

Gliederpuppen-Akteure. Die Geschichte beweglicher Skulpturen in Menschengestalt aus Sicht der Bildaktforschung

Markus Rath

Die Gliederpuppe.

Kult – Kunst – Konzept.

(Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie, Bd. XIX). Berlin/Boston, Walter de Gruyter 2016.

611 S., 32 Farb- u. 281 s/w-Abb.
ISBN 978-3-11-045710-0. € 149,95

Im Jahr 2014 widmete Jane Munro der Gattung der Gliederpuppe eine Aufsehen erregende Ausstellung: „Silent Partners. Artist and Mannequin from Function to Fetish“ im Fitzwilliam Museum in Cambridge verblüffte mit dem Variantenreichtum und der Nutzungs- sowie Darstellungsvielfalt beweglicher Skulpturen in Menschengestalt, wie sie im Kontext von Künstlerateliers auftraten (vgl. auch *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*. Ausst.kat. Düsseldorf, hg. v. Pia Müller-Tamm/Katharina Sykora, Köln 1999). Mehr oder weniger zeitgleich mit Munros Präsentation entstand die Dissertation von Markus Rath. Während Munro allein die Entwicklung des Künstlermodells von der Neuzeit an nachzeichnete, hat Rath eine umfassende, grundlegende Untersuchung von gegliederten Bildwerken vorgelegt. Das Buch umfasst heterogenes Material aus einer großen Zeitspanne vom Altertum bis in die Gegenwart. *Die Gliederpuppe. Kunst – Kult – Konzept* berührt dabei so viele virulente Bereiche der Kunstgeschichte, dass man sich fragt, warum diese Skulpturen so lange nur ein versprengtes Dasein geführt haben (vgl. allerdings ausführlich: Esther P. Wipfler, Art. Glie-

derpuppe, in: *RDK Labor* 2015, <http://www.rdklabor.de/wiki/Gliederpuppe>).

In Raths Definition sind Gliederpuppen „alle mechanisch beweglichen anthropomorphen Artefakte, die aufgrund ihrer Gelenkverbindungen eine Gestaltveränderung erfahren können“ (4). Ihr Merkmal, im Prinzip unendlich variable Kunstwerke zu sein, passt sich in die viel diskutierte und nicht unumstrittene Bildakt-Forschung ein, in deren Rahmen der Doktorand von Horst Bredekamp seine Untersuchungen gestellt hat (zu anders gerichteten Konzepten von „agency“ vgl. v. a. Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Boston/Berlin/München 2015 sowie die Rezensionen von Martin Büchsel in: *Kunstform* 9, 2015, <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2015/9/27131/> und Hans Christian Hönes in: *Kunstchronik* 69/8, 2016, 436ff.). Die Möglichkeit zur Veränderung fordert die manuelle und gedankliche Interaktion eines Rezipienten heraus, so dass sie als „handelnde“ (besser wohl: eine Aktion initiiierende) Bildwerke – *imagines agentes* – zwischen statischen Skulpturen und eigenbeweglichen Automaten stehen. Der bipolaren Bildnatur gegliederter Menschenfiguren eignet also ein reiches Wirkungspotential, da der Betrachter sie stillstellen oder verlebendigen kann.

VON CHRISTUS BIS BARBIE

Rath versammelt Objekte verschiedenster Materialien (Holz, Elfenbein, Ton, Bein, Bronze usw.) und Gelenkmechanismen (Steckverbindung, Nut- und Federsystem, Scharnier- und Kugelgelenke etc.) von handspannen- bis überlebensgroß. Geographisch auf den europäischen Raum konzentriert, werden sie phänomenologisch beschrieben, ikonographisch analysiert und ikonologisch interpretiert. Die jeweiligen Einsatzbestimmun-



Abb. 1 Kruzifixus mit beweglichen Armen und Kopf, Mitte 14. Jh. Holz, Kalbsleder, Naturhaar, Horn. Kathedrale von Burgos (Jesús Urrea Fernández, La catedral de Burgos, León 1982, Abb. 72)

