebevollem Blick auf das Geschehen. Das Zimmer ist einfach eingerichtet, auf dem Tisch stehen Blumen, an der Wand hängen verschiedene Bilder, unter anderem eine spiegelverkehrte Reproduktion von Edgar Degas' „Ballettprobe auf der Bühne“ aus dem Jahr 1874.

Sie zeigt die Wertschätzung und die Freundschaft zwischen Suzanne Valadon und Edgar Degas, der ihr Zeit seines Lebens Unterstützer und Freund gewesen ist.⁴⁴⁹

Ad Abbildung 54: „Die verschmähte Puppe“ 1921, Öl/Leinwand

Die Puppe liegt, ignoriert von ihrer Besitzerin, auf dem Boden. Das Mädchen, das sich zur Frau verändert, wendet sich von der Puppe ab. Sie war ihr wahrscheinlich jahrelang eine treue Begleiterin, doch nun trennen sich die Wege, die Kinderpuppe ist und bleibt ein Zeichen der Kindheit und entwickelt sich nicht mit. Das Mädchen betritt einen neuen Lebensabschnitt, legt alles Kindliche ab, schaut durch den kleinen Spiegel in eine neue Zeit.

Selbst wenn die Puppe - wie bei der Barbie-Puppe - eine weibliche Körperform und sexuelle Aspekte zeigt, ist sie für das pubertierende Kind ein Hemmschuh, es wendet sich nun vom Rollenspiel mit den Puppen ab, um in neue Beziehungen zu treten.

Ad Abbildung 55: „Miss Lily Walton“ 1922, Öl/Leinwand

Die Puppe lehnt, schön drapiert, auf der Kommode von Miss Lily Walton. Sie hat einen Ehrenplatz eingenommen und ist nun Erinnerung an eine längst vergangene Zeit. Ihr wird wieder Ehre zuteil, nach einer Phase des Verschmähens kehrt sie als wichtiger Bestandteil des Lebens zurück, sie ist Zeichen der Vergangenheit. Die Puppe ist nicht mehr Spielgefährtin, sondern vielmehr Andenken, sie wird gepflegt und umsorgt, um die eigene Kindheit lebendig zu halten. Vor der Puppe in einem Lehnstuhl sitzt Miss Lilly Walton, auf ihrem Schoß liegt die Katze Raminou. Die Szene ist einfach und ausgeglichen, alles scheint ordentlich und sauber. Die Farben sind dem Inhalt angepasst, die Brauntöne strahlen Alter und Ruhe aus.

Obwohl die Bilder aus unterschiedlichen Motivationen gemalt wurden, können ausgehend von einem Detail, welches auf allen drei Bildern vorhanden ist, vielfältige Vergleiche und Interpretationen gefunden werden, um sich so auf eine neue Art den Bildern anzunähern. Das Element der Puppe ist nicht nur ein Gegenstand wie ein Stuhl, der zufällig in den Bildern vorkommt, vielmehr hat sie in jedem Bild eine ganz spezielle Botschaft. Würde man die Puppe aus den Bildern entfernen, würden die Bilder eine andere Botschaft aussenden.

⁴⁴⁹ Vgl. Brade 1994, S. 88.

7 PUPPE UND SCHULE

7.1 DER UMGANG MIT DER PUPPE IN DER SCHULE

In der Schule ist die Puppe ein immer wiederkehrendes Unterrichtsobjekt. Puppen und Puppenfragmente werden experimentell ver- bzw. bearbeitet⁴⁵⁰ und vor allem im Unterrichtsfach Textiles Gestalten und Werken gefertigt. Im Textilunterricht wird die Puppe wie selbstverständlich aufgenommen, sie ist Teil der kindlichen Welt und eng mit der Kulturgeschichte und den textilen Techniken verbunden. Der Lehrplan des textilen Gestaltens und Werkes⁴⁵¹ gibt Schwerpunkte, wie die Bereiche: Textiltechnologie, Design, Mode oder Raumgestaltung vor, die sich mit der Puppe als Gegenstand oder auch der Puppe als Vertreterin des Menschen erarbeiten lassen. Textile Techniken an einer Puppe angewendet setzen Erlerntes direkt in ein Produkt um, welches nach Fertigstellung sogleich in eine Spielsituation eingebracht werden kann. Neben dem Bau von Puppen bringt auch die theoretische Auseinandersetzung neue Einblicke in das Thema, so zeigt zum Beispiel ein Vergleich von europäischen Puppen mit Puppen aus anderen Kulturen eine multikulturelle Welt und die unendliche Vielfalt des menschlichen Gestaltungswillens. Und nicht zuletzt kann im Textilen Werken mit der Schaufensterpuppe und der Modepuppe der große Bereich Mode und Bekleidung erarbeitet werden. In all diesen Bereichen fügt sich die Puppe wie selbstverständlich ein, möglicherweise auch durch das noch immer in den Köpfen verankerte Denken, dass das Textile mit dem Weiblichen gleichsetzt und die Puppe noch immer als klassisches Mädchenspielzeug angesehen wird. Über das Fach und auch über die Altersgrenze⁴⁵² hinaus wird der selbstverständliche Umgang mit der Puppe immer geringer, die Puppe verschwindet fast.

Im Fach Bildnerische Erziehung steht eher die Skulptur/die Plastik als menschliches Abbild im Fokus der Betrachtung und der praktischen Arbeit. Im Themenheft „Mensch-Puppe“⁴⁵³ der deutschen Fachzeitschrift „Kunst und Unterricht“ aus dem Jahr 2007 wurden Unterrichtsbeispiele zum Thema „Puppe“ für das Fach Bildnerische Erziehung vorgestellt. Das Themenheft spannte den Bogen von Unterrichtsprojekten für die Primarstufe bis zu Projekten für die Sekundarstufe II und bildete damit den weiten und spannenden Bereich der Möglichkeiten im Unterricht ab. Iris Kolhoff-Kahl, die Herausgeberin des Heftes, schreibt ihm ihrem Vorwort: „Im Mittelpunkt stehen künstlerisch-ästhetische Puppenhandlungen junger Menschen mit

⁴⁵⁰ Experimentelle Beispiele für den Umgang mit Puppen in der Grundschule gibt Iris Kolhoff-Kahl in ihrem Buch: Kunst mit Puppen, 12 unkonventionelle Unterrichtseinheiten rund um Barbie®, Teddy, Crashtest-Dummy & Co, Donauwörth 2008.

⁴⁵¹ www.bmukk.gv.at/medienpool/793/ahs18.pdf, Zugriff 12.05.2012, (Lehrplan Textiles Gestalten und Werken).

⁴⁵² In der AHS wird Textiles Werken nur in der Unterstufe im Regelfall von der 1. bis zur 4. Klasse mit je 2 Wochenstunden unterrichtet, durch die unterschiedliche Gewichtung innerhalb der Schule kann es auch zu Reduktionen in der Stundenanzahl kommen.

⁴⁵³ Kunst und Unterricht „Mensch-Puppe“, Nr. 311, Seelze 2007.

einem Puppengegenüber. Es geht um Auseinandersetzungen mit genderspezifischen Puppenklischees, -projektionen und -handlungen, die die Denk- und Handlungsmuster des Menschen mit der von ihm erschaffenen Puppe reflektieren, differenzieren und variieren.“⁴⁵⁴

Dieses Heft und Berichte in weiteren Fachzeitschriften geben Einblick in die Arbeit in der Schule und Motivation sich weiter in dieses Gebiet zu vertiefen. Neben der Vielfalt der Thematik und den künstlerischen Positionen gibt es weitere Verknüpfungen für das Thema, einerseits die in den einzelnen Kapiteln zitierten Bereiche aus dem Lehrplan der Bildnerischen Erziehung und andererseits ergibt sich mit der „standardisierten und kompetenzorientierten Reifeprüfung“⁴⁵⁵ ab dem Schuljahr 2014/15 und der darin verankerten Vorwissenschaftlichen Arbeit ein neuer Bereich, in dem die Auseinandersetzung mit der Puppe Platz finden kann. Die Vorwissenschaftliche Arbeit beinhaltet eine schriftliche Arbeit (Umfang: 40.000 – 60.000 Zeichen), eine Präsentation und eine Diskussion.⁴⁵⁶ Dieser neue Bereich gibt den SchülerInnen die Möglichkeit, sich intensiv mit einem Thema, zum Beispiel der Puppe, auseinanderzusetzen und eigene Schwerpunkte innerhalb der Thematik zu setzen. Neben der historischen Geschichte der Puppe als Begleiterin des Menschen sind es vor allem die aktuellen künstlerischen Positionen, die in den Blickpunkt der SchülerInnen rücken könnten.

Die Künstlerin Zoe Leonard⁴⁵⁷ ist ein Beispiel für den zeitgenössischen Umgang mit Puppen. Sie zeigt in ihrer Installation „mouth open, teeth showing“⁴⁵⁸ 162 gebrauchte Spielzeugpuppen, die sie zu einer kindlichen Armee formiert. Inspiriert von der Terracotta-Armee aus Xi’an und ihrer Flohmarkt-Puppen-Sammlung entwickelte Zoe Leonard die Idee für ihre Puppeninstallation. Die Installation aus unterschiedlichen Kinderpuppen zeigt die Strenge einer Armee und gibt Einblicke in das Thema Kindheit. Zoe Leonard positioniert ihre Puppen in einem großen, kahlen Raum, nichts soll von der Wirkung ihrer kleinen Armee ablenken. Die Puppen sind so nah aneinander gestellt, dass der Besucher/die Besucherin sie als Masse wahrnimmt, aber sie lässt auch genügend Platz zwischen den einzelnen Objekten um hindurchgehen zu können. Die Puppen zeigen „Gebrauchsspuren der Kinder, die diese beim Spielen hinterließen: mit Buntstiften bemalt und beschriftet, veränderte Kleider, Schrammen, fehlende Gliedmaße, angekaute Füße, zerschnittene Haare – eine enorme Menge an Fürsorge, Liebe, Gewalttätigkeit oder vernarrter Aufmerksamkeit, die sich auf ihren ‚Körpern‘ ausdrückt.“⁴⁵⁹ Diese Spuren machen jede Puppe zu einem individuellen Stück und Fragen wie: Woher kommt diese Puppe? Welche Geschichte könnte sie erzählen und wie ist sie hierhergekommen? lassen Spielraum für Interpretationen. Sie sind eng mit den eigenen Erinnerungen

⁴⁵⁴ Kunst und Unterricht „Mensch-Puppe“ 2007, S. 2.

⁴⁵⁵ Vgl. www.bmukk.gv.at/mediapool/22594/reifepruefungneu_folder_s.pdf, Zugriff 14.05.2012.

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Zoe Leonard (geboren 1961), amerikanische Künstlerin und Fotografin.

⁴⁵⁸ Zoe Leonard: Mouth open, teeth showing (I), 2000, 162 Objekte, Sammlung William und Ruth True, Seattle, Amerika.

⁴⁵⁹ Engelbach (Hg.) 2003, S. 6.

und Assoziationen verknüpft und können „vielfältige emotionale Reaktionen“⁴⁶⁰ hervorrufen.

Die Installation lebt von ihren Gegensätzen und den damit ausgelösten Emotionen, die sich im Lauf der Erarbeitung für die Künstlerin ergaben und die während der Betrachtung für die BesucherInnen nachvollziehbar werden. Das Gegensatzpaar Armee und Kinderspielzeug steht am Beginn des Werkes, bei näherer Betrachtung der Installation stehen sich die Schlagworte „Symmetrie“ und „Unregelmäßigkeit“ gegenüber, denn trotz ihrer strengen Aufstellung im Raum zeigt, bei näherer Betrachtung, jede Puppe ihre „Persönlichkeit“. Groß und klein bildet das Gegensatzpaar in der Installation, durch die Möglichkeit des Eintretens in das Kunstwerk wird dieser Gegensatz verstärkt. Und auch der Titel weist auf die Gegensätzlichkeit des Kunstwerkes hin. Puppen mit geöffneten Mündern sind unter Sammlern wertvolle Stücke, da die Herstellung der Münder mit Zähnen sehr anspruchsvoll ist. Die Phrase eines Sammlers: „mouth open, teeth showing“ blieb der Künstlerin während ihrer Arbeit im Gedächtnis. Sie entwickelte den Gedanken weiter und fragte sich: „Wann ist dein Mund offen und kann man deine Zähne sehen? Wenn du isst, lachst, küsst, beisst, und wenn du redest. Wenn jemand seine ‚Zähne zeigt‘, dann zeigt er dir seine Kraft – das ist eine Bedrohung. ‚Mund offen‘ klingt passiv, ‚Zähne zeigen‘ aggressiv.“⁴⁶¹



Abbildung 56: Zoe Leonard „mouth open, teeth showing“, 2000, 162 Puppen verschiedener Größe, Sammlung Ruth und William True, Seattle, Amerika.

Abbildung 57: Zoe Leonard „mouth open,teeth showing“, 2000, Detail der Installation.

Künstlerische Positionen wie von Zoe Leonard zeigen das Potenzial der Puppe als Thema für den Kunstunterricht in der Oberstufe auf und geben Anlass nach weiteren, zeitgenössischen Beispielen zu recherchieren.

Die Puppe kann vor allem in der Oberstufe eine reizvolle Projektionsfläche für SchülerInnen sein, denn bei genauerer Betrachtung zeigen sich die vielfältigen Facetten des Objektes Puppe. Insa Fooken beschreibt in ihrem Buch „Puppen –

⁴⁶⁰ Engelbach (Hg.) 2003, S. 9.

