



CLAUDIA PEPPEL

# Der Manichino

VON DER GLIEDERPUPPE ZUM TECHNISIERTEN KULTOBJEKT  
KÖRPERIMAGINATIONEN IM WERK GIORGIO DE CHIRICOS

Der Manichino



CLAUDIA PEPPEL

# Der Manichino

VON DER GLIEDERPUPPE ZUM TECHNISIERTEN KULTOBJEKT  
KÖRPERIMAGINATIONEN IM WERK GIORGIO DE CHIRICOS

Dissertation (D 17) der Technischen Universität Darmstadt, 2007.  
Gedruckt mit Unterstützung der Technischen Universität Darmstadt.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2008 für die Werke von: Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Max Ernst,  
Raoul Hausmann, George Grosz, Rudolf Belling, Salvador Dali, Giorgio de Chirico

© Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), New York 2008  
für das Werk von Andy Warhol

©  · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2008  
[www.vdg-weimar.de](http://www.vdg-weimar.de)

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form  
(Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung  
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft.  
Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag, Herausgeber,  
Autorinnen und Autoren keine Haftung übernehmen.

Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln.

Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

*Umschlagabbildung* Giorgio de Chirico, Il trovatore, 1917, Öl auf Leinwand, 91 × 57 cm, Privatsammlung

*Umschlagentwurf* Jens Ludewig  
*Layout, Satz & Umschlaggestaltung* AnKe  
*Bildbearbeitung* Hauke Niether, VDG

**E-Book ISBN: 978-3-95899-337-2**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

# INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	II
Dank	13
I. Wirkungsgeschichte und ästhetische Bezugnahmen	15
1. Pittura metafisica – eine Inspirationslegende	17
1.1 Zur Forschungslage	22
1.1.1 Der Manichino-Begriff	25
1.2 Eine kurze Geschichte des Künstlerkreises	28
1.2.1 Zur Bildwelt der Pittura metafisica	34
1.2.2 Die Entwicklung des Manichino-Motivs	36
1.2.3 Varianten der Modelle	37
1.3 Die Pittura metafisica im Kontext der Avantgarden	41
1.3.1 Erfahrungen außer Kraft setzen	43
1.3.2 Atmosphäre und Offenbarung	46
1.4 Wirkungsgeschichte und ästhetische Bezugnahmen	48
1.4.1 Ein einheitlicher metaphysischer Stil?	49
1.4.2 Die Verzahnung künstlerischer Stilmittel	51
1.4.3 Valori Plastici und der Weg nach Deutschland	53
1.4.4 Reaktionen zeitgenössischer Künstler	55
Farbtafeln	59
II. Die Hinwendung zum Kunstkörper	71
2. Technik als Zeitgeist	73
2.1 Die Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur	75

2.2	Die Hinwendung zum Kunstkörper	77
2.2.1	Der Körper der Puppe	78
2.2.2	Szenographie und Inszenierungspathos	80
2.3	Schaufensterpuppen – Ikonen der Moderne	81
2.3.1	Die Industrialisierung der Produktion	82
2.3.2	Warenkörper und Kunstobjekt	86

### III. Die Gliederpuppe – das verschwundene Modell 91

3.	Die Gliederpuppe – das verschwundene Modell	93
3.1	Ursprung und Erscheinungsbild	95
3.1.1	Terminologische Varianten	97
3.1.2	Die Funktionsvielfalt	97
3.1.3	Ein Ersatz für das Aktmodell	100
3.1.4	Die Abgrenzung von den Proportionsfiguren	102
3.1.5	Modelle <i>materialiter</i>	104
3.1.6	Kruzifixe, Heiligenfiguren, Modepuppen	107
3.1.7	Vom Werkstattbehelf zur Musterfigur	111
3.2	Kategorien und Kontexte	116
3.2.1	Forschungsstand	117
3.2.2	Die Gliederpuppe als Künstlerbedarf	118
3.2.3	Die Gliederpuppe als Puppe	121
3.2.4	Die Gliederpuppe als Modell	122
3.2.5	Architekturmodelle	123
3.2.6	Filaretos erste kleine Holzfigur	124
3.2.7	Die Künstlerlehrbücher als deskriptive Quellen	126
3.2.8	Zur Praxis des Handwerks	127
3.2.9	Das <i>sprezzatura</i> -Konzept	131
3.3	Transformationen der Gliederpuppe	132
3.3.1	Strategien ihrer Verwendung	132
3.3.2	Stoffwechsel: Kriterien der Identifizierung	132
3.3.3	Die Imagination des Unsichtbaren	134
3.3.4	Von der Beschreibung zur Metapher	135

Fazit	139
Anmerkungen	143
Abbildungsverzeichnis	175
Literatur- und Quellenverzeichnis	179





*[...] on or about December, 1910, human character changed.<sup>1</sup>*

*Virginia Woolf*

*Die Zeiten haben sich geändert. Eine Verschiebung des Lebensgefühls ist damit Hand in Hand gegangen, die ihren Ausdruck in der bildenden Kunst und im Kunstgewerbe findet. Das subjektivistische Lebensgefühl hat an Bedeutung verloren, das objektive Weltgefühl drängt sich dem Bewußtsein stärker auf. So beginnt sich unter der wachsenden Herrschaft der Technisierung eine Entpersönlichung des Menschen vorzubereiten, eine Entwicklung, die selbst heute noch keineswegs als abgeschlossen betrachtet werden darf.<sup>2</sup>*

*Herbert Leisegang*



# VORWORT

Das frühe 20. Jahrhundert wird immer wieder als Epoche der Mechanisierung und Technisierung, der Serienproduktion und der Massenkultur beschrieben, gesellschaftlich und künstlerisch geprägt von gesteigerter Abstraktion und Entfremdung: Die Rolle des Menschen, seine Natur und die Bedeutung seiner Individualität werden nicht nur politisch und gesellschaftlich, sondern auch künstlerisch in Frage gestellt, wobei die Darstellung der menschlichen Figur vielfältige Wandlungen erfährt.<sup>3</sup> Besonders in der Vor- und Zwischenkriegszeit durchwandern Formen- und Bildsprache der Künste ein unvergleichlich experimentierfreudiges Stadium und erproben dabei das Phänomen Technik in immer neuen Varianten. Menschliche Figuren werden kaum mehr realistisch und unverehrt dargestellt, sondern begegnen schematisiert, fragmentarisiert und mit Maschinenteilen oder anderen Gerätschaften versehen.

Zu den ungewöhnlichsten Bildkreationen in diesem Zusammenhang zählen die Figuren der *Pittura metafisica*. Diese um Giorgio de Chirico herum entstehende Kunstströmung schafft mit ihren Bildern neue, ungeahnte Bedeutungen durch isoliert dargestellte Alltagsobjekte und verlassen wirkende Umgebungen. In kulissenartigen Räumen und Landschaften, auf einsamen Plätzen und vor leeren Gebäuden werden Alltagsobjekte und seltsame Figuren platziert: Gliederpuppen mit durchbrochenen Köpfen und ohne Gesichtszüge, den Körper auf Gestelle gestützt und mit Maschinenteilen oder mechanisch-geometrischen Attributen versehen. Während ihre Grundform deutlich an die jahrhundertealte hölzerne Atelierrequisite erinnert, stellen die vielfältigen Neuschöpfungen der *Pittura metafisica* auch Verbindungen zu modernen Formen menschlicher Ersatzkörper her, so etwa zu Schneiderbüste und Schaufensterpuppe, deren Entwicklung kulturgeschichtlich eng mit der der Gliederpuppe zusammenhängt. Lassen sich diese schillernden Kunstfiguren als Medium, als wandelbare, hybride Modellfiguren verstehen, als Verkörperung der Konsequenzen von Industrialisierung, Entfremdung und Warenfetischismus?<sup>4</sup> Ist die in der Moderne wiederauferstehende Gliederpuppe ein „standardisierter Typus, der Normierung und Vermassung thematisiert“?<sup>5</sup> Die vorliegende Arbeit verbindet die Klärung von Herkunft und Entwicklung der Kunstfigur mit der Frage, ob eine wie auch immer geartete Technisierung grundlegende ästhetische Transformationen bei der Darstellung der menschlichen Gestalt bewirkt hat.



# DANK

Für sein nie nachlassendes Interesse an meinem Thema, seine fachkundige Neugier, seine stete Kommunikationsbereitschaft und sein Wohlwollen gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Gernot Böhme mein besonderer Dank. Ohne die großzügige Gewährung eines DFG-Stipendiums im Rahmen des Graduiertenkollegs „Technisierung und Gesellschaft“ der Technischen Universität Darmstadt wäre diese Arbeit nicht entstanden. Ich danke auch Prof. Dr. Alfred Nordmann, Prof. Dr. Christoph Dipper und Prof. Dr. Mikael Hård sowie den Kommilitonen des Darmstädter Graduiertenkollegs „Technisierung und Gesellschaft“, die stets für ein anregendes interdisziplinäres Diskussionsklima in den Seminaren und während der Tagungen gesorgt haben, Martina Heßler für ihre Gastfreundschaft während der Darmstädter Jahre und ihre klugen Ratschläge in den unterschiedlichen Phasen meiner Arbeit, Dirk Verdicchio für seine lebenstechnische und fachliche Hilfe, Georg Mildenerberger, Carsten Dose, Norbert Stieniczka und Philine Warnke für ihr Interesse und ihre Anteilnahme. Wertvolle Anregungen und Hinweise kamen auch von Prof. Dr. Helmut Bach (†), Prof. Dr. Hartmut Böhme, Prof. Dr. Enrico Straub und Prof. Dr. Margarete Zimmermann. Manfred Littellmann danke ich für seine Ermutigungen und seine Geduld. Interessante Eindrücke vermittelte mir in dem Jahr, das ich dort als Kollegiatin verbringen durfte, das Graduiertenkolleg „Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung“ der Goethe-Universität in Frankfurt am Main, besonders Prof. Dr. Klaus Reichert.

Die Freie Universität Berlin hat mir ein Reisestipendium zum Centro Documentazione Avanguardia-Storiche der Fondazione Primo Conti in Fiesole, die TU Darmstadt ein Reisestipendium in das Archivio Valori Plastici der Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom gewährt. Angelica de Chirico sei gedankt für die Erlaubnis, den Fondo Savinio des Archivio Contemporaneo „Alessandro Bonsanti“ del Gabinetto G.P. Vieussieux in Florenz konsultieren zu können, dem Centro Documentazione Avanguardia-Storiche der Fondazione Primo Conti, Fiesole, dem Archivio Valori Plastici der Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz und dem Niedersächsischen Hauptstaatsarchiv in Hannover für ihre fachliche Unterstützung und die Bereitstellung der von mir benötigten Dokumente. Prof. Dr. Gisela Febel und Dr. Cerstin Bauer-Funke von der Universität Bremen danke ich für die mir ermöglichte Mitarbeit in der Sektion: „Der künstliche Mensch – Automaten, Marionetten, Puppen“ des Deutschen Romanistentages 2001 in dessen anschließender Publikation ich mein Thema erstmals einer größeren Öffentlichkeit vorstellen

konnte.<sup>6</sup> Melanie Redlberger vom Karl Ernst Osthaus-Museum danke ich für die Einladung nach Hagen und die Informationen zum Schaufensterpuppenarchiv, der Kunstbibliothek am Matthaikirchplatz in Berlin für die exzellente und ungestörte Arbeitsatmosphäre, die durch das überaus hilfsbereite Personal ermöglicht wurde.

Meine Tochter Jemima hat mein Interesse an sonderbaren Themen stets mit Fassung getragen – ihr möchte ich an dieser Stelle für ihr strenges Urteil und ihre große Beharrlichkeit danken und für die Disziplin, die sie freiwillig und unfreiwillig in mein Leben gebracht hat. Meine Mutter hat mir nicht nur als Fotografin für viele Aufnahmen in dieser Arbeit unermüdlich zur Seite gestanden, sie hat auch immer zu mir gehalten. Meinem Vater danke ich für die Unterstützung während meines Studiums; sein Ingenieurscredo, der Welt mit Dynamik zu begegnen, war mir immer Vorbild. Björn von Einem danke ich für seine große germanistische Geduld, mit der er sich dieser Arbeit angenommen hat. Seine scharfsinnigen und witzigen Anmerkungen haben das Hadern mit den eigenen Texten oft gelindert.

Danken möchte ich auch Marco Behr für seine langjährige Freundschaft und alle Aufheiterungen aus der Ferne und Mario Boehnke, der mich vielfältig unterstützt und immer an mich geglaubt hat. Marco Formisano danke ich für seine fortwährende Präsenz, seinen Ansporn und seine besondere Kunstfertigkeit, persönliche mit wissenschaftlicher Fürsorge zu verbinden. Birgit Horn hat mit ihrer fröhlichen und großzügigen Art sehr zu meiner seelischen und moralischen Unterstützung beigetragen. Frank Namyslik danke ich für seine nie enden wollende Zuversicht, seine strategischen Ratschläge und seine behutsame Art. Patrick Vernon (†) hat mich immer darin bestärkt, meinen eigenen Weg zu gehen. Sein Tod war und ist unerträglich.

Von den Freundinnen und Freunden, die mir in den letzten Jahren zur Seite standen und die ich teilweise sehr vernachlässigt habe, möchte ich Paolo Carmassi, Renate Jakobson, Ruthild Karzig-De Maio, Jutta Liesen, Andrea Lissner, Esther Slevogt, Marianne Hirselandt-Thum, Margit Tomkowitz-Lenko, Lucia Presilla, Douraid Rahhal, Patricia Rullaund (†), Susanne Semrau, Craig Williams und Barbara Winkler für ihre Anteilnahme danken. Meinen Kolleginnen vom Institut danke ich für ihre Unterstützung

I.

WIRKUNGSGESCHICHTE UND  
ÄSTHETISCHE BEZUGNAHMEN





# I. PITTURA METAFISICA – EINE INSPIRATIONