GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Warenkörper und Kunstfigur : Der Manichino als ästhetisches Phänomen

Peppel, Claudia

2004

https://doi.org/10.25595/609

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Peppel, Claudia: *Warenkörper und Kunstfigur : Der Manichino als ästhetisches Phänomen*, in: Querelles : Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung (2004) Nr: 9, 93-106. DOI: https://doi.org/10.25595/609.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Wallstein Verlag.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Quer*elles*. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung
2004

Quer*elles*. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung
erscheint in Verbindung mit der Edition
Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung
an der Freien Universität Berlin

Beirat

Anke Bennholdt-Thomsen (Berlin), Renate Berger (Berlin),
Ulla Bock (Berlin), Angelika Ebrecht (Berlin), Susanne Kord
(Washington), Irmela von der Lühe (Göttingen), Anita Runge (Berlin),
Angelika Schaser (Hamburg), Margarete Zimmermann (Berlin)

Herausgeberinnen des Bandes
Gisela Febel, Cerstin Bauer-Funke

Redaktion
Anita Runge
Zentraleinrichtung zur Förderung
von Frauen- und Geschlechterforschung
Königin-Luise-Str. 34
14195 Berlin

QUER*ELLES*

Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 2004

Band 9

Menschenkonstruktionen

Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts

WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

Gisela Febel: Einleitung 7

Aufsätze

Irmgard Scharold: Der ›blinde Fleck‹ im Auge des Archäologen: Prosper Mérimées *La Vénus d'Ille* (1837) 19
Anke Wortmann: Die künstliche Frau als Glücksversprechen. Die zweifelhafte Machbarkeit des Ideals in Villiers de l'Isle-Adams *L'Eve future* (1886) 41
Cerstin Bauer-Funke: Die Dekonstruktion des Pygmalion-Mythos in *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* (1972) von Agustín Gómez-Arcos 60
Gisela Febel: Stimme und anamorphotischer Blick oder wie man sich in Romanen und Opern in virtuelle Wesen verliebt 72
Claudia Peppel: Warenkörper und Kunstfigur. Der Manichino als ästhetisches Phänomen 93
Sigrid Adorf: Blicke überleben. Die unheimliche Treffsicherheit verfehlter Blicke in Claude Cahuns (1894-1954) photographischen Selbstinszenierungen 107
Birgit Käufer: True Bodies? Von der Suche nach dem echten Körper und dem Finden der Kunstfigur 128
Claudia Bahmer: »Melancholische Darsteller in völliger Einsamkeit«. Rebecca Horns anthropomorphe Objekte als Kehrseite des künstlichen Menschen 148
Julika Griem: Puppe und Affe. Überlegungen zur phantasmatischen Funktion von Tieren und Maschinen anläßlich von Spike Jonzes Film *Being John Malkovich* 169
Margot Brink: Von Cyborgs, Monstern und der Hochkonjunktur des Hybriden in der Theorie 183
Anja Bandau: Lieber *Mestiza* als *Cyborg*? Utopische Konzepte im Chicana/o-Diskurs 203

Fundstücke

Cornelia Lund: Rekreationen – *urlaub / ostsee. mit rosanne.* Installation und Photographien von Hilde Winkler (1996) 219
»Meine Arbeit war von Anfang an auf Vergänglichkeit angelegt«. Ein Gespräch zwischen Cornelia Lund und Hilde Winkler anläßlich ihrer Arbeit *urlaub/ostsee. mit rosanne* 233

Forum

Alexander Glück: Archäologin mit Biß. Lara Croft – das neue Frauenbild und die Reversibilität falscher Entscheidungen 235
Insa Härtel: Zur Evolution von Trainingsgeräten. Aspekte von Antal Lakners *INERS – The Power* (1998/99) 242