Rath als „Urgestalt der Gattung“ aus (2). Zum möglichen Ursprung unterbreitet er die These, dass das aspektivische Denken entsprungene, zergliederte Menschenbild der alten Ägypter am besten mit einer Gliedergestalt verglichen werden könne (nach Emma Brunner-Taut) und möglicherweise der Gattung ursprünglicher Kern sei (30). Es brachte unter anderem Götter mit Kompositkörpern hervor und manifestierte sich im „Mumifizierungskult“ (30): Einem Mythos zufolge wurde der Leib des ermordeten göttlichen Königs Osiris in Stücke gerissen, konnte aber wieder zusammen-

gen sind ebenso entscheidend wie die Frage, inwiefern sie als Kunst- und Kultur-Phänomene Weltanschauungen oder Denkweisen in religiösen und profanen Kontexten bezeugen. Dabei ermöglicht der größtenteils diachrone Zugriff, den Bedeutungs- und Rollen-Wandel sowie epistemologischen Zuwachs von Gliederfiguren trennscharf herauszustellen.

Das Material – Glieder- oder Malerpuppe, *jointed doll*, *lay figure*, *manneken*, *leeman*, *ledepop*, *manichino* oder *man(n)equin* – wird konzise präsentiert. Stellenweise muss das notwendig gerafft ausfallen, zumal sich zu Artefakten gattungszugehörig auch Schaufenster- und Erotikpuppen, anatomische *écorchés*, Marionetten wie jene der Augsburger Puppenkiste, Barbie-Spielfiguren, Manga-Schönheiten oder Crashtest-Dummies gesellen. Die Fragmente einer ca. 26.000 Jahre alten Elfenbeinstatue in Moravské Museum Brno macht

mengefügt werden. Bei Einbalsamierungen spielten Ägypter diesen Teil des Mythos für die Toten nach, obgleich bei dieser Funeralpraxis generell die Unversehrtheit des Leibes im Vordergrund stand.

Der Autor nimmt für die ab dem Altertum bis in die jüngste Zeit auftretenden Exemplare eine Trennung in „Kult“, „Kunst“ und „Konzept“ vor. Im ersten Abschnitt „Kult“ stellt er altägyptische, antik-griechische und -römische sowie frühchristliche Exemplare vor, zudem eine ausdifferenzierte Menge an Phänotypen des christlichen Brauchtums. Er schließt auch profane Herrscher-Stellvertreter ein und – den Begriff des Kultes etwas überstrapazierend – gegliederte Ersatzdarsteller in Mode, Wissenschaft und Spiel. Rath begreift in allen Fällen Gliederpuppen als Subjekte, indem er ihrer szenischen Präsenz und Bildkraft nachspürt. So führt er klassisch-hellenistische Puppen nach

Abb. 2 Werner Jacobsz. van den Valckert, Bildschnitzer mit Gliederpuppe, 1624. Öl auf Holz, 82,2 x 57,3 cm. The Speed Art Museum, Louisville, Kentucky, Inv. Nr. 1963.29 (Rath 2016, S. 249, Farbtafel 17)



dem Bild einer *parthenos* (eines jungen, schönen Mädchens), deren mechanische Apparatur auf Tanzdarbietungen zu Ehren weiblicher Gottheiten abgestimmt war, als Erzieherinnen vor. Im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. gab man Figuren wie die im Dreh-Wirbel erfasste Terrakotta-Gliederfigur im Alten Museum Berlin angehenden Tänzerinnen in die Hand. Jenseits des Spielvergnügens erfüllten sie eine von der griechischen Philosophie geforderte Energie-Zähmung durch körperliche Nachahmung und wirkten somit sozialisierend.

Breiten Raum widmet Rath, im Anschluss an Peter Jezlers und Johannes Tripps' Forschungen, Gliederpuppen, die man im Mittelalter zum (theatralischen) Nachvollzug des christlichen Heilsgeschehens einsetzte, insbesondere bewegliche Christusfiguren: An dem *crucifixus dolorosus* aus der Mitte des 14. Jahrhunderts in der Kathedrale von Burgos (Abb. 1) wird die psychologische, bildmagische Dimension glaubhaft: Sein Körper wurde mit unterfütterter Kalbslederhaut einschließlich Wundmalen überzogen, so dass dieser im Geist der Spätgotik geschundene Leib Christi die Betrachter in höchstem Maße emotional bewegte. Für diese *imagines Christi*, mit denen Gläubige

Stationen der Passion von der Kreuzabnahme bis zur Grablege inszenierten, nimmt Rath überfällige neue Kategorisierungen vor. Sie haben sowohl die bis ins Veristische gesteigerten Ausstattungen im Blick als auch die jeweilige konkrete Funktion in der Glaubenspraxis.