⁴⁶¹ Ebda, S. 10.

heimliche Menschenflüsterer“⁴⁶² auch einige Beispiele aus anderen Unterrichtsfächern, die Projekte mit Puppen durchgeführt haben. In einer 8. Klasse einer deutschen Realschule wurde im Zuge des Englischunterrichts eine Puppe auf eine Reise in 25 verschiedene Länder geschickt. Im Gepäck hatte die Puppe ein Tagebuch und einen Brief mit der Bitte um Informationen und Beschreibungen der jeweiligen Länder und ihrer BewohnerInnen. Nach einer ausgiebigen Recherche im Internet wurden interessierte Partnerschulen gefunden und nach einigen Vorbereitungen und einer genauen Reiseroute der Puppe wurde sie verschickt. Nach einigen Monaten kehrte die Puppe mit einem vollen Kofferreisebuch zurück. Die SchülerInnen waren begeistert und werteten das vorhandene Material im Englischunterricht aus.⁴⁶³ „Neben der Erweiterung der sprachlichen und landeskundlichen Kenntnisse entstanden aus dem Projekt viele internationale Kontakte und Begegnungszusammenhänge, die seither nicht nur den Englischunterricht der Schule bereichern.“⁴⁶⁴ Die Puppe ist in diesem Projekt Identifikationsfigur und Botschafterin, durch sie erhalten die SchülerInnen eine direkte „Ansprechperson“ für das Projekt.

7.2 PROJEKT: AUTOMATENTHEATER

Das Projekt Automatentheater wurde im Wintersemester des Schuljahres 2011/12 am BRG Klagenfurt-Viktring im Zuge des Wahlpflichtfaches Bildnerische Erziehung durchgeführt. Anhand des dokumentierten Unterrichtsmodells soll gezeigt werden, in welcher Weise die in der Arbeit vorgestellten Modelle durchgeführt werden können und zu welchen Abweichungen es durch das lebendige Wechselspiel zwischen LehrerIn und SchülerInnen kommt.

Diese Abweichungen sind unabwendbar, wenn auf die jeweilige Schul- und Klassensituation eingegangen wird. Sie sind aber keinesfalls Indikator für ein gelungenes oder misslungenes Projekt, sie zeigen vielmehr beispielhaft, wie sich die praktische Arbeit durch die Integration von Meinungen und Bedürfnissen der SchülerInnen abändern kann. Diesen Veränderungen gilt es mit Flexibilität und Professionalität zu begegnen.

⁴⁶² Fooker, Insa: Puppen – heimliche Menschenflüsterer, Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut. Göttingen 2012.

⁴⁶³ Vgl. Fooker 2012, S. 156.

⁴⁶⁴ Fooker 2012, S. 156.

7.2.1 Unterrichtsmodell

Thematik

Das Automatentheater besteht aus einem Schüler/einer Schülerin als Automaten und gegenüber einer Person als Publikum. Diese Konstellation steht zu Beginn des Projektes und soll Aspekte des Theaterspiels, des Automaten und der Verlebendigung miteinander verbinden.

Wie in dem Lied der Dresden Dolls (siehe Medien) wird der Schüler/die Schülerin durch einen Münzeinwurf lebendig. Nach Ablauf einer definierten Zeit verstummt und erstarbt der Automat und erwacht erst wieder zum Leben, wenn eine weitere Münze eingeworfen wird. Bei einem neuerlichen Münzeinwurf wiederholt sich die Handlung.

Lehrplan

Die vier angegebenen Punkte aus dem Lehrplan der bildnerischen Erziehung umkreisen die experimentelle Auseinandersetzung mit dem Thema Puppe, unter dem Aspekt des Theaterspiels.

- „- in allen Lebensbereichen den Gestaltungswillen wecken, die Freude an bewusster Gestaltung fördern sowie das geistige und emotionale Potenzial von Kunst erschließen“⁴⁶⁵
- „- Ausbilden der sinnlichen Fähigkeiten zur qualitätsvollen Kommunikation mit der Umwelt; Entwickeln der emotionalen Bildung durch bewussten Umgang mit Gefühlen und persönlichen Schwächen und Stärken; Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Ausdrucksformen des menschlichen Körpers in Kunst und Kultur; ...“⁴⁶⁶
- „- Material, Verfahren, experimentelle Vorgangsweisen und Gestaltungsmittel zielgerecht einsetzen können“⁴⁶⁷
- „- umfangreiche Arbeitsprozesse planen und durchführen können“⁴⁶⁸

Intentionen

Das Hauptaugenmerk des Modells liegt auf dem aktiven Tun der Schüler und Schülerinnen. Die Aktivität pendelt zwischen kognitiver und emotionaler Dimension. Im kognitiven Bereich ist der Schüler/die Schülerin aktiv bei der Durchführung eines Projekts von der Idee bis zur Aufführung vor Publikum und im emotionalen Bereich beim Spiel in seiner/ihrer Automatenrolle gefordert. Das Spiel verlangt hohe Aufmerksamkeit und Konzentration. Die pragmatische Dimension ist in Form des Bauens von Kulisse und Requisite vorhanden, soll aber eher im Hintergrund bleiben.

⁴⁶⁵ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 1, Bildungs- und Lehraufgabe aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

⁴⁶⁶ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 2, Beiträge zu den Bildungsbereichen: Gesundheit und Bewegung aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

⁴⁶⁷ Lehrplan Bildnerische Erziehung, S. 3, Lehrstoff: Bildnerisches Gestalten 5. bis 8. Klasse aus: www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

⁴⁶⁸ Ebda, S. 3.

Anthropogene Bedingungen

Das Projekt wurde im Rahmen des Wahlpflichtfachunterrichts Bildnerische Erziehung durchgeführt. Dieser Unterricht wird für alle SchülerInnen der Oberstufe angeboten, daraus ergibt sich jedes Schuljahr eine neue Gruppenkonstellation. Die Gruppe des Schuljahres 2011/12 bestand aus 17 Schülerinnen und einem Schüler aus jeweils zwei 7. und zwei 8. Klassen. Die SchülerInnen kannten sich teilweise durch klassenübergreifenden Unterricht oder den Schulpausen. Aus schulorganisatorischen Gründen war die Gruppengröße im ersten Monat inkonstant, immer wieder kamen neue SchülerInnen in die Gruppe und die Gruppe musste sich neu finden. Die Inhomogenität der Gruppe erschwerte den Einstieg in das Arbeiten.

Grundsätzlich entscheiden sich die SchülerInnen bewusst für den Wahlpflichtfachunterricht, somit kann angenommen werden, dass ein Grundinteresse für das Fach und die Kunst im Allgemeinen vorliegt. Wobei die Frage nach der Definition des Begriffes „Kunst“ gestellt werden muss. Ist der Begriff eng gedacht und umfasst er nur die klassischen Bereiche wie Malerei, Grafik und Bildhauerei oder gibt es in der Auffassung der SchülerInnen einen erweiterten Kunstbegriff, der Disziplinen wie Theater, Performance und Aktion auch miteinschließt? Nach dem Einstieg in das Thema zeigte sich die gesamte Palette von Begeisterung bis Verwirrung ob des ungewohnten Zuganges zum Thema Kunst.

Das Alter der SchülerInnen lag zwischen 17 und 19 Jahren, eine Altersphase, in der die SchülerInnen gespalten sind zwischen der Abnabelung zur Kindheit bzw. dem Jugendalter und andererseits schon ein Bild vom „Kind sein“ haben.

Sozial-kulturelle Bedingungen

Kunst wird heutzutage öffentlich diskutiert und die Kunst hat in vielen Bereichen des Alltages Einzug gefunden. Meinungen über Kunst sind schnell gefällt und verwehren damit dem Schüler/der Schülerin manchmal Neuem offen zu begegnen. Die Puppe wird in der Gesellschaft nicht per se als Objekt der Kunst wahrgenommen, vielmehr ist sie als Objekt der Kindheit verankert und findet so schwer im Bereich der Kunst ihren Platz. Werden jedoch SchülerInnen mit Beispielen aus der Kunst konfrontiert, verändert sich der Fokus und es eröffnet sich ein weites Experimentierfeld. Die SchülerInnen der Wahlpflichtfachgruppe standen diesem Experimentieren grundsätzlich positiv gegenüber und konnten in den Theaterspielübungen offen und aktiv agieren. Auch in den Kleingruppen gab es einen lebendigen Austausch unter den SchülerInnen und teilweise große Bereitschaft Neues zu probieren.

Ablauf

1. Der Einstieg soll die Gruppe überraschen und auf die Grundintention des Projekts verweisen. Dafür bietet sich zum Beispiel ein Guckkasten mit einem Puppenauge an, welches nach dem Öffnen entgegen schaut; eine Lauf- oder Sprechpuppe, die den SchülerInnen präsentiert wird, oder der Lehrer/die Lehrerin nimmt die Rolle des Automaten ein und wiederholt zu Beginn die immer gleiche Handlung. Unabhängig von der Wahl des Einstiegs soll dieser

ohne Vorwarnung und Erklärung geschehen. Im anschließenden Gespräch werden die Idee des Automaten und seine mögliche Faszination erörtert.

2. Theorie-Input zur Geschichte des Automaten und der Musikgruppe Dresden Dolls mit ihrem Lied „Coin Operated Boy“ (Filmbeispiele zu den Automaten: siehe Medien). Erstellen eines Plakats mit den gesammelten Aspekten, wie: Mischung aus Menschlichem und Technischem, Einschränkung der Sprache, wiederholende Bewegungen und Handlungen, Überraschungseffekte. Das Plakat kann während des Projektes erweitert werden und dient als Grundlage für die Arbeit am Automatentheaterstück.
3. Vorstellung der Aufgabenstellung. Die Schüler und Schülerinnen sollen selbst zum Automaten werden und danach handeln. Die Verlebendigung beginnt wie in dem Video der Dresden Dolls mit dem Einwurf der Münze und endet nach Ablauf einer festgesetzten Handlung. Kulisse beziehungsweise Ort der Darbietung, Kostüm und Requisite werden passend zur Handlung erarbeitet und gebaut. Den Abschluss des Projektes bildet eine Aufführung vor Publikum.
4. Erstes Kennenlernen der Theaterspielübungen (siehe Medien), sie bieten den SchülerInnen eine Grundlage für ihr Spiel. Die Übungen begleiten die SchülerInnen durch das gesamte Projekt, je nach Fortschritt oder Notwendigkeit kann die Anzahl und die Reihenfolge der Übungen variiert werden.
5. Entwickeln einer Idee für ein Automatentheaterstück für eine spielende Person und einer Person als Publikum. Da bei Automaten Bewegungen und Handlungen oft sehr dezent auftreten können, ist das Publikum reduziert. Aus dieser Reduktion können sich spannende Interaktionen zwischen SpielerIn und BetrachterIn ergeben. Folgende Fragen helfen bei der Entwicklung einer Idee: Was soll nach dem Münzeinwurf passieren? Welche Stimmung vermittelt der Automat bei seinem Spiel? Was ist dazu an Requisite notwendig? Wird gesprochen oder auf Sprache verzichtet? Welche Kulisse/welcher Ort eignet sich für die Handlung? Ist der Zuschauer/die Zuschauerin passiv oder wird er/sie aktiv in die Handlung mit einbezogen?
6. Erstellen einer To-do-Liste, sie sollte die Grundidee, die Überlegungen zum Stück, alle Fakten und Arbeitsschritte beinhalten. Die Liste dient während des Arbeitsprozesses als Leitfaden.
7. Theaterspiel-Übungen und gegenseitiges Vorspielen der gesammelten Ideen zur Wahrnehmungsschärfung. Welche Ideen sind im Raum? Welche Bewegungen funktionieren? Wie lange ist eine Handlung interessant?
8. Festlegen der einzelnen Stücke und festhalten der Fakten wie Titel, Handlung, Requisite und Ort.
9. Bau der Kulissen und Requisiten, wobei beim Bauen auf Einfachheit geachtet und auf Vorhandenes zurückgegriffen werden kann und soll. Parallel dazu Entwurf für eine Einladung zu einem außergewöhnlichen Theaterabend. Jeder Spieler/jede Spielerin lädt zur Aufführung eine Person ein. Wichtige Informationen auf der Einladung sind neben Datum, Uhrzeit und Ort der

Veranstaltung auch der Hinweis genügend passende Münzen zur Bedienung der Automaten mitzubringen.

10. Nach Beendigung der praktischen Arbeitsphase gibt es die Möglichkeit, durch Vorspielen der einzelnen Szenen innerhalb der Gruppe letzte Korrekturen vorzunehmen und den Ablauf der Aufführung zu fixieren.
11. Aufführung der Automatentheater als Abschluss des Projekts. Nach der Eröffnung haben die Gäste die Möglichkeit, von einem Automaten zum Nächsten zu wechseln und einen spannenden Abend mit unterschiedlichen Zugängen zum Thema Verlebendigung zu erleben.

Methoden

Der überraschende Einstieg ist als Einstiegsmethode wichtig, um auf die Lebendigkeit des Theaterspielens hinzuweisen. Diese Lebendigkeit wird in den Theaterspielübungen, ihren Variationen und Erweiterungen weitergeführt. Durch die Wiederholung der Übungen konzentrieren sich die Schüler und Schülerinnen nicht mehr nur auf die Struktur der Übung, sondern können sich innerhalb dieser frei bewegen und spielerisch variieren. Dieser Freiraum ist für das Entwickeln und Einüben des eigenen Stückes dienlich. Er schafft für die SchülerInnen einen geschützten Raum, in dem sie experimentieren und sich entfalten können. Variationen und Erweiterungen durch neue Übungen schützen diese Sequenz des Unterrichts vor Monotonie.

Das in der Eingangsphase erstellte Plakat gibt gemeinsam mit dem Theorie-Input den SchülerInnen eine Basis für ihr Tun und die Möglichkeit aus den gezeigten Beispielen oder der eigenen Recherche Ideen zu generieren.

Durch den Zeitrahmen und den Termin der Theateraufführung sind die Schüler und Schülerinnen genötigt ihre Ideen und die damit verbundenen praktischen Tätigkeiten und Übungsphasen zu strukturieren. Jeder Schüler/jede Schülerin erstellt eine To-do-Liste, sie enthält alle Termine, Tätigkeiten und Ideen. Sie gibt allen Beteiligten die Möglichkeit zu überprüfen, was noch zu tun ist und wie viel Zeit bis zur Aufführung verbleibt.

Die Reflexion und die konstruktive Kritik innerhalb der Gruppe sind wesentliche Bestandteile des Projekts. Die Mitschüler und Mitschülerinnen sind das erste Publikum für die Stücke. Sie können durch aufmerksames Beobachten dem Spieler/der Spielerin konkretes Feedback geben, wie eine Handlung wahrgenommen wird und ob sie „funktioniert“. Die Reflexion kann in unterschiedlicher Art und Weise durchgeführt werden: in der Gruppe, in einer Zweiergruppe mit konkreter Aufgabenstellung durch den Lehrer/die Lehrerin oder als Selbstüberprüfung des Schülers/der Schülerin mit Hilfe der festgehaltenen Ideen und Fakten in der To-do-Liste.

Durch die Theateraufführung hat der Schüler/die Schülerin die Möglichkeit sich und seine Ideen einer ausgewählten Öffentlichkeit zu präsentieren. Die Präsentation der eigenen Person – wenn auch in einer Rolle – stärkt das Selbstbewusstsein der Schüler und Schülerinnen und macht Lust auf mehr Theater im Kunstunterricht.

Medien

Für den Einstieg eine passende Requisite, damit schon zu Beginn des Modells der spielerisch-aktive Aspekt erkennbar ist. Für den Theorie-Teil bietet sich neben den unten angeführten Beispielen aus dem Internet ein Handout zum Thema Automat, Roboter und Verlebendigung an.

In der Phase des Kulissen- und Requisitenbaus soll dem Schüler/der Schülerin unterschiedliches Material zur Verfügung stehen, wobei darauf zu achten ist, dass sich der Bau nicht zu aufwändig gestaltet. Der Automat kann an unterschiedlichsten Orten „stationiert“ sein, somit ergeben sich primär drei Möglichkeiten. Erstens, die Kulisse wird individuell von den Schülern gebaut, zweitens, vorhandene Elemente werden adaptiert, d. h. Kartons oder Kästen werden umgebaut und den Bedürfnissen angepasst. Oder drittens, es werden vorhandene Nischen, Ecken oder kleine Räume bespielt.

Internetquellen der möglichen Beispiele für den Unterricht

- Darbo Fruchtikus-Werbung
www.youtube.com/watch?v=uA8tmFpB_Ew, Zugriff 16.06.2011.
- Dresden Dolls Video zu „Coin-Operated Boy“
www.youtube.com/watch?v=j4gPZPKJc0s, Zugriff 16.06.2011.

Beispiele historischer Automaten:

- Mädchen am Spinnrad
www.youtube.com/watch?v=hNEP47O4g_A&feature=related, Zugriff 16.06.2011.
- Hase in einem Blumenkohl, um 1900
www.youtube.com/watch?v=pS4yGQE18JI&NR=1, Zugriff 16.06.2011.
- Clown
www.youtube.com/watch?v=kr6Km9wQdFQ&feature=related, Zugriff 16.06.2011.

Auswahl an Übungen nach Maike Plath und Keith Johnstone⁴⁶⁹

- Name und Farbe (Aufwärmübung):
Es wird ein Kreis gebildet. Die Schüler und Schülerinnen nennen nacheinander ihren Namen und eine zu ihrer Stimmung passenden Farbe.
- Begrüßung (Aufwärmübung):
Alle gehen durch den Raum, innerhalb einer bestimmten Zeit sollen so viele Hände wie möglich geschüttelt werden. Augenkontakt nicht vergessen!
- Blinder Kreis (Aufwärmübung):
Alle Schüler und Schülerinnen bewegen sich im Raum, durch ein Signal bleiben sie stehen, schließen die Augen und versuchen blind einen Kreis zu formen. Ist der Kreis gebildet, werden die Augen wieder geöffnet.
- Zeitlupe mit Kommentar (Bewegungsübung):
Ein Schüler/eine Schülerin bewegt sich in extremer Zeitlupe während ein zweiter Schüler/eine zweite Schülerin den Bewegungsablauf kommentiert.

⁴⁶⁹ Vgl. Plath 2009, Johnstone 2002.

- Spiegel (Bewegungsübung):

Jeweils ein Paar sitzt oder steht sich gegenüber. Ein Spieler/eine Spielerin ist der Spiegel des Anderen/der Anderen und versucht möglichst synchron die Bewegungsabläufe zu imitieren. Nach einer bestimmten Zeit wird gewechselt.

- Geburt der Maschine (Bewegungsübung):

Die Schüler und Schülerinnen erwachen als Automaten/Roboter zum Leben. Alle Bewegungen sind systematisiert und müssen eingeübt werden. Der Schüler/die Schülerin beginnt aus einem völligen Ruhezustand heraus mit kleinen Bewegungen, bis schließlich der ganze Körper in Bewegung ist.

- Ein Wort auf einmal (Erzählspiel):

Jeder Mitspieler/jede Mitspielerin darf reihum nur ein Wort sagen, damit wird eine Geschichte erzählt. Die Sätze sollen grammatikalisch korrekt und sinnvoll sein.

- Betty Plum (Erzählspiel):

Eine Gruppe von SchülerInnen erfindet eine Person und ihren Charakter. Wenn Niemandem mehr etwas einfällt oder jemand mit der Charakterisierung nicht einverstanden ist, endet das Spiel und ein neues beginnt. Zum Beispiel: A: „Bettina“, B: „Müller“, C: „Schneiderin“, A: „fährt ein rotes Auto“, B: „hat einen Freund“ ...

Beurteilungskriterien

Die Eckpfeiler der Beurteilung in diesem Projekt sind die Idee, das Konzept, das Theaterstück und das Engagement des Schülers/der Schülerin.

Folgende Fragen können zu den einzelnen Punkten gestellt werden, um zu einer Beurteilung zu gelangen. Die unten angeführten Fragestellungen beinhalten auch Fragestellungen zum abgeänderten Projekt (siehe Ablauf).

Idee:

- Welche Aspekte der Puppe/des Automaten vereint die Idee des Schülers/der Schülerin?
- Ist die Idee schlüssig und hat sie kreatives Potential?
- Wurde sie selbständig erdacht?

Konzept:

- Schlüsselst das Konzept alle Komponenten der Idee auf?
- Gibt es einen Zeitplan und wurde dieser eingehalten?
- Werden alle benötigten Materialien mitgebracht und wird vorausschauend gearbeitet?
- Wurde das Konzept durchgezogen?

Theaterstück:

- Wurde das Stück aufgeführt bzw. digital festgehalten?
- War Hilfestellung bei der Umsetzung und/oder Ausführung des Stückes notwendig?
- Hat das Theaterstück die grundlegende Idee präsentiert?

Engagement und Motivation:

- Wie hoch waren die Anwesenheit und das Engagement in der Unterrichtszeit?
- Wurde aktiv mitdiskutiert und die eigene Meinung eingebracht?
- Wurde im Team kollegial und arbeitsteilig gearbeitet?
- Konnten Anregungen angenommen und Hilfestellungen umgesetzt werden?

Die Gewichtung der einzelnen Punkte kann variiert werden, je nachdem auf welchen Aspekt der Lehrer/die Lehrerin den Schwerpunkt setzt. Die Kriterien und ihre Gewichtung sollten im Vorfeld mit der Gruppe besprochen werden. Dies erleichtert dem Schüler/der Schülerin das Nachvollziehen der abschließenden Beurteilung.

7.2.2 Beschreibung der Doppelstunden zum Projekt

Erste Doppelstunde

- Thema: Drei Puppen stellen sich vor.
- Intention: Erster Teil der Stunde pragmatisch, zweiter Teil kognitiv mit emotionalem Anteil.
- Inhalt: Vorstellung von drei unterschiedlichen Puppen und deren Geschichte als Einstieg in das Modell.
- Methode: Konfrontation der Schüler und Schülerinnen mit Objekten, Input durch die Lehrerin, Lehrerin-SchülerInnen-Gespräch.
- Stundenbeschreibung: Nach Abschluss der vorangegangenen praktischen Arbeit werden die SchülerInnen mit drei unterschiedlichen Puppen konfrontiert. Neben der Geschichte und Zugehörigkeit der Puppen vervollständigen Begriffe wie „Verlebendigung“, „Automat“ und „Spiel“ den Einstieg in das Thema Puppe. Im abschließenden Lehrerin-SchülerInnen-Gespräch erweitert sich die Thematik um die Beschreibung der Eindrücke und persönlichen Erfahrungen und Erwartungen der SchülerInnen.
- Ziel: Interesse und Neugierde für das Thema Puppe und Spiel wecken. Die vorgestellten Puppen als Impuls für die eigene kreative Arbeit nützen.

Puppenbeschreibungen

Sprechpuppe „Nina“:

Marke/Hersteller: you&me für die Firma Toys“R“Us, Größe: 35 cm,

Eigenschaften: Die Puppe kann durch Drücken des Brustkorbes belebt werden, sie weint und lacht abwechselnd. Die Puppe Nina zählt zu den klassischen Kinderspielzeugen und spricht in Aufmachung und Ausführung den kindlichen Rollenspieltrieb an. Die Puppe kann gefüttert, in den Schlaf gewiegt und mit Hilfe des Schnullers beruhigt werden. Durch die Interaktion verlebendigt sich die Puppe und bringt das Kind in eine aktive Spielsituation. Das Kind schlüpft in die Rolle der Mutter, dieser Rollentausch ermöglicht es dem Kind, beobachtete Lebenssituationen nachzuspielen und nachzuempfinden.



Abbildung 58: Sprechpuppe "Nina" der Marke you&me, 35cm.

Abbildung 59: Sprechpuppe "Nina" der Marke you&me, 35 cm, Detail.

Mannpuppe:

Herstellerin: Kerstin Fischer, Größe: ca. 195 cm, Jahr: 2000.

Die Puppe wurde während des Lehramtstudiums Textiles Gestalten und Werken unter dem Jahresthema „close to the body“ gefertigt. Wichtige Aspekte bei der Entwicklung und Herstellung der Mannpuppe waren die reale Größe und der spielerische Umgang mit textilen Techniken und Material. Die Puppe sollte klar als männliche Puppe erkennbar sein und gleichzeitig durch Farbe und Verarbeitung einen spielerischen Charakter zeigen. Eine „erwachsene“ Puppe jenseits der Sexpuppenthematik.



Abbildung 60: Kerstin Fischer „Mannpuppe“, verschiedene Stoffe und Füllmaterialien, 195 cm, 2000, im Besitz der Künstlerin.
Abbildung 61: Kerstin Fischer „Mannpuppe“, verschiedene Stoffe und Füllmaterialien, 195 cm, 2000, im Besitz der Künstlerin.

Videoclip zum Lied: „Coin-operated boy“ von den Dresden Dolls:

Entstanden ist der Videoclip im Jahr 2004 (siehe Kapitel 3.2.2.).

Er verbildlicht auf spielerische Art den Liedtext „Coin-Operated Boy“ der Dresden Dolls. Durch das Einwerfen einer Münze wird der starre Automat (Brian Viglione) verlebendigt und tritt mit der Sängerin Amanda Palmer in Aktion. Spannend ist neben der Erzählebene die Ambivalenz zwischen Mensch und Maschine. Brian Viglione ist ein Automat, der durch eine Münze zum Leben erweckt wird, trotz der Verlebendigung bleiben die Bewegungen mechanisch. Durch Maske und Kostüm der Musiker wird der Wechsel zwischen Mensch und Maschine intensiviert und beide tragen Elemente des Menschlichen und der Maschine in sich.



Abbildung 62: Bilder aus dem Video „Coin-Operated Boy“ von den Dresden Dolls, www.dresdendolls.com, Zugriff 20.03.2012.

Zweite Doppelstunde

- Thema: Automatentheater.
- Intention: Kognitiv mit pragmatischem Anteil.
- Inhalt: Vorstellung der Aufgabenstellung und erstes Sammeln von einzelnen Ideen.
- Methode: Klärung der Aufgabenkriterien durch die Lehrerin, Besprechung der Ideen.
- Stundenbeschreibung: Die Aufgabenstellung (siehe Kapitel 7.2.1) wird vorgestellt und in einem Lehrerin-SchülerInnen-Gespräch konkretisiert und erörtert. In der anschließenden offenen Arbeitsphase werden erste Ideen skizziert und besprochen. Den SchülerInnen wird die Möglichkeit geboten, Verständnisprobleme in Bezug auf die Aufgabenstellung zu erörtern und zu klären.
- Ziel: Ein Automatentheaterstück mit eigener Thematik entwickeln.

Dritte Doppelstunde

- Thema: Die Puppe in der Kunst (siehe Beilage 1)
- Intention: Kognitiv.
- Inhalt: Kunstkontakt zum Thema Puppe.
- Methode: Theorieinput und Lehrerin-SchülerInnen-Gespräch im Wechsel.
- Stundenbeschreibung: Vorstellung unterschiedlicher KünstlerInnen und deren Zugänge zum Thema Puppe. Die Beispiele geben Einblick in die Vielfalt der Thematik und dem Schüler/der Schülerin Denkanstöße für seinen/ihren persönlichen Zugang zum Thema Puppe. Die Kunstwerke zeigen die Puppe als rituelles Objekt, als Kindheitselement, als erotisches Element oder als manipulierten Körper. Die SchülerInnen erhalten ein Handout mit den gezeigten Bildern und werden aufgefordert Bilddaten und eigene Beobachtungen zu notieren. Im Anschluss an den Kunstkontakt werden in einem Lehrerin-SchülerInnen-Gespräch die Kriterien für das Projekt abgeändert. Auf Wunsch der SchülerInnen kann in einer Gruppe, mit maximal drei Personen, gearbeitet werden und das Publikum ist nicht mehr auf eine Person beschränkt.
- Ziel: Künstler und Künstlerinnen unterschiedlicher Epochen kennen lernen und durch die Kunstwerke die Vielfalt der Puppenthematik entdecken.

Vierte Doppelstunde

- Thema: Der eigene Körper als Medium für die praktische Arbeit.
- Intention: Zu gleichen Teilen pragmatisch, emotional und kognitiv.
- Inhalt: Übungen als Einstieg in das Theaterspielen und Entwicklung einer eigenständigen Idee für ein Automatentheaterstück.

- Methode: Kennen lernen von Theaterspielübungen unter den Aspekten: Konzentration, Improvisation, Imagination und Körperarbeit. Handout zur Strukturierung der einzelnen Ideen.
- Stundenbeschreibung: Im ersten Teil der Doppelstunde lernen die SchülerInnen Übungen kennen, die mit unterschiedlicher Gewichtung, Stimme, Körper und Kopf stimulieren. Es werden Aufwärmübungen für Stimme und Körper, um auf der Bühne präsent zu sein; Partnerübungen wie Vertrauensübungen, um im Spiel in Interaktion mit anderen treten zu können; und Imaginationsübungen, um frei und kreativ agieren zu können, erlernt. (Übungen siehe 7.2.1 Auswahl an Übungen nach Plath und Johnstone). Anschließend werden die Ideen zum Automatentheater innerhalb der gebildeten Gruppen konkretisiert und mit Hilfe des Handouts ein Plan zu Organisation und Ablauf erstellt.
- Ziel: Lust am Spielen und sich Ausprobieren erwecken. Fixierung des Konzeptes für das Automatentheaterstück innerhalb der Kleingruppen.

Fünfte Doppelstunde

- Thema: Spielen und Proben.
- Intention: Pragmatisch-emotional.
- Inhalt: Vertiefung und Wiederholung der Theaterspielübungen, Vorstellung der Idee zum Kurztheaterstück vor der Klasse, inklusive Feedback durch die KlassenkameradInnen und der Lehrerin.
- Methode: Theaterspielübungen, Präsentation der Ideen und Feedback.
- Stundenbeschreibung: Im ersten Teil werden die Übungen der letzten Stunde wiederholt und erweitert, wobei großer Wert auf das Gleichgewicht von Konzentration und Spielfreude gelegt wurde. Im zweiten Teil werden die unterschiedlichen Konzepte der Klasse vorgestellt. Eine erste Möglichkeit für die SchülerInnen ihre Ideen einem „Publikum“ zu präsentieren und selbst oder durch Fragestellungen aus der Klasse mögliche Schwachstellen zu erkennen. Die Präsentation und das anschließende Feedback geben die Möglichkeit der Korrektur, bevor mit dem Bau der Bühnen und Requisiten begonnen wird.
- Ziel: Konzentration auf das Spielen und Konzentration auf die eigene Idee.

Sechste bis achte Doppelstunde

- Thema: Bühnen- und Requisitenbau.
- Intention: Pragmatisch.
- Inhalt: Ausgehend von den schriftlichen Konzepten (siehe Beilage 2) Beginn des praktisch-handwerklichen Teils.
- Methode: Praktisches Arbeiten der SchülerInnen, Lehrerin steht für Hilfestellungen und Einzelgespräche zur Verfügung.

- Stundenbeschreibung: Zu Beginn der drei Doppelstunden wird das zu Verfügung stehende Material gesichtet und innerhalb der Gruppen verteilt. Pausen, die durch Trocknungszeiten von Farben und Ähnlichem entstehen, werden zum Proben der Stücke genutzt. Eine Liste der noch benötigten Materialien wird erstellt, um Wartezeiten in den folgenden Stunden zu verhindern.
- Ziel: Nutzung der Doppelstunden für die Herstellung der benötigten Bühnenteile und Requisiten.

Neunte Doppelstunde

- Thema: Filmen der Kurztheaterstücke.
- Intention: Kognitiv und pragmatisch.
- Inhalt: Abschluss im Kulissen- und Requisitenbau, Beginn der Dreharbeiten, parallel dazu Einführung in ein neues Thema.
- Methode: Einführung in die Kameratechnik und Handhabung der Schulvideokamera, Festlegung der Kriterien für das Filmen wie Ort, Sprache und Einstellungen.
- Stundenbeschreibung: Die Doppelstunde verläuft sehr vielfältig, da die Gruppen unterschiedlich weit in ihren Vorbereitungen sind. Einige arbeiten noch am Abschluss ihrer Requisiten, andere sind bereit zum Filmen. Auf Grund von Terminkollisionen der SchülerInnen aus den 8. Klassen wurde in der Gruppe beschlossen auf eine Aufführung vor Publikum zu verzichten und stattdessen die einzelnen Stücke im Unterricht zu filmen. Eine Gruppe dreht ihr Theaterstück ab.
- Ziel: Abdrehen der Theaterstücke beziehungsweise Vorbereitungen treffen, um in der nächsten Doppelstunde zu filmen.

Zehnte Doppelstunde

- Thema: Sechs Automatentheaterstücke
- Intention: Pragmatisch.
- Inhalt: Filmen der Kurztheaterstücke und Ideenentwicklung für das neue Thema.
- Methode: Filmen der einzelnen Theaterstücke, Hilfestellungen durch die Lehrerin.
- Stundenbeschreibung: Am Beginn der Doppelstunde wird festgelegt in welcher Reihenfolge gefilmt wird und welche SchülerInnen als SchauspielerInnen, TechnikerInnen oder Kameramann/frau benötigt werden. Die SchülerInnen organisieren sich sehr selbständig und geben sich gegenseitig Hilfestellungen. Am Ende der Doppelstunde sind alle sechs Stücke gefilmt und mit Titel versehen.
- Ziel: Abdrehen der sechs Kurztheaterstücke.

Der DVD „Automatentheater 2011/12, sechs kurze Theaterstücke“ liegt ein Begleitheft bei, in dem versucht wird in einem kompakten Text die Intention des jeweiligen Stückes zu erfassen.

Diese DVD inklusive Begleitheft findet der/die interessierte LeserIn am Ende der Arbeit.

Fazit

Der Einstieg in das Projekt durch die Vorstellung der drei Puppen⁴⁷⁰ und dem gleichzeitigen Hinweis auf die divergierenden Bedeutungen dieser, lösten bei den SchülerInnen Verwunderung, Interesse, Amüsement und Erinnerungen an die eigene Kindheit aus. Im anschließenden Gespräch kam es zu Erzählungen aus der Kindheit über intensive Erlebnisse im positiven wie im negativen Sinn und konkreten Fragen zu den vorgestellten Puppen. Vor allem die Sprechpuppe entpuppte sich als Anziehungspunkt für die SchülerInnen, ob ihrer unvermuteten Bewegungen, die sogleich die Frage der Verlebendigung aufbrachte. Dieser Einstieg bereitete dem Projekt einen kreativen, offenen und eigenwilligen Boden, auf welchem in den nächsten Stunden aufgebaut werden konnte.

Nach der ersten Ideenfindungsphase waren die Einzelgespräche wesentlich für die Präzisierung der Idee und für die Anregungen zur praktischen Umsetzung. Der Kunstkontakt stellte die SchülerInnenideen in einen kunstgeschichtlichen Kontext und gab Einblick in die facettenreiche Thematik der Puppe. Der Kunstkontakt mit Bildern quer durch die Epochen zeigte die Aktualität und die Präsenz der Thematik in der Kunstgeschichte auf.

Durch das schriftliche Festhalten der Idee, des Ablaufs und der benötigten Requisiten⁴⁷¹ waren die SchülerInnen genötigt ihre Gedanken klar zu formulieren und in einem weiteren Schritt sich bei der Umsetzung daran zu orientieren. Dieser konkreten Struktur standen die Theaterspielübungen gegenüber. Sie waren der spielerische Teil, der in die Klasse eine offene und lebendige Dynamik einbrachte, aus welcher die Teams positiv in die Umsetzung ihrer eigenen Arbeit gingen.

Durch den Bau von Bühnen und Requisiten wurden die Theaterstücke konkret, der Unterricht sehr betriebsam und die SchülerInnen schlüpfen immer mehr in ihre Automatenrollen. Nach Abschluss der praktischen Arbeitsphase von Bühnenbau und Theaterspielübungen, begann eine Phase mit neuen Medien, die einzelnen Stücke wurden gefilmt. Konzentriert, aber nicht ohne Heiterkeit, wurden die Stücke mehrere Male gefilmt, bis der Automat nach den Wünschen der „SchöpferInnen“ funktionierte.

⁴⁷⁰ Siehe Kapitel 7.2.2 Beschreibung der Doppelstunden zum Projekt: Erste Doppelstunde.

⁴⁷¹ Siehe 7.2.3 Beilagen: Beilage 2: Blatt zur Konzeptentwicklung.

Neben all den positiven und spannenden Seiten soll auch erwähnt sein, dass auf Grund der teilweise hohen Abwesenheitsquote – bedingt durch Schulveranstaltungen, Ballvorbereitungen u. ä. – immer wieder Motivation und Dynamik aus dem Projekt gezogen wurde. Vor allem während dem praktischen Arbeiten und den Probenzeiten zeigte sich das Fehlen eines Teammitglieds als hemmender Faktor, dem durch flexiblen Umgang mit den Unterrichtsinhalten laufend gegengesteuert wurde.

Dieser Faktor hätte vermieden werden können, wenn wie in der ursprünglichen Idee jeder Schüler/jede Schülerin für sich gearbeitet hätte.⁴⁷² Die grundsätzlichen Erfahrungen aus dem Unterrichtsalltag haben gezeigt, dass es wichtig ist, in dem Projekt die Wünsche und Anregungen der SchülerInnen aufzunehmen und das Unterrichtsmodell entsprechend zu modifizieren.

Spannend war während des Prozesses zu beobachten, wie zu Beginn des Projektes die klassischen Begriffe der Puppe und des Automaten präsent waren und wie frei mit diesen Begriffen im Lauf des Projektes umgegangen wurde. Durch das Entwickeln unterschiedlicher Ideen, den Austausch innerhalb der Gruppe und das Spielen einer Rolle wurde die Vielfalt des Begriffes erfahrbar. Diese unmittelbar körperlich erlebte Erfahrung erweiterte den klassischen Begriff der Puppe/des Automaten und ermöglichte den SchülerInnen diese Erweiterung in sich aufzunehmen und im Alltag, jenseits von Lächerlichkeit und Klischee, damit umzugehen.

7.2.3 Beilagen

Im Zuge des Unterrichtsmodells wurden den SchülerInnen unterschiedliche Unterrichtsmaterialien ausgehändigt. Diese sollten die SchülerInnen in ihrer praktischen Arbeit unterstützen und ihr Wissen zum Thema Puppe erweitern.

Der Kunstkontakt gab die Möglichkeit zur Orientierung innerhalb der Kunstgeschichte, in dem über die einzeln projizierten Bilder gesprochen und diskutiert wurde.

Die projizierten Bilder erhielten die SchülerInnen als Handout mit der Möglichkeit eigene Notizen und Skizzen anzufügen.

⁴⁷² Anmerkung: Nur 6 der ursprünglich 8 Teams konnte dadurch ihr Theaterstück filmen, daraus erklärt sich der DVD-Titel: Automatentheater 2011/12 sechs kurze Theaterstücke.

Beilage 1: Überblick der gezeigten Abbildungen



„Akuaba“ 1954, Holz, circa 25 cm, Ghana. Frauen mit Kinderwunsch trugen Akuaba-Puppen mit sich, um eine Schwangerschaft zu begünstigen und um schöne Kinder zur Welt zu bringen.

„Nkisi“ der Teke, vers. Materialien, 38cm, Kongo. Diese magische Figur wurde für Heilrituale bei Schwangerschaftsbeschwerden verwendet. Das Rumpfpaket enthält die magischen Substanzen.



„Ludwig XIV. und seine erste Amme, Madame Longuet de la Giraudière“, ca. 1638, Öl/Leinwand, 58 x 71 cm, Schloss Versailles, Frankreich.



Susanne Valadon „Marie Coca mit Tochter Gilberte“ 1913, Öl/L., 161x130 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon, Frankreich; „Die verschmähte Puppe“, 1921, Öl/L., 135x95 cm, The National Museum of Women in the Arts, Washington, Amerika; „Miss Lily Walton“ 1922, Öl/L., 100x81 cm, Centre Pompidou, Paris, Frankreich.



Die Puppe der Alma Mahler, in einer Replik aus der Ausstellung „Oskar Kokoschka. Träumender Knabe. – Enfant terrible“, 2009, Schloss Belvedere, Wien.

Die drei Jahre mit ihm waren ein einziger heftiger Liebeskampf. Niemals zuvor habe ich soviel Krampf, soviel Hölle, soviel Paradies gekostet.

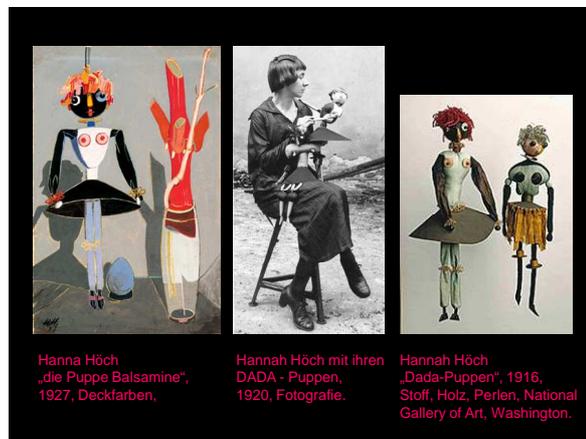
Zitat von Alma Mahler-Werfel über Oskar Kokoschka

Oskar Kokoschka „Selbstbildnis mit Puppe“, 1919, Öl/L., 85x120 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin, D.



Pablo Picasso: „Maya mit Puppe und Holzpferd“, 1938, Öl/L., 60x40 cm, Privatsammlung.

Henri Rousseau: „Mädchen mit Puppe“, 1905, Öl/L., 67x52 cm, Musée de l’Orangerie, Paris.



Hannah Höch „die Puppe Balsamine“, 1927, Deckfarben.

Hannah Höch mit ihren DADA - Puppen, 1920, Fotografie.

Hannah Höch „Dada-Puppen“, 1916, Stoff, Holz, Perlen, National Gallery of Art, Washington.

„Meine süße Puppe,
mir ist alles schnuppe,
wenn ich meine
Schnauze
auf die Deine bautze.“

aus dem Gedicht von
Kurt Schwitters „sie puppt mit Puppen“ 1944.

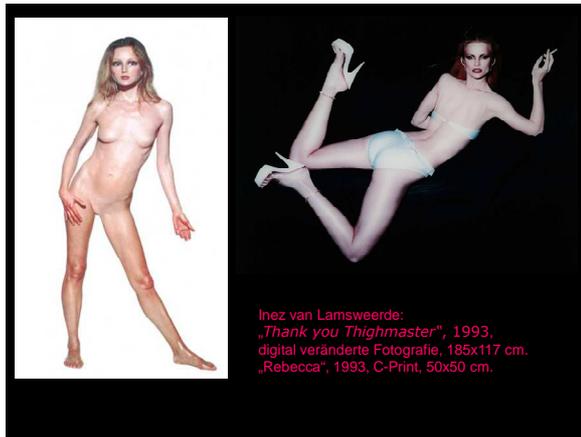


Hans Bellmer
„La poupée“ 1935, Fotografie, 13,5 x 13,7 cm,
Fotografische Sammlung im Museum Folkwang, Essen.
„La poupée“, 1934, bemaltes Holz, 61x170x51 cm,
Centre Pompidou, Paris.
Fotografie seines Ateliers, Berlin, 1936.

„Er zerlegt die Puppe in ihre Einzelteile, verbiegt vorsätzlich ihre Glieder, breitet sie so vor der Kamera auf dem Boden aus, und komponiert Bilder, die bereits ihre Autonomie, ihr Eigenleben haben.“
Alan Sayag in: Hans Bellmer „Photographien“ / Hans Bellmer, München 1983.



Ron Mueck
„boy“, 1999, Kunstharz, 490 x 490 x 240 cm,
Kunstmuseum Aarhus, Dänemark.
Ron Mueck bei der Arbeit zu der Skulptur:
„spooning couple“, 2005, 69 x 82 x 62 cm
National Gallery of Scotland.



Inez van Lamsweerde:
„Thank you Thighmaster“, 1993,
digital veränderte Fotografie, 185x117 cm.
„Rebecca“, 1993, C-Print, 50x50 cm.

Beilage 2: Blatt zur Konzeptentwicklung

Name(n):

Schuljahr 2011/12

Klasse(n):

Automatentheater

- Titel:
- Kurzbeschreibung der Idee:

- Ort des Geschehens:
(Kann der Ort jederzeit benützt werden, muss um Erlaubnis gefragt werden, sind Adaptionen vor Ort notwendig?)

- Beteiligte Personen:
(Wer sind die Personen, welche Aufgabe haben sie und wann müssen sie zur Verfügung stehen?)

- Benötigte Requisiten:
(Welche Requisiten werden für die Aufführung benötigt, sind diese vorhanden, können sie organisiert werden oder müssen sie gebaut werden?)

- Erwartungen:
(Was soll während dem Theaterstück passieren, was soll auf keinen Fall passieren und welche Vorkehrungen können dafür getroffen werden?)

8 RESÜMEE

Aus der Beschäftigung mit dem Thema Puppe im Zuge meiner Diplomarbeit und den Erfahrungen mit SchülerInnen aus dem eigenen Kunstunterricht entwickelte sich die Idee einer noch intensiveren Beschäftigung mit der Puppe in Hinblick auf den Kunstunterricht für die Oberstufe. Die Frage nach Vermittelbarkeit der Thematik Puppe in ihrer Vielschichtigkeit stand am Beginn der Arbeit.

Die Idee war es, sich in drei Schritten der Puppe zu nähern und didaktisches Interesse für die Thematik zu wecken. Im ersten Schritt sollte der Begriff Puppe erfasst und die Kulturgeschichte der Puppe thematisiert werden. Durch dieses Eintauchen wird gezeigt, dass die Puppe seit jeher eine ständige Begleiterin des Menschen ist und sie in unterschiedlichen Bereichen, wie Kindheit, Religion oder Kultur den Menschen sowohl als Objekt aber auch als Subjekt zur Verfügung steht.

Durch die Begriffsdefinition und einer Verortung der Puppe innerhalb verwandter Begriffe kam es zu zwei Aspekten die sich als wesentlich für das Objekt Puppe darstellten. Der Erste nimmt Bezug auf die Erscheinung der Puppe. Sie ist eine formale Nachbildung des Menschen und kann in verschiedenen Situationen seine Position ein- beziehungsweise übernehmen.⁴⁷³ Diese Identifikation im Puppen-Gegenüber wird in rituellen und spielerischen Begegnungen als Realität erlebt.

Der zweite Aspekt bezieht sich auf die Beispielbarkeit der Puppe. Durch die Interaktion verlebendigt sich die Puppe und wird konkretes Gegenüber. Die Beispiele in Kapitel 3 geben Verlebendigungen von Puppen aus dem Bereich Literatur, Musik und Film wieder. Diese Puppen entsprechen den Vorstellungen ihrer „Schöpfer“ und funktionieren durch die menschliche Fantasie und ihrer Einbettung in eine reale Lebenssituation. Ebenso wie die literarischen Beispiele von Menschen mit puppenhaftem Verhalten zeigen sie die wechselseitige Beziehung zwischen Mensch und Puppe.

Im zweiten Schritt wurde die Kunstgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts nach Beispielen von KünstlerInnen im Umgang mit Puppen abgetastet und unter den Begriffen: Verlebendigung, Puppenfrau, Deformation und Kind analysiert und zusammengefasst. Neben der stilistischen Einordnung der KünstlerInnen sind beispielhaft Kunstwerke, unter Bezugnahme der ikonologischen Analyse von Erwin Panofsky,⁴⁷⁴ erläutert. Durch die Beschreibung des Kunstwerkes unter einem der oben genannten Überbegriffe werden die einzelnen Facetten der Puppe als Objekt sichtbar. So kann die Puppe neben dem klassischen Kinderspielzeug auch Partnerin, Fetisch, Kunstobjekt, Symbol und/oder Material sein.

Durch diese Aufgliederung der Botschaften der Puppe war es möglich, in einem dritten Schritt, thematische Unterrichtsmodelle zu entwickeln. Sie wurden ausgehend von den Vorgaben des Lehrplanes der Bildnerischen Erziehung für die Oberstufe⁴⁷⁵ erdacht, mit einer KünstlerInnenposition verknüpft und nach didaktischen Überlegungen strukturiert. Die didaktische Struktur orientiert sich am Berliner Modell⁴⁷⁶ der Erziehungswissenschaftler Paul Heimann, Wolfgang Schulz und Gunter Otto. Sie differenzieren in ihrer Unterrichtsplanung zwischen den Bereichen: Thematik, Intentionalität, Methodik und Medienwahl. Diese vier Punkte sind mit den

⁴⁷³ Siehe dazu Kapitel 2.3 Historischer Überblick. Es werden Beispiele von Fruchtbarkeitspuppen, Übergangspuppen und Fetischpuppen verschiedener Völker, unterteilt in die Bereiche Europa, Afrika, Amerika und Asien angeführt.

⁴⁷⁴ Siehe Kapitel 1.1 Struktur der Arbeit und der Unterrichtsmodelle.

⁴⁷⁵ Oberstufe = 9. – 12./13. Schulstufe.

⁴⁷⁶ Siehe Kapitel 1.2 Didaktischer Ansatz der Unterrichtsmodelle.

Bereichen anthropogene und sozialkulturelle Bedingungen interdependent und wurden durch den Lehrplan sowie einer Beschreibung des Ablaufs erweitert. Die Fokussierung auf die Oberstufe in den Unterrichtsmodellen erfolgte durch folgende Überlegungen: Die Puppe ist im Allgemeinen in der Kindheit als Spielzeug verankert und findet in der Schule ihren Platz hauptsächlich im textilen Werkunterricht. Die zeitgenössischen KünstlerInnen erweitern jedoch den eng gefassten Begriff der Puppe und bringen ihn in neue Zusammenhänge. Die Puppe ist Material für aktuelle Themen wie die Gentechnik und ihre Manipulationen,⁴⁷⁷ veränderte Formen von zwischenmenschlichen Beziehungen⁴⁷⁸ oder Verarbeitung von traumatischen Kindheitserlebnissen.⁴⁷⁹

Dieser erweiterte Begriff der Puppe ist Basis für Theorie und Legitimation der Thematik im Fach Bildnerische Erziehung. Die Unterrichtsmodelle⁴⁸⁰ decken die einzelnen Bedeutungen der Puppe, wie die Puppe als Symbol, die Puppe als Fetisch oder die Puppe als Material, ab. Diese Bedeutungen verschränken sich mit verschiedenen Bereichen des Lehrplans, wie „differenzierter Materialeinsatz“, „strukturierte Beschäftigung mit der eigenen Persönlichkeit“, „Formen des fächerverbindenden und fächerübergreifenden Unterrichts“ oder „das Entwickeln der emotionalen Bindung durch bewussten Umgang mit Gefühlen und persönlichen Stärken und Schwächen“.⁴⁸¹

Im Kapitel: Puppe und Schule wird ausgehend von dem Ist-Zustand, in Bezug auf die Puppe im Unterricht, noch einmal auf die reale Verknüpfung der Puppe mit der zeitgenössischen Kunst hingewiesen und ein in der Schule durchgeführtes Unterrichtsmodell vorgestellt. Das Projekt „Automatentheater“⁴⁸² wurde in einer Oberstufenklasse durchgeführt und soll Einblick in den realen Schulalltag geben. Die genaue Dokumentation des Stundenablaufes, die Reflexion des abgeschlossenen Projektes und das Endprodukt als beiliegende DVD zeigen die intensive Auseinandersetzung der SchülerInnen mit der ungewöhnlichen Thematik und das kreative Potential welches aus den SchülerInnen durch das Objekt Puppe generiert werden kann. Es zeigt aber auch gelebte Dynamik im Unterricht, in der immer wieder Korrekturen vorgenommen werden müssen.

Das Ziel der Arbeit ist es, die Puppe als unterrichtsrelevantes Thema zu diskutieren und sie durch konkrete Unterrichtsmodelle in den Kunstunterricht zu implementieren. Der Lehrplan Bildnerische Erziehung nennt Bereiche die mit Puppen-Inhalten gefüllt werden können. Außerdem ergibt sich durch die Einführung der standardisierten Reifeprüfung im Schuljahr 2014/15 und der darin verankerten vorwissenschaftlichen Arbeit ein weiterer Ansatzpunkt für die Aufnahme der Thematik in den Unterricht.

⁴⁷⁷ Siehe Kapitel 5.1.2 Jake und Dinos Chapman: Deformation und Technik.

⁴⁷⁸ Siehe Kapitel 4.1.2 Craig Gillespie: Lars und die Frauen und Kapitel 3.2.2. Dresden Dolls: Automat oder Mann.

⁴⁷⁹ Siehe Kapitel: 6.3.1 Niki de Saint Phalle: Kraft und Zorn.

⁴⁸⁰ In den Kapiteln: Verlebendigung, Puppenfrau, Deformation/Dimension und Kind sind jeweils zwei Unterrichtsmodelle eingebettet, welche in direktem Zusammenhang mit der Theorie des Kapitels stehen.

⁴⁸¹ Siehe dazu Verweise auf den Lehrplan Bildnerische Erziehung innerhalb der Unterrichtsmodelle und www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

⁴⁸² Siehe Kapitel 7.2 Projekt: Automatentheater.

9 VERZEICHNISSE

9.1 LITERATUR

9.1.1 Bücher und Fachzeitschriften

Adam, Erik: Das Subjekt in der Didaktik, ein Beitrag zur kritischen Reflexion von Paradigmen der Thematisierung von Unterricht. Weinheim 1988.

Albrecht, Michael von (Hg. und Übersetzer): Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Stuttgart 194.

Altner, Marvin: Hans Bellmer: Die Spiele der Puppe, zu den Puppendarstellungen in der bildenden Kunst von 1914 – 1938, Weimar 2005.

Ariés, Philippe: Geschichte der Kindheit. München 1978.

Art- Das Kunstmagazin, Nr.3/ März 2002. Hamburg 2002.

Barthelmess, Ulrike/Fuhrbach, Ullrich: Irobot – Uman: Künstliche Intelligenz und Kultur: Eine Jahrtausendalte Beziehungskiste. Berlin Heidelberg 2012.

Bastian, Heiner (Hg.): Ron Mueck, Ostfildern-Ruit 2005.

Becker, Monika: Starke Weiblichkeit entfesseln, Niki de Saint Phalle. Berlin 2005.

Berger, Hilde: Ob es Haß ist, solche Liebe? Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Wien; Köln; Weimar 1999.

Berndt, Jürgen (Hg.): Japanische Kunst in zwei Bänden, Band I. Leipzig 1975.

Bertscheit, Ralf: Bilder werden Erlebnisse, mitreißende Methoden zur aktiven Bildbetrachtung in Schule und Museum. Mülheim an der Ruhr 2001.

Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. München 1989.

Bieling, Tom: Gender Puppets, Geschlechterinszenierung anhand der nonverbalen Kommunikation von Schaufensterpuppen. Berlin 2008.

Blumenthal, Alfred/Ostermann, Wilhelm: Paul Heimann, Gunter Otto, Wolfgang Schulz, Unterricht Analyse und Planung. Hannover 1965.

Boehn, Max von: Puppen und Puppenspiele, 2 Bände. München 1929.

Bofinger, Brigitte und Ilse: Puppen aus fünf Kontinenten, Battenberg Antiquitäten-Kataloge. Augsburg 1992.

Bofinger, Brigitte und Wolfgang: Puppen aus Afrika, Ritus und Spiel. Steinheim 2006.

Brade, Johanna: Suzanne Valadon, vom Modell in Montmartre zur Malerin der klassischen Moderne. Stuttgart und Zürich 1994.

Brod, Max: Die Kafka Kasette, Tagebücher 1910 – 1923, Frankfurt am Main 1995.

Broer, Werner/Escher, Rolf/Keyenburg, Hermann-Josef/Schulze-Weslarn, Annemarie (Hg.): Programmatische Texte zur Kunst des 20. Jahrhundert 1890 – 1930. Hannover 1974.

Bucher Trantow, Katrin: Alles fließt, aus: Ausstellungskatalog: Leben? Biomorphe Formen in der Skulptur, Kunsthaus Graz. Köln 2008.

Buchholz, Elke Linda/Zimmermann, Beate: Pablo Picasso, Leben und Werk. Köln 1999.

Burenhult, Göran (Hg.): Die ersten Menschen, die Ursprünge des Menschen bis 10.000 vor Christus. Augsburg 2000.

Cernin, Monika/Müller, Melissa: Picassos Friseur, die Geschichte einer Freundschaft. Köln 2001.

Cestelli Guidi, Benedetta/Mann, Nicholas (Hg.): Grenzerweiterungen, Aby Warburg in Amerika 1895-1896. Hamburg; München 1999.

Chesi, Gert: Die letzten Afrikaner. Wörgl 1977.

Clark, Toby: Kunst und Propaganda, das politische Bild im 20. Jahrhundert. Köln 1997.

Dams, Saskia: Picasso als beobachtender Vater, die Inszenierung einer Familie und seine nachempfundene Kindheit. München 2002.

Der Brockhaus in fünf Bänden, Redaktionelle Leitung: Zwahr, Anette, Band 1 – 5. Mannheim 1993.

Dick, Philip K.: Träumen Roboter von elektrischen Schafen, in der Übersetzung von Norbert Wölfl. Hamburg 1969.

Diehl, Gaston: Picasso. Bindlach 1992.

Drux, Rudolf: Der Frankenstein-Komplex, kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen. Frankfurt am Main 1999.

Drux, Rudolf: E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann. Stuttgart 2003.

Engelbach, Barbara (Hg.): Zoe Leonard, Mouth Open, Teeth Showing II. Frankfurt 2003.

Erlhoff, Michael (Hg.): Bilanz der Feierlichkeit, Texte bis 1933, Band 1. München 1982.

Ernst, Antje/Ernst, Mathias: Puppen Kultobjekt, Kinderspielzeug, Sammlerstück. München 1999.

Fegert, Jörg M./Mebes, Marion (Hg.): Anatomische Puppen, Hilfsmittel für Diagnostik, Begutachtung und Therapie bei sexuellem Mißbrauch. Ruhnmark 1993.

Fischer, Kerstin: Puppe, doll, bébé, Diplomarbeit. Linz 2001.

Fooker, Insa: Puppen – heimliche Menschenflüsterer, Ihre Wiederentdeckung als Spielzeug und Kulturgut. Göttingen 2012.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche, Aufsätze zur Literatur. Hamburg 1963.

Fritz, Jürgen: Spiele als Spiegel ihrer Zeit, Glücksspiele, Tarot, Puppen, Videospiele. Mainz 1992.

Forrer, Robert: Die Gräber- und Textilfunde von Achmim-Panopolis. Strassburg 1891.

Gassen, Hans-Günter/Minol Sabine: Die Menschenmacher, Sehnsucht nach Unsterblichkeit. Weinheim 2006.

Gendolla, Peter: Anatomien der Puppe, Zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam und Hans Bellmer. Heidelberg 1992.

Glatzer, Nahum: Frauen in Kafkas Leben. Zürich 1987.

Gombrich, Ernst H.: Aby Warburg, eine intellektuelle Biografie. Hamburg 2006.

Graffenried, Dieter von (Verleger): Parkett Nr. 59, Zürich 2000.

Grundmann, Gitta: 1000 Puppen. Köln 2006.

Habermas, Tilmann: Geliebte Objekte: Symbole und Instrumente der Identitätsbildung. Berlin 1996.

Hanfstaengl, Ernst: Hitler in der Karikatur der Welt/Tat gegen Tinte. Berlin 1933.

Heimann, Paul/Otto, Gunter/Schulz, Wolfgang: Unterricht, Analyse und Planung. Hannover 1979.

Hillier, Mary: Puppen und Puppenmacher. Frankfurt 1968.

Jank, Werner/Meyer, Hilbert: Didaktische Modelle. Frankfurt am Main 1994.

Janson, Horst W.: DuMonts Kunstgeschichte der Alten und Neuen Welt. Köln 1988.

Johnstone, Keith: Theaterspiele Spontaneität, Improvisation und die Kunst des Geschichtenerzählens. Berlin 2002.

Kandinsky, Wassily: Über die Formfrage, in: Kandinsky, Wassily/Marc, Franz (Hg.): Der blaue Reiter, dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München 1979.

Kempelen, Wolfgang von: Wolfgang von Kempelen k. k. wirklichen Hofraths Mechanismus der menschlichen Sprache, nebst der Beschreibung seiner sprechenden Maschine. Wien 1791. Kommentierte und typografisch bearbeitete Ausgabe der Abteilung Linguistik, Universität des Saarlandes, in: www.coli.uni-saarland.de/groups/WB/Phonetics/contents/phonus-pdf/phonus16/kommentierte_ausgabe.pdf, Zugriff 23.08.2013.

Kittelmann, Udo/Zacharias, Kyllikki (Hg.): Hans Bellmer – Louise Bourgeois Double Sexus, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Nationalgalerie, Berlin. Berlin 2010.

Kleine, Gisela: Gabriele Münter und die Kinderwelt. Frankfurt am Main und Leipzig 1997.

Klingsöhr-Leroy, Cathrin: Surrealismus. Köln 2004.

Koch, Hans-Gerd (Hg.): „Als Kafka mir entgegenkam ...“, Erinnerungen an Franz Kafka. Berlin 1995.

Kokoschka, Oskar: Mein Leben. München 1971.

Kolhoff-Kahl, Iris: 12 unkonventionelle Unterrichtseinheiten rund um Barbie®, Teddy, Crashtest-Dummy & Co. Donauwörth 2008.

Kraft, Manuela/Pardey, Andres (Hg.): Roboterträume, Ausstellungskatalog zur Ausstellung: „Roboterträume“ im Kunsthaus in Graz und im Museum Tinguely in Basel. Heidelberg 2010.

Krempel, León (Hg.): Künstlerbrüder von den Dürers zu den Duchamps, Petersberg 2005.

Kunst und Unterricht (Fachzeitschrift): Mensch-Puppe, Nr. 311. Seelze 2007.

Lammer, Christina: Die Puppe, eine Anatomie des Blicks. Wien 1999.

Letze, Otto (Hg.): Allen Jones – Off the Wall, Ausstellungskatalog. Ostfildern 2012.

Lioperdinger, Martin/Herz, Rudolf/Pohlmann, Ulrich (Hg.): Führerbilder, Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film. München 1995.

Loreck, Hanne: Geschlechterfiguren und Körpermodelle: Cindy Sherman. München 2002.

Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart 1994.

Lubick, Diana: Kachina Dolls, Katalog des Museums von Nord Arizona. Flagstaff 1970.

Mahler-Werfel, Alma: Mein Leben. Frankfurt am Main 1960.

Melitz, Leo: Führer durch die Opern. Berlin 1914.

Mergenthaler, Markus: Fruchtbarkeit? Erotik? Sex? im alten Amerika, aus der Sammlung Ulrich Hoffmann, im Auftrag des Knauf-Museums Iphofen. Dettelbach 2006.

Meyer-Drawe, Käte: Illusionen von Autonomie. Diesseits von Ohnmacht und Allmacht des Ich. München 2000.

Meyer-Thoss, Christiane: Louise Bourgeois. Konstruktionen für den freien Fall. Zürich 1992.

Mogel, Hans: Psychologie des Kinderspiel. Die Bedeutung des Spiels als Lebensform des Kindes, seine Funktion und Wirksamkeit für die kindliche Entwicklung. Berlin/Heidelberg 1994.

Müller, Markus (Hg.): Picassos imaginäres Museum. Ostfildern Ruit 2001.

Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina (Hg.): Puppen, Körper, Automaten, Phantasmen der Moderne, Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Köln 1999.

O'Reilly, Sally: Body Art, der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Berlin 2012.

Otto, Gunter: Didaktik der Ästhetischen Erziehung, Ansätze – Materialien – Verfahren. Braunschweig 1974.

Otto, Gunter: Lehren und Lernen – zwischen Didaktik und Ästhetik, Band 1-3. Seelze-Velber 1998.

Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie, Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell. Köln 2006.

Parsons, Thomas/Gale, Iain: Expressionismus, Meisterwerke der Malerei. London 1993.

Partsch, Susanna: Haus der Kunst, ein Gang durch die Kunstgeschichte von der Höhlenmalerei bis zum Graffiti. München 1999.

Plath, Maïke: Biografisches Theater in der Schule, mit Jugendlichen inszenieren: Darstellendes Spiel in der Sekundarstufe. Weinheim 2009.

Rainer, Gerald/Kern, Norbert/Rainer, Eva: Stichwort Literatur, Geschichte der deutschsprachigen Literatur. Linz 1999.

Raulff, Ulrich: Aby Warburg, Schlangenritual – Ein Reisebericht. Berlin 1992.

Reinhardt, Brigitte (Hg.): Niki de Saint Phalle. Liebe, Protest, Phantasie. Ostfildern-Ruit 1999.

Rett, Andreas: Die Geschichte der Kindheit als Kulturgeschichte. Wien 1992.

Richter, Hans-Günther: Die Kinderzeichnung, Entwicklung Interpretation, Ästhetik. Berlin 2000.

Richter, Lydia und Joachim F.: Puppen Raritäten, Modepuppen, Puppenautomaten, Kuriositäten, Exklusivpuppen. München 1986.

Riemschneider, Burkhard/Grosenick, Uta (Hg.): Art at the Turn of the Millennium. Köln 1999.

Rothe, Wolfgang: Kafka in der Kunst. Stuttgart 1979.

Rösch, Perdita: Aby Warburg. Paderborn 2010.

Röthel, Konrad: Gabriele Münter. München 1957.

Sabin, Stefana: Andy Warhol. Reinbeck bei Hamburg 1992.

Schade, Sigrid: Der Mythos des „Ganzen Körpers“ aus: Barta, Ilsebill/Breu, Zita/Hammer-Tugendhat, Daniela/ Jenni, Ulrike/Nierhaus, Irene/Schöbel, Judith: Frauen-Bilder Männer-Mythen. Berlin 1987.

Schenk-Danzinger, Lotte: Entwicklungspsychologie. Wien 1977.

Schmidt, Wilhelm (Hg.): Heron von Alexandria, Druckwerke und Automatentheater, im Anhang Herons Fragment über Wasseruhren, Philons Druckwerke, Vitruvs Kapitel zur Pneumatik, mit einer Einleitung über die heronische Frage und Anmerkungen. Mit 124 Figuren. Leipzig 1899.

Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, von den Avantgarden bis zur Gegenwart. München 2001.

Schneider, Gerd: Kafkas Puppe. Würzburg 2008.

Schneider, Hans Joachim (Hg.): Das Verbrechensopfer in der Strafrechtsslage, Psychologische, kriminologische, strafrechtliche und strafverfahrensrechtliche Aspekte. Berlin 1982.

Scholz, Ingeborg: Königs Erzählungen und Materialien: Franz Kafka. Hollfeld 1985.

Schreiber, Justina: Hermine Moos, Malerin, in: Reinhold, Bernadette/Werkner, Patrick (Hg.) Oskar Kokoschka – ein Künstlerleben in Lichtbildern, Wien 2013.

Schüler, Ute/Täuber, Rita E.: Skandal:Kunst! schockierend, packend, visionär. Stuttgart 2008.

Sierra i Fabra, Jordi: Kafka y la muñeca viajera. Madrid 2006.

Stabenow, Cornelia: Henri Rousseau 1844-1910. Köln 2001.

Steele, Valerie: Fetisch, Mode, Sex und Macht. Reinbek bei Hamburg 1998.

Stoll, Gert und Mareidi: Ibeji – Zwillingsfiguren der Yoruba. München 1980.

Sykora, Katharina: Unheimliche Paarungen. Köln 1999.

Tabbert, T. Thomas: Die erleuchtete Maschine – Künstliche Menschen in E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“. Hamburg 2006.

Tabbert, T. Thomas: Menschmaschinengötter, künstliche Menschen in Literatur und Technik, Fallstudien einer Artificalanthropologie. Hamburg 2004.

Taube, Gerd: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Tübingen 1995.

Tosa, Marco: Barbie® Tausend Gesichter einer Kultfigur. München 1998.

Tripp, Edward: Reclams Lexikon der Mythologie. Stuttgart 1991.

Van Dülmen, Richard (Hg.): Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000. Wien 1998.

Wagner, Monika: Das Material der Kunst, eine andere Geschichte der Moderne. München 2001.

Walther, Ingo F. (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, 2 Bände. Köln 1998.

Weidinger, Alfred: Kokoschka und Alma Mahler. München 1996.

Weiss, Evelyn/Ocana, Maria Theresa (Hg.): Picasso, die Sammlung Ludwig. München 1992.

Widmaier Picasso, Olivier: Picasso, Portrait der Familie. München 2003.

Winnicott, Donald Woods: Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart 1973.

Wolf, Norbert: Expressionismus, Köln 2006.

Wuttke, Dieter (Hg.): Aby M. Warburg, ausgewählte Schriften und Würdigungen. Baden-Baden 1992.

Würz, Anton: Reclams Operettenführer. Stuttgart 1997.

Yonah, Michael Avi/Shatzman, Israel: Enzyklopädie des Altertums, Deutsche Übersetzung von Hermann Teifer. Stuttgart 1993.

Zalfen, Margret: Indianerpuppen zwischen Kult und Spiel. Weingarten 1995.

Zink, Jörg (Hg.): Die Bibel, altes und neues Testament mit Bildern aus dem Heiligen Land, Lizenzausgabe für den Weltbild Verlag. Augsburg 1991.

Zöllner, Frank: Leonardo da Vinci 1452-1519. Köln 1999.

9.1.2 Internet

www.ahlers-proarte.com/ausstellungen/langtext/emil-nolde-2012.html, Zugriff 28.10.2013.

www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/g/gofun.htm, Zugriff 11.05.2013.

www.alternativearchaeology.jigsy.com/valdivia, Zugriff 20.11.2013.

www.amandapalmer.net, Zugriff 06.12.2013.

www.americalatina.at/infos/stoffpuppe.htm, Zugriff 18.05.2013.

[www.aniki.info/Japanische Feiertage](http://www.aniki.info/Japanische_Feiertage), Zugriff 09.05.2013.

www.arneemuseum.de/de/?option=com_content&view=article&id=186:objekt-2010-10&catid=65:ausgewaehlte-objekte-beschreibung, Zugriff 29.08.2013.

www.artfact.com/fine-art-genre/young-british-artists-yba-xgfwjr62fb, Zugriff 28.04.2013.

www.artlet-blog.com/?p=634, Zugriff 22.03.2012.

www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2002/3/EGOWTEGWPPWPEPOGWTRROTTTRA/Kunst-unter-Schock, Zugriff 07.12.2011.

www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2003/5/OGOWTEGWPPPEPSPOGOCPHOGACREEGWTRWOPWS/Allein-mit-sich-selbst, Zugriff 17.03.2012.

www.artnet.de/K%C3%BCnstler/maurizio-cattelan/, Zugriff 09.08.2012.

www.auctionata.com/o/10421/bemaltes-cuchimilco-der-chancay-kultur-peru-1200-1450-n-chr, Zugriff 18.05.2013.

www.austenetterespublica.wordpress.com/gallery/artists/jean-pierre-norblin-de-la-gourdaine/4612_12514543694/, Zugriff 13.04.2013.

www.bibliothek.univie.ac.at/sammlungen/objekt_des_monats/005634.html, Zugriff 03.07.2013.

www.blog.agm-magazin.de/diese-woche-im-tv-unsere-fernsehtipps-kw-38/lars-und-die-frauen/, Zugriff 14.10.2013.

www.bmukk.gv.at/medienpool/793/ahs18.pdf, Zugriff 12.05.2012.

www.bmukk.gv.at/medienpool/11868/lp_neu_ahs_16.pdf, Zugriff 19.04.2011.

www.bmukk.gv.at/medienpool/22594/reifepruefungneu_folder_s.pdf, Zugriff 14.05.2012.

www.brianviglione.com, Zugriff 06.12.2013.

www.britte.de/frauen/gesellschaft/schwedische-schaufensterpuppen-1161407/, Zugriff 23.04.2013.

www.britishmuseum.org/about_us/news_and_press/press_releases/2009/the_power_of_dogu.aspx, Zugriff 10.05.2013.

www.burdastyle.de/aktuelles/news/erfolgspuppe-barbie-die-10-wichtigsten-fakten-ueber-barbie_aid_60.html, Zugriff 13.07.2013.

www.coburg.de/Subportale/Puppenmuseum/Startseite.aspx, Zugriff 05.04.2013.

www.coli.uni-saarland.de/groups/WB/Phonetics/contents/phonus-pdf/phonus16/kommentierte_ausgabe.pdf, Zugriff 23.08.2013.

www.damienhirst.com, Zugriff 30.04.2013.

www.darbo.at, Zugriff 09.07.2011.

www.darbo.at/produkte/fruchtikus/show/sorts/21_fruchtikus.html#/werbung/fernsehspots/12_fruchtikus-2009-coin-operated-boy.html, Zugriff 04.11.2013.

www.db-art.de, Zugriff 15.01.2012.

www.designboom.com/eng/interview/cattelan.html, Zugriff 06.12.2012.

www.deutsche-biographie.de/sfz74473.html, Zugriff 19.04.2013.

www.de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/254887, Zugriff 08.05.2013.

www.dhm.de/lemo/html/biografien/MuenterGabriele/, Zugriff 25.06.2013.

www.dresdendolls.com/bio/bio_amanda.htm, Zugriff 06.12.2013.

www.dresdendolls.com/bio/bio_brian.htm, Zugriff 06.12.2013.

www.dresdendolls.com, Zugriff 12.08.2011.

www.dresdendolls.com/downloads_n_lyrics/lyrics/coinoperatedboy.htm, Zugriff 12.07.2011.

www.duden.de/rechtschreibung/Alien, Zugriff 26.03.2013.

www.duden.de/rechtschreibung/Android, Zugriff 26.03.2013.

www.duden.de/rechtschreibung/Avatar, Zugriff 26.03.2013.

www.duden.de/rechtschreibung/Cyborg, Zugriff 28.03.2013.

www.duden.de/rechtschreibung/Effigie, Zugriff: 26.03.2013.

www.duden.de/rechtschreibung/Fragment#Bedeutung, Zugriff 05.04.2013.

www.duden.de/rechtschreibung/Golem, Zugriff 28.03.2013.

www.duden.de/rechtschreibung/Hermaphrodit, Zugriff 28.03.2013.

www.duden.de/suchen/dudenonline/mutant, Zugriff 25.03.2013.

www.duden.de/suchen/dudenonline/prometheus, Zugriff 28.03.2013.

www.duden.de/suchen/dudenonline/puppe, Zugriff 01.04.2013.

www.duden.de/rechtschreibung/Roboter, Zugriff 29.03.2013.

www.duden.de/rechtschreibung/Zygote, Zugriff 30.04.2013.

www.eduhi.at/gegenstand/latein/data/Antikes_Spielzeug.doc, Zugriff 30.07.2013.

www.franzkafka.de/franzkafka/die_frauen/dora_diamant/457356, Zugriff 25.06.2013.

www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck_archiv/fundstueck/457439, Zugriff 23.07.2011.

www.fr.altermedia.info/general/de-la-star-repentie-a-la-barbie-voilee_8434.html, Zugriff 03.07.2013.

www.fulla.com, Zugriff 23.05.2013.

www.geocities.ws/fomtextilians/JapaneseDolls.html, Zugriff 09.05.2013.

www.gothicinfo.de/gothic_musik.htm, Zugriff 02.09.2013.

www.hans-bellmer.de/, Zugriff 07.09.2013.

www.harappa.com/indus/16.html, Zugriff 10.05.2013.

www.imdb.com/title/tt0083658/, Zugriff 28.04.2013.

www.indianer-welt.de/sued/ecuador/valdivia.htm, Zugriff 19.05.2013.

www.indianerwww.de/indian/olmeken_tlatilco_chupicuaro.htm, Zugriff 19.05.2013.

www.intimatemoments.de, Zugriff 12.02.2013.

www.jakeanddinoschapman.com, Zugriff 14.10.2013.

www.kasperltheater.it/Job.Aspx?FILE=START&ID=3001561&FMT=DET, Zugriff 12.08.2013.

www.kidswear.com, Zugriff 24.07.2012.

www.kirchhoff-sammlung.de, Zugriff 20.05.2013.

www.kokeshidesigns.com/pages/kokeshi-history, Zugriff 09.05.2013.

www.kreativgewerbe.de, Zugriff 13.10.2011.

www.kugener.com/abfrage.php?id=0032, Zugriff 07.10.2013.

www.kunsthhaus-bregenz.at, Zugriff 15.01.2012.

www.kunsthhaus-bregenz.at/html/welcome00.htm?aus_cattelan.htm, Zugriff 10.11.2012.

www.lastfm.de/music/The+Dresden+Dolls, Zugriff 22.04.2013.

www.lippoth.com, Zugriff 23.01.2013.

www.madametussauds.com/London/, Zugriff 14.08.2013.

www.materialarchiv.ch/#/detail/21/celluloseacetat, Zugriff 24.08.2013.

www.materialarchiv/ws/helper/specsheet.php?id=6, Zugriff 18.05.2013.

www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/performance/26/, Zugriff 02.09.2013.

www.monika-schmidt.com/japan/ningyo2.htm, Zugriff 11.05.2013.

www.munzinger.de/search/document?index=mol-00&id=00000002357&type=text/html&query.key=HhRIkoL5&template=/publikationen/personen/document.jsp&preview=, Zugriff 12.07.2012.

www.museenkoeln.de/juniormuseum/japan.asp, Zugriff 09.05.2013.

www.new-video.de/film-mannequin/, Zugriff 24.04.2013.

www.oskarkokoschka.at, Zugriff 17.10.2013.

www.patriciapiccinini.net, Zugriff 30.04.2013.

www.radiovaticana.va/tedesco/vatikanlexikon/storia/insigne_papale.htm, Zugriff 02.05.2013.

www.realdoll.com, Zugriff 10.10.2011.

www.sammeln-sammler.de/puppen/herstellungsmaterial/, Zugriff 25.08.2013.

www.sammlung-im-obersteg.ch/kuenstler.cfm?command=bio&id=47&name=suzanne%20valadon, Zugriff 25.06.2013.

www.schattentheater.de/files/deutsch/geschichte/geschichte.php, Zugriff 10.05.2013.

www.schauspielhaus-graz.com/schauspielhaus/stuecke/stuecke_genau.php?id=11457, Zugriff 22.04.2013.
www.schildkroet.de, Zugriff 24.08.2013.

www.sniteartmuseum.nd.edu/collections/mesoamerican/aztlan-collection/mesoamerica/early-middle-pre-classic-periods-1500-300-b-c/tlatilco-culture-puebla/female-figurine-with-slender-torso-and-exaggerated-thighs-type-d4/, Zugriff 19.05.2013.

www.spiegel.de/netzwelt/tech/sony-beerdigt-aibo-requiem-fuer-einen-plastikkoeter-a-397619.html, Zugriff 01.09.2013.

www.spielzeugmuseum-sonneberg.de/ausstellungen/untergeschoss/wie-kinder-in-sonneberg-lebten, Zugriff 11.08.2013.

www.stelarc.org, Zugriff 02.09.2013.

www.stelarc.org/?catID=20242, Zugriff 28.09.2013.

www.stern.de/lifestyle/mode/fulla-barbies-arabische-konkurrenz-550326.html, Zugriff 23.05.2013.

www.tagesspiegel.de, Zugriff 15.01.2012.

www.tagesspiegel.de/kultur/alles-ist-krankheit/v-default,1422210.html, Zugriff 15.01.2012.

www.test.de oder www.spielzeug-ratgeber.info, Zugriff 19.05.2013.

www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=J38392&t=search, Zugriff 06.12.2013.

www.tonyoursler.com, Zugriff 23.04.2013.

www.universal_lexikon.de/academic.com/214343/biogenetisches_Grundgesetz, Zugriff 28.04.2013.

www.universes-in-universe.org/deu/art_destinations/mexiko/tour/teotihuacan_berlin/04, Zugriff 19.05.2013.

www.venus-vom-hohlen-fels.de, Zugriff 13.07.2013.

www.watchdocumentary.com/watch/guys-and-dolls-video_2d55b7680.html, Zugriff 28.07.2012.

www.welt.de/wissenschaft/article1287408/Land-der-Zwillinge-im-Sueden-Nigerias.html, Zugriff 26.06.2013.

www.willendorf.info, Zugriff 13.07.2013.

www.wissenschaft-aktuell.de/artikel/Was_die_erste_sprechende_Puppe_sagen_wollte1771015587788.html, Zugriff 24.08.2013.

www.woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemidGD02799, Zugriff 11.08.2013.

www.youtube.com/watch?v=hNEP47O4g_A&feature=related, Zugriff 16.06.2011.

www.youtube.com/watch?v=j4gPZPKJc0s, Zugriff 16.06.2011.

www.youtube.com/watch?v=kr6Km9wQdFQ&feature=related, Zugriff 16.06.2011.

www.youtube.com/watch?v=pS4yGQE18JI&NR=1, Zugriff 16.06.2011.

www.youtube.com/watch?v=uA8tmFpB_Ew, Zugriff 16.06.2011.

www.2.hu-berlin.de/japanologie/dokumente/studium/Sellnau.pdf, Zugriff 09.05.2013.

www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/specials/117973/index.html, Zugriff 10.11.2012.

www.360-grad-blog.de/2008/02/20/maurizio-cattelan-in-bregenz/, Zugriff 30.04.2013.

Transkriptionen aus dem Internet und DVDs

www.youtube.com/watch?v=uTtwTVVflxk, ein Beitrag aus der Sendung Welt der Wunder, Pro7: realdoll Teil1/2 2009. Hinzugefügt von wakekassel, Dauer 6:38 Minuten, hinzugefügt am 04.09.2009, Zugriff 26.09.2010.

Gillespie, Craig: Lars und die Frauen. Sidney Kimmel Entertainment, Los Angeles 2007.

9.2 ABBILDUNGEN

Abbildung 1: Steiners Patent für eine Laufpuppe, 1855, Hillier 1968, S. 126	II
Abbildung 2: „Berliner Modell“, Schemata zur Strukturanalyse, aus: Jank 1994, S. 183.	5
Abbildung 3: „Hamburger Modell“ Schemata zur Strukturanalyse, aus: Jank 1994, S. 224.	7
Abbildung 4: Venus vom Hohlefels, circa 35.000 vor Christi, Süddeutschland, 6 cm, Mammut-Elfenbein, www.venus-vom-hohlen-fels.de/ , Zugriff 13.07.2013.....	18
Abbildung 5: der Crepereia Tryphaena, 150-160 nach Christi, Italien, 20 cm, Elfenbein mit Schmuck, Hillier 1968, S. 19.....	18
Abbildung 6: Taterman-Spiel, Abbildung aus dem „Hortus deliciarum“ der Äbtissin Herrad von Landsberg, 12. Jahrhundert, Von Boehn 1929, Band 2, S. 27.	18
Abbildung 7: Holzgliederpuppe, um 1900, Südtirol, 30 cm, Zirbenholz, Grundmann 2006, S.21.....	18
Abbildung 8: Tonpuppe, 15. Jahrhundert, Deutschland, 10 cm, Hillier 1968, S. 36..	18
Abbildung 9: Papierankleidepuppe, um 1795, Nürnberg/Deutschland, 18 cm, handkolorierter Kupferstich, Ernst 1999, S. 270.....	22
Abbildung 10: Badepuppe, glasiertes Porzellan, um 1890, Deutschland, 40 cm, Grundmann 2006, S. 219.	22
Abbildung 11: Automat: „Der Schreiber“ von Pierre Jaquet-Droz, 1770-1774, Schweiz, 70cm, Gassen 2006, S. 223.....	22
Abbildung 12: Stelarc „Ear on Arm“, 2006, www.stelarc.org/?catID=20242 , Zugriff 28.09.2013.	22
Abbildung 13: Ruderförmige Puppe, 2000 vor Christus, Ägypten, 20 cm, Holz und Tonperlen, Hillier 1968, S. 11.	32
Abbildung 14: "Biga", Puppe der Mossi, Burkina Faso, 18,5 cm, Holz und Metall, Bofinger 2006, S. 68.....	32
Abbildung 15: "Ere Ibeji" Zwillingspuppen der Yoruba, Nigeria, 29 cm, Holz, Metall und Perlen, Bofinger 2006, S. 50.	32
Abbildung 16: "Akuaba" der Ashanti, Ghana, 23 und 32 cm, Holz und Perlen, Bofinger 2006, S. 38.....	32
Abbildung 17: Fulla-Puppe mit Zubehör, Arabien, 2003. www.fr.altermedia.info/general/de-la-star-repentie-a-la-barbie-voilee_8434.html , Zugriff 03.07.2013.	32
Abbildung 18: Venusfigurine der Valdivia Kultur (3500-150 vor Christus), Ecuador, 10 cm, gebrannter Ton, www.alternativearchaeology.jigsy.com/valdivia , Zugriff 20.11.2013.	34
Abbildung 19: Tlatilco-Figur (1300-800 vor Christus), Mexiko, 10 cm, gebrannter Ton mit Engobe bemalt, www.sniteartmuseum.nd.edu/collections/mesoamerican/aztlan-collection/mesoamerica/early-middle-pre-classic-periods-1500-300-b-c/tlatilco-culture-puebla/female-figurine-with-slender-torso-and-exaggerated-thighs-type-d4/ , Zugriff 19.05.2013.	34
Abbildung 20: "Grabpuppen" der Chancay-Kultur, 8./13. Jahrhundert, Peru, 8-30 cm, vers. Gewebe, Bofinger 1992, S. 84.....	34
Abbildung 21: Katchina-Puppe "Sio Salako", 1895/96, Sammlung Warburg, Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Cestelli Guidi 1999, S. 28.	34
Abbildung 22: Barbie Nr.1, 1959, Amerika, 29,5 cm, Vinyl, Tosa 1998, S. 21.....	34

Abbildung 23: „Shakōki Dogū“, Puppe der späten Jōmon-Kultur (1000–400 vor Christus), ca. 20 cm, gebrannter Ton, www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=J38392&t=search , Zugriff 06.12.2013.....	41
Abbildung 24: Hōko-Puppe und Amagatsu-Puppe, www.geocities.ws/fomtextilians/JapaneseDolls.html , Zugriff 09.05.2013.	41
Abbildung 25: Schrein für das Hina-Matsuri-Fest, www.museenkoeln.de/juniormuseum/japan.asp , Zugriff 09.05.2013.	41
Abbildung 26: „Kokeshi“ Puppe aus Japan, 18,5 cm, Holz mit traditioneller Rot-Schwarz-Bemalung, Bofinger 1992, S. 118.....	41
Abbildung 27: Franz Kafka "Skizzen", erstmals veröffentlicht in: Brod, Max: Franz Kafka, Eine Biographie (Erinnerungen und Dokumente), Prag 1937.	50
Abbildung 28: Amanda Palmer und Brian Viglione von den Dresden Dolls, www.lastfm.de/music/The+Dresden+Dolls , Zugriff 22.04.2013.	53
Abbildung 29: Film Still (Kaderbild) aus dem Fruchtikus – Werbespot, zur Verfügung gestellt von der Werbeagentur Demner, Merlicek & Bergmann, 06.04.2010.....	56
Abbildung 30: Film Still (Kaderbild) aus dem Fruchtikus – Werbespot, zur Verfügung gestellt von der Werbeagentur Demner, Merlicek & Bergmann, 06.04.2010.....	56
Abbildung 31: Schaufensterpuppe aus dem Modehaus Åhléns, www.n-joy.de/leben/mode/mannequin107.html , Zugriff 22.04.2013. Abbildung 32: Schaufensterpuppe „plus size“, www.kreativgewerbe.de , Zugriff 13.05.2011 ...	67
Abbildung 33: Übersicht der verfügbaren Körper mit Maßangaben, www.realdoll.com/?page_id=5537 , Zugriff 05.05.2012.....	69
Abbildung 34: Bianca (RealDoll) und Lars (Ryan Gosling), www.blog.agm-magazin.de/diese-woche-im-tv-unsere-fernsehtipps-kw-38/lars-und-die-frauen/ , Zugriff 14.10.2013. Abbildung 35: DVD-Cover des Films „Lars und die Frauen“, 2007.	72
Abbildung 36: Hermine Moos „Die Puppe der Alma Mahler“ 1919, Fotografie, Oskar Kokoschka Dokumentationszentrum Pöchlarn, Österreich.....	78
Abbildung 37: Oskar Kokoschka "Selbstbildnis mit Puppe", 1922, Öl auf Leinwand, 85 x 120 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin.	80
Abbildung 38: Hans Bellmer „La Poupée“ Nr.3 aus der Serie: Die Spiele der Puppe, 1935, Bromsilbergelatineabzug mit Eiweißlasurfarben koloriert, 13,5 x 13,7 cm, Fotografische Sammlung im Museum Folkwang, Essen.....	91
Abbildung 39: Jake und Dinos Chapman „Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model (enlarged x 1000)“,	93
Abbildung 40: Ron Mueck "boy", 1999, Kunstharz, Kunsthaar, Stoff, 490x490x240cm, Kunstmuseum Aarhus, Aarhus, Dänemark.	98
Abbildung 41: Ron Mueck "Dead Dad" 1996/97, Silikon und Acryl, 20x102x38cm, The Saatchi Gallery, London, England.	99
Abbildung 42: Maurizio Cattelan „la nona ora“ 1999, Wachs, Kleidung, Polyesterharz mit Metallstaub, Teppich, Glas, vulkanisches Gestein, Größe: lebensgroße Figur mit Umraum, Kunsthalle Basel, Schweiz.	102
Abbildung 43: Maurizio Cattelan „him“, 2001, Polyester, Wachs, Kunsthaar, Kleidung, 101cm, Privatsammlung.	104
Abbildung 44: Maurizio Cattelan "him", 2001, Vorderansicht.....	104
Abbildung 45: Achim Lippoth: Modefotografien für KidsWear - Das Magazin, www.kidswear.com , Zugriff 24.07.2012.....	110
Abbildung 46: Achim Lippoth: Modefotografien für KidsWear - Das Magazin, www.kidswear.com , Zugriff 24.07.2012.....	110

Abbildung 47: Maurizio Cattelan: "mini-me", 1999, Kunstharz, Stoff und Wachs, 45cm, Auflage: 10 Stück.....	110
Abbildung 48: Pablo Picasso „Maya mit Puppe (und Holzpferd)“, 1938, Öl auf Leinwand, 60 x 40 cm, Privatsammlung.....	117
Abbildung 49: Henri Rousseau "Kind mit Puppe", um 1905, Öl auf Leinwand, 67 x 52 cm,.....	119
Abbildung 50: Gabriele Münter „Kind mit Puppe“, 1909, Öl/Leinwand, 70 x 50 cm, Privatbesitz.....	123
Abbildung 51: Niki de Saint Phalle „Altar“, 1970, Malerei und diverse Objekte auf Platte, 313 x 260 x 60 cm, Sammlung Galerie Karin Fesel, Düsseldorf, Deutschland.....	127
Abbildung 52: Suzanne Valadon „Die verschmähte Puppe“, 1921, Öl/Leinwand, 135 x 95 cm, The National Mueseum of Women in the Arts, Washington, Amerika.....	130
Abbildung 53: „Marie Coca mit Tochter Gilberte“1913, Öl/Leinwand, 161 x 130 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon, Frankreich.....	136
Abbildung 54: „Die verschmähte Puppe“ 1921, Öl/Leinwand, 135 x 95 cm, The National Mueseum of Women in the Arts, Washington, Amerika. Abbildung 55: „Miss Lily Walton“1922, Öl/Leinwand, 100 x 81 cm, Centre Pompidou, Paris, Frankreich.....	136
Abbildung 56: Zoe Leonard „mouth open, teeth showing“, 2000, 162 Puppen verschiedener Größe, Sammlung Ruth und William True, Seattle, Amerika. ..	140
Abbildung 57: Zoe Leonard „mouth open,teeth showing“, 2000, Detail der Installation.....	140
Abbildung 58: Sprechpuppe "Nina" der Marke you&me, 35cm.....	149
Abbildung 59: Sprechpuppe "Nina" der Marke you&me, 35 cm, Detail.....	149
Abbildung 60: Kerstin Fischer „Mannpuppe“, verschiedene Stoffe und Füllmaterialien, 195 cm, 2000, im Besitz der Künstlerin.....	150
Abbildung 61: Kerstin Fischer „Mannpuppe“, verschiedene Stoffe und Füllmaterialien, 195 cm, 2000, im Besitz der Künstlerin.....	150
Abbildung 62: Bilder aus dem Video „Coin-Operated Boy“ von den Dresden Dolls, www.dresdendolls.com, Zugriff 20.03.2012.....	150

In der Kopfzeile findet sich das Wort „Puppe“ in folgenden Sprachen wieder:

Puppe – deutsch, doll – englisch, pupa – lateinisch, Docka – schwedisch, muñeca – spanisch, Kukla – türkisch, Baba – ungarisch, Poupée – französisch, Boneca – portugiesisch, Păpușă – rumänisch, Dukke – norwegisch, bábka – slowakisch, Loutka – kroatisch, Nukke – finnisch, bambola – italienisch.