

Hans J. Wulff:

Mannequins. Kulturgeschichtliche, semiotische und ästhetische Aspekte der Schaufensterpuppe im Film

Der folgende Text erschien zuerst in: *KulturPoetik* 12,1, 2012, S. 72-91.
URL der vorliegenden Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-178>.

Abstract: Ich werde zeigen, dass die Kultur- und Bedeutungsgeschichte der Schaufenster-, Mode- oder Verkaufspuppe eng mit der Inszenierung von Waren zusammengegangen ist, insofern deutliche Affinitäten zu kommunikativen Konstellationen aufweist, die der Warenwelt und dem Konsumismus zugehören. Allerdings sind ihre Motive ein amalgamiertes Feld, in dem ganz unterschiedliche kulturelle Wissenshorizonte miteinander verbunden werden: Andererseits stehen die Film-Puppen nämlich in Verbindung zu älteren Diskursen und Motiven wie dem der „lebenden Puppen“ aus Aufklärung und Romantik, zu Modellen der Traumforschung und Psychoanalyse oder zu Symboliken des Todes sowie zu ästhetischen Diskursen über die Natur des Menschlichen, wie sie insbesondere im Surrealismus künstlerisch ausgeführt worden waren.

1. Terminologische und definitorische Vorbemerkung

Ich werde im folgenden nicht von männlichen oder weiblichen Mannequins oder *models* reden, sondern mich ausschließlich auf die in den Schaufensterauslagen, aber auch im Verkaufsraum aufgestellten Puppen-Modelle des menschlichen Körpers konzentrieren. In dieser bis heute üblichen Form in der Mitte des 19. Jahrhunderts erfunden, sind sie heute vor allem aus den Modegeschäften nicht wegzudenken [1]. Das Material, aus dem sie hergestellt werden, ist vielfältig und verändert sich natürlich im Lauf der Jahre. Auch wenn die meisten Schaufensterpuppen heute aus Plastik oder Fiberglas sind, so gibt es früher auch Ausfertigungen aus Wachs, Holz oder sogar Porzellan. Die meisten Puppen sind statisch, in einer Körpergeste eingefroren, die an die Präsentationsgesten von Mannequins auf dem Laufsteg; es gibt sie aber auch in Ausführungen, deren Gliedmaßen einstellbar sind (Gliederpuppen). Es gibt männliche, weibliche und Kinderpuppen. Hinsichtlich der Größe sind sie dem menschlichen Körper naturalistisch nachgebildet – Frauen-Puppen sind etwas kleiner als männliche, Kinderpuppen sind dem jeweiligen Alter angepasst, für das die Kleidungsstücke gedacht sind, die sie tragen. Manchmal werden einzelne Körperteile in Lebensgröße als „Gliedmaßenpuppen“ einge-

setzt (etwa im Strumpfhandel [2]). Ähnlich sind vor allem die Puppen körpersprachlich auf das Kleidungs-Genre abgestimmt – für Jugendmode wird ein anderer Ausdrucksmodus bevorzugt als für Sport- oder konservative Straßenkleidung oder gar für erotische Kleidung. Kopf und Haarteile sind meistens auswechselbar, so dass die Puppen auch in diesem Detail aktuellen Trends, Zeitgeisterscheinungen und sogar zeitgenössischer Kunst angepasst werden können. Auch wenn fast immer Hautfarbe benutzt wird, finden sich neuerdings (vor allem im Boutiquenbereich) auch Puppen in oft leuchtenden Grundfarben.

Schaufensterpuppen dienen werblichen Zwecken. Sie werden darum auch gelegentlich als „stille Verkäufer“ bezeichnet. Darum auch werden Puppen als wichtigstes Requisit der Dekoration von Kleidergeschäften angesehen. Gelegentlich wird mit kopflosen Puppen gearbeitet (*faceless design*), mit der Begründung, dass man den potentiellen Käufer nicht durch das Gesicht der Puppe ablenken wolle.

Die Anpassung der Puppen an jeweils dominante Trends bedingt es, dass Puppen heute Verwendungszeiten von nur bis zu fünf Jahren haben und danach gegen „aktuellere“ Puppen ausgetauscht werden müssen. Seit vielen Jahren werden die Puppen Stars und Prominenten nachgebildet [3]. Mode macht sich nicht nur an Kleidung fest, sondern offenbar auch am menschlichen Körperschema selbst. Zugleich nahmen die Puppen aber auch Impulse der zeitgenössischen Kunst auf (in den 1920ern etwa gibt es Puppen, die eindeutig dem Art Déco, dem Dadaismus oder dem Surrealismus zugeordnet werden können). Offenbar schmiegen sich die Puppen auch an die Prestigewerte jeweils modischer Design-Trends an [4].

Auch die umgekehrte Rezeption ist nachweisbar – die pantomimische Praxis der *living dolls* (etwa: „lebende Schaufensterpuppen“; manchmal auch: *living mannequins*) etwa, bei der Schauspieler auf Straßenseiten, Eröffnungsfeiern, Jubiläumsfeiern, Werbe-

und Marketingkampagnen und ähneln sich als Puppen gerieren, unbeweglich und unnahbar sind, mit auffallenden Kleidern ausgestattet, parodiert den expositorischen Modus der Puppen; oft minimale Bewegungen irritieren den Eindruck der Puppenhaftigkeit, stellen so ein reflexives Verhältnis zum Betrachter her. Ruckartige Bewegungen vor allem der Arme und des Kopfes überführen die Figur von einer Pose in die nächste. Aus fließender Bewegung wird eine Folge von Stillstellungen der Bewegung. Aus lebendiger Kontinuität wird so ein Artefakt aus Stillständen. Kurioserweise entstammt die Praxis der *living dolls* der Praxis der Inszenierung des Raums im Schaufenster und wird bis heute überaus erfolgreich in der Werbeindustrie eingesetzt (v.a. auf Messen und ähnlichen Events) [5]. Im Film finden sich vor allem im Slapstick Beispiele für einen versteiften, ruckartigen und eckigen und gerade darum lächerlichen Bewegungsmodus, den lebende Puppen meist nutzen. Ein frühes Beispiel ist die österreichische Komödie SEFF KOSTET 24,50 DOLLAR (aka: SEFF KOSTET 24,50 SCHILLINGE, 1920) mit dem seinerzeit berühmten Komikerduo Coel & Seff (das sind Rudolf Walter und Josef Holub). Holub spielt hier das Imitat einer Kleiderpuppe, die – so unbewegt sie auch scheinen mag – doch nicht ganz motionsfrei ist [6].

Gerade die *living dolls* machen das komplexe Geflecht an Repräsentationen und Aufführungen greifbar, in das Schaufensterpuppen eingelassen sind. Schneider schreibt dazu: „Live performers mix the static and dynamic qualities of such animated figures in a display of virtuosity. A robot mannequin is a live model who pretends to be a mechanical mannequin. Her performance is a complex layering of imitations: the model poses as if she were an actual robot, which in turn is posed as if it were a live model“ (1995, 44). Der Schauspieler resp. die Schauspielerin spielt beide Rollen gleichzeitig – die der Puppe und die des Akteurs, der eine Puppe spielt. So entsteht eine differentielle, in sich widersprüchliche Einheit der *performance*, zwischen der Auffassung des Körpers als real oder künstlich changierend. Gerade diese Unsicherheit wird sich auch in den filmisch-motivischen Anverwandlungen der Puppe wiederfinden.

Bei allem Bemühen um einen Realismus der Körperproportionen und der Statur der Puppen, der oft auch bis in Details der Körperrückbildung wie Gesichtszüge oder Hände hinein ausgeführt ist, bleibt der

Eindruck der Künstlichkeit deutlich erhalten. Die Anmutungsqualitäten der Kälte, der Glätte usw. entfalten sich möglicherweise auf Grund der glänzenden Oberflächen. Diese Beobachtung ist insofern wichtig, weil bei aller Attraktivität der Körperproportionen und -haltungen der Eindruck einer großen Unnahbarkeit, vor allem der einer spürbaren Entsexualisierung der Gestalt entsteht. Puppen sind Bilder des Körpers des oder der anderen Person oder Figur; die sensorische Qualität ihrer Berührung geht ihnen aber ab.

2. Charakteristiken der Schaufensterpuppen im Film

So komplex die Realgeschichte der Schaufensterpuppe ist, die eng mit der Entwicklung der werblichen Formen der Kommunikation zusammengeht und Teil der *Kommodifizierung* [7] vor allem des weiblichen Körpers in der Modeindustrie ist, so umgeht die Dramatisierung der Puppe im Film gerade diesen Aspekt fast gänzlich. Es gibt aber Ausnahmen, darauf wird zu sprechen zu kommen sein.

In den Standard-Rollen der Puppen geht es meist aber um andere diskursive und semantische Bezüge, die ins Zentrum treten:

- (1) Die *Bildhaftigkeit* der Puppen, die einen Wahrnehmungseindruck des Vorbilds aus der Zeit herausbrechen und langfristig aufbewahren (darin den Photos ähnlich), ist ein anderer dramatischer Ansatzpunkt; allerdings muß das Statue-Werden mit einem hohen Preis bezahlt werden – vor allem den Wachs-puppen der Jahrhundertwende ist die Anmutungsqualität der *Leichenhaftigkeit* zugeschrieben worden (Söntgen 1999, [394]; Schneider 1995, 60).
- (2) Die *Ähnlichkeit* der Puppe mit einem lebenden Vorbild ist ein solches formales Tiefenthema, das variiert werden kann, ist sie doch ein Beispiel für ein Fast-Ineinanderfallen von Signifikant und Signifikat. Puppen werden manchmal als imperfekte „Doubles“, als künstliche Doppelgänger genommen, bleiben aber auch dann in einer primären Repräsentationsform bestimmt. Puppen sind semiotisch von höchstem Interesse, weil die beiden Tendenzen, die beiden entgegengesetzten Momente „Ähnlichkeit“ und (epistemische und ästhetische) „Distanz“ von Zeichenausdruck und -inhalt auszutarieren, in scheinbar unauflöselichem Widerspruch stehen. In diesen dramaturgisch nutzbaren Themenkomplex rechnet darum auch die *Unbelebtheit* der Puppen,

die in einer phantastischen Welt in Belebtheit umschlagen und sich dann entweder – im Feld der Schauer- und Horrorgeschichten – möglicherweise als gefährlich erweisen oder – in der Komödie, dort treten verlebendigte Puppen immer als Individuen auf – in eine Liebesbeziehung eintreten kann.

(3) Die Verwendung mancher Puppen nicht in einem Ausstellungsformat wie dem Schaufenster, sondern in *praktischen Verwendungen*, in denen sie als Doppel menschlicher Körper (*dummies*) verwendet werden, um jene nicht zu Schaden kommen zu lassen. Im Film beschränkt sich diese Funktionsbindung aber wohl auf den Sach- und Lehrfilm; im Spielfilmkorpus konnte kein einziges Beispiel nachgewiesen werden –. Mit Ausnahme von *INDIANA JONES AND THE KINGDOM OF THE CRYSTAL SKULL* (*INDIANA JONES UND DAS KÖNIGREICH DES KRISTALLSCHÄDELS*, USA 2008, Steven Spielberg); hier gelangt der Held auf seiner Flucht in ein Dorf, dessen Bewohner ausnahmslos Puppen sind; er weiß nicht und erfährt erst in letzter Minute, dass er sich auf dem Gelände eines Atombombenversuchs befindet. Der Film setzt das Szenario aber nicht originär ein, sondern spielt offensichtlich auf die bekannten Aufnahmen von amerikanischen Atombombenversuchen aus den 1950ern an, nutzt die Bilder also als Mittel einer diffusen Historisierung der Geschichte, nicht als eigene narrative Erfindung.

Es sind drei Bestimmungselemente, die sie für die motivischen und dramatischen Rollen auszeichnen, die ihnen im Film zukommen können und die ihrerseits auf den ursprünglichen Gebrauchskontext der Puppen Bezug nehmen:

(1) Zum einen gehören sie in einen ursprünglich werbenden Zusammenhang, sie dienen dazu, das „eigentliche Objekt“ – die Kleidungsstücke, die sie im Gebrauch tragen und ausstellen, diese zugleich bewerbend – als *sexy object* und als Gegenstand eines „geheimen Begehrens“ (Söntgen 1999, 395) zu kennzeichnen. Deshalb tragen sie auch eine sexuell lesbare Botschaft.

(2) Zum anderen sind sie dem ursprünglichen „Rahmen“ verpflichtet, Elemente eines kommunikativen Verhältnisses zwischen Käufer und Produkt gewesen zu sein, in dem sie den potentiellen Kunden dazu einladen, sich imaginierend an die Stelle der Puppe zu versetzen und die Kleidungsstücke sozusagen am eigenen Leib zu evaluieren. Darum sind sie auch Repräsentanten einer konsumistischen Normalität, an die der Betrachter zurückerinnert werden kann.

(3) Und drittens schließlich sind sie aus dem ursprünglichen Verhältnis, Diener der Werbebotschaft zu sein, herausgenommen, sie sind funktionslos geworden, nur noch Erinnerungen an eine kommunikative Umwelt, in der sie gemeinhin als Wozu-Dinge aufgeschlossen werden, die aber dem „eigentlichen Objekt“ – der Ware – untergeordnet bleiben.

Anders als die meisten künstlerischen Skulpturen des menschlichen Körpers tragen die Modepuppen noch die Spuren des Schaufensters an sich, das wiederum nach Anne Friedberg (1994) eine Schlüssel-Konstellation für die Blickkonfiguration der konsumistischen Spätmoderne darstellt: Ihrer These nach ist das *window shopping* ein Bild der Aneignungsweise des einzelnen in einer spätkapitalistisch-urbanen Umwelt – der Blick richtet sich auf Objekte, die zum Konsum angeboten und im Konsum angeeignet, zu Eigenem werden. Dieser Blick ist mobil und spielt mit Virtuellem, weil er die Dinge als Gegenstände möglichen Konsums auffasst. Darum auch werden sie nicht unmittelbar konstituiert, sondern als in Repräsentationen vermittelt. In vielem gemahnt Friedbergs These an Walter Benjamins Metapher der „begehenden Aneignung“ (so auch Friedberg 1991). Auch bei Friedberg ist davon die Rede, dass der Blick des *window shopping* „travels through an imaginary flânerie through an imaginary elsewhere and an imaginary elsewhere“ (1994, 2f).

So vielgestaltig das Material ist, das zusammengetragen werden kann, so wichtig scheint es, gleich zu Beginn eine wichtige und seit inzwischen vierzig Jahren eindringliche Thematisierung der Versächlichung des Körpers im Objekt der Schaufenster-Puppe zu nennen, die das Puppenwesen nicht allein im Horizont der Werbung und des Konsums verortet, sondern es als Indikator für eine tiefe Entfremdung zwischen kultureller Realität und menschlichem Körper (bzw. Körperbild) nimmt: Stanley Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE* (*UHRWERK ORANGE*, Großbritannien/USA 1971). Hier ist die Puppe ganz in die Objektumgebungen des Menschen im Film integriert, gehört keinem erkennbaren Handlungszusammenhang mehr an. Die Handlung spielt in einer zutiefst futuristisch anmutenden Zukunftswelt, deren Möbelstücke vor allem in der zentralen Korova-Milchbar, dem Treffpunkt der Gang der Hauptfigur, gelegentlich menschlichen Puppenfiguren nachgebildet sind. Kubrick verzichtete auf Haarteile, auch die Gesichtsformen wurden nur angedeutet. Gleichwohl sind die Möbelteile eindeutig als realistische weibliche

Skulpturen in sado-masochistischen Körperhaltungen erkennbar. Die Handlungswelt des Film ist ebenso machistisch wie gewalttätig. Die – männlichen – Figuren des Films sind gegenüber der vorgefundenen Sexualisierung ihrer dinglichen Umwelt gegenüber blind. Oder genauer: sie üben einen nur zynischen Umgang mit weiblicher Sexualität oder Körperlichkeit. Es stellt sich der Eindruck einer vollständigen Unempfänglichkeit für sexuelle Signale ein. Dies mag damit zusammenhängen, dass die Figuren, die hier zu reinen Gebrauchsgegenständen transformiert sind, zwar sexuell besetzte Körperhaltungen anbieten (in mancher Hinsicht sogar den „Sex-Puppen“ ähneln), aber nicht einmal in Andeutungen als Darstellungen sexueller Kommunikation wahrgenommen werden. Die Figuren sind zudem in den gleichen glänzenden Plastikoberflächen ausgeführt wie andere Einrichtungsgegenstände auch. Die Nichtbeachtung der sexuellen Signale der Puppen hängt eng mit der Abwesenheit des Sexuellen und ihrer vollständigen Verlagerung in die Gewalt zusammen (vgl. DiRosia 2003), von der der Film auch erzählt; selbst die zentrale Vergewaltigung muß mit einer überdimensionierten Phallus-Skulptur ausgeführt werden.

Das Vorbild für dieses Science-Fiction-Design (im Film hat John Barry es betreut) entstammt wiederum der bildenden Kunst – den Arbeiten von Allen Jones; er war Ende der 1960er vor allem durch seine aufreizenden, lebensgroßen und realistisch wirkenden Frauenfiguren aus Stahl und Fiberglas bekannt geworden, die er manchmal wie masochistische Schaufensterpuppen zu Möbelstücken reduziert hatte und als Tische, Stühle oder Kleiderständer fungieren ließ. Trotz realistischer Ausführung der Puppen wurden sie so rabiat auf reine Gegenständlichkeit reduziert, was bis heute tiefe Irritationen hervorruft [8].

3. Motiv-Facetten der Schaufenster-Puppe

Es sind mehrere Motiv-Kreise, die auf der oben beschriebenen Ähnlichkeit von Puppe und Vorbild aufbauen. Ich folge im weiteren der von mir an anderer Stelle vorgestellten „Facettierung“ als einer Strategie, aus Objekten resp. Stoffen filmische Motive zu formen (Wulff 1994) [9]. *Facetten* in diesem Sinne sind dramatische Konzeptualisierungen, die das Objekt der Facettenklasse (hier: „Modepuppe“) in verschiedene Potentiale der Dramatisierung einbinden, es so interpretieren und an andere Motivkomplexe

(wie z.B. solche der Liebesgeschichte) oder Diskurse anschließen. Ausgangspunkt ist immer das Korpus, das die Belege für die verschiedenen Kernfacetten des Stoffs bereithält. Motive sind nicht durch die Struktur des Objekts determiniert, sondern basieren auf der jeweils historisch konkreten Auseinandersetzung der Künste mit Themen ihrer Zeit. Facetten-Analyse ist eine hermeneutische Technik der Korpus-Analyse. Facetten lassen sich nicht aus einer phänomenologischen Beschreibung des Objekts deduzieren, sondern entstehen im Rahmen einer diskursiven Praxis, schließen an andere Motivtraditionen, an ästhetische und wissenschaftliche Diskurse an, modulieren und modifizieren sie.

Es wird sich zeigen, dass ganz unterschiedliche Zentren sichtbar werden, die den Kern einzelner Motivkreise (sprich: Facettierungen) bilden:

(1) In einer ersten Facette steht die Puppe als *Ersatz* für den einen Partner einer sozialen Beziehung. Es ist hier nicht von Belang, ob es sich um Liebes- oder Hassbeziehungen geht – beides sind intensive Bindungen, denen u.U. Gewichtiges entgegensteht (Tod, Schüchternheit, Blockaden usw.).

(2) Wenn eine Figur der Handlung sich in eine Repräsentation einer anderen Figur verliebt, und wenn sich in der phantastischen Möglichkeiten-Welt der Erzählung diese Repräsentation *verlebendigt*, dann ergibt sich die Dramatisierung wie von selbst.

Die anderen Filme des Korpus gehören *symbolischen Interpretationen* der Puppe an.

(3) Die *Kommunikation* mit Puppen kann auf fundamentale Kommunikationsprobleme oder das Ausbleiben von Kommunikation hindeuten.

(4) Puppen sind als *Repräsentationen des Todes* in dramatische Verläufe eingebunden, in denen sie die Nähe oder die Gefahr des Todes indizieren.

(5) Puppen dienen in *Traumsequenzen* als Maskierungen von realen Figuren, schützen den Träumenden insbesondere vor der imaginierten Verletzung der oder durch die im Traum auftretenden Anderen.

3.1 Ersatz: Puppen als Fetische und Liebes-Surrogate

Im einen Extremfall wird die Puppe zum Surrogat der lebenden Figur, im anderen wird die Puppe zum Leben erweckt. Wenn also in dem Schweizer Kurzfilm *BABY JANE* (2009, Cyril Bron) sich der Held in eine Puppe verliebt und sie stiehlt, um in ihren Besitz und ihre Nähe zu kommen, dann deutet sich eine

tiefe affektive und erotische Aufladung der Puppe an. Ganz offensichtlich dient die Puppe in Filmen dieser Art als Mittel, an dem sich neurotische Aufladungen der sexuellen Beziehungen verdeutlichen lassen. Wenn also in der tschechischen Grotesk-Komödie *PRÍBEHY OBYČEJNÉHO SÍLENSTVÍ* (GESCHICHTEN DES ALLTÄGLICHEN WAHNSINNS, Tschechien/BRD/Slowakien 2005, Petr Zelenka) ein Freund des Protagonisten Waschbecken und Staubsauger zu missbrauchen versucht, sein Vater sich in ein Techtelmechtel mit einer Bildhauerin flüchtet und sein Chef eine amouröse Beziehung zu einer Schaufensterpuppe pflegt, der Held selbst noch einen Nebenjob als Voyeur hat und seinen Nachbarn gegen Bezahlung beim Sex zusieht, dann setzt sich ein Kaleidoskop von Pathologien der zwischengeschlechtlichen Liebe zusammen. Natürlich ist der Held unsterblich in eine junge Frau verliebt.

In gerade zu grotesker Verkehrung setzt Luis Buñuel eine ähnliche Surrogat-Beziehung zwischen Puppe, Original und Betrachter um: *ENSAYO DE UN CRIMEN* (DAS VERBRECHERISCHE LEBEN DES ARCHIBALDO DE LA CRUZ, Mexiko 1955) erzählt die Geschichte eines Mannes, der ein zutiefst gestörtes Verhältnis zu der Frau hat, die er begehrt, die er jedoch nicht erlangen kann, weil er von Mordphantasien geplagt wird, sobald es zu einer Annäherung kommt. Er kann dem fatalen Syndrom erst entkommen, als er eine Puppe anfertigen läßt, die der Angebeteten wie aus dem Gesicht geschnitten ist und die er in einem langsam und bewusst vollzogen Vorgang „tötet“, am Ende in einem Ofen zum Schmelzen bringt. Erst durch das Ausleben der Tötungsphantasien am Ersatz-Körper wird der Protagonist so von seinen ambivalenten Beziehungen zu der realen Frau befreit. Natürlich kann man die Geschichte als Parabel über sexuelle Verklemmtheit lesen, den Tötungsakt als eine Art Reinigungs-Zeremonie, die den Akteur zu der eigentlich erstrebten „reinen Liebe“ befähigt. Eine ähnliche Zwischenphase der intersexuellen Beziehungen ist auch das Thema der Komödie *LARS AND THE REAL GIRL* (LARS UND DIE FRAUEN, USA 2007, Craig Gillespie): Der schüchterne Lars bestellt sich eine *real doll* im Internet und stellt sie seiner Familie und seinem Bekanntenkreis als seine neue Freundin vor. „Zunächst schockiert, spielt sein Umfeld jedoch mit und behandelt die Puppe wie eine lebendige Frau. Interessant ist, dass Lars diese Puppe nicht tatsächlich zum Ausagieren seiner Sexualität benutzt, sondern viel eher seine eigenen psychischen Probleme auf sie projiziert und sie aus diesem Grund ärztlich

behandeln lässt. Gerade dadurch kann Lars sich selbst heilen und eine Beziehung zu einer realen Frau eingehen. Allerdings kann diese nur durch den vorhergehenden (von ihm fingierten) Tod der Puppe legitimiert werden“ (Julia Bork, Brief v. 10.3.2011). Auch hier geht es um Projektionen, auch hier steht die Puppe in einem eigentlich therapeutischen Kontext.

Auf der Grenzlinie zum Fetisch ist die Puppe manchmal auch im Horrorfilm lokalisiert. Wenn in *MANIAC* (USA 1980, William Lustig) ein psychopathischer Mörder, der in seiner Kindheit von der Mutter schwer misshandelt wurde, eine ganze Reihe junger Frauen in New York umbringt und skalpiert, um ihr Kopfhaut Puppen aufzusetzen, dann deutet die Tat auf eine tiefe Verwirrung der Sphären des Unterbewussten hin. Die Bestrafung der Mutter als Versuch, sie durch weibliche Haare zu ersetzen und sie auf dem Haupt von Puppen unter Kontrolle zu bekommen, läßt sich dem Film ebenso unterlegen wie die radikale Substitution weiblicher Sexualität, indem man sie in den Zustand des Puppenhaften versetzt [10]. Zur Psychopathie wendet sich auch die Geschichte am Ende von Claude Chabrols *Simenon-Adaption LES FANTÔMES DU CHAPELIER* (DIE FANTOME DES HUTMACHERS, Frankreich 1982), als sich herausstellt, dass der Hutmacher seine längst verstorbene Frau durch eine Puppe ersetzt hat, die er aber seiner Umwelt gegenüber so inszeniert, als sei sie weiterhin unter den Lebenden – er versorgt die angeblich Schwerbehinderte, die ihr Zimmer nicht verlassen kann, mit Essen, drapiert sie vor dem Fenster, so dass man ihren Schatten sieht, spricht sogar so mit ihr, dass die Angestellten und Kunden seines Geschäftes im Untergeschoss zuhören können. Auch hier dient das Puppe-Werden der Frau als Strategie, Rache zu nehmen für eine fast lebenslange Unterdrückung [11].

Ein nochmals anderer Bedeutungsrahmen tut sich auf, wenn Puppen in der erzählten Welt als Teile eines Simulationsspiels verwendet werden. Sie dienen als Stellvertreter realer Personen (als *dummies* wie in den Unfallexperimenten der Autoindustrie). Ein kurioses Beispiel ist *HOW TO MURDER YOUR WIFE* (WIE BRINGT MAN SEINE FRAU UM?, USA 1965, Richard Quine): Hier arrangiert ein Comiczeichner eine Mordszene, die er zeichnen will, mit Hilfe einer Schaufensterpuppe; seine Frau beobachtet zufällig sein Tun und glaubt, er probe den Mord an ihr – sie taucht unter, so dass ihr Mann des Mordes bezichtigt wird.

3.2 Verlebendigung

Die Verlebendigung von Puppen ist schon in der Stummfilmzeit behandelt worden. Ein Beispiel ist der 1913 entstandene deutsche Film *DIE IDEALE GATTIN* (Hanns Heinz Ewers), der den ersten Filmauftritt Ernst Lubitschs enthält: Er spielt den Chef einer „Heiratsvermittlung für penible Herrn“, der dem Hauptdarsteller eine immer lächelnde Gattin vermittelt: eine Korsett-Puppe aus einem Dessous-Geschäft. Der Film ist nur teilweise enthalten – ausgerechnet die Szene, in der der Heiratsvermittler die Schaufensterpuppe „belebt“, ist verloren gegangen. Die Inhaltsbeschreibung deutet darauf hin, dass der Kontakt mit der Puppe nur eine Durchgangsphase war, an deren Ende der Protagonist sich mit der von seinen Tanten für ihn ausgesuchten Braut versöhnt (die ebenfalls nicht überliefert wurde). Lubitschs eigener Film *DIE PUPPE* (1918) erzählt eine komödiantische Variante der „verlebendigten Puppen“: Baron de Chanterelle möchte seinen Neffen Lancelot verheiraten. 40 Jungfrauen melden sich auf seine Heiratsanzeige. Lancelot flüchtet voller Angst vor so viel Weiblichkeit in ein Kloster. Die Mönche möchten jedoch gern an der vom Onkel ausgeschriebenem Mitgift profitieren und überreden ihn, zum Schein auf die Ehe einzugehen und eine Puppe anstelle einer richtigen Frau zu heiraten. Lancelot gehorcht. Doch die von ihm gehehlte Puppe ist in Wirklichkeit die Tochter des Puppenmachers. Am Ende ist Lancelot glücklich, eine richtige Frau geheiratet zu haben [12].

Die vielleicht expliziteste Ausprägung der „verlebendigten Puppen“ ist die Hollywood-Komödie *MANNEQUIN* (*MANNEQUIN*, USA 1987, Michael Gottlieb): Hier verbirgt sich eine junge Frau (später „Emmy“ genannt), die mithilfe eines Zaubers in Alt-Ägypten (wo sie noch Emahasure hieß) vor einer Zwangsheirat fliehen konnte, am Ende und zum Beginn der Geschichte, die der Film erzählt, in einer Schaufensterpuppe. Sie verbündet sich mit einem Schaufenster-Dekorateur, der mit ihrer Hilfe schnell die schönsten Schaufenster der Stadt ausstattet und zu einem höchst erfolgreichen Dekorateur wird. Die beiden haben eine ganze Reihe von Problemen zu beseitigen, immer behindert durch die Tatsache, dass Emmy nur dann zum Leben erweckt, wenn ihr Mann sie sehen kann. Als sie aber vom Antagonisten zusammen mit allen anderen Schaufensterpuppen des Kaufhauses gestohlen wird und der Mann sie befreit, scheint das Schicksal es angesichts der tiefen Ver-

bundenheit der beiden gut zu meinen. Der Fluch wird aufgehoben, Emmy wird ein normales Leben führen können. Am Ende heiraten die beiden – konsequenterweise wieder in einem Schaufenster. Der Film behandelt die Frau-Werbung der Puppe, ihr Ausbrechen aus dem Skulptur-Sein resp. das Realwerden der Puppe. Die Beziehung des Protagonisten kommt zustande, weil er sich in das Abbild verliebt – das Urbild muß erst aus dem Abbild herausentwickelt werden [13].

3.3 Kommunikationsersatz und Kommunikationsstörung

Es sind gerade Endzeit-Geschichten, in denen letzte Überlebende auf Schaufensterpuppen treffen, mit denen sie – offensichtlich unter der Ermangelung jeder Art von Kommunikation leidend – in einer verzweifelten Art versuchen, Kontakt aufzunehmen, wissend, dass er rein imaginär ist. Die Szenen sind darum von einer tiefen Traurigkeit geprägt. Gerade in der Begegnung mit der Nachbildung des menschlichen Körpers wird die Einsamkeit um so bewusster, die Ausweglosigkeit der Lage wird kaum je so greifbar. Wenn also in dem Endzeit-Thriller *I AM LEGEND* (USA 2007, Francis Lawrence) die Einsamkeit des Protagonisten in einer Szene kulminiert, in der er mit Schaufensterpuppen – quasi als Surrogaten für die verlorenen Menschen – zu sprechen versucht, markiert die Szene einen Wendepunkt des Dramas: Spätestens hier muß sich der Held der Ausweglosigkeit seiner Lage bewusst werden. Er hatte eine Puppe an einer Stelle gesehen, an der er sie nicht vermutet hatte, und ruft ihr etwas zu, als erwarte er tatsächlich eine Antwort. Formal ist die Szene deshalb so wichtig, weil sie den *midpoint* der Geschichte darstellt, einen ihrer wichtigen Wendepunkte. In der Tragödientheorie spricht man vom Moment der *Peripetie* als dem Augenblick, in dem sich die Glücksumstände fundamental ändern, und von *Anagnorisis* als einer Einsicht des Helden in seine Lage, die besonderen Verstrickungen, die er zu ertragen hat. Beide fallen hier im erfolglosen Versuch zusammen, mit anderen in kommunikativen Austausch zu gelangen. Das Motiv der verzweifelten Suche nach Kommunikation tritt in dem Film mehrfach auf, bis hin zu einer grotesken Szene, in der der Held Hunderte von Schaufensterpuppen vor seinem Haus aufstellt, um eine Rede zu halten.

Dramaturgisch komplizierter noch ist *THE OMEGA MAN* (*DER OMEGA MANN*, USA 1971, Boris Sagal), die Erstverfilmung des gleichen Stoffes. Der Held ist der letzte Überlebende eines Krieges, der mit biologischen Waffen geführt wurde. Er hat sich nach Los Angeles gerettet, in ständigem Kampf mit äußerst aggressiven Mutanten, die im Untergrund der Stadt leben. Die Abende verbringt er in Gesellschaft einer Cäsar-Büste mit Schachspielen gegen sich selbst – schon dieses ist ein Hinweis auf eine dramatische Sehnsucht nach Kontakt und Austausch (dass der Held seinen Kummer dabei regelmäßig in Alkohol ertränkt, mag als ein weiteres Indiz dafür gelten). Immer wieder gesellt er sich unter eine Gruppe von Schaufensterpuppen. Was er nicht weiß: Eine der Puppen ist eine überlebende junge Frau. Erst als er in die Hände der Mutanten fällt, die ihn in einem ehemaligen Stadion auf einem Scheiterhaufen verbrennen wollen, und als er von einem nichtmutierten jungen Mann und der Puppen-Frau befreit wird, gelangt er in den Stand des Wissens. Als ihn dann noch das Paar zu einer Gruppe von ebenfalls gesunden Kindern bringt, kann das glückliche Ende der Geschichte beginnen: Man wird ein Serum gegen die tödlichen Viren, die im Krieg verwendet wurden, entwickeln können. Auch hier markiert der Kontakt mit den Puppen einen zentralen Wendepunkt der Geschichte. Zudem kehrt das Leben in den Puppenkörper zurück, aus dem Surrogat wird wieder das Original.

Ein klarer Hinweis auf die Kommunikationslosigkeit, vielleicht auch -unfähigkeit, der Figuren des Spiels sind die zahlreichen Puppen, die sich in der Wohnung der Protagonistin in Rainer Werner Fassbinders *DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT* (BRD 1972) finden. Nicht nur wirkt die Titelheldin schon vom Aussehen her wie eine der Puppen, das Puppenhafte setzt sich auch in den statuarischen Schauspielstil fort. Manchmal stellen die Puppen die ersehnten, aber nie erreichten Beziehungen zwischen den Figuren der Handlung in einer ebenso grotesken wie ironischen Manier nach (wenn etwa die Heldin zwei Puppen nach dem Fortgang ihrer Freundin und Geliebten so arrangiert, als schliefen sie miteinander). Die Puppen spiegeln eine Handlungswelt, der alles Leben entzogen zu sein scheint, die sich nur noch in leblosen Tableaus selbst darzustellen vermag.

3.4 Tod

Deuten schon diese beiden Filme auf den Horizont des Todes hin, der den Puppen oft assoziiert ist, so sollte doch nicht übersehen werden, dass sie in einer Art melancholischer Ambivalenz gesetzt sind: Anders als der biologische Körper verfaulen und zerfallen sie nicht, sondern bleiben morphologisch intakt, bewahren die einstige Jugend und Schönheit über allen Wandel der Zeiten hinweg. Sie sind darum gerade in unbekleidetem Zustand *Skulpturen* des menschlichen Körpers, bewahren eine Attraktivität und kommunikative Offenheit, die in scharfem Kontrast zu der Tatsache steht, dass sie unbelebt sind, reine Gegenstände. Sie sind zeichenhaft, material gegeben und bildhaft bezogen auf lebendige Vorbilder. Diese beiden Komponenten können in offenen Konflikt miteinander geraten.

Dies mag der Grund dafür sein, dass die Schlusszene aus Stanley Kubricks Film *KILLER'S KISS* (*DER TIGER VON NEW YORK*, USA 1955) so ungemein eindrücklich ist und im Gedächtnis bleibt: In einer verlassenen Schaufensterpuppen-Fabrik kommt es zu einem gefährlichen Zweikampf zwischen den beiden Männern, die Rivalen im Bemühen um eine junge Frau sind. Teilweise sind die meist weiblichen Puppen voll ausgestaltet und stehen in Gruppen im Gang, nackt, viele in aufreizenden Posen; manche tragen Haare, andere zeigen dagegen ihre nackten Plastikschädel; wieder andere sind nur Torsi, liegen auf den Werkbänken oder hängen an Leinen; und manchmal sind es nur Körperteile, die erst noch zu Puppen zusammengesetzt werden müssen. Gelegentlich sieht man ein Bild eines der Kontrahenten, unmittelbar über ihm hängen Plastikhände, in leichter Bewegung scheinen sie nach seinem Kopf greifen zu können. Der eine Mann bewaffnet sich mit einer Feuerwehr-Axt; der andere wirft mit Puppen oder Puppenteilen aus Gips. So sehr der Blick zunächst auf den Körperbildern ruhte, so sehr kehrt sich nun der materiale Charakter der Skulpturen heraus. Als der eine Mann stirbt, wird in seinem Todesschrei umgeschnitten auf ein Puppengesicht, als hänge der Kopf über eine Kante, in scharfem Licht, an eine Totenmaske erinnernd. Die Charakteristik der Puppe changiert in der Szene zwischen verschiedenen Konzeptualisierungen – als erstarrte Bilder von Mannequins, als Elemente einer modularen Produktion, als materiale Objekte aus Gips, als Bilder des menschlichen Leibes.

Gerade im Finale kann die changierende Position von Puppen zwischen Körper-Abbild, Funktionsgegenstand, adressiertem und gestisch lesbarem Kommunikationsmodus und nackter Materialität zur Unterstützung des Modus der Erzählung eingesetzt werden. Wenn die Schlußszene von Dominik Grafts Fernsehserie *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* (BRD 2010) in einem wasserüberspülten Keller spielt, in dem Puppen und Puppenteile im Wasser herumswimmen, dann wirken sie wie leichenhaft erstarrte Zeugnisse vergangener Funktion, haptische Anmutungen wie Kälte und sterile Unberührbarkeit noch unterstreichend [14].

Manchmal wird Todesbesessenheit als ein Tiefenthema von Fassbinders Filmen behauptet. Ein Beispiel hat auch mit Puppen zu tun: Als der Held in *GÖTTER DER PEST* (BRD 1970) tödlich verletzt ist, verharrt er vor einem Schaufenster mit einer blendend weißen Brautpuppe. Es scheint dieses Licht zu sein, in dem die subjektive Bedeutung der Puppe und des Verharrens zusammengeslossen sind – Weiß ist ein viel älteres Todes-Symbol und markiert gerade im Film eine Grenzüberschreitung, die alles Irdische hinter sich läßt (weshalb auch der Titel eines anderen Fassbinder-Films „Reise ins Licht“ so ambivalent ist). Dass die genannte Szene in sich widersprüchlich ist, sei nur am Rande angemerkt – immerhin ist es eine leblose Braut, die den Blick des Sterbenden wie zu einer Einladung zur Todeshochzeit bindet.

3.5 Traum-Puppen, Horror-Puppen

Manchmal ist es unklar, ob Puppen leben oder tot sind. Gerade im Thriller bietet sich das Motiv an. Ein Beispiel findet sich in *EXPERIMENT IN TERROR* (*DER LETZTE ZUG*, USA 1962, Blake Edwards): Eine junge Frau repariert und restauriert Schaufensterpuppen. Ihre Wohnung ist voller Puppen; teilweise hängen sie an der Decke. Ein Höhepunkt des Films spielt in ihrem Apartment. Sie trägt schwarze Spitzenunterwäsche, wird am Ende ermordet und baumelt zwischen den Schaufensterpuppen von der Decke. Fast hätten die FBI-Agenten sie übersehen. Markante Musik, durchgängige Untersichten, unlokalisierbare Geräusche, die Frau, die sich der Sicherheit ihrer Wohnung unsicher wird – und dazu die Menge der Puppen, die den Mörder verbirgt.

Einen anderen Weg gehen Filme des italienischen Giallo-Genres. Hier sind zweckentfremdete Puppen

gleich mehrfach Teil der erzählten Welt – sie symbolisieren Mordopfer, dienen als Drohungen, manchmal auch nur zur Irritation der Normalität der Umweltwahrnehmung. Ein Beispiel ist Umberto Lenzi's *SPASMO* (Italien 1974), in dem derartige Puppen mehrfach auftauchen (und sogar ein Motiv für das Plakat des Films darstellen): Sie liegen als Huren in Puppengestalt im Wald herum, finden sich als kalte und so gar nicht in die Umgebung passende Gestalten in Ruinen, baumeln an Stricken. Es sind horrible Szenarien, die die dargestellte Welt in eine Welt unkalkulierbarer Bedrohung wandeln. Die Puppen hatte Mario Bava übrigens in seinem Film *SEI DONNE PER L'ASSASSINO* (*BLUTIGE SEIDE*, Italien 1964), der im Milieu der Haute Couture spielt, in das Genre eingeführt.

NECRONOMICON - GETRÄUMTE SÜNDEN (aka: *SUCCUBUS*, Deutschland/Spanien 1967) erzählt seine Geschichte ganz aus der Perspektive der Heldin: Sie lebt als Künstlerin in Lissabon und führt regelmäßig eine bizarre erotische Performance auf, bei der sie scheinbar ihre Bühnenspielen umbringt. Sie lebt mit ihrem Manager zusammen. In ihren Träumen beginnen die Phantasmen ihrer Bühnenshow sich zu verselbständigen. Sie unternimmt surreale Streifzüge durch die Altstadt, gelangt dabei u.a. in ein geheimnisvolles altes Schloss, in dem es einen ganzen Saal voller sich verlebendiger Schaufensterpuppen gibt. Immer enden ihre Traumwanderungen mit dem Tod gerade jener Figuren, die das erotische und ästhetische Interesse der Heldin gewonnen hatten. Sukzessive löst sich die Trennung von Traum und Realität auf. Allerdings realisiert die Heldin, dass all die Morde, von denen sie träumte, Wirklichkeit sind. Um die Verwirrung der Realitäten geht es auch in dem Thriller *THE NIGHT WALKER* (*ER KAM NUR NACHTS*, USA 1964, William Castle), in dem eine phantasierte Hochzeit der Heldin mit ihrem imaginären Geliebten mit Puppen als Trauzeugen zu sehen ist. Immer scheint es in derartigen Traumgespinnsten darum zu gehen, durch die Puppen die Irrealität der Szene zu akzentuieren ebenso wie ihre affektive Aufladung durch Angst- und Wunschphantasien der Träumenden.

4. Nicht-motivische Puppen / Schluss

Eine ganze Reihe von Schaufensterpuppen, die im Film verwendet werden, gehören dennoch keinen

Motivkreisen an, auch wenn ihre dramaturgischen Funktionen klar erkennbar bleiben.

Einige Beispiele:

Puppen als Versteck: Ein Beispiel ist die Fernsehproduktion *KRESSIN UND DIE FRAU DES MALERS* (BRD 1972, Pim de la Parra jr.) Aus der *TATORT*-Reihe: Zollbeamte entdecken, dass aus Wachs gefertigte Modepuppen als Versteck für gestohlene Madonnenfiguren und andere Beutestücke aus Kirchenrauben dienen. Das Vorbild ist sicherlich der Thriller *WAIT UNTIL DARK* (*WARTE, BIS ES DUNKEL IST*, USA 1967, Terence Young), in dem es um eine kleine Kinderspielpuppe geht, die als Versteck für geschmuggeltes Heroin dient.

Puppen als Indikatoren des Vergehens von Zeit: Beim ersten Versuch, die Zeitmaschine zu betätigen, sieht der Protagonist in dem Film *THE TIME MACHINE* (*DIE ZEITMASCHINE*, USA 1960, George Pal) an der wechselnden Kleidung der Puppen im Schaufenster gegenüber das Vergehen der Zeit und den Wandel der Mode.

Puppen als skulpturale Bilder des Gegenspielers: Der James-Bond-Film *THE MAN WITH THE GOLDEN GUN* (*DER MANN MIT DEM GOLDENEN COLT*, Großbritannien 1974, Guy Hamilton) beginnt am Strand von Thailand, wo ein Mann und ein Zwerg in einem Labyrinth Kampfspiele spielen; in dem Spiel tritt auch eine Pappmaché-Puppe von Bond auf.

Nicht jeder Film, in dem Schaufensterpuppen auftauchen, gehört also dem Kreis der facettierbaren Puppen-Motive zu. Dazu bedarf es der Kreuzung der Bedeutungshorizonte der Puppen und ihrer Dramaturgien, mit denen ein jeweiliger Film spielt, mit Diskursen anderer Herkunft. Ich habe zu zeigen versucht, dass die Schaufenster-, Mode- oder Verkaufspuppe eng mit der Inszenierung von Waren zusammengegangen ist, insofern deutliche Affinitäten zu kommunikativen Konstellationen aufweist, die der Warenwelt und dem Konsumismus zugehören. Andererseits stehen die Film-Puppen auch in Verbindung zu älteren Diskursen und Motiven wie dem der lebenden Puppen aus Aufklärung und Romantik, zu Modellen der Traumforschung und Psychoanalyse oder zu Symboliken des Todes.

5. Das Mädchen mit dem vorgefabrizierten Herzen

Der komplexeste Film, in dem die Puppe als zentraler Ausdruck einer konsumistischen Moderne insze-

niert worden ist, ist die von Fernand Léger konzipierte und von Hans Richter realisierte Musical-Romanze *THE GIRL WITH THE PREFABRICATED HEART*, die als zweites Kapitel zu dem von Richter koordinierten Omnibusfilm *DREAMS THAT MONEY CAN BUY* (*TRÄUME ZU VERKAUFEN*, USA 1947) gehört. Sie beginnt mit einer Szene in einem Büro, die in einer Detailaufnahme der Augen einer jungen Frau kulminiert, die zunächst mit objektlosem Blick in die Kamera guckt, dann die Augen schließt, als gehe sie in einen tagtraumatischen Zustand über. Abblende. Alle Filme in Richters Sammlung handeln von Träumen – darum auch ist dieses erste Bild eine klare Rahmung des folgenden Traums. Noch die Unschärfe der folgenden Aufnahme markiert die Konturlosigkeit des Beginns des Träumens, gehört nun aber nicht mehr der diegetischen Realität an, sondern ist bereits Teil der subjektiven Imagination. Jenes erste Bild signalisiert auch den Übergang des menschlichen Körpers in den leblosen Zustand der Puppe (das initiale Bild ist zudem das letzte Bild des Films, das einen lebenden Körper zeigt), was für den ganzen folgenden Film wichtig ist. Zum initialen Bild setzt bereits die Musik ein, die den Film durchgängig begleiten wird. Der Text stammt von Jean LaTouche und kommentiert das Gesehene, als handele es sich um ein erzählendes Kinderlied oder als sei der kleine Film eine Mischung aus Musical und Moritat.

Die ersten Bilder zeigen einen ungeordneten Haufen von Puppen-Bauteilen, die sich wie von Geisterhand zu Ganzpuppen zusammensetzen. Das Verfahren gemahnt an die dadaistischen Animationen, wie sie sich z.B. in Richters *VORMITTAGSSPUK* (Deutschland 1928) finden, in denen die Objekte ein Eigenleben entfalten.

Die vollendeten Figuren in Légers Film erscheinen nun in Nahaufnahmen; ruckartig bewegen sie die Arme; eine wird in schneller Schnittfolge von vorne und von hinten gezeigt. „She prepares for life“, gibt die Sängerin vor – prompt trägt die Puppe eine Perücke. Wieder stehen Puppen vor einem Spiegel; anderen rotieren in Großaufnahmen, von einem glamourösen Licht eingehüllt. Dann tritt eine männliche Puppe hinter einer Stellwand hervor; sie ist festlich gekleidet, trägt Handschuhe in einer Hand. Die Schuß-Gegenschuß-Montage zwischen der zentralen weiblichen und der männlichen Puppe nimmt sofort interaktive Qualität an, die beiden scheinen sich aufeinander zu beziehen, die Frau-Puppe dreht sich kokett zur Seite. Die Frau-Puppe wird wie von Geister-

hand bekleidet, trägt nun ein elegantes Abendkleid. Die Stimme der Sängerin lokalisiert die Puppe im Horizont einer Vier-Milliarden-Dollar-Maschine (gemeint ist die zeitgenössische Modeindustrie). Die männliche Stimme setzt das Lied fort – der Puppen-Mann hat einen frühlingshaft bunten Blumenstrauß dabei. Just an dieser Stelle kommt ein neues Element in den Film: Wir sehen ein Bild Légers, eine seiner puppenhaft-abstrakten Gestalten vor einer Maschine. Ein gemaltes Rad beginnt sich vor dem Bild zu drehen; es wirft scharfe Schlagschatten auf den Hintergrund.

Die Coda des ersten Teils des Films ist eine schnelle Montage von Bildern des sich vor dem Gemälde drehenden Rades, der Hände des Puppen-Mannes, in denen er üppige Schmuckgebilde trägt, und einer Frauen-Puppe, die mit zurückgelegtem Kopf sich stolz im Glamour-Licht dreht. Der Text des Liedes macht klar, worauf der Film und seine abstrakte Beziehungsgeschichte hinaus wollen: „So Nature and Art will not win her / I'll ply her with diamonds and pearls / But bracelets and rings are practical things / Things that appeal to the mind of a healthy and well-balanced girl“ – der Text gibt praktisch das Beziehungs-Programm vor, auf das der Film hier am Ende hinarbeitet. Das Paar kommt tatsächlich zusammen, die Puppen umarmen einander. Der zweite Teil setzt ein: Es kommt zum Streit, der Mann wird zurückgewiesen, er verliert seinen Kopf. Die Puppenfrau flieht auf dem Fahrrad, in verzweifelter Anstrengung. Das letzte Bild entstammt nicht mehr dem Traum und nimmt das erste Bild vor dem Traum wieder auf – die Träumende hat Tränen in den Augen, sie steht auf, verlässt das Büro [15].

Wie kaum ein zweiter führt Légers Film das Mechanisch-Werden der menschlichen Beziehungen unter dem Vorzeichen der kapitalistischen Weltordnung mit Traditionen der bildenden Kunst (insbesondere Dadaismus und Surrealismus) zusammen, aber auch mit der populären Ikonographie der Puppen, Bildern der Mechanisierung von Welt und Körper, denen die Imagination einer erfüllten Liebe strikt entgegensteht. Der Film nimmt die Thematik des Urbanen wieder auf [16], in dem die Puppen in den 1920ern eine so prominente Rolle spielten. Zur Unüberschaubarkeit der Großstadt, zu ihrer Charakteristik als Ort des Flanierens und des Konsums tritt die Puppe als Repräsentation des lebendigen Körpers. Der Andere tritt nur noch als Reproduktion auf, angetan mit Objekten, die eigentlich zum Kauf ausgestellt sind.

Dem allen wohnt ein essentielles Moment der Virtualität inne – der oder die Andere, die nur als skulpturales Bild erscheint, die Objekte, mit denen die Puppe angetan ist, als Vorgriffe auf ihre möglichen Nutzungen.

Die Träumende hat sich in ihrem Traum im Bild der Puppe selbst repräsentiert. Sie hat dabei zugleich die warenästhetischen Zeichen und die in der Werbung propagierten Szenarien der Liebeskommunikation in den Traum aufgenommen und fatalerweise nicht registriert, dass ein romantisches Liebesideal so nicht zu realisieren ist. Manchmal wird der kleine Film heute als Vorwegnahme postmoderner Kategorien der Realitätserfassung eingeschätzt – geht es doch um die Vermittlung der Lebendigkeit und Dynamik der Liebeskommunikation im Abgleich mit der Statik der Puppen, des Einfrierens sozialer Prozesse zu medial vorgestanzten Szenarien. Damit stellt sich Léger in die Tradition vor allem der surrealistischen Kritik an den sozialen Praxen des Spätkapitalismus: Der kleine Film bringt die Inszeniertheit der Szenen der Werbung und Annäherung des Paares zum Vorschein, kehrt sie ästhetisch hervor, zeigt vor allem, wie sehr sich privates Wunsch-Erleben an die Vorformatierungen des Erlebnisses durch die Werbewelt anlehnt und gerade darum seine Lebendigkeit einbüßt.

Anmerkungen

Ohne die Hinweise meiner Freunde, die auf den so verschiedenen Reichtum ihrer Filmerinnerungen zurückgegriffen haben, hätte ich nie die Belegfilme versammeln können, auf die sich die vorgehende Analyse stützt. Dank gilt Julia Bork, Robert Fischer, Jeanpaul Goergen, Roy Grundmann, Knut Hickethier, Ludger Kazmarek, Frank Kessler, Felicitas Kleiner, Brigitte Mayr, Willem Strank, Tobias Sunderdiek, Thomas Tode, Bodo Traber und Henning und Ina Wulff!

[1] *Mannequin*: Zur Terminologie sei angemerkt, dass vor allem im Französischen zwischen der Berufsrolle des *Mannequins* und dem *Modell (modèle)* unterschieden wird, womit das Mode-Objekt bezeichnet wird, das das Mannequin vorführt. Auch die etymologische Spur, die die im 18. Jahrhundert im Französischen entstandene Bezeichnung *mannequin* auf mittelniederländisch *mannekijn* = Männchen zurückführt, deutet darauf hin, dass die Rolle resp. die Figur die eines Modells menschlicher Figuren ist, weil man zunächst darunter die Modellpuppen von Malern, später die Körperpuppen für Schneider sowie Schaufensterpuppen verstand. Als Bezeichnung für „Vorführdamen“ wurde *Mannequin* erst im 20. Jahrhundert geläufig. Man ging bereits in den 1880er Jahren dazu über, Schauspielerinnen für die Tätigkeit des Vorführens einzu-

stellen, weil von Laien meist nicht die gewünschte Ausstrahlung ausging. Erst während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verselbständigte sich das Berufsfeld und es entstand ein eigener Berufszweig.

Mannequins sind menschliche Modelle. In der Cybertheorie wird das Mannequin genau aus diesem Grunde neben die Maschinen, die Roboter und die Puppenwesen gestellt, als Wesen zwischen dem Menschlichen und dem Sächlichen (vgl. etwa McCarron 2000). Und aus ähnlichen Gründen werden in der Museumstheorie Ausstellungs-puppen manchmal „Mannequins“ genannt – weil sie in der Ausstellung nicht als menschliche Subjekte oder deren Abbilder dienen, sondern Mittel zur Exposition der museal dargebotenen Sachkultur sind.

Männer dienten bis in die 1950er Jahre lediglich als Begleiter der Mannequins auf dem Laufsteg und als gelegentliche Staffage in der Modephotographie. Erst seit den späten 1950ern entstand die neue Rolle des *Dressman* (wörtlich: „Anzieh-Mann“). Die Bezeichnung wurde als Kunstwort in der deutschen Modeindustrie erfunden, sie ist im Englischen nicht belegt, dort spricht man von *male models*. Vgl. zur Etymologie von ‚Dressman‘ Carstensen 1993, 392f.

Die Filmgeschichte der Schaufensterpuppe handelt fast ausschließlich von weiblichen Puppen. Frauen, die eine problematische Sexualität mit Puppen ausleben oder Puppen als Surrogate eines lebendigen Partners benutzen, treten hier nicht auf. Ganz offensichtlich hat der Stoff- oder Motivkreis mit Bearbeitungen männlicher Sexualität zu tun. Ich werde dem im folgenden aber nicht weiter nachgehen. Hingewiesen sei aber auf den am Ende zu thematisierenden Film *THE GIRL WITH THE PREFABRICATED HEART* (1947), in dem sich eine weibliche Träumerin im Traum als Puppe imaginiert.

Zur Geschichte der Schaufensterpuppen vgl. die ausgezeichnete Studie von Schneider 1995. Vgl. zudem Breuss 2010 als ersten Versuch, das Schaufenster als inszeniertes Blick-Szenario auch visuell zu dokumentieren. Zur Kunstgeschichte der Puppen vgl. den zwar sehr kurzen, aber ausgezeichneten Überblick bei Söntgen 1999.

[2] Eine berühmte frühe Fernsehaufnahme zeigt Peter Alexander, der in einem Bulli sitzt, auf dessen Ladefläche Dutzende von Puppen-Frauenbeinen nach oben gereckt sind – passend zum Song „Das machen nur die Beine von Dolores“.

Beine von Modepuppen finden sich auch in dem dadaistischen Film *BALLET MÉCANIQUE*, Frankreich 1923, Fernand Léger), die in Großaufnahmen und schnell wechselnden Kameraperspektiven eine Eigendynamik entwickeln, dass sie wie tanzende Objekte wirken. Die Inszenierung gerade dieses Films lässt sich unter der Programmatik des *cinéma pur* fassen, in der es darum ging, Bewegung an sich sichtbar zu machen und nicht die Bewegung von Akteuren. Dass dazu auch Objekte der Menschen-nachbildung verwendet werden, legt Zeugnis einer ironischen Auseinandersetzung mit den Materien ab, die gezeigt werden.

[3] Vgl. Schneider 1995, 51ff, die die lange Tradition der porträtthaft genauen Nachahmung prominenter Modelle nachzeichnet. Twiggy, Joan Collins und Ute Lemper haben beispielsweise ihren Körper zur Nachbildung als Puppen

zur Verfügung gestellt. Dass die Körper etwa von Greta Garbo, Marilyn Monroe oder Brigitte Bardot schon viel früher als Vorbilder der Puppen-Skulpteure als zeitgenössische Idealfiguren des Weiblichen verwendet wurden, ist unstrittig (gleiches gilt für männliche Idealfiguren wie Elvis Presley); heute werden die Abbildungsrechte aber verkauft, die Ähnlichkeit richtet sich weniger nach einer Ausarbeitung eines idealisierten Körperschemas als dass sie im Extremfall photorealistische Imitation des Vorbilds würde.

[4] Die Anlehnung des Puppen-Designs an Trends der bildenden Kunst kann wiederum als Strategie verstanden werden, dem möglichen Käufer zu signalisieren, dass er sich in dem symbolischen Feld bewegt, in dem Konsumgüter eine Allianz mit zeitgenössischer Kunst eingehen; ob der Käufer damit allerdings in den Rang des „Mäzens“ erhoben wird (so der Designtheoretiker Nory Miller, berichtet in Schneider 1995, 37), darf in Zweifel gezogen werden.

Noch ein zweiter Aspekt muss an dieser Beobachtung fixiert werden – die Bedeutung der Puppen in der bildenden Kunst der Moderne. Sie sind ein „ästhetischer Grenzfall“, der dazu genutzt wurde, dass „Künstler und Künstlerinnen über das Verhältnis von Natur und Kunst, Schein und Sein, Original und Kopie, Wahrheit und Lüge“ nachdenken konnten (Müller-Tamm/Sykora 1999, 22). Der künstlerische Umgang mit Puppen sei eine Art Labor der Auslotung eines der zentralen Kunst des letzten Jahrhunderts – der Frage „des menschlichen Körpers, seiner Stellvertreter und seiner medialen Inszenierung“ (ebd.). Ich werde am Ende darauf zurückkommen.

[5] Vgl. zum *live window* Schneider 1995, 43ff. Erinnert sei auch an die Surrealisten-Ausstellung von 1938, bei der lebende Mannequins zur völligen Irritation der Besucher zu den Exponaten gehörten; vgl. dazu Filipovic 1999; Lehmann 1999; Schneider 1995, 62f. Erinnert sei auch an die wichtige Zwischenstellung zwischen dem Gegenständlichen und dem Belebten, die die Surrealisten der Puppe einräumten; vgl. dazu Söntgen 1999.

Schon die Schaufensterpuppe ist Teil einer kommunikativen Konstellation – hier ist der bewegungslose Akteur, das Schaufenster ist u.U. eine Bühne, dort ist das Publikum der Passanten. Es dürfte deutlich sein, dass Konzepte wie das der *living dolls* ein performatives Moment freisetzen, das aber in der Theatralität der Schaufenster-Konstellation eigentlich schon enthalten ist. Vgl. dazu Schneider 1995.

[6] Erinnert sei an dieser Stelle auch an Woody Allens Versuch, sich in einem ganzen Lieferwagen voller Dienstroboter als Roboter (mit Brille!) zu verstecken (in *SLEEPER / DER SCHLÄFER*, USA 1973). Auch er signalisiert den mechanischen Status der Figur durch einen eckigen, höchst unbeholfenen Bewegungsmodus. Gerade dieses Bemühen, sich unter Puppen vor dem Verfolger zu verstecken, scheint ein kleines, vielfach variiertes komisches Klischee zu sein, das aber auch im Spannungsfilm verwendet worden ist: Gegen Ende von Ridley Scotts *BLADE RUNNER* (USA 1982) versteckt sich z.B. eine der Replikantinnen in einer Gruppe von Puppen; der Jäger der Kunstwesen entdeckt sie zunächst nicht, als sie ihn plötzlich an-

springt und zu töten versucht; es gelingt ihm aber, sie seinerseits mit zwei Schüssen umzubringen.

[7] Man spricht von einer „Kommodifikation“, wenn Gegenstände (welcher Art auch immer) zur Ware und damit in den Warenkreislauf eingebunden werden. Der Ausdruck ist eine Germanisierung des Modells der *commodification*, wie ihn etwa Jameson (2004, 5, passim) vorschlägt. Puppen gehören einer eigenen „Ästhetik der Kommodifikation“ an (Schneider 1995, 51), in der der Wert der Erscheinung bzw. der Inszenierung des Objekts wichtiger wird als der eigentliche Tauschwert. Der Inszenierung gehört die *Faszination* als Zuwendungsmodus zu. Haug (1971) sprach in diesem Zusammenhang von „Warenästhetik“.

[8] Hingewiesen sei insbesondere auf die drei Skulpturen *Chair, Table and Hat Stand* aus dem Jahre 1969, die wohl als unmittelbare Vorbilder für die Möbelstücke in Kubricks Film gedient haben. Zu Jones' Kunst vgl. allgemein Livingstone 1979; vgl. insbesondere Budd 2011, die Allens Arbeiten gegen diejenigen zweier weiblicher Künstler stellt, die ebenfalls mit Puppen-Körpern arbeiten.

Jones' und Kubricks Verwendung der Puppen als funktions- und anmutungslos gewordene Dinge setzt auch die in der Literatur mehrfach angesprochene Beziehung der Puppen zum *Unheimlichen* (nach den Überlegungen von Sigmund Freud; vgl. Sykora 1999, Schneider 1995, 52ff) außer Kraft.

[9] Nicht behandeln werde ich den eigenen kleinen Motivkomplex der „magischen“ oder „lebenden Puppen“. Ein Beispiel ist der amerikanische Horrorfilm *THE FEAR* (*MORTY*, 1995, Vincent Robert), in dem eine Gruppe junger Akademiker auf einem Wochenendausflug „Morty“, eine alte, lebensgroße Holzpuppe, die vor vielen Jahren einmal der „Spielkamerad“ einer der Figuren war. Man beschließt, dass jeder der Puppe seine geheimsten Ängste anvertrauen solle. Damit beginnt ein Spiel, in dem alle Beteiligten mit ihren tiefsten Emotionen konfrontiert wird.

[10] Einen ähnlichen Mutterkomplex behandelt auch Mario Bava in seinem Horror-Kriminalfilm *IL ROSSO SEGNO DELLA FOLLIA* (*RED WEDDING NIGHT*, Italien 1970), der von einem jungen Mann erzählt, der von seiner dominanten Mutter ein Brautmodenfachgeschäft geerbt. Er lebt inmitten von wächsernen Schaufensterpuppen und tötet die Frauen, denen er ein neues Brautkleid geschneidert hatte.

[11] Auch wenn es sich nicht um eine Puppe im engeren Sinne handelt, sondern um eine bildgenaue Nachbildung der verstorbenen Geliebten, so deutet François Truffauts Film *LA CHAMBRE VERTE* (*DAS GRÜNE ZIMMER*, Frankreich 1978) in eine andere Richtung – die Puppe muß man hier als tatsächliche (Re-)Inkarnation einer Toten ansehen. Als der Protagonist allerdings erstmals die fertige Gipsfigur mit ihren erschreckend unbelebten Glasaugen erblickt, befielt er entsetzt, sie wieder zu zerstören. Er hatte einen Puppenmacher damit beauftragt, ein lebensgenaues Nachbild seiner Frau anzufertigen, um die herum er im Lauf des Films einen lebensabgewandten Totenkult errichtet.