FUNKTIONSVIELFALT ZWISCHEN POLITIK UND KUNST

Es ist eine Stärke von Raths Untersuchung, den „performativen Impetus“ solcher Kunstwerke mit theoretischen Reflexionen und gründlichem Quellenstudium zu den Bedingungen ihrer Entstehung zu fundieren – so auch bei den Erörterungen zu be-



weglichen *effigies* verstorbener Potentaten. Die aus der römischen Jurisprudenz kommende Vorstellung von der Verkörperung des Staates in einer Person, ergänzt um die theologische Lehre von der unsterblichen Amtsgewalt, brachte englische Kronjuristen in Elisabethanischer Zeit zu dem Rechtssatz, dass ein König nicht nur einen sterblichen (*body natural*), sondern auch einen überzeitlichen Körper (*body politic*) besitze. Diese Einheit formte man wie ein „personifiziertes Ikon“ (Charles Sanders Peirce) in einem Kunstleib nach und stellte das Trägermedium öffentlich zur Schau. Das erste aus Holz geschnittene quasi reliquienhafte Simulacrum dieser Art (noch keine Gliederpuppe) war der gewaltsam ums Leben gekommene König Edward II. von England (1284–1327). Die Funktion solcher ‚mimetischer Doubles‘ bestand meist darin, ein Machtvakuum bis zur Investitur eines Nachfolgers zu überbrücken. Indem sie auch gegliedertbiegbar auftraten, wurde Rath zufolge ihre Wahrnehmung als lebendige Verstorbene verstärkt, welche die bruchlose Gegenwart der Macht verkörperten.

Im zweiten Hauptteil „Kunst“ bespricht Rath die seit der Renaissance jenseits und diesseits der Alpen in Bild- und Schriftquellen belegten schematischen

Abb. 3 Monogrammist IP, Männliche Gliederpuppe, 1520–30. Buchsbaumholz, ca. 19 cm. Ehemals Akademie der Bildenden Künste Berlin, Kriegsverlust (Rath 2016, S. 425, Abb. 221a)

Künstlermodelle. Das erste bekannte Textzeugnis findet sich bei Antonio di Pietro Averlino, gen. Filarete („figuretta di legname“, 267). Menschenmodelle waren ab der Wende zum 15. Jahrhundert üblich und kamen bis zum Ende des Cinquecento flächendeckend für das Studium von Falten, Draperien, Proportionen oder Verkürzungen zum Einsatz. Rath nennt sie „grundlegende Adjutanten des *disegno*“ (288) bei der Werkgenese für Maler und Bildhauer und benennt eine Vielzahl von Künstlern, die sie benutzten. Albrecht Dürer, mit dem die Gliederpuppe in den Norden gelangt sei und ihn zu Körperabstraktionen inspiriert habe, fertigte die ersten „zuverlässigen“ Zeichnungen. Rath kann allerdings auf eine valide, zeitlich früher entstandene Skizze eines Gliedermannes mit Bauchkugelgelenk (um 1478) auf einem Studienblatt von Leonardo da Vinci in der Londoner Royal Collection verweisen.

Der Autor verfolgt weiterhin den Werdegang der Glieder-Gestalten vom Atelierhilfsmittel zum aussagekräftigen Kunstmo-

tiv der Malerei (beispielhaft unter niederländischen Atelierszenen: Werner Jacobsz. van den Valckerts Gemälde *Bildschneider mit Gliederpuppe* von 1624; Abb. 2). Er destilliert aus Traktaten, Briefen und kunsttheoretischen Debatten das Für und Wider von Gliederpuppen in europäischen Werkstätten und für die akademische Künstlerausbildung bis zum 19. Jahrhundert. Eine Über-



Abb. 4 Luca Cambiaso, Figurenstudie, Mitte 16. Jh. Federzeichnung. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizien, Florenz, Inv. Nr. 13736 F (Rath 2016, S. 469, Abb. 234)

sicht über erhaltene Exemplare wie den Gliedermann aus dem Dänischen Nationalmuseum in Kopenhagen (16./17. Jahrhundert) leitet über zur Gliederpuppe als Kunstkammerstück: Zwar sind schon für das Altertum hochwertige ägyptische Exemplare belegt, doch einen künstlerischen Gipfel der Gattung besetzt ein „einzigartiges Korpus“ (409) meisterlicher Schnitzfigurinen mit ausgefeilter Gliederapparatur des Meisters IP. Die ältesten erhaltenen Exemplare aus der Zeit um 1520/30 stellen eine Blüte der Produktion von Kleinplastiken dar, nachdem die Reformation einen drastischen Rückgang religiöser Aufträge ausgelöst hatte. Offenbar kann die Konzentration auf den „Bildakt“ bei den in der Forschung als „enigmatische Referenz“ (407) dargestellten Gliederpuppen mangels Informationen über den Monogrammist aus dem Passauer Raum nicht durchgehalten werden (Abb. 3). Stattdessen wird deren Emanzipation zu eigenständigen Kunstwerken unterstrichen.

Mit dem wirklichkeitsgetreuen Abbild männlicher und weiblicher Körper verschiedener Altersstufen und der kunsttechnologischen Präzision ihrer flexiblen Kugelgelenke waren diese Werke beliebte Sammlerstücke für den Mikrokosmos der Kunst- und Wunderkammern als Abbild des Makrokosmos. Weit entfernt von der Vermutung, sie könnten als erotische Stimulanzien fungiert haben, eignet ihnen doch eine unbestreitbare Ausstrahlung von haptischen *agents provocateurs*. Zu kurz fällt bei Rath die anschließende Diskussion des Topos vom Künstler als *alter deus* aus, besonders im Hinblick darauf, dass es sich um Menschenstatuetten handelt. Nicht nur der Schöpfergott als plastischer Bildner nach Genesis 2,7 spielt hier eine Rolle. Im Bemühen der Renaissance, die Kunst zu verwissenschaftlichen, ging die Parallelisierung von göttlicher und menschlicher Kreation eine Symbiose mit der *symmetria* ein. Dafür stehen Autoren wie Nikolaus von Kues oder Marsilio Ficino, die die Schönheit in der Kunst mit mathematischen Gesetzmäßigkeiten verbanden. Wenn die hölzernen Figurinen des Meisters IP nach Dürers

Modellen in dessen Proportionslehre von 1528 gefertigt wurden, dann nobilitierten sie ihren Urheber in diesem Sinne mit Maß und Zahl.

BEDEUTUNGSWANDEL

Im dritten Abschnitt „Konzept“ von Raths Buch wird das „intrinsische Surplus“ (547) der Gattung Gliederpuppe weiter ausgelotet. Zum einen vertieft der Autor bereits Angeklungenes wie das kunsttheoretische Konzept des *rilievo* als Verkörperungsstrategie, wobei Gliederpuppen halfen, farbmodellierend oder mit Licht- und Schatten-Werten plastische Wirkungen in der Malerei zu erzielen. Zum anderen erhebt er die variable Protagonistin zur „Denkfigur“ (468): So stand sie für Luca Cambiasos Kubengestalten Modell (Abb. 4) oder auch für Gustave Moreau, der an einer stellbaren Puppe (Musée Gustave Moreau, Paris) Bewegungsformen für eine Salome studierte. Den in der Veränderlichkeit liegenden „Angebotscharakter“ von gegliederten Bildwerken interpretiert Rath auch unter Zurhilfenahme aktueller kognitionswissenschaftlicher Ansätze wie dem *extended mind*. Als Werkzeug oder Reizfigur erweitern menschenähnliche Kunstkörper den kreativen Geist ihrer Manipulatoren.

Da sich die Gliederpuppe in immer neuen Phänotypen fortschreibt, fasst Rath ihren Statuswandel von der Renaissance bis zu zeitgenössischen Interpretationen zusammen: War sie anfangs ein verheimlichtes, dann aber anerkanntes dingliches Modell und Sujet der Kunst, erlebte die Gliederpuppe im 18. und 19. Jahrhundert Etappen der Deutung als obsolete, gesichtslose Negativ- und Spottgestalt, um schließlich auch in der Literatur des 20. Jahrhunderts als Symbol, Metapher oder künstlerische Idealform neu aufgeladen (Dada, Surrealismus und Bauhaus) oder transzendiert zu werden (Puppen-Gelenkreihung als strukturalistisches Anschauungsmodell in der Sprachtheorie Ferdinand de Saussures).

Für die dynamische Entwicklung der Gattung stehen etwa Hans Bellmer und Cindy Sherman. Den einen beflügelte der Gelenkmechanismus zu monströsen Fetisch-Konstruktionen, wie die in erotische und verstörende Untiefen weisende *Pou-*

pée – seconde partie (Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris). Die andere nutzte medizinische Lehrpuppen mit ausgestalteten Geschlechtsteilen, um sie skandalträchtig für fotografische Serien (*Sex oder Horror Pictures*) als Lustobjekte zu arrangieren. Die vorletzte Abbildung im Buch zeigt das Werk *Pietà: Self-hatred* von Lee Yongbaek, das 2011 auf der Biennale in Venedig zu sehen war: Eine riesenhafte Kunststoff-Gliederpuppe verprügelt die Gussform, aus der sie geboren wurde. Diese Abbildung wirkt wie eine

witzige, ironische Pointe am Ende der Studie von Markus Rath. Anhand der Gliederpuppen-Geschichte ist es ihm überzeugend gelungen, den heutigen Skulpturenbegriff um denk- und handlungsstiftende Bildkompetenzen zu erweitern.

ELISABETH WEYMANN, M.A.
Lärchenweg 18, 61440 Oberursel,
elliweymann@aol.com

Aachen und Konstantinopel: Maßverhältnisse von Herrschaftsarchitektur

Jan Pieper/Bruno Schindler
**Thron und Altar, Oktogon und
Sechzehneck. Die Herrschafts-
ikonographie der karolingischen
Pfalzkapelle zu Aachen.**

Aachen/Berlin, Geymüller
Verlag 2017. 288 S., 350 Abb.
ISBN 978-3-943164-38-1. € 39,00

höchster Qualität“ (46) zu zeigen, „in welchen künstlerischen Formen die Inszenierung von Herrschaft erfolgte“ (20), werden dagegen nochmals traditionelle Fragestellungen aufgenommen. Zu deren Urheberschaft legen die Autoren allerdings Ergebnisse vor, deren Konsequenzen einen von ihnen vielleicht unerwarteten Schluss zu ziehen erlauben.

MASSTABSWECHSEL ALS MITTEL DER HIERARCHISIERUNG

Jan Pieper, bis 2013 Inhaber des Lehrstuhls für Baugeschichte und Denkmalpflege an der RWTH Aachen, versteht die Pfalzkapelle aufgrund einzelner Maßübereinstimmungen mit der Hagia Sophia als deren bewusste Verkleinerung, wie auch der (unbestritten als solcher angesprochene) Karlsthron nach Form und Maßen exakt zwanzigfach verkleinert die Gesamtgeometrie der Pfalzkapelle wiederholt – womit dem Bauwerk programmatisch das Thema „architektonische Miniatur“ bis in die Ausstattung hinein im Sinne einer „Nobilitierung“ (56) zugrunde gelegen habe. Die einzelnen Thronelemente sind zwar nicht als Teile des einstigen Richterstuhls eines Pilatus zu sichern und die Deck- und Seitenplatten des heutigen Hauptaltars, ursprünglich wohl des Salva-

Das 1200. Todesjahr Karls des Großen 2014 hat eine ganze Reihe sachlich weiterführender Publikationen zur Aachener Königspfalz initiiert. Auch das Verhältnis von Byzanz und Westeuropa wird in der bis Anfang Oktober 2018 auf der Schallaburg laufenden Ausstellung „Byzanz & der Westen. 1000 vergessene Jahre“ thematisiert. Wenn es den Autoren des vorliegenden Werks darum geht, anhand der inmitten des Aachener Kessels auf der Basis des antik-römischen kapitolinischen Fußes von 0,2957 m als Zentralbau errichteten Pfalzkapelle (Marienkirche), „in Gestalt eines geometrischen und arithmetischen Kunstwerks