Neue Forschungsliteratur zum Thema »Menschenkonstruktionen« 249

Über die Autorinnen und Autoren 273

Editorial 277

Warenkörper und Kunstfigur

Der Manichino als ästhetisches Phänomen

von

Claudia Peppel

Die geheimnisvolle Aura der Warenwelt und der Einfluß von Industrie und Technik lassen im frühen 20. Jahrhundert Objekte des täglichen Lebens auf neue Weise in Erscheinung treten und inspirieren viele Avantgardekünstler zu ungewöhnlichen Werken. Deformation, Fragmentierung und Montage treten als neue ästhetische Prinzipien hervor, die besonders an der Darstellung der menschlichen Figur erprobt werden – ein Phänomen, das sich übergreifend für viele Kunstströmungen der damaligen Zeit beobachten läßt. Die menschliche Figur wird versachlicht, maschinenanalog in ihre Bestandteile zerlegt, oder es werden einzelne Gliedmaßen durch maschinelle oder geometrische Teile ersetzt. Diese sichtbaren körperlichen Entgrenzungen und Entstellungen lassen nicht nur ein tiefes Unbehagen und große Zweifel an den Errungenschaften des beginnenden 20. Jahrhunderts erahnen, sondern offenbaren auch den alten Menschheitstraum, den Körper erklären, zerlegen und nutzen zu können wie eine Maschine.[1] Gleichzeitig tritt den neuen ästhetischen Prinzipien aus der Warenwelt ein Objekt entgegen, das wie geschaffen scheint, all die unterschiedlichen Tendenzen in sich aufzunehmen: die Schaufensterpuppe.

Sie präsentiert und reflektiert das menschliche Subjekt und ist zugleich ein künstliches und künstlerisches Alter ego. Ihre vermeintliche Passivität löst sich in eine aktive Manipulierbarkeit auf, die in eindrucksvoller Weise die Verbindungen der künstlerischen Avantgarde zur Industrie und des modernen Menschen zur Präsenz des Objekts bezeugt. Sie verkörpert einerseits ein modernes Konsum- oder Kulturobjekt, an dem sich Körpermoden, Zeitgeist und technische Innovationen ablesen lassen, aber auch den Topos des künstlichen Menschen. Besonders die Vertreter

1 Vgl. Wittig, Frank: Maschinenmenschen: Zum Wandel eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik. Würzburg 1997, S. 119-120.

der *Pittura metafisica*, einer 1917 in Ferrara entstandenen Künstlergemeinschaft um Giorgio De Chirico, nehmen sich ihrer an. Ungewöhnlich häufig erscheint auf ihren Bildern der »Manichino«, eine Verquikkung der Schaufensterpuppe mit dem seit der frühen Neuzeit bekannten Modell der Gliederpuppe. Der Entwurf dieser Kunstfigur veranschaulicht die Ablösung von traditionellen Körpervorstellungen, wie sie erst die Werke der historischen Avantgarden in Verbindung mit der fortschreitenden Industrialisierung hervorgebracht hat. Innerhalb weniger Jahre entwickelt sich der Manichino zu einem neuen künstlerischen Kollektivsymbol, das von vielen verschiedenen Kunstrichtungen reflektiert wird.[2] Der Beschreibung dieser Entwicklung und dem Potential der Puppe widmen sich die folgenden Überlegungen.

Die eigene Art des Sehens und die eigene künstlerische Gestaltung zu reflektieren, um auf der Grundlage eigens entwickelter Wahrnehmungstheorien zu neuen Formen der künstlerischen Darstellung zu gelangen, ist eine der wichtigsten Bestrebungen der Pittura metafisica. Das künstlerische Konzept der Gruppe beschränkt sich nicht allein auf die Malerei, sondern beeinflußt als Sehanweisung und Wahrnehmungstheorie auch Texte und Bühnenkompositionen.[3] Den Betrachtern soll zu einem ›neuen Sehen‹ verholfen werden, einem unverstellten, unbewußten Blick auf die Dinge, der ihr eigentliches Dasein enthüllt. Dafür werden in großer Vielfalt leblos anmutende Kunstfiguren mit unbewohnten Räumlichkeiten kombiniert, die insgesamt einen sehr kulissenhaften Eindruck vermitteln. Die verlassenen Stadtlandschaften mit ihren leeren Gebäuden

2 In einem 1920 erschienenen programmatischen Text von Hausmann, Grosz, Heartfield und Schlichter über *Die Gesetze der Malerei* werden für die neuen Schlagworte Plastizität, Körper- und Raumkonstruktion und Perspektive die Pittura metafisica und ihre Vertreter Giorgio De Chirico und Carlo Carrà ausdrücklich als Paten erwähnt. Vgl. Höch, Hannah: Eine Lebenscollage (1889-1920). Hg. von der Berlinischen Galerie. Berlin 1989, Nr. 13.50, S. 696-698. Auch wenn es z. B. Grosz eher um eine Entblößung der Großstadtgesellschaft als um eine Verrätselung von Dingen und Figuren geht. Dazu Schuster, Peter-Klaus: Neo-Neo-Klassizismus: Neusachliche Tendenzen im Vergleich Italien-Deutschland. In: Schulz-Hoffmann, Carla (Hg.): Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland: Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland. München 1988, S. 71-76; hier: S. 75: »Dennoch hat sich Grosz […] der Formenwelt der Pittura metafisica und insbesondere der Gliederpuppe De Chiricos bedient, um schonungslos die Entfremdung der modernen, technoiden Massengesellschaft aufzuzeigen.«

3 Vgl. Zdenek, Felix: Pittura Metafisica und Postmoderne. In: Schulz-Hoffmann, Carla (Hg.): Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland: Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland. München 1988, S. 53-58.

bergen »Konflikte des Raumzusammenhangs«,[4] die durch formale Mittel wie multiple Perspektiven und ausgetauschte Licht- und Schatteneffekte noch verstärkt werden. Die Atmosphäre der Bilder ist gleichsam aufgeladen und erweckt den Eindruck eines zu erwartenden Ereignisses. Diese oft als quälende Spannung oder ewige Starre des Augenblicks beschriebene Stimmung zeichnet die Pittura metafisica aus.[5] Ihre zu Abstraktion und Deformation neigende Darstellungspraxis des menschlichen Körpers ist für eine Flut technomorpher Kunstfiguren verantwortlich, die innerhalb der Avantgarde ihresgleichen sucht. Die menschliche Gestalt dient nur noch als Vorlage und Ausgangspunkt in einem neu eröffneten Reich der Kunstwesen.

Diese neuen Kunstfiguren orientieren sich interessanterweise an einem alten, seit Jahrhunderten bekannten und vertrauten Modell, der Gliederpuppe. Im Italienischen wird die Gliederpuppe als »Manichino« bezeichnet. »Manichino«, eine Italianisierung des französischen Wortes »Mannequin«, stammt ursprünglich aus dem Niederländischen, wo der Diminutiv »Mannekijn« Männchen, also kleiner Mensch bzw. kleine menschliche Figur, bedeutet. Die primäre Wortbedeutung wirft bereits die Frage auf, ob hier nun ein kleiner Mensch oder eine Figur, d. h. ein künstlicher Körper, oder beides gemeint sei. Das heutige Französisch hat sich der Doppeldeutigkeit nicht zu entledigen gewußt, hier meint Mannequin sowohl den Vorführkörper von Mode, d. h. das menschliche Model(l), als auch den künstlichen Körper, von der Schneiderbüste bis zur Schaufensterpuppe.[6] Der italienische Begriff entzieht sich dieser Doppeldeutigkeit, insofern er ausschließlich den künstlichen Körper, also die hölzerne Gliederpuppe, die Schneiderbüste aus Korbgeflecht bzw. Pappmaché und die Schaufensterpuppe in all ihren variationsreichen Materialien als »Manichino«[7] bezeichnet.

4 Vgl. Schmied, Wieland: De Chirico und sein Schatten: Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 1989, S. 25.

5 Der »senso di sospensione«, ein Zustand der Unruhe und Ungewißheit gilt als charakteristisch für die Pittura metafisica und ihre Literatur. Vgl. Biondi, Alvaro: Metafora e sogno. Buzzati tra ›Italia magica‹ e ›surrealismo italiano‹. In: Otto/Novecento, Nr. 1, Jan./Feb.1992, S. 79-113; vgl. S. 86.

6 Durch Zusätze wird versucht, das Gemeinte hervortreten zu lassen, so bezeichnet *femme-mannequin* ein lebendiges Vorführmodell, das die neueste Mode in Geschäften und Warenhäusern präsentiert. Vgl. Uzanne, Octave: Parisiennes de ce temps. Paris 1910, S. 227. Vgl. auch den Zusatz *figures*, der verdeutlichen soll, daß der Bildband: Mannequins *figures* (hg. von Nicole Parrot. Paris 1981) Schaufensterpuppen und nicht die menschlichen Vertreter dieser Spezies behandelt.

7 Vgl. den Eintrag im Dizionario Garzanti della Lingua Italiana: *manichino*.

Der italienische Begriff soll hier beibehalten werden, da er genau das beinhaltet, worum es im folgenden geht, die Kunstfigur, die Glieder- und Schaufensterpuppe, das figurative Medium und nicht die ›natürliche‹ menschliche Gestalt. Unter Manichino verstehe ich ein der menschlichen Figur entlehntes Modell, das als künstlerisches Objekt bzw. darstellerisches Medium die menschliche An- und Abwesenheit simuliert, also gleichermaßen die Belebung des Dinglichen und die Verdinglichung des Belebten ›verkörpert‹.[8] Als Kunstfigur verfügt er über mehrere Teilmengen und Überlappungen, oszilliert einerseits zwischen der Nachbildung des Menschen und einer Puppe, andererseits verkörpert er Anteile der hölzernen Atelierrequisite – das Gliederhaft-Zusammengesetzte – und somit auch der Marionette,[9] suggeriert aber auch eine Fleischlichkeit, die an das Organische der Kinderpuppe erinnert. Martin verweist im Zusammenhang mit der Pittura metafisica auf das »total artistic construct«, einem Bühnenbild vergleichbar, und spricht von den Manichini als »simplified forms […] in which the weakness and tremors of the flesh are no longer perceptible«.[10] So wird neben der Leblosigkeit als charakteristisches Merkmal oft die besondere Artifizialität hervorgehoben.

Die Manichini bevölkern in einem unerschöpflichen Variationsreichtum die metaphysische Bildwelt, als Hohlkörper und gesichtslose Puppe, als Schneiderbüste oder geometrisch-mechanistischer Versatzkörper, als verhüllte Statue, als Schatten. Ihr Auftauchen als Sujet im künstlerischen Kontext und die enorme Verbreitung des Motivs im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts haben zu den unterschiedlichsten theoretischen Spekulationen geführt, die von einem »standardisierten Typus, der Normierung und Vermassung thematisiert,«[11] bis zum »Symbol des mechanistischen Menschen«[12] reichen. Die bisherige Forschung ist sich jedoch

8 Vgl. hierzu auch die Dimensionen des Puppenspiels bei Konstanza Kavrakova-Lorenz: Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. In: Die Spiele der Puppe: Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Köln 1989, S. 230-241; hier: S. 236.

9 Vgl. zu Gordon Craigs Supermarionette: Gori, Gino: La scenotecnica nel »L'Angoscia delle Macchine« di Ruggero Vasari. In: Verdone, Mario: Prosa e Critica Futurista. Mailand 1973, S. 314-317.

10 Vgl. Martin, Marianne W.: Reflections on De Chirico and Arte Metafisica. In: Art Bulletin, LX 2, Juni 1978, S. 342-353; hier: S. 344 f.

11 Krystof, Doris: Die Gliederpuppe. In: Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina (Hg.): Puppen, Körper, Automaten: Phantasmen der Moderne. Ausstellungskatalog. Düsseldorf 1999, S. 290-291.

12 Roters, Eberhard: Mechanomorphosen, Mechanomannequins, Metamaschinen. In: Tendenzen der Zwanziger Jahre. Berlin 1977, S. 3-43.

einig, daß die Künstler der Pittura metafisica dieses Motiv in die europäische Kunst des 20. Jahrhunderts hineingetragen haben.[13] Dieser Einhelligkeit möchte ich insofern widersprechen, als die Gliederpuppe über eine lange eigene Tradition der Darstellung verfügt und nur die Überblendung mit der Schaufensterpuppe als etwas wirklich Neues erachtet werden kann. Diese Überblendung mit der Schneider- bzw. Schaufensterpuppe ist ein modernes Phänomen, das sich nicht losgelöst von den Insignien einer technisierten Moderne[14] besonders in Form der Warenwelt und deren Erfahrungsbewältigung und ästhetischen Konsequenzen verstehen läßt.

Es ist sicherlich ein Verdienst von Andreas Huyssen, darauf verwiesen zu haben, daß die Avantgardekunst in einem bewußten Zurückweichen vor bürgerlicher »high culture« und ihrem Eintauchen in »commercial mass culture« ihre Identität suchte.[15] Zudem suggerieren parallele Tendenzen literarischer und theatralischer Vorläufer einen eigenständigen Einfluß, die sich besonders in den künstlerischen Repräsentationen der Triade: Mensch – Raum – Kunstfigur offenbaren, wie sie neben dem Manichino der Pittura metafisica beispielsweise auch der futuristische »Uomo meccanico« und die Kunstfiguren Schlemmers vorgeben. Sie alle deuten auf einen größeren Kontext.

Die folgende Dreiteilung, die sich aus der Illustration des Eintrags »Manichino« in *Il nuovo Zingarelli* ablesen läßt (Abb. 1), zeichnet die wesentlichen Bedeutungslinien einer Atelier- und Moderequisite nach, die als solche kaum reflektiert ist.[16] Auf dem Bild handelt es sich bei der Figur rechts außen um eine Gliederpuppe, im Italienischen auch »Manichino da artista« genannt, eine Atelierrequisite, die als eine Orientierungshilfe zur Nachbildung des menschlichen Körpers dient und, ursprünglich meist als schematisierte Holzfigur, die Gestalt des nackten Menschen nachbildet. Als besonderes Merkmal gelten ihre Kugelgelenke, die eine maximale Beweglichkeit garantieren. Mit großer Sicherheit

13 Exemplarisch bei Roland März: Republikanische Automaten: George Grosz und die Pittura metafisica. In: Grosz, George: Berlin – New York. Ausstellungskatalog der Neuen Nationalgalerie Berlin vom 21.12.94-17.4.95. Berlin 1995, S. 144-156.

14 Zu der Phänomene wie Konsum- und Industriekultur, Mobilität, Warenästhetik, Krieg usw. zählen.

15 Huyssen, Andreas: After The Great Divide: Modernism, Mass culture, Postmodernism. Bloomington und Indianapolis 1986, S. VIII.

16 Eine weitere Ausnahme bildet der erwähnte Aufsatz von Ulrich Nefzger: Gliedermänner. In: Krafft, Barbara (Hg.): Traumwelt der Puppen. Ausstellungskatalog München 1991, S. 81-85.

handelt es sich um ein italienisches Phänomen, dessen Ursprung in den hölzernen Heiligenfiguren[17] der Prozessionen zu suchen ist, da diese zum An- und Umkleiden ebenfalls über bewegliche Glieder verfügen mußten. Dank der drehbaren Glieder läßt sich die Puppe in alle nur erdenklichen Stellungen bringen und bietet so einen hervorragenden Ersatz für das menschliche Modell. Allem Anschein nach diente sie in erster Linie für Studien des Faltenwurfs,[18] aber auch um schwierige Verkürzungen leichter in die Fläche übertragen zu können.[19] Tatsächlich stammt die erste Erwähnung aus einem frühneuzeitlichen Architekturtraktat von Filarete,[20] das sich der Vision einer Idealstadt widmet und in deren Zusammenhang eine kleine, bewegliche Holzfigur für das Drapieren von Gewändern beschrieben wird. So verdankt sich das Auftauchen eines künstlerischen Hilfsmittels in der Kunst, der Integration der Perspektive in das Bild und der durch diese Entdeckung ausgelösten Reflexion künstlerischer Praxis. Die typische gliederhafte Form der ursprünglichen Figur wird in der bildlichen Umsetzung fast immer als menschliche Person dargestellt.[21] Oft kann man nur den Skizzenbüchern entnehmen, daß eine Gliederpuppe als Vorlage diente. Daß sie nur selten im Bild in Erscheinung tritt, erklärt vielleicht zum Teil ihr kunsthistorisches Schattendasein. Ihre Funktion wandelt sich von einer ursprünglich kultisch-leibhaftigen Präsenz zu einer Stütze künstlerischer Imagination und hilft, die stets gegenwärtige Spannung zwischen intensivem Naturstudium und ersehnter Kunstidealität zu überbrücken. Eine Eigenschaft, die die

17 Die Wolfgang Brückner auch als geistliche Mannequins bezeichnet, vgl. seine detaillierten Ausführungen in dem Aufsatz: Mannequins. Von Modepuppen, Traggestellen, Scheinleibern, Schandbildern und Wachsfiguren. In: Krafft, Barbara (Hg.): Traumwelt der Puppen. Ausstellungskatalog. München 1991, S. 1-24, besonders S. 12 ff.

18 Weixlgärtner, Arpad: Von der Gliederpuppe. Göteborg 1954; vgl. hier S. 37; zu sog. »Mantelfiguren« vgl. S. 68. Hier offenbart sich eine enge Verbindung zur jeweils herrschenden Mode.

19 Ein weiteres wichtiges Element der damaligen Malerei sind die Bilder mit Raumtiefe, die dank der von Brunelleschi entwickelten Gesetze der Linearperspektive möglich wurden. So mußten Figuren mit starken Verkürzungen dargestellt werden, wofür die Gliederpuppe eine willkommene Hilfe war. Es ging also nicht um eine sklavische Naturnachahmung, sondern um die Verwirklichung höchster Ideale.

20 Trattato Di Architettura (1464) von Antonio Averlino detto il Filarete (1400-1469/70). Hg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi. Mailand 1972, S. 182.

21 Vgl. Nefzger 1991, S. 81.

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen
Gründen nicht angezeigt werden

Abb. 1: Illustrationen zum Eintrag »Manichino«
in: Il nuovo Zingarelli. Vocabulario della Lingua Italiana.
11. Aufl., Bologna: Zanichelli 1989, S. 1099.

moderne Schaufensterpuppe gleichermaßen bewahrt. Auch sie verweist als Kunstkörper auf den ›echten‹ Körper, Träger der Stofflichkeit bleibt das Gewand.

Im 18. Jahrhundert wird die hölzerne Beschaffenheit der Gliederpuppe häufig aufgegeben – zugunsten eines Gestells aus Eisen oder Kupfer, das mit einem Seidentrikot oder Lederüberzug versehen ist. Der allmähliche Übergang von einer Atelier- zu einer Moderequisite zeichnet sich darin ab. Wir bewegen uns von der Schneiderbüste zur Schaufensterpuppe: vom »Manichino da sarto« zum »Manichino da vetrina«. Die ersten Schneiderbüsten gibt es als halbe Büsten oder ganze Figuren. Sie sind immer Mischwesen zwischen Kleiderständer und Kunstkörper, wie etwa bei C. G. Geyser in seinem Bild *Mannequin am Fenster* von 1780 zu sehen ist (Abb. 2). Es gehört im 17. Jahrhundert zu den eindeutigen Privilegien der europäischen Hofdamen, sich von den reisenden Vorführpuppen über die neuesten Pariser Modelle in Kenntnis setzen zu lassen. Mit der Demokratisierung in Frankreich gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird Mode auch anderen Schichten zugänglich gemacht, aber erst die Industrialisierung der Produktion, die Serienfabrikation, bringt Puppen und Büsten in die Schaufenster.

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen
Gründen nicht angezeigt werden

Abb. 2: C.G. Geyser: Im Modeatelier.
Kupferstich um 1780.

Die Schaufensterpuppe im heutigen Sinn, der »Manichino da vetrina« existiert also erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts und steht in unmittelbarer Verbindung zur Konsumkultur. Mit der Entwicklung der Warenhauskultur verdrängt die Puppe mehr und mehr die Büste.[22] Die fortschrittlichen Schneiderpuppen werden auf internationalen Handels- und

22 Die im folgenden beschriebene Entwicklung bezieht sich in erster Linie auf Paris. Die Veränderung der städtischen Topographie durch die »Haussmannisation«, d.h. die von Baron Haussmann zwischen 1850-60 gebauten großen Boulevards, öffnen nicht nur dem Verkehr Tür und Tor und dezentralisieren alte Arbeiterviertel, sondern schaffen auch für die Fußgänger und die Konsumkultur völlig neue Dimensionen. Vgl. Shapiro, Barbara Stern: Pleasures of Paris: Daumier to Picasso. Boston 199, hier: S. 17-26.

Industriemessen vorgeführt. So zeigt der Modepavillon der Turiner Ausstellung von 1911 bereits technisch perfektionierte Mannequinkörper, die Taille und Arme bewegen und zudem vollständig entkleidet werden können. Erstmalig sind ganze Gruppen von Schaufensterpuppen zu thematischen Anordnungen, wie *Einschiffung am Comer See* formiert.[23] 1922 bittet Jérôme Le Maréchal, damaliger Geschäftsführer des Warenhauses *Galéries Lafayette,* die Firma Stockman, die Modelle künftig nach Künstlerentwürfen und nicht mehr am lebenden Modell zu modellieren. So entstehen in den folgenden Jahren aufsehenerregende Kreationen avantgardistischer Kunst bis an die Grenzen der Abstraktion. Vielfältige Formen existieren nebeneinander und alle verweisen auf die starke Verbindung von Kunst, Kunstgewerbe und Warenwelt. Siegel, einem kanadischen Geschäftsmann, der sich 1925 mit der französischen Firma Stockman zusammenschließt, gelingt es, für seine Ateliers eine ganze Equipe von Künstlern zu versammeln, die alle von »der Idee der Neuschöpfung moderner Objekte begeistert sind«.[24] Siegel entwirft auch als Erster das gesichtslose Mannequin, »the wiping out of facial features emphasized the mannequin as object.«[25] Die Auslöschung der konventionellen Züge, die Überblendung von Objekt und Subjekt findet hier in der Annahme des Warencharakters statt. Die Umgebung, die äußere Hülle, das Kleid sollte durch die ›Entleerung‹ belebt werden, eine stärkere Aufmerksamkeit erfahren. Die Pittura metafisica hat diese ›Aura der Leere‹ bereits ein Jahrzehnt früher thematisiert, und zwar in der dritten Figur des ›Manichino metafisico‹. So ist etwa in Giorgio De Chiricos *Il vaticinatore* von 1914/15 (Abb. 3) die Leere sichtbar.

Die Wiederbelebung der Gliederpuppe und ihre Überblendung mit der Schaufensterpuppe zum ›Manichino metafisico‹ zieht auch eine Umbewertung ihres Wesens nach sich. Der Manichino, ein regloses Objekt menschlichen Anscheins, wird in weniger als zehn Jahren – als

23 Vgl. Peppel, Claudia, Der Teint der Technik. Industrielles Finish am modernen Objekt: Die Schaufensterpuppe. In: Ästhetik und Kommunikation, Sommer 2001, Heft 113, S. 97-105.

24 Vgl. Parrot, Nicole: Von der Probierpuppe zur Dame in Wachs. In: Dies. (Hg.): Mannequins *figures*. Paris 1981, S. 33-80; hier: S. 86, und Herbst, René: Devantures, vitrines, installations de magasins à l'Exposition internationale des Arts décoratifs. Hg. von Ch. Moreau. Paris 1925, planche 1: Mannequin Siegel; vgl. auch pl. 7 und pl. 32, Fassadenaufnahmen der Geschäftsräume.

25 Vgl. Gronberg, Tag: Beware Beautyful Women: The 1920s shopwindow mannequin and a physiognomy of effacement. In: Art History, Vol. 20, September 1997, Nr. 3, S. 375-396; hier: S. 389 ff.

Prototyp des anonymen entfremdeten Menschen – zum »citoyen du monde«,[26] einem Universalmotiv in den Künsten, das sich in den unterschiedlichsten Darstellungsformen wie Bildern, Photographien, Aufführungen und Plakaten wiederfindet. Hieran wird deutlich, wie Objekte des täglichen Umgangs tiefgehende kulturelle Muster prägen können. In der Gestalt dieser Kunstwesen verflechten sich nicht nur durch künstlerische Entwürfe und technische Konstruktionen hervorgerufene Veränderungen von Körperformationen, sondern diese ästhetischen und technologischen Vorstellungen verbinden sich zu einem neuen Kollektivsymbol.[27] Besonders eindringlich wirkt der unbewegliche, zur Pose erstarrte Charakter, der durch die Aura der Leere, in der Zeit und Bewegung aufgehoben scheinen, noch verstärkt wird. Als Ausdruck der Verlassenheit des modernen Menschen deutet Wieland Schmied jene zutiefst entfremdete Bildwelt.[28] Diese Isoliertheit scheint besonders auf die Künstler der europäischen Avantgarden zu wirken, denen, wie Georg Grosz (Abb. 4), die starre Gliederpuppe und die Ödnis der Architekturkulissen »die Stichworte für seine Malerei: Verfremdung, Isolation, Verdinglichung, Melancholie, Erwartung liefern«.[29] Auch Max Ernst hat seine Lithographien-Serie *Fiat modes pereat ars*, in der Schneiderpuppen aus Katalogen erscheinen, ausdrücklich als Hommage De Chirico gewidmet, der ihm, wie er einmal sagte, die Augen geöffnet habe.[30]

In der Vielfalt der entleerten Konstruiertheit können sich die unterschiedlichsten Einschreibungen plazieren. Als Körper ohne identitätsstiftende Zeichen, als Hohlkörper, leere Projektionsfläche und »streamlined body«, ist der Manichino Industrieprodukt, Warenkörper und künstlerisches Medium in einem und irritiert durch diese vielschichtigen Aspekte.[31] Das Bedeutsame dieser Kunstfiguren besteht darin, daß sie – im Gegensatz zur Automatentradition nicht mehr als verkleidete perfekte

26 Vgl. Bohn, Willard: Apollinaire et l'homme sans visage: création et évolution d'un motif moderne. Rom 1984, S. 13.

27 Der Begriff orientiert sich an Jürgen Link: Über ein Modell synchroner Systeme von Kollektivsymbolen sowie seine Rolle bei der Diskurs-Konstitution. In: Ders./Wulf Wülfing (Hg.): Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Augsburg 1984, S. 63-92; vgl. hier S. 64 ff.

28 Vgl. Schmied 1989, S. 24.

29 Vgl. März 1995, S. 145.

30 Zitiert nach Schmied 1989, S. 79. Auch Max Ernst ist über die Zeitschrift *Valori Plastici* zu den Reproduktionen De Chiricos gekommen, vgl. S. 78.

31 Far, Isabella: Il manichino. In: Fagiolo dell'Arco, Maurizio (Hg.): Giorgio De Chirico: I temi della metafisica. Ausstellungskatalog. Mailand 1985, o. S.

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen Gründen nicht angezeigt werden

Abb. 3: Giorgio De Chirico: Il vaticinatore. 1914/15.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2004.

Menschenimitate erscheinen, sondern ihre Künstlichkeit und ihren Baukastencharakter offensichtlich zur Schau tragen. Die Kunst tritt der ›Natur‹ mit einem neuen Selbstverständnis gegenüber, die Realität erscheint nunmehr nicht nur als unzureichend, sondern als mit ästhetischen Mitteln überbietbar.[32] Diese allgemeine Forderung nach einer Zurschaustellung des Künstlichen wurde auch verstärkt in Dramenkonzepte eingearbeitet, die dann unter Verzicht auf die Mitwirkung lebendiger Akteure mit Kunst-Geschöpfen, d. h. in erster Linie Puppen und Marionetten, konzipiert wurden. So öffnete die Darstellung von Künstlichkeit den Blick für die Reflexion im eigenen Medium. Die Beschäftigung mit der Kulturgeschichte der Glieder- und Schaufensterpuppe und insbesondere auch mit dieser merkwürdigen künstlerischen Zwischenform, dem Manichino, eröffnet ganz unterschiedliche Perspektiven. Sie verlangt eine Erweiterung und Verknüpfung von Mode-, Kultur- und Technikgeschichte und beschreibt über die Veränderungen, Entstellungen und Einschreibungen der Diskurse in die Körperformen auch die Auswirkungen der Umbrüche: Warenrevolution, Krieg, Technisierung.

Die Schaufensterpuppe beansprucht eine Wirklichkeit als Objekt und ihre gleichzeitige Zerstörung. Dieses ›Sein- und Nichtsein‹ macht ihren ästhetischen Reiz aus. Sie ist ein Objekt, dessen Bedeutung vor allem darin besteht, die Aufmerksamkeit auf das zu lenken, was ihr fehlt, die Lebendigkeit. Die Phantasie wird angeregt, das nicht Sichtbare oder Erlebbare zu vervollständigen. In dieser doppelten Präsenz wirkte sie ungeheuer stimulierend auf die Avantgardekunst. Der Verzicht auf identitätsstiftende äußere Merkmale des Manichino wurde vielerorts als Rückzug vor der Außenwelt gedeutet. Meine Hypothese sieht darin eher den Versuch einer grundlegenden Überwindung des Physischen, die an diesem und durch dieses Objekt vollzogen wird, ein Transformationsprozeß, der als grundlegende Tendenz der Moderne gilt.[33] Das Metaphorische der Technik[34] ist ein Merkmal der gesamten künstlerischen Avantgardekul-

32 Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Die Poesie der Maschinen: Literarische Darstellungen von Automaten und Kunstmenschen in Zeichen ästhetischer Autoreflexion. In: Neohelicon, XXIV, 1997, 2, S. 237-279; hier: S. 254.

33 Vgl. Held, Heinz-Georg: Bilanz der Moderne aus italienischer Sicht. In: Lämmert, Eberhard/Culatelli, Giorgio (Hg.): Avantgarde, Modernität, Katastrophe: Letteratura, Arte e Scienza fra Germania e Italia nel primo 900. Florenz 1995, S. XI-XXV; hier: S. VIV und XV.

34 Vgl. Ropohl, Günter: Die Maschinenmetapher. In: Technologische Aufklärung: Beiträge zur Technikphilosophie. Frankfurt/M. 1991, S. 167-182.

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen
Gründen nicht angezeigt werden

Abb. 4: George Grosz: Ohne Titel. 1920. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. © VG Bild-Kunst, Bonn 2004.

tur;[35] es zeigt sich im veränderten Zusammenspiel von Kultur und Gesellschaft, durch das die Künstler nicht nur in den industriellen Produktionsprozeß eingebunden werden, sondern auch der Konstruktionscharakter der Technik als künstlerischer, kreativer Anteil in die Kunstwerke einfließt. Der Manichino ist ein solches Objekt, in das sich künstlerische *und* technische Prozesse einschreiben, ein Ort, an dem sich in einem traditionsreichen Objekt industrielles Produktdesign und neue künstlerische Tendenzen verflechten. Während in der Kunst des 19. Jahrhunderts Technik als Teil der Welt – als Utopie, Schicksal oder Besitz – fungiert, beginnt mit dem 20. Jahrhundert eine neue Phase: Technik wird nun als Teil des Menschen imaginiert, sie zielt auf sein Innerstes und vereinnahmt seine Gestalt.

35 Vgl. Bachmann-Medick, Doris (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in den Literaturwissenschaften. Frankfurt/M. 1996, hier S. 9 ff. Anknüpfend an Clifford Geertz (Dichte Beschreibung: Zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/M. 1995) diskutiert der Band die deutschsprachige Diskussion um Kultur als Zeichensystem und Textgewebe. Dabei gilt der Mensch als in ein selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe verstrickt, in dem »Text als Kultur« nicht als buchstäblicher Text, sondern als Handlungs- und Sinnzusammenhang figuriert, wobei hier der »inszenatorischen Manifestation von Bedeutung« (S. 26) eine besondere Rolle zukommt: Mit Blick auf kulturelle Diskurse seien die als fest angenommenen Grenzen literarischer Texte aufzubrechen und Beziehungen im Licht ihrer kulturellen Vertextung, Symbolisierung und Kodierung zu rekonstruieren.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2004
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Druck: Hubert & Co, Göttingen
gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier
ISBN 3-89244-762-4