[12] Erinnert sei an *THE AFTER HOURS* (aus der US-amerikanischen Fernsehserie *TWILIGHT ZONE*, Episode 34, 1960), deren Protagonistin in einem Kaufhaus ach einem Geschenk für ihre Mutter sucht, von einem Fahrstuhlführer aber in das nicht existierende neunte Stockwerk des Gebäudes gebracht wird, in dem sie mit zum Leben erwachten Schaufensterpuppen konfrontiert wird, die sie zu Hause begrüßen: Sie ist selbst eine Puppe, die für einen Monat lang zwischen Menschen leben durfte. Am Ende steht sie wieder leblos mitten im Kaufhaus. Das Remake der Episode in *THE NEW TWILIGHT ZONE* (1986) variiert die Anlage der Figur, die nun ihrerseits unbedingt menschlich werden will.

Es gibt mehrere Variationen der Ersetzung der Puppe durch eine reale Figur. Verwiesen sei z.B. auf das Musical *DAS TANZENDE HERZ* (BRD 1953, Wolfgang Liebeneiner), in dem die Tochter des Hofmechanikus Professor Habering anstelle einer Puppe, die er nach ihrem Vorbild geschaffen hat, bei der Geburtstagsfeier des Fürsten als Puppe einspringen muss. Deutlich ist, dass sich das Motiv eng an die Tradition der romantischen „Puppenmenschen“ anschließt; erinnert sei insbesondere an E.T.A. Hoffmanns Figur der Olympia aus seiner Erzählung *Der Sandmann* (1817) sowie die Oper *Les Contes d'Hoffmann* (*Hoffmanns Erzählungen*, 1881) von Jacques Offenbach, die mehrfach verfilmt wurde (am bedeutendsten: *HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN*, Deutschland 1916, Richard Oswald, sowie *THE TALES OF HOFFMANN / HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN*, Großbritannien 1951, Michael Powell, Emeric Pressburger). Die Puppe ist hier eine tragische Figur, die zum Menschen nicht werden kann.

Die Nähe derartiger Geschichten zum Pygmalionismus dürfte evident sein: Der Bildhauer Pygmalion hatte sich in eine selbst gefertigte Mädchenstatue aus Elfenbein verliebt; Aphrodite belebte die Statue auf seine Gebete hin (so beschrieben bei Ovid, *Metamorphosen*). Das Motiv ist auch im Film mehrfach adaptiert worden (von der Fantasy-Komödie *ONE TOUCH OF VENUS / VENUS MACHT SEITENSPRÜNGE*, USA 1948, William A. Seiter, bis zu der Schauer-Romanze *MAD LOVE*, USA 1935, Karl Freund).

[13] *MANNEQUIN* war sehr erfolgreich. Das Sequel *MANNEQUIN: ON THE MOVE* (*MANNEQUIN 2 – DER ZAUBER GEHT WEITER*, USA 1991, Stewart Raffill) variiert die Geschichte – hier verbirgt sich ein Bauernmädchen in der Puppe, das vor 1.000 Jahren verflucht wurde.

Erinnert sei an dieser Stelle auch an die süßliche Weihnachts-Komödie *A MOM FOR CHRISTMAS* (*EIN WUNSCH GEHT IN ERFÜLLUNG*, USA 1990, George Miller): Eine Schaufensterdekorateurin erfüllt einem kleinen Mädchen, das mutterlos aufwächst, einen Weihnachtswunsch – um Mitternacht tritt die lebendig gewordene Schaufensterpuppe in der Wohnung des Mädchens auf, das sie noch am Vormittag mit einer Kinderpuppe an der Hand in einem Schaufenster gesehen hatte. Sie wird als „Amy Miller“ die Rolle der Mutter übernehmen und die Familie wieder vervollständigen.

Verwiesen sei zudem auf die japanische Fantasy-Komödie *KŪKI NINGYŌ* (*AIR DOLL*, Japan 2009, Hirokazu Koreeda), die von einer aufblasbaren Puppe erzählt, die plötzlich zum Leben erwacht und menschliche Gefühle entwickelt und in die sich der Männliche Held stehenden Fußes verliebt.

[14] Im übrigen findet sich eine alptraumhafte Szene in einem Puppenhaus-Warenlager auch in Joseph Loseys M (USA 1950), an die sich Kubrick offenbar angelehnt hat. Das szenische Motiv wird variiert auch in dem Zombie-Film LA NOCHE DEL TERROR CIEGO (DIE NACHT DER REITENDEN LEICHEN, Spanien/Portugal 1971 Amando de Ossorio), in dem ein Opfer von einer lebenden Leiche durch ein Schaufensterpuppenlager gejagt wird.

[15] Zur Analyse des Films vgl. Schneider 1995, 54f.

[16] Schaufensterpuppen treten in fast allen Stadtsinfonie-Filmen auf, von BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (Deutschland 1927, Walter Ruttmann) bis hin zu CHELOVEK S KINO-APPARATOM (DER MANN MIT DER KAMERA, UdSSR 1929, Dziga Vertov), aber auch in Avantgarde-Filmen, die mit toten Gegenständen, die an Menschen erinnern, ihre Geschichten entfalten (wie der Kurzfilm NUITS ÉLECTRIQUES, Frankreich 1930, Eugène Deslaw). Der Zusammenhang mit einer kapitalistischen Urbanität ist sogar noch *ex negativo* im Umgang mit Puppen als Symbolen des Konsumismus spürbar, wenn man an einen von Nykino produzierten Experimentalfilm wie PIE IN THE SKY (USA 1937, Ralph Steiner, Elia Kazan et.al.) denkt, der in einer rabiaten Stadt-Kritik zwei Obdachlose auf einem Schrottplatz zeigt, die mit dem demolierten Torso einer Schaufensterpuppe eine Art „satirical mock-copulation“ vollziehen.

Literatur

Die Filmbeschreibungen wurden in verschiedenen Katalogen (darunter der DIF-Katalog), Programme kommunaler Kinos (u.a. des Münchner Filmmuseums) und diversen Datenbanken verifiziert. Auf einen Nachweis der einzelnen Quellen habe ich verzichtet.

Breuss, Susanne (2010) *Window Shopping. Eine Fotogeschichte des Schaufensters*. [Katalog.] Wien: Metroverlag (Sonderausstellung des Wien-Museums. 368.).

Budd, Amy (2011) Reinterpreting the Mannequin – Allen Jones, Cathy Wilkes and Morag Keil. In: *N. Paradoxa. International Feminist Art Journal*, 27, S. 67-74.

Carstensen, Broder (1993) *Anglizismen-Wörterbuch. Der Einfluß des Englischen auf den deutschen Wortschatz nach 1945*. [...] Berlin/New York: de Gruyter.

DeRosia, Margaret (2003) An Erotics of Violence. Masculinity and (Homo)Sexuality in Stanley Kubrick's A CLOCKWORK ORANGE. In: *Stanley Kubrick's A CLOCKWORK ORANGE*. Ed. by Stuart Y. McDougal. Cambridge/New York: Cambridge University Press, S. 61-84.

Filipovic, Elena (1999) Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die „Exposition internationale des Surréalisme“ von 1938. In: *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne* [...]. Hrsg. v. Pia Müller-Thamm u. Horst Bredekamp. Köln: Oktagon 1999, S. 200-218.

Friedberg, Anne (1991) Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition. In: *Proceedings of the Modern Language Association* 106,3, S. 419-431.

Friedberg, Anne (1994) *Window shopping. Cinema and the postmodern*. Berkeley [...]: University of California Press.

Gronberg, Tag (1997) The 1920s shopwindow mannequin and a physiognomy of effacement. In: *Art History*, 20, Sept. 1997, S. 375-396. [Artikel konnte nicht eingesehen werden.]

Haug, Wolfgang Fritz (1971) *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 513.).

Jameson, Fredric (2004) *The geopolitical aesthetic. Cinema and space in the world system*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press / London: BFI Publ.

Lehmann, Ulrich (1999) Entkleiden und Verleiben / Verkleiden und Entleiben. In: *Avantgarderobe. Kunst und Mode im 20. Jahrhundert*. [Katalog.] Wolfsburg: Kunstmuseum, S. 12-16.

Livingstone, Marco (ed.) (1979) *Allen Jones, 1957-1978. Retrospective of Paintings*. An Exhibition. Liverpool: Walker Art Gallery.

McCarron, Kevin (2000) Corpses, Animals, Machines and Mannequins: The Body and Cyberpunk. In: *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment*. Ed. by Mike Featherstone. London [...]: Sage, pp. 261-274.

Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina (1999) Vorwort. In: *uppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne* [...]. Hrsg. v. Pia Müller-Thamm u. Horst Bredekamp. Köln: Oktagon 1999, S. 21-24.

Schneider, Sara K (1995) *Vital Mummies. Performance Design for the Show-Window Mannequin*. New Haven, Conn [...]: Yale University Press.

Söntgen, Beate (1999) Die Schaufensterpuppe. In: *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne* [...]. Hrsg. v. Pia Müller-Thamm u. Horst Bredekamp. Köln: Oktagon 1999, S. 394-395.

Sykora, Katharina (1999) Unheimliche Puppen. In: *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne* [...]. Hrsg. v. Pia Müller-Thamm u. Horst Bredekamp. Köln: Oktagon 1999, S.434-435.

Vinken, Barbara (1999) Mannequin, Statue, Fetisch. In: *Kunstforum*, 145, S. 145-153. [Artikel konnte nicht eingesehen werden.]

Wulff, Hans J. (1994) Drei Bemerkungen zur Motiv- und Genreanalyse am Beispiel des Gefängnisfilms. In: *6. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Berlin '93. [Akten.]* Berlin: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, S. 149-154.