



Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb,
Andreas Bühlhoff, Susanne Klimroth,
Timo Sestu (Hg.)

**<container class=
"Artefakte der
Avantgarden
1885–2015">**

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bülhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bühlhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

A R T E F A K T E
DER AVANTGARDE
1 8 8 5 — 2 0 1 5

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft



FAU Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht und durch Mittel der DFG finanziert.
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27665-3

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-27666-0

Dieses Werk ist mit Ausnahme des verwendeten Bild- und Drittmaterials (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA International 4.0 (»Attribution-ShareAlike 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zu-gelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Leider war es uns nicht möglich, die Urheberrechteinhaber:innen für sämtliche Abbildungen und Fremdtex te aus-findig zu machen bzw. wir haben nicht auf alle Lizenzanfragen Rückmeldung erhalten. Sollten noch Ansprüche vonseiten Dritter bestehen, bitten wir darum, sich über den Verlag an die Herausgeber:innen zu wenden.

Widerspenstiges Text-Material: Kokoschkas renitente Alma-Mahler-Puppe

Susanne Klimroth

Die Puppe, die Puppenmacherin und die Briefe

Berlin, 10.12.18

Mein liebes Frl. Moos,

Heute bin ich zum ersten Mal wieder aus dem Bett, so geht es mir in Berlin. Morgen fahre ich wieder auf den Weißen Hirsch zurück und kann deshalb, da ich außerdem nichts selbst in die Hand nehmen will, was zu meinem Fetisch beiträgt, nicht die Haut besorgen. Das müssen alles Sie selber tun, sonst glaube ich nicht daran. Und das ist so wichtig! Und nun zu den Photos! Ich war im ersten Moment schon ganz perplex über die gespensterhafte Lebendigkeit und weiß, daß Sie mit Ihrem großen Einfühlungstalent sicherer alles so treffen, wie ich es mir wünsche, wenn ich Sie nur selber alles abtasten lasse, als wenn ich hinkäme und herumdokterte. Ich kann nur sagen, wie ich es mir vorstelle, und das geht auch schriftlich. Was mir in der Photographie noch nicht fertig scheint, kann ich Ihnen also auch schreiben.¹

Zwischen 1917 und 1919 logierte Kokoschka auf dem „Weißen Hirsch“ in Dresden, im Gästehaus „Drachenfels“. Dort ließ er in einem nahegelegenen Lazarett unter der Aufsicht eines Dr. Neubergers seine Kriegsverletzungen behandeln, insbesondere die Folgen eines Kopfschusses sowie eines Lungendurchstiches. Psychisch galt es zudem einerseits die Leiden und Erfahrungen des Krieges, andererseits die Trennung von seiner Geliebten Alma Mahler zu verwinden. Kokoschka widmete sich in dieser Zeit einem künstlerischen Projekt, das um ein Objekt – ge-

¹ Oskar Kokoschka an Hermine Moos, 10.12.1918, in: Oskar Kokoschka: Briefe I (1905–1919), Band 1, hg. von Olda Kokoschka, Heinz Spielmann, Düsseldorf: Claassen 1984, S. 299.

nauer: die am kunstvollsten inszenierte Sexpuppe der Moderne² – zentriert ist und auf den (vorgeblichen) Versuch zurückgeht, Alma Mahler in Puppengestalt wieder in seine Nähe zu rücken. Die Intentionen des Künstlers gestalten sich dabei vielschichtig: Einerseits schien der Versuch einer künstlerischen Verarbeitung der Trennung von Alma Mahler durch die Wahl der Puppe als Übergangsobjekt im Fokus zu stehen,³ andererseits die Inszenierung eines grotesken Liebesdramas und der damit einhergehenden Selbstdarstellung als exzentrischer Künstler, der mit dem Pygmalionismus kokettiert.⁴ Darüber hinaus ist die Alma-Mahler-Puppe Teil einer länger andauernden Auseinandersetzung mit Puppen und Marionetten, vor allem in Kokoschkas literarischen Arbeiten – wie etwa dem mit Gelenkpuppen aufgeführten Schattentheater *Das getupfte Ei* (1907, 1909) oder seinem Drama *Sphinx und Strohmännchen: Komödie für Automaten* (1907, 1909). Diese Faszination ist kontextuell eingebettet in ein allgemeines Interesse an Puppen, Marionetten und anderen Ausdrucksformen wie beispielsweise der Pantomime um 1900.⁵

Kokoschka fertigte die Puppe nicht selbst an, sondern beauftragte die Malerin Hermine Moos. Dieser Kontakt kam letztendlich durch eine Vermittlung der prominenten Puppenmacherin Lotte Pritzel zustande, über deren Puppen Rilke seinerzeit einen Essay verfasste und die Kokoschkas Auftrag vermutlich ablehnte.⁶ Der Ausgangspunkt des Puppenprojekts stellt sich in den an Hermine Moos gerichteten Briefen und der in diesen realisierten spezifischen

² Der vorliegende Beitrag basiert auf meinem im Rahmen des Workshops „Puppen Schreiben“ präsentierten Vortrag. An dieser Stelle möchte ich Cornelia Ortlieb, Timo Sestu, den Referent*innen des Workshops, Ulrike Vedder und ihrem Kolloquium sowie meinen Mitdotorand*innen Jasmin Köhler, Mari Jarris und Jonas Mirbeth für die bereichernden Gespräche über die Puppe und das „Puppen Schreiben“ danken.

³ Christophe André Koné wies bereits darauf hin, dass die anthropomorphe Gestalt der Puppe dabei ein Hybrid zwischen einem Sexspielzeug und einem Übergangsobjekt markiert, vgl. Christophe André Koné: *Such a doll! man-made dolls in German modern culture and their afterlife in post-modern visual culture*. New Brunswick: Rutgers University 2015, S. 85. Für eine ausführliche Erläuterung zur Funktion von Puppen als Übergangsobjekten vgl. Insa Fookon: *Puppen – Heimliche Menschenflüsterer*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 30 ff.

⁴ Vgl. Nathan J. Timpano: *Constructing the Viennese Modern Body: Art, Hysteria, and the Puppet*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2017, S. 164; in Bezug auf Richard Calvocoressi: *Kokoschka: Paintings*. New York: Rizzoli 1992, S. 14; Bernd W. Rieger: *Inszenierung und Wirklichkeit. Einfluss des Künstlermythos auf die Interpretation des Werkes von Oskar Kokoschka während der expressionistischen Phase von 1908 bis 1923*, Tübingen: Tübingen University Press 2018, S. 263–267; Bernadette Reinhold: *L'art pour l'artiste? Überlegungen zu Kokoschkas Puppe, ihrer Genese und Mythenbildung*, in: Bonnefoit, Régine / Reinhold, Bernadette (Hg.): *Oskar Kokoschka: Neue Einblicke und Perspektiven / New Insights and Perspectives*, Berlin / Boston: de Gruyter 2021, S. 244–271.

⁵ Vgl. u. a. Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora: *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, in: dies. (Hg.): *Puppen, Körper, Automaten*, Köln: Oktagon 1999, S. 65–93; Sabine Meine, Katharina Hottmann (Hg.): *Puppen, Huren, Roboter: Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen: Ed. Argus 2005 sowie weitere Beiträge im vorliegenden Band.

⁶ Vgl. Koné: *Such a doll!*, S. 40.

Kommunikation dar.⁷ In den zwölf Briefen beschreibt Kokoschka der Puppenmacherin seine Vorstellungen der Puppe, fügt diesen einige Skizzen zur Illustration bei, darunter eine lebensgroße Aktsskizze Alma Mahlers in Öl. Er gibt ihr zudem kunsthistorische Anweisungen, sich beispielsweise an Gemälden von Rubens und Zeichnungen von Baldung Grien zu orientieren. Die Antwortbriefe der Puppenmacherin sind dagegen nicht erhalten. Über ihre Sichtweise auf diesen, von zahlreichen Grenzüberschreitungen und Übergriffigkeiten geprägten, Kontakt mit Kokoschka kann daher nur spekuliert werden.⁸

Wie der eingangs zitierte Brief illustriert, wird die Puppe in diesem Briefwechsel zunächst sprachlich konstruiert und vollendet – „Ich kann nur sagen, wie ich es mir vorstelle, und das geht auch schriftlich. Was mir an der Photographie noch nicht fertig erscheint, kann ich Ihnen also auch schreiben.“ Hermine Moos kommt dabei eine zentrale Rolle zu, die erst in den letzten Jahren zunehmend von der Forschung anerkannt wird.⁹ Sie ordnet die verschiedenen medialen Bezüge seiner Wünsche und übersetzt sie ins Materielle: Kokoschka betont im zu Beginn zitierten Brief, dass er selbst nichts in die Hand nehmen wolle, was zu seinem Fetisch beitrage, und weist darauf hin, dass er die Materialbeschaffung gänzlich der Puppenmacherin überlassen möchte. An anderer Stelle schreibt er Moos, dass sie alle Fäden und Stiche verbergen solle: „Denken Sie bitte über die beste Methode nach, dies auszuführen! Wie ich merke, daß es künstlich angefertigt ist, einen Faden sehe usw. bin ich gepeinigt mein Leben lang.“¹⁰ Diese Puppe soll – zumindest vordergründig – seine „ideale Geliebte“,¹¹ sein „Fetisch“ sein. Der Fetischbegriff ist dabei im dreifachen Sinne konstitutiv für das Puppenprojekt: Die Puppe

⁷ Ich stimme hier überein mit Konés These: „[T]he painter demonstrates an impressive mastery of language and conveys a remarkably clear vision of his doll project to such an extent that one may wonder whether the letters are not already part of the artistic process of doll making.“ (Ebd., S. 41). Hierfür spricht zudem die durch Kokoschka veranlasste Publikation des Gros der Briefe 1925 durch seinen Freund Paul Westheim als „Der Fetisch“.

⁸ Die in vielerlei Hinsicht offen gebliebene Perspektive Hermine Moos' wird im Roman *La poupée de Kokoschka* (2009) der Schriftstellerin Hélène Frédérick fiktiv gefüllt. Vgl. Hélène Frédérick: *La poupée de Kokoschka: roman*, Paris: Verticales 2009.

⁹ Justina Schreiber: Hermine Moos, Malerin. Anlässlich eines bisher unbekanntes Fotos von Kokoschkas Alma-Puppe, in: Reinhold, Bernadette / Werner, Patrick (Hg.): *Oskar Kokoschka. Ein Künstlerleben in Lichtbildern*. Wien: Ambra V 2013, S. 86–95; Justina Schreiber: *Spielzeug eines Malers: Oskars Puppe*, Bayrischer Rundfunk 2011, <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/land-und-leute/oskars-puppe-spielzeug-eines-malers-justina-schreiber108.html> (27.10.2020); Koné: *Such a doll!*; Bernadette Reinhold: „... sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum“. Anmerkungen zu Mythos und Rezeption der Kokoschka-Puppe, in: dies. / Kernbauer, Eva (Hg.): *zwischenräume zwischentöne: Wiener Moderne. Gegenwartskunst. Sammlungspraxis. Festschrift für Patrick Werkner*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 178–185; Reinhold: *L'art pour l'artiste?*

¹⁰ Kokoschka an Moos, 23.01.1919, in: *Kokoschka: Briefe I (1905–1919)*, S. 306.

¹¹ Kurt Pinthus: „Frau in Blau“. Geschichte eines Bildes oder Oskar Kokoschka und die Puppe oder Magie der Wirklichkeit. Transkription bzw. Transkriptionsergänzung eines Mikrofilms des

fungiert als sexueller Fetischismus, gespielt wird mit dem Glauben an ihre Belebtheit sowie dem Konzept des Warenfetischs, der seine eigene Gemachtheit verhüllt.¹²

Die Erwartungen an die materielle Umsetzung sind dabei hoch: So liegt ein besonderer Fokus auf der Beschreibung der Haut und der haptischen Eigenschaften, die sich Kokoschka von diesem Obermaterial erhofft: „Die Haut wird wohl aus dem dünnsten Stoff, den es gibt, entweder Flauchseide oder ganz dünnster Leinwand bestehen und in kleinen Fleckchen aufmodelliert werden müssen.“¹³ Der Künstler beschreibt wortreich, wie die Puppe aussehen, vor allem aber, wie sie sich anfühlen soll.¹⁴ Es zeigt sich zudem in bemerkenswerter Weise, inwiefern er sich durch Hermine Moos als Künstlerin und ‚als Frau‘ die Puppe zum Leben erweckt erhofft. Kokoschka sieht in Moos die ‚Behaucherin‘ seines skizzierten Projekts und äußert dies in mitunter zudringlicher Manier: Im Zweifel solle sie den eigenen Körper ertasten und dessen Lebendigkeit ins Material transferieren.¹⁵ Dies bezieht sich nicht nur auf ihre Aufgabe, die Puppe nach seinen Anweisungen anzufertigen, sondern auch in der brieflichen Kommunikation seine „idée fixe“¹⁶ mitzugestalten, indem er Moos zur Adressatin und aktiven Mitgestalterin seiner erotischen Vorstellungen macht. In immer ausführlicher werdenden Details entfaltet er ihr gegenüber seine Phantasien und antizipiert beispielsweise bereits, wie er der Puppe feine Unterwäsche anziehen wird.¹⁷ Die Bitte, ihm noch einmal zu schildern, wie sein „Fetisch“ gelungen sei, unterstreicht dabei eine genuin eigene Lust sowohl am wiederholten Ausmalen seiner Vorstellungen als auch an einer Lektüre der Puppenbeschreibung:

Bitte schreiben Sie mir noch einmal, daß und wie alles geglückt ist, die rotblonden Haare, die angenehme und gefällige, geniale Kopfform, die Hände und Beine graziös und fest, sicher in den Gelenken, und ich beschwöre Sie bei Ihrer künstlerischen Fruchtbarkeit für alle Zukunft, versichern Sie mir, daß Sie diese pfirsichrauhe, leuchtende Haut erschaffen konnten, mit welcher ich meine Wunschgeliebte schon längst in Gedanken

Manuskripts aus dem Nachlass Kurt Pinthus' 71.5481, Marbach/Neckar: Deutsches Literaturarchiv 1958.

¹² Vgl. Marquard Smith: *The erotic doll: A modern fetish*, New Haven / London: Yale University Press 2013, S. 118.

¹³ Kokoschka an Moos, 20.08.1918 in: Kokoschka: *Briefe I (1905–1919)*, S. 294.

¹⁴ Auch Beate Söntgen und Marquard Smith stellen in ihrer Deutung der Puppe die Relevanz des Taktiklen gegenüber der Optik des Fetischs heraus, vgl. Beate Söntgen: *Täuschungsmanöver. Kunstpuppe – Weiblichkeit – Malerei*, in: Müller-Tamm, Sykora (Hg.): *Puppen, Körper, Automaten*, S. 125–139; Smith: *The erotic doll*.

¹⁵ Vgl. Kokoschka an Moos, 20.08.1918 in: Kokoschka: *Briefe I (1905–1919)*, S. 294 f.; zum Aspekt einer Belebung der Puppe durch die Malerin vgl. u. a. auch Koné: „Such a doll!“, S. 48 f.

¹⁶ Oskar Kokoschka: *Spur im Treibsand. Geschichten*, Zürich: Atlantis 1956, S. 102.

¹⁷ Kokoschka an Moos, 10.12.1918, in: Kokoschka: *Briefe I (1905–1919)*, S. 300.

umhüllt habe, und daß die irdischen Spuren, wie es gemacht wurde, entweder durch glückliche Einfälle der schöpferischen erotischen Laune vernichtet wurden oder zu neuen Bereicherungen des Glücks und Wohllustempfindens umgedeutet wurden.¹⁸

Trotz der Bekräftigung, die sprachlich entworfene Imagination in das reale Objekt überführt wissen zu wollen, wünscht er sich Hinweise auf ihre Objekthaftigkeit weitestgehend kaschiert, indem die „irdischen Spuren, wie es gemacht wurde, [...] vernichtet“ werden sollen. Die Briefe zeichnen somit seine Begierde nach einer gemeinsamen Kommunikation über die Puppe nach, die sich in einer Literarisierung derselben in diesen Briefen realisiert.

Insgesamt stellt sich das Puppenprojekt als ein multimedialer Werkkomplex dar, an dem mehrere Akteur*innen beteiligt sind.¹⁹ Dieser umfasst den Briefwechsel mit Hermine Moos, nebst der in diesem Zuge angefertigten Skizzen, die vermutlich von ihr oder ihrer Schwester Henriette Moos angefertigten Photographien, die Malereien, für die die Puppe Modell saß, und schließlich Kokoschkas Schilderung der ‚Puppenepisode‘ in seinem biographisch inspirierten Werk *Spur im Treibsand* (1956) und seiner Autobiographie *Mein Leben* (1971). Ein zentrales Merkmal dieses Komplexes ist dabei dessen intermedialer Charakter, die Übertragung von Text auf und in Material, eine Transition der brieflichen Anweisungen zur Herstellung des Objekts und wiederum dessen künstlerische Weiterentwicklung in anderen Medien. So sitzt die Puppe zum einen Modell in Kokoschkas Gemälde *Frau in Blau* (1919) und inspirierte u. a. *Maler mit Puppe* (1922/23) sowie *Selbstbildnis an der Staffelei* (1922), für die bereits Forschung in der Kunstgeschichte vorliegt.²⁰ Zum zweiten wird die Alma-Mahler-Puppe in den Briefen und autofiktionalen Texten Kokoschkas literarisch ausgestaltet. Die um die Puppe zentrierten Texte lassen sich wiederum als Teil einer „Literaturgeschichte der Objekte“²¹ begreifen. In der Vergangenheit wurde dem Fiktionalitätsgrad der um die sogenannte ‚Puppenepisode‘ gruppierten Erzählungen und Anekdoten jedoch nicht ausreichend Rechnung getragen.²²

¹⁸ Kokoschka an Moos, 15.01.1919, in: ebd., S. 304.

¹⁹ Wie Bernadette Reinhold argumentiert, illustriert dies erstmals der 1992 herausgegebene Sammelband: Klaus Gallwitz, Stephan Mann, Städtische Galerie Frankfurt am Main (Hg.): Oskar Kokoschka und Alma Mahler: die Puppe, Epilog einer Passion, Katalog zur Ausstellung vom 6. August bis 18. Oktober 1992, Frankfurt/M.: Städtische Galerie im Städel 1992; Reinhold: „... sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum“, S. 182; Reinhold: *L'art pour l'artiste?*, S. 259.

²⁰ Vgl. u. a. Gallwitz / Mann / Städtische Galerie Frankfurt am Main: Oskar Kokoschka und Alma Mahler; Söntgen: Täuschungsmanöver; Reinhold: *L'art pour l'artiste?*, S. 262.

²¹ Cornelia Ortlieb: Korrespondenzen mit Objekten. Liebesbriefe und ‚sprechende Dinge‘ bei Goethe und Mallarmé, in: Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär: Praxis – Prozess – Produkt, Bielefeld: transcript 2020, S. 117–136, S. 118.

²² Diese Kritik teile ich mit Bernadette Reinhold. Vgl. Reinhold: „... sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum“, S. 181; Reinhold: *L'art pour l'artiste?*, S. 246.

Ausgehend von dem Artefakt im Zentrum, scheinen gleichsam verschiedene Formen der Puppe zu entstehen, die jeweils ein Eigenleben entwickeln. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, dass die Puppe dabei in zweierlei Hinsicht eine gewisse Renitenz aufweist. Erstens zeigt sich die Widerspenstigkeit der Puppe in ihrer *agency*, ihrer Materialität, die sich den ihr zugeordneten Eigenschaften widersetzt. Die Puppe überwindet zweitens die ihrer Materialität eingeschriebene Vergänglichkeit und wird paradoxerweise durch die Literarisierung und Mythisierung ihrer – angeblichen – Ermordung verlebendigt. Denn hartnäckig wurde und wird in der Forschungsliteratur an der ‚Puppenlegende‘ festgehalten.

Die Renitenz der Puppe

Die Puppe der Alma Mahler ist in eklatanter Weise ein *gendered object*,²³ das durch ausgeprägt gestaltete, biologisch als weiblich geltende Geschlechtsmerkmale markiert und sexualisiert ist – sogar unter Einbezug der Körperlichkeit der Puppenmacherin. In ihrer Konzeption scheint es dabei primär um die Bannung der Weiblichkeit einer konkreten Frau – Alma Mahler – und gleichsam aller als weiblich gelesenen Personen zu gehen. So schreibt Kokoschka in seiner Autobiographie, dass die Puppe „endlich die Alma-Mahler-Geschichte“ in Ordnung bringen sollte, „um nicht erneut der fatalen Pandorabüchse zum Opfer zu fallen, von der [er] bereits genug Unheil erfahren hatte“.²⁴ Diese Betonung der „Pandorabüchse“ als vergeschlechtlichtes *Pars pro Toto* für die gesamte Frau erfolgt auch in den Anweisungen an Hermine Moos: Die „parties honteuses“ sollen „vollkommen üppig ausgeführt werden und mit Haaren besetzt sein, sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum“, schreibt Kokoschka an Moos.²⁵ Ein komplexes Spiel in der Ausgestaltung der Geschlechtsorgane zeichnet sich in den Formulierungen ab, die Bedrohung des Monströsen wird hier in aufschlussreicher Weise in einer zu wenig ausgeprägten, zu unschuldig unbehaarten Gestaltung der Vulva gesehen. Weniger eine Darstellung gezähmt ausgesetzter Femität ist hier das Vorbild für die Puppe mit dem dunklen, gelockten Kopfhaar und dem offen gezeigten Schambereich als der Topos der „wilden Frau“.²⁶

Gerade in der Ausarbeitung der als solche markierten Weiblichkeit liegt für Kokoschka die besondere Macht der Puppenmacherin: Immer wieder appelliert Kokoschka in seinen Brie-

²³ Vgl. Ulrike Vedder: *Gendered Objects*, in: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 406–408.

²⁴ Oskar Kokoschka: *Mein Leben*, München: Bruckmann 1971, S. 190.

²⁵ Kokoschka an Moos, 23.01.1919 in: Kokoschka: *Briefe I (1905–1919)*, S. 306.

²⁶ Bernadette Reinhold in Justina Schreiber: *Die Frau hinter der Puppe – Hermine Moos*, in: *Hörspielportal* (2018), <https://www.hoerspielundfeature.de/die-frau-hinter-der-puppe-hermine-moos-100.html> (13.01.2022).

fen an Hermine Moos an deren ‚vergeschlechtlichte Kräfte‘, an ihre ‚weiblichen Nerven‘, ihre ‚weibliche Phantasie‘,²⁷ mehrfach ihre Hände beschwörend, die ‚von allem Weiblichen [...] die verführerischste Form‘ ausbilden sollen.²⁸ Seine Aufforderung, im Zweifelsfall den eigenen, nackten Körper abzutasten, bezieht auf eine grenzüberschreitende Weise Moos' Körperlichkeit in die erotische Kommunikation über die Puppe sowie den Herstellungsprozess ein. Analog zu einem Regisseur oder Marionettenspieler scheint Kokoschka die Puppenmacherin bewegen zu wollen, appelliert an die Relevanz ihres Tastsinns gegenüber dem Sehnsinn:

Wenn Sie nach der Zeichnung hie und da im Unklaren sind, wie ein Muskel, eine Spannung oder ein Knochen sitzt, so ist es besser, nicht in einem Atlas nachzusehen, sondern mit der Hand an Ihrem bloßen Körper die Stelle, die Sie bewegen müssen, so lange zu untersuchen, bis Sie das Gefühl davon warm und lebendig klar in sich haben. Oft sehen die Hände und Fingerspitzen mehr wie die Augen.²⁹

In der Puppe konzentriert sich das Ziel einer Bannung aktiver weiblicher Sexualität, Verführungskraft – vor allem gegenüber anderen Männern³⁰ – und Fruchtbarkeit,³¹ während sie gleichzeitig bedingungslose sexuelle Verfügbarkeit in ihrer Funktion als Sexpuppe zu symbolisieren scheint. Das erhoffte Resultat ist eine verdinglichte Puppenfrau, eine ergebene Geliebte, die als ideales Modell stundenlang posieren und über deren Körper verfügt werden kann.³² Mit Timpano gedacht, realisiert sich in der Puppe eine zeitgenössische Faszination an der Körperlichkeit von Puppen, die das Unheimliche zwischen Animiertheit und Nicht-Animiertheit repräsentieren und Kokoschka die Rolle eines Puppenspielers zugestehen, der den Alma Mahler nachempfundenen Puppenkörper kontrollieren kann.³³ Zunächst scheint die Puppe ihrer Konzeption nach als sexualisiertes Objekt somit aller *agency* beraubt.

²⁷ Kokoschka an Moos, 22.07.1919 in: Kokoschka: Briefe I (1905–1919), S. 290 f.

²⁸ Kokoschka an Moos, 16.10.1918, ebd., S. 298.

²⁹ Kokoschka an Moos, 20.08.1918, ebd., S. 294 f.

³⁰ „Ich würde sterben vor Eifersucht, wenn irgendein Mann die künstliche Frau in ihrer hüllenlosen Nacktheit mit den Augen oder den Händen berühren dürfte.“ Kokoschka an Moos, 15.01.1919, ebd., S. 304.

³¹ Kokoschka litt insbesondere darunter, dass Alma Mahler eine Abtreibung vor ihm verheimlicht hatte.

³² Wie Koné herausstellt, erzeugte die posierende Puppe auch dahingehend einen Skandal, dass unaniemierten Objekten eigentlich das Stillleben vorbehalten ist. In „Frau in Blau“ posierte jedoch anstelle einer Prostituierten eine Puppe für ein Porträt. Vgl. Koné: Such a doll!, S. 42.

³³ Timpano: Constructing the Viennese modern body, S. 183. Die Metapher von Kokoschka als agierendem Puppenspieler schließt bei Timpano noch nicht die Puppenmacherin ein, deren Körper Kokoschka über die briefliche Kommunikation in das Projekt miteinzubeziehen versucht.

Es zeigt sich jedoch, dass die Alma-Mahler-Puppe in mehrfacher Hinsicht über Handlungsmacht verfügt, zunächst, weil ihre sichtbare Oberfläche sie als anthropomorphes Objekt kennzeichnet und einen Eindruck von Innerlichkeit erzeugt, mit dem die Anwesenden interagieren.³⁴ So folgten Kokoschkas Mitbewohner auf dem „Weißen Hirsch“, Kurt Pinthus und Walter Hasenclever, dessen Anweisung, die Puppe zu respektieren wie eine lebendige Frau.³⁵ Darüber hinaus zeigt sich eine gewisse Renitenz der Puppe in ihrer spezifischen Materialität, die sich den erträumten Interaktionsformen zu widersetzen scheint. Als die Puppe ihn nämlich im Februar 1919 erreicht, zeigt sich Kokoschka bekanntermaßen überaus enttäuscht über das Resultat:

[Dresden / Weißer Hirsch,] 6. 4. 19

Liebes Fräulein Moos,

was wollen wir jetzt machen? Ich bin ehrlich erschrocken über Ihre Puppe, die, obwohl ich von meinen Phantasien einen gewissen Abzug zugunsten der Realität längst zu machen bereit war, in zu vielen Dingen dem widerspricht, was ich von ihr verlangte und von Ihnen erhoffte. Die äußere Hülle ist ein Eisbärenfell, das für eine Nachahmung eines zottigen Bettvorlegerbären geeignet wäre, aber nie für die Geschmeidigkeit und Sanftheit einer Weiberhaut, wogegen wir doch immer die Täuschung des Tastgefühls in den Vordergrund gestellt hatten.³⁶

Die kunsthistorische Forschung hat einerseits diskutiert, ob Kokoschkas Enttäuschung insbesondere über das Obermaterial der Puppe an den Schwierigkeiten der Puppenmacherin lag, das entsprechende Material in der Nachkriegszeit zu besorgen.³⁷ Andererseits wurde bereits mehrfach die spezifische Rolle der beigefügten Aktskizze in Öl diskutiert, die Kokoschka aus dem Gedächtnis anfertigte und die sich die Puppenmacherin zum Vorbild nehmen sollte.³⁸ Tatsäch-

³⁴ Jana Scholz: Die Präsenz der Dinge, Bielefeld: transcript 2019, S. 25.

³⁵ Vgl. Pinthus: „Frau in Blau“, Notizen, unpaginiert.

³⁶ Kokoschka an Moos, 06.04.1919 in: Kokoschka: Briefe I (1905–1919), S. 312.

³⁷ Vgl. u. a. Rieger: Inszenierung und Wirklichkeit, S. 259; Ingrid Brugger schreibt hingegen, dieses Argument stelle keine ausreichende Begründung für die Beschaffenheit dar. Vgl. Ingrid Brugger: Larve und „Stille Frau“. Zu Oskar Kokoschkas Vorlage für die Puppe der Alma Mahler, in: Gallwitz / Mann / Städtische Galerie Frankfurt am Main (Hg.): Oskar Kokoschka und Alma Mahler, S. 69–77, S. 72.

³⁸ Vgl. Brugger: Larve und „Stille Frau“, S. 72 f.; Jaana Heine: Geschriebenes und gemaltes Ideal – Oskar Kokoschka und die Alma-Mahler-Puppe, in: denkste: puppe – multidisziplinäre zeitschrift für mensch-puppen-diskurse 3 (2020), H. 1.1, S. 57–63, S. 61.

lich zeigt diese Skizze ähnliche strukturelle Materialabsetzungen wie der von der Künstlerin gewählte Oberstoff und es wird vermutet, dass sich Hermine Moos in besonderem Maße an ihr orientierte. Weiterhin wurde gemutmaßt, ob Moos mit der Wahl eines weichen, plüschigen Stoffs nicht möglicherweise ein angenehmeres Tastgefühl herstellen wollte als mit dem geforderten dünnen Samt.³⁹ Wie Bernadette Reinhold bereits formulierte, ist es schließlich fraglich, ob Kokoschka tatsächlich an die Realisierung seiner Wünsche glaubte.⁴⁰ Doch ob der Unmöglichkeit, die Erwartungen der historischen Realperson zu diskutieren, liegt der Fokus hier auf der Ausgestaltung der Szene und den durch den Autor-Erzähler Kokoschka geäußerten Reaktionen.

In der Erzeugung von Erschrecken oder gar Abscheu vor dem „Fetzenbündel“⁴¹ wird eine Renitenz der Puppe als Objekt manifest, deren Handlungsmacht sich eben darin ausdrückt, ihrer Konzeption als Sexpuppe und der Begierde ihres Auftraggebers zu widerstreben. Das weiche Obermaterial der Puppe wird in seiner Wahrnehmung „zottig“, wird buchstäblich widerborstig unter seinen Händen und stellt sich dem erträumten Tastgefühl entgegen.

Schlussendlich verhüllt die Puppe eben nicht, wie erhofft, ihre Gemachtheit, sondern stellt in ihrer Materialität eine Barriere gegenüber der erhofften Funktion als verfügbare Geliebte dar. Die Puppe wird somit zu einem widerspenstigen Objekt, das sich der ihm zugedachten, bedürfniserfüllenden Funktion widersetzt. Im Rekurs auf Sara Ahmed gerät die Puppe somit zu einem „unhappy“⁴² bzw. „willful object“, das die an sie gestellten Erwartungen unterläuft: „[W]e attribute willfulness to objects when they are not willing to be means“.⁴³ Wie Kokoschka es im Brief an die Malerin formuliert, „widerspricht“ die Puppe seinen Hoffnungen. Das „Widersprechen“ lässt sich dabei einerseits von den gestellten Ansprüchen her deuten und ist andererseits als ein von der Puppe ausgehender, non-verbaler Sprechakt der Verweigerung lesbar. Ohne entscheiden zu können, ob dies den tatsächlichen Reaktionen Kokoschkas auf die Puppe entspricht oder ob diese Bemerkungen als Teil einer „einkalkulierten Enttäuschung“ über die Puppe zu verstehen sind,⁴⁴ beschreiben mit Abscheu assoziierbare Äußerungen, wie Kokoschka die Puppe entpackt. Anstelle des erhofften Lustgefühls erzeugt die Puppe starke Unlustgefühle und widersetzt sich der ihr zugewiesenen Rolle als beglückende, stumme Gesellschafterin. Die Puppe unterwandert somit den in ihr angelegten Wunsch auf absolute Kontrolle, der in der Forschung als Motivation für das Puppenprojekt benannt wird.⁴⁵

³⁹ Kostümbildner Benno Wand in Justina Schreiber: Die Frau hinter der Puppe – Hermine Moos.

⁴⁰ Vgl. Reinhold: *L'art pour l'artiste?*, S. 8.

⁴¹ Kokoschka an Moos, 06.04.1919 in: Kokoschka: Briefe I (1905–1919), S. 312.

⁴² Vgl. Sara Ahmed: *Happy Objects*, in: Gregg, Melissa / Seigworth, Gregory J. (Hg.): *The affect theory reader*. Durham/NC: Duke University Press 2010, S. 29–51.

⁴³ Sara Ahmed: *Willful subjects*, Durham/NC: Duke University Press 2014, S. 42.

⁴⁴ Vgl. Reinhold: *L'art pour l'artiste?*, S. 260; sowie Söntgen: *Täuschungsmanöver*.

⁴⁵ Vgl. u. a. Koné: *Such a doll!*, S. 41; Timpano: *Constructing the Viennese modern body*, S. 167.

Vor diesem Hintergrund ist eine der Photographien der Puppe bedeutsam, die vermutlich von Henriette oder Hermine Moos angefertigt wurden.⁴⁶



*Abb. 1: Die Puppe, München 1919. Silbergelatine, IN 16.627/F. Photograph*in unbekannt.
Reproduktion: Oskar Kokoschka-Zentrum für angewandte Kunst Wien.*

Die Puppe wirkt aufgrund des gewählten Winkels und Bildausschnitts übergroß und mächtig, der gesenkte Blick unter den gehobenen Augenbrauen verstärkt den Eindruck ihrer Potenz. In ihrer rechten Hand hält sie ein gegenüber ihrer Größe winzig erscheinendes Figürchen, das mit männlich konnotierten Attributen wie einem Vollbart ausgestattet ist. Diese Figur in der Hand der Alma-Puppe eröffnet die Frage, ob auch sie als eine Nachempfingung einer realen Person – Kokoschkas – dient und inwiefern sich hiermit die Perspektive auf Machtdynamiken und deren nachträgliche Inszenierung verschiebt. Die Photographie durchkreuzt somit bildlich die von Alma Mahler in ihrem Tagebuch festgehaltene Aussage: „Die Puppe lag immer auf dem Sofa, Kokoschka sprach tagelang mit der Puppe, wobei er sich sorgfältig einschloss ... und

⁴⁶ Vgl. Justina Schreiber: Die Frau hinter der Puppe – Hermine Moos.

hatte mich endgültig da, wo er mich immer haben wollte: ein gefügiges willenloses Werkzeug in seiner Hand!⁴⁷

Kontradiktion und Autofiktion. Die Hartnäckigkeit des Puppenmythos

Der Legende nach wurde die Puppe von Kokoschka mit einem feierlich ausgerichtetem Fest empfangen: Das Auspacken der Puppe sei in Kokoschkas Enttäuschung gemündet, das Fest in eine Orgie. Am nächsten Morgen sei die Polizei gerufen worden, da man eine blutüberströmte Frauenleiche im Blumenbeet entdeckt habe. Die ‚Puppenepisode‘ stellte einen Skandal dar, der in Kokoschkas *Spur im Treibsand* (1956) sowie seiner Autobiographie *Mein Leben* (1971), von einigen Zeitzeug*innen sowie in der in enger Rücksprache mit Kokoschka entstandenen Monographie *Life and Works* von Edith Hoffmann geschildert wird.⁴⁸ Mit Reinhold gesprochen, wird hier durch Kokoschkas Schilderungen ein „Mythos [...] in die Welt gesetzt, der lediglich durch Kokoschka selbst belegt ist“⁴⁹. Dass Kokoschkas Schilderungen und Erinnerungen dabei nicht allzu wörtlich genommen werden sollten, hatte erstmals Kurt Pinthus in einem Fragment herausgestellt, der, wie bereits erwähnt, während dieser Zeit ebenfalls auf dem „Weißen Hirsch“ logierte. Im September 1958 spricht er Kokoschka bei einem zufälligen Wiedersehen auf diese Diskrepanz an:

Bei der zweiten Flasche Burgunder erwähnte ich die Puppengeschichte: „Aber damals haben Sie doch noch gar nicht im Pavillon des Großen Gartens in Dresden gewohnt, sondern es war im April 1919, und wir hausten damals arm und vom Krieg zermürbt im Gasthaus der Mutter Nachtweih auf dem Weißen Hirsch ... und die Puppe wurde nicht bei der Ankunft zerstört, sondern sass auf Ihrem Sofa und ist niemals aus dem Zimmer gekommen; aber Sie haben sie dort gemalt als „Frau in Blau“. [...]

(Es war nicht mangelndes Gedächtnis, denn Kokoschka hat in diesem Buch – *Spur im Treibsand*, zu dem wir noch kommen – Personen und Erlebnisse jener Zeit genau dargestellt. Eine Vision, ein Gesicht hatte alles verdrängt und verwandelt, was mit jenen Monaten und der Puppe zusammenhing.)⁵⁰

⁴⁷ Alma Mahler-Werfel: *Mein Leben*, Frankfurt/M.: S. Fischer 1960, S. 130.

⁴⁸ Edith Hoffmann: *Kokoschka. Life and Work*, London: Faber & Faber 1947, S. 144–150.

⁴⁹ Reinhold: „... sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum“, S. 181.

⁵⁰ Der Satz ist im Manuskript gestrichen, wurde allerdings mehrfach überarbeitet.

Pinthus' unveröffentlichter Text *Frau in Blau. Geschichte eines Bildes oder Oskar Kokoschka und die Puppe oder Magie der Wirklichkeit* entstand vermutlich Ende 1958 oder 1959 und befindet sich als Teil seines Nachlasses als Manuskript und Mikrofiche im Deutschen Literaturarchiv in Marbach.⁵¹ Hauptgegenstand des Fragments ist eine Analyse von Kokoschkas spezifischem Verhältnis zur Wahrheit bzw. Wirklichkeit, das die Zentralkraft seiner Kunst darstelle.⁵² Pinthus erarbeitet dies anhand einer Betrachtung von dessen Publikation *Vom Bewusstsein der Gesichte*,⁵³ als dessen Mitherausgeber er fungierte.

Die räumliche Präsenz der Puppe als Artefakt ist eine Grundvoraussetzung der Zeugnenschaft Kurt Pinthus', der diese auf dem Sofa sitzen sah, mit ihrem kastanienbraunen Haar und gehüllt in einen blauen Mantel. Er beschreibt sich als „de[n] einzige[n] Überlebende[n], der die Puppe nicht nur gesehen, sondern wochenlang mit ihr gelebt hat“,⁵⁴ und weiter: „Sie saß immer dort, wenn in diesen Vorfrühlingsnächten wir [...] allabendlich im rauchdunstigen Zimmer sassen und diskutierten [...]“. ⁵⁵ Auch wenn die Puppe ihn in ihrer Ausfertigung enttäuschte – hier relativiert Pinthus die Ausführungen zur Hässlichkeit der Puppe übrigens gegenüber Kokoschkas eigenen Schilderungen⁵⁶ –, habe sich Kokoschka mit der Puppe doch

⁵¹ Die ersten Seiten sind noch paginiert und wurden ins Reine geschrieben. Dem angehängt sind einige Notizen, die zum Teil unvermittelt abbrechen oder unleserlich sind, es finden sich zahlreiche Wiederholungen und Einschübe. Eine publizierte Transkription des paginierten Teils findet sich bei Rieger: *Inszenierung und Wirklichkeit*, S. 325–338 (Anhang). Gegenüber Riegers Transkription habe ich bei einer Sichtung des Dokuments geringfügige Abweichungen feststellen können, die Zitate sind daher meiner eigenen Transkription entnommen.

⁵² Vgl. Pinthus: „Frau in Blau“.

⁵³ Oskar Kokoschka: *Vom Bewusstsein der Gesichte*, in: *Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst* 1 (1919), S. 39–45.

⁵⁴ Pinthus: „Frau in Blau“, S. 5a. Pinthus ist jedoch nicht der einzige Zeitzeuge, auch Salka Viertel beschreibt eine Begegnung mit der Puppe: „Als wir in sein Wohnzimmer traten, bemerkte ich auf dem Sofa eine Frau, die ich infolge meiner Kurzsichtigkeit für einen Gast hielt, bis ich sah, daß es eine lebensgroße Puppe war – das Abbild einer Frau, die er über alles geliebt hatte.“ Salka Viertel: *Das unbelehrbare Herz. Ein Leben in der Welt des Theaters, der Literatur und des Films*, Übers. aus dem Englischen von Helmut Degner, Hamburg Düsseldorf: Claassen 1970, S. 154.

⁵⁵ Ebd. Notizen, unpaginiert.

⁵⁶ „Aber wie zuerst in seinen seligen Phantasien über die Schönheit der Puppe, so übertrieb hier K. in der bitterbösen Schilderung der Mängel und Scheußlichkeiten des Fabrikats. Allerdings sah die Puppe nicht aus wie der fleischgewordene oder fleischähnlich gewordene Traum eines ‚Wunschgeschöpfes‘, einer ‚geisterhaften Gesellschafterin‘, aber sie hatte auch nicht den von K. geschilderten eisbärtigen Körper und schlampige Glieder, sondern sie sah eben aus wie eine lebensgroße Puppe, die sich bemühte wie eine Frau auszusehen. D. h. die Haut war nicht aus weißem feinen Samt, aber das Wesen oder Unwesen hatte wirklich elastische Lippen, künstliche Augen mit Brauen und Lidern zum Schließen, eine elastische Brust mit natürlich aussehenden Spitzen und kastanienbraunen Haaren überall wo eine Frau Haare hat; Arm, Beine und Körper ließen sich infolge des eingenahten Skeletts bewegen.“ Vgl. ebd. Notizen, unpaginiert.

seinen Traum verwirklicht, „nach dieser Puppe, als ideales Modell, zu zeichnen und zu malen“.⁵⁷ Über *Spur im Treibsand: Geschichten* schreibt Pinthus im genannten Fragment: „Hier ist nicht „Dichtung und Wahrheit“, weder Wahrheit, noch Dichtung, sondern ein drittes, das zu untersuchen oder darzustellen hier nicht meine Aufgabe ist, aber in gleicher Weise aus Kokoschkas Bildern hervorbricht.“⁵⁸

Das hier nicht explizit benannte Dritte zwischen „Dichtung und Wahrheit“ lässt sich als autofiktionaler Text fassen. Pinthus bemerkt, dass sowohl in den Gemälden als auch den literarischen Schilderungen ein charakteristischer Realitätsbezug Kokoschkas deutlich wird, den er auf eine spezifische Form des Sehens zurückführt: Die „Realität seiner Geschichten“ sei so zu betrachten wie die „Realität oder Nicht-Realität seiner Bilder. Niemandem wird es einfallen, Kokoschka einen realistischen Maler zu nennen.“⁵⁹ Sowohl die Briefe als auch die nachträgliche Schilderung Kokoschkas sind daher als künstlerische Arbeit unter literarischen Gesichtspunkten zu analysieren, einerseits in Hinblick auf ihre Sprachqualitäten, andererseits in Hinblick auf ihren Fiktionalitätsgrad.⁶⁰

In der Vergangenheit wurde insbesondere die in beiden Varianten geschilderte Festszene jedoch allzu wörtlich genommen, und die Texte wurden als historische Quellen gelesen. Zu Teilen finden sich beispielsweise Elemente dieses Missverständnisses auch noch in der jüngsten Kokoschka-Biographie, die 2018 von Rüdiger Görner publiziert wurde.⁶¹ Der unkritische Umgang mit den Eigenschilderungen des doppelbegabten Maler-Autors erstaunt, da tatsäch-

⁵⁷ Ebd. Notizen, unpaginiert.

⁵⁸ Ebd., S. 8.

⁵⁹ Ebd., S. 9.

⁶⁰ So hat sich beispielsweise das formulierte Vorhaben, mit der Puppe in die Oper gehen zu wollen, hartnäckig als Gerücht einer tatsächlichen Begebenheit gehalten (vgl. u. a. Schreiber: Spielzeug eines Malers). Auffällig an der entsprechenden Textpassage erscheint hingegen, dass einzig die Puppe als anthropomorphes Objekt unberührt von den durchlebten Kriegserfahrungen erscheint und somit als unbefleckte Gesellschafterin gleichermaßen die Beziehungs- und Kriegstraumata überwinden sollte: „Ich hatte vor, mit der Puppe großen Aufwand zu treiben, eine tägliche Ausfahrt im Wagen, den ich eigens dafür gemietet hatte, eine Loge in der Oper, damit ich nach ihrer Hand greifen konnte, sobald im Zuschauerraum die Lichter ausgedreht wurden. An jeder andern Hand, die einem gereicht wurde, glaubte man ja Blut sehen zu müssen“ (Kokoschka: *Spur im Treibsand*, S. 104). Diese Äußerung erläutert gewissermaßen Kokoschkas Beharren gegenüber Hermine Moos, dass alle Nähte und Stiche an der Puppe zu verbergen seien: Jedwede Nähe zu vernähten Kriegswunden sollte verdeckt werden.

⁶¹ Vgl. u. a. Alfred Weidinger / Oskar Kokoschka / Jacqueline Guigui-Stollberg: *Kokoschka and Alma Mahler*, München / New York: Prestel 1996; Katharina Ferus: *Das Kunstwerk des Monats: Oskar Kokoschka (1886–1976), Stilleben mit Maske, 1921*, Bönen: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 2002; Wolfgang Meisenheimer: *Modelle als Denkräume, Beispiele und Ebenbilder*, Wiesbaden: Springer 2018, S. 174–177; Rüdiger Görner: *Oskar Kokoschka: Jahrhundertkünstler*, Wien: Paul Zsolnay 2018, S. 105.

lich sowohl die Gattungsbezeichnung „Geschichten“ im Untertitel des Bandes als auch der paratextuelle Hinweis darauf, dass die „in diesen Geschichten vorkommenden Figuren [...] vom Autor frei erfunden [sind]“,⁶² bereits über den Fiktionalitätsstatus derselben Aufschluss geben. Die ‚Puppenepisode‘ in *Spur im Treibsand* ist Teil der Erzählung *Dritter Brief von der Reise, Dresden 1920*, der wiederum der Sektion *Reisebriefe aus einer eingebildeten Welt* angehört – eine Betitelung, die die Fiktionalität des Beschriebenen erneut unterstreicht. Es lässt sich somit lediglich vermuten, dass die Ich-Perspektive des Autor-Erzählers, die starke Orientierung an biographischen Ereignissen und die Übereinstimmung von Schauplätzen und Ereignissen, der Detailreichtum der Darstellung sowie erkennbare Übereinstimmungen zu Realpersonen zu einer häufig unhinterfragten Übernahme der Schilderung der ‚Puppenepisode‘ geführt haben.⁶³ Möglicherweise stellt auch die eingeschränkte Zugänglichkeit von Gegenerzählungen, wie die durch Pinthus oder Viertel beschriebene Zeugenschaft, eine Ursache für die Übernahme von Kokoschkas Darstellung dar. Schließlich überzeugt Kokoschkas Version durch eine gewisse Dramaturgie und Drastik, mit der Pinthus’ genaue Erinnerungen nicht mithalten können.

Die Puppe wurde tatsächlich zerstört oder entsorgt, allerdings sind die genauen Umstände und der Zeitpunkt aufgrund eines Mangels an zuverlässigen Quellen unklar.⁶⁴ So wird in Oskar Kokoschkas *Spur im Treibsand* die Puppe gleichermaßen in ihrer materiellen Form vernichtet als auch in ihrer literarischen Form zum Leben erweckt, indem sie hier als eine moderne Legende erdacht wird – mit Blick auf deren zähe Überdauerung in der Forschungsliteratur mit großem Erfolg. Wenngleich die literarisierte Puppe die künstlerischen Intentionen Kokoschkas keineswegs durchkreuzt, zeichnet sich die Protagonistin der ‚Puppenlegende‘ folglich auch in dieser Hinsicht durch eine gewisse Hartnäckigkeit aus. Weniger die Frage danach, wie genau es sich ‚tatsächlich‘ zugetragen hat, erscheint dabei interessant oder überhaupt beantwortbar, als eine genaue Beobachtung, *wie* die ‚Puppenepisode‘ hier geschildert wird.

In *Dresden, 1920* wird beschrieben, wie der Ich-Erzähler zur Vorbereitung auf die Ankunft der Puppe einen Diener zum Putzen des Kristalleuchters und Herauslegen des Silbers veranlasste.⁶⁵ Schließlich wird die Kiste mit der Puppe geöffnet:

Als die Puppe aus dem Haufen von Material, worin sie eingepackt war, herausgenommen wurde, starrte mich statt der Realisierung eines aberwitzigen Wunschtraumes, statt des verführerischen Traumwesens, von dem ich bisher fieberhaft besessen war, ein Phantom an. Was ich da sah, hatte tote Augen und entblößte eine indezente Nacktheit den Blicken

⁶² Kokoschka: *Spur im Treibsand*, Titelseite [verso].

⁶³ Vgl. hierzu auch Pinthus: „Frau in Blau“, S. 8.

⁶⁴ Vgl. Reinhold: *L’art pour l’artiste?*, S. 262.

⁶⁵ Kokoschka: *Spur im Treibsand*, S. 111.

aller, im schonungslosen Licht der hundert Kerzen des Kristalleuchters. Keine Illusion darüber war möglich, daß hier statt Herzenswärme, atmender Haut verführerischen weiblichen Geschlechts ein Machwerk, eine Gliederpuppe in meinen Armen lag. Es war ein fürchterlicher Schlag, und jedes Wort bleibt zu schwach, meine Enttäuschung auszudrücken. Natürlich waren meine Erwartungen zu hoch gespannt gewesen, was verständlich ist, nachdem ich mir die Verwirklichung von etwas versprochen habe, das allein Phantasie bleiben muss. [...] Wir betranken uns, das Fest artete in eine wüste Orgie aus. Frühmorgens wurden wir von einer Streife der grünen Polizei geweckt. Eine Frauenleiche, in ihrem Blute liegend, im Blumenbeet im Park? Passanten hätten den Kadaver durch das Parkgitter gesehen und die Sache angezeigt. Weder ich noch mein Hausherr konnten sich klar der Umstände erinnern. Wir folgten verschlafen den behördlichen Organen. „Eine Puppe? Das ist nicht Blut, der Körper ist mit Rotwein übergossen!“ „Das muß weggeschafft werden, das ist ein Skandal! Dafür gibt es keine Entschuldigung!“ Verschmiert und armselig lag im Blumenfeld das Machwerk; meine letzte Regung war, mich noch wie ein Liebhaber über die Geliebte zu werfen. Zum Teufel mit den fremden Leuten! „Stehen Sie auf und kommen Sie mit! Sie haben öffentliches Ärgernis erregt und sich gegen Sittlichkeit und Anstand vergangen. Strafverfolgung steht darauf!“ So schnarrte der Beamte und nahm meine Personalien auf. Er gab Auftrag, das Ding, die Sache auf dem städtischen Mistwagen wegzuführen.⁶⁶

Zunächst wird im ersten Teil der Schilderung deutlich, dass der Erzähler eben nicht, wie erhofft, einer pygmalionistischen Illusion unterliegt, sondern dass die nackte „Gliederpuppe“ mit den „tote[n] Augen“ seine Enttäuschung hervorruft: Statt der erhofften Exklusivität „entblößt“ die Puppe ihre „indezente Nacktheit den Blicken aller“. Auch diese literarische Puppe widerspricht somit den (geäußerten) Vorstellungen ihres Konzeptionisten, ihr wird sprachlich ebenfalls *agency* zugestanden; nicht sie wird vom Erzähler angestarrt, sondern sie starrt diesen an.

In der zweiten Darstellung der ‚Puppenepisode‘ in der Autobiographie *Mein Leben* steht ebenfalls das Nichteintreten einer fetischistischen Illusion – im Sinne der Verhüllung ihrer eigenen Gemachtheit – im Zentrum der geschilderten Unzufriedenheit, mit dem Resultat: „[J]etzt sah ich ein Machwerk aus Stoff und Holzwolle, in welchem ich vergeblich versuchte, Alma Mahler zu erkennen, ‚Die Blaue Frau‘, wie sie jetzt genannt wird“.⁶⁷ Darüber hinaus wird hier jedoch das metamorphische Element hervorgehoben, das diesem künstlerischen Projekt eingeschrieben ist. Betont wird eine Genealogie von Alma Mahler über die Puppe zur por-

⁶⁶ Ebd., S. 112 f.

⁶⁷ Kokoschka: *Mein Leben*, S. 191.

trätierten Puppe im Gemälde *Die blaue Frau* und im sich anschließenden Satz mithilfe der Schmetterlingsmetapher unterstrichen: „Die Larve, die in Seidengespinnst überwintert und zum Schmetterling wird, hängt jetzt in der Staatsgalerie in Stuttgart.“⁶⁸ Dies ist als eine Metapher für die künstlerische Produktivität der Trennung zu lesen, die durch kreative Schaffensprozesse medial verwandelt, veredelt und verewigt wird. In der Abfolge der Geschehnisse wird zudem zeitlich Raum für die Entstehung der Gemälde gelassen, für welche die Puppe posierte – eine Auflösung des logischen Konflikts der Version in *Dresden, 1920*. Auch in der Variante der ‚Puppenlegende‘ in *Mein Leben* liegt der Fokus auf der Ermordung der Puppe, der Verlauf der Ereignisse weicht jedoch ab: Zunächst öffnet Kokoschka die Kiste lediglich im Beisein seiner Hausangestellten Reserl, das Fest dient von vornherein dazu, „das Dasein [s]einer Lebensgefährtin [zu] beenden“.⁶⁹

In beiden Varianten ist bei dem Fest eine Kurtisane anwesend, die ihre Schönheit mit der Puppe vergleichen möchte. Die von Reinhold für das Puppenprojekt herausgestellte Dynamik einer angedachten oder vorgeblichen Täuschung und deren ironischer Brechung – der Versuch, durch eine Puppe eine reale Frau abzubilden und gleichsam damit zu spielen, dass diese Täuschung nicht gelingt⁷⁰ – wird hier humoristisch inszeniert: So lädt die Kurtisane Kokoschka für den Fall in ihr Schlafzimmer, „falls [er] es einmal satt hätte, die Puppe zu wärmen“.⁷¹

Der Ausgangspunkt beider Darstellungen ist somit die weiter oben herausgearbeitete Renitenz der Puppe, die sich den Vorstellungen des Künstlers entgegensetzt. Die Enttäuschung – inszeniert oder nicht – über die Leblosigkeit der Puppe, ihre „toten Augen“ bzw. ihre offensichtlich zur Schau gestellte Gemachtheit als „Machwerk aus Stoff und Holzwohle“ wird zum Erzählanlass. Die in den Briefen imaginierte erotische Phantasie wird in beiden Texten durch Demütigungsphantasien überschrieben – die Puppe wird zur Strafe für ihre Eigenwilligkeit und Offenherzigkeit geschändet: Sie wird mit Rotwein übergossen, im Garten entsorgt – „verschmiert und armselig lag im Blumenfeld das Machwerk“ – und in der späteren Darstellung in *Mein Leben* außerdem enthauptet. Nahezu registerartig scheinen in einer exzessiven Sprache verschiedene sexuelle Neigungen durchgespielt zu werden: ausgehend vom im Zentrum stehenden Pygmalionismus über verschiedene exhibitionistische und voyeuristische Praktiken – das Darbieten des nackten Puppenkörpers vor einer größeren Menschenansammlung und die damit einhergehende Bloßstellung – bis zur Anlehnung an nekrophile Praktiken als eine Art dramatische Zuspitzung aufsehenerregender Begehrensformen, wenn sich der Ich-Erzähler „wie

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. Reinhold: *L'art pour l'artiste?*, S. 260 f.

⁷¹ Kokoschka: *Mein Leben*, S. 192.

ein Liebhaber⁷² über den mit Rotwein übergossenen Puppenkörper wirft. Nur teilweise lösen sich diese Bestrafungsphantasien *in effigie*, als strafende Ersatzhandlungen an der Puppe anstelle der realen Person, auf, da sie gleichsam den Erzähler als Akteur ins Zentrum stellen, seine Demütigung vor den Gästen und Leser*innen ausstellen und seine angeblichen ‚Perversionen‘ inszenieren.

Der in den Briefen an Hermine Moos begonnene erotische Austausch wird in diesen Darstellungen fortgesetzt und in seiner Expressivität gesteigert, das Selbstbild als exzentrischer Künstler bis zur Aufnahme der Personalien aufgrund einer Erregung öffentlichen Ärgernisses durch die Polizei unterstrichen.⁷³ So endet die Beschreibung der ‚Puppenepisode‘ der Autobiographie mit der Bemerkung „Ich konnte mir in Dresden damals wirklich alles erlauben.“⁷⁴

Vor dieser Abschlussformel findet sich ein markanter Abschnitt in *Mein Leben*: „Die Müllabfuhr hat im grauen Morgen den Traum der Wiederkehr der Eurydike abgeholt. Die Puppe war eine Effigie, die kein Pygmalion zum Leben erweckt.“⁷⁵ Analog zu der oben beschriebenen Transformationsabfolge werden hier auf engem Raum mythische Leitvorbilder bzw. Konzepte mit der Puppe konstelliert. Die Funktion der Puppe wird ultimativ umgeschrieben – nicht länger ist von der erotischen Begleiterin die Rede, sondern von der „Effigie“. Die inszenierte Totenfeier als ritueller Abgesang auf die Beziehung mit Alma Mahler und die Ermordung ihrer stummen Stellvertreterin wird nachträglich zum Zentrum der ‚Puppenlegende‘ ausgestaltet. Auf der intradiegetischen Ebene wird der Puppe zwar die Wiederkehr als Eurydike und die Belebung durch Pygmalion versagt. Diese Aussage erweist sich vor dem Hintergrund der Mythisierung der Puppe jedoch als paradox: Gerade durch diese Erzählung und ihre spezifische Erzählweise wird die Puppe erneut ins Leben gerissen, sie wird mythisiert. Der Bezug auf den Mythos von Orpheus und Eurydike ist hier nicht nur als Allusion auf den Wiedererweckungsversuch der Liaison mit Alma Mahler durch das Puppenprojekt zu verstehen, sondern ist eine direkte Referenz auf das 1918 verfasste gleichnamige Drama, welches bereits thematisch auf Kokoschkas Beziehung mit Alma Mahler anspielt.

⁷² Ebd.

⁷³ Rieger spricht daher nachvollziehbar und in Anlehnung an Peter Gorsens Deutung von der ‚Puppenepisode‘ als dadaistischem Kunstwerk, das den Skandal und die Publikumserregung miteinbezieht und zur Selbstinszenierung als ‚tollem Künstler‘ dient, um den es ansonsten in der Dresdner Zeit still geworden war. Vgl. Rieger: *Inszenierung und Wirklichkeit*, S. 263–265.

⁷⁴ Kokoschka: *Mein Leben*, S. 192. In *Spur im Treibsand* formulierte er zudem: „Über diese Puppe ist nachher ein Briefwechsel publiziert worden, der zu einer Zeit die Leute arg skandalisiert hat. Dies gefiel mir sogar. Man hat darin die Gerissenheit sehen wollen, die der Irrsinnige zeigt, der schlau ans Werk geht.“ Kokoschka: *Spur im Treibsand*, S. 102.

⁷⁵ Kokoschka: *Mein Leben*, S. 192.

Die ‚Puppenepisode‘ beschreibt schließlich einen Kreislauf, in welchem Tod und Wiederbelebung untrennbar miteinander verbunden sind: Das Ende der Beziehung mit Alma Mahler bedingt die Geburt der Puppe, die in mannigfaltigen Formen künstlerisch verarbeitet und als Material, als Modell, als Erzählstoff verlebendigt wird – schließlich wird wiederum der Tod der Puppe literarisch inszeniert.⁷⁶ Eben jene Renitenz der Puppe stellt indes den Ausgangspunkt für ihre Literarisierung und das hartnäckige Festhalten an der ‚Puppenlegende‘ dar. Fast scheint es somit, als wäre es an dieser, der literarisierten Puppe, gelungen, die Spuren ihrer Gemachtheit zu kaschieren.

Bibliographie

- Ahmed, Sara: Happy Objects, in: Gregg, Melissa / Seigworth, Gregory J. (Hg.): The affect theory reader, Durham/NC: Duke University Press 2010, S. 29–51.
- : Willful subjects, Durham/NC: Duke University Press 2014.
- Brugger, Ingrid: Larve und ‚Stille Frau‘. Zu Oskar Kokoschkas Vorlage für die Puppe der Alma Mahler, in: Gallwitz, Klaus / Mann, Stephan / Städtische Galerie Frankfurt am Main (Hg.): Oskar Kokoschka und Alma Mahler: die Puppe, Epilog einer Passion, Katalog zur Ausstellung vom 6. August bis 18. Oktober 1992, Frankfurt/M: Städtische Galerie im Städel 1992, S. 69–77.
- Calvocoressi, Richard: Kokoschka: Paintings, New York: Rizzoli 1992.
- Ferus, Katharina: Das Kunstwerk des Monats. Oskar Kokoschka (1886–1976), Stilleben mit Maske, 1921. Bönen: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 2002.
- Fooken, Insa: Puppen – Heimliche Menschenflüsterer, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.
- Frédéric, Hélène: La poupée de Kokoschka: roman, Paris: Verticales 2009.
- Gallwitz, Klaus / Mann, Stephan / Städtische Galerie Frankfurt am Main (Hg.): Oskar Kokoschka und Alma Mahler: die Puppe, Epilog einer Passion, Katalog zur Ausstellung vom 6. August bis 18. Oktober 1992, Frankfurt/M: Städtische Galerie im Städel 1992.
- Görner, Rüdiger: Oskar Kokoschka: Jahrhundertkünstler, Wien: Paul Zsolnay 2018.
- Heine, Jaana: Geschriebenes und gemaltes Ideal – Oskar Kokoschka und die Alma-Mahler-Puppe, in: denkste: puppe – multidisziplinäre zeitschrift für mensch-puppen-diskurse 3 (2020), H. 1.1, S. 57–63.
- Hoffmann, Edith: Kokoschka: Life and Work, London: Faber & Faber 1947.
- Kokoschka, Oskar: Vom Bewusstsein der Gesichte, in: Genius 1 (1919), S. 39–45.
- : Spur im Treibsand, Geschichten. Zürich: Atlantis 1956.
- : Mein Leben, München: Bruckmann 1971.

⁷⁶ Für verschiedene Kunstausstellungen und Projekte wurde auch die Puppe als Artefakt wiederlebt, beispielsweise im Rahmen des Polydramas *Alma – A Show Biz ans Ende* (1996) des Autors Jehoshua Sobol unter der Regie von Paulus Manker, der im gleichnamigen Film die Rolle Kokoschkas spielte. Dabei hat die von Kokoschka geschilderte Szene maßgeblich Eingang in dieses opulente Drama gefunden.

- : Briefe I (1905–1919), Band 1, hg. von Olda Kokoschka, Heinz Spielmann, Düsseldorf: Claassen 1984.
- Koné, Christopher André: Such a doll!: man-made dolls in German modern culture and their afterlife in postmodern visual culture. New Brunswick: Rutgers University 2015.
- Mahler-Werfel, Alma: Mein Leben, Frankfurt/M: S. Fischer 1960.
- Meine, Sabine / Hottmann, Katharina (Hg.): Puppen, Huren, Roboter: Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930, Schliengen: Ed. Argus 2005.
- Meisenheimer, Wolfgang: Alma, Kokoschkas Puppenfrau, in: ders: Modelle als Denkräume, Beispiele und Ebenbilder, Wiesbaden: Springer 2018, S. 174–177.
- Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina: Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne, in: dies (Hg.): Puppen, Körper, Automaten. Köln: Oktagon 1999 (= Katalog zur Ausstellung Puppen, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 25.07.–17.10.1999), S. 65–93.
- Ortlieb, Cornelia: Korrespondenzen mit Objekten. Liebesbriefe und ‚sprechende Dinge‘ bei Goethe und Mallarmé, in: Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär: Praxis – Prozess – Produkt, Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Kulturwissenschaft 214), S. 117–136.
- Pinthus, Kurt: „Frau in Blau“. Geschichte eines Bildes oder Oskar Kokoschka und die Puppe oder Magie der Wirklichkeit. Transkription bzw. Transkriptionsergänzung eines Mikrofiches des Manuskripts aus dem Nachlass Kurt Pinthus’ 71.5481, Marbach/Neckar: Deutsches Literaturarchiv 1958.
- Reinhold, Bernadette: „... sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum“. Anmerkungen zu Mythos und Rezeption der Kokoschka-Puppe, in: dies. / Kernbauer, Eva (Hg.): zwischenräume zwischentöne: Wiener Moderne. Gegenwartskunst. Sammlungspraxis. Festschrift für Patrick Werkner, Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 178–185.
- : L’art pour l’artiste? Überlegungen zu Kokoschkas Puppe, ihrer Genese und Mythenbildung, in: Bonnefoy, Régine / Reinhold, Bernadette (Hg.): Oskar Kokoschka: Neue Einblicke und Perspektiven / New Insights and Perspectives, Berlin / Boston: de Gruyter 2021.
- Rieger, Bernd W.: Inszenierung und Wirklichkeit. Einfluss des Künstlermythos auf die Interpretation des Werkes von Oskar Kokoschka während der expressionistischen Phase von 1908 bis 1923, Tübingen: Tübingen University Press 2018.
- Scholz, Jana: Die Präsenz der Dinge, Bielefeld: transcript 2019.
- Schreiber, Justina: Spielzeug eines Malers: Oskars Puppe, <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/land-und-leute/oskars-puppe-spielzeug-eines-malers-justina-schreiber108.html> (27.10.2020).
- : Hermine Moos, Malerin. Anlässlich eines bisher unbekanntes Photos von Kokoschkas Alma-Puppe, in: Reinhold, Bernadette / Werner, Patrick (Hg.): Oskar Kokoschka. Ein Künstlerleben in Lichtbildern, Wien: Ambra V 2013 (= Edition Angewandte), S. 86–95.
- : Die Frau hinter der Puppe – Hermine Moos, in: Hörspielportal (2018), <https://www.hoerspielundfeature.de/die-frau-hinter-der-puppe-hermine-moos-100.html> (13.01.2022).
- Smith, Marquard: The erotic doll: A modern fetish, New Haven / London: Yale University Press 2013.
- Söntgen, Beate: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe – Weiblichkeit – Malerei, in: Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina (Hg.): Puppen, Körper, Automaten, Köln: Oktagon 1999 (= Katalog zur Ausstellung Puppen, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 25.07.–17.10.1999), S. 125–139.

- Timpano, Nathan J.: *Constructing the Viennese Modern Body: Art, Hysteria, and the Puppet*, New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2017 (= *Studies in art historiography*).
- Vedder, Ulrike: *Gendered Objects*, in: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 406–408.
- Viertel, Salka: *Das unbelehrbare Herz: Ein Leben in der Welt des Theaters, der Literatur und des Films*, übers. von Helmut Degner, Düsseldorf: Claassen 1970.
- Weidinger, Alfred / Kokoschka, Oskar / Guigui-Stollberg, Jacqueline: *Kokoschka and Alma Mahler*, München / New York: Prestel 1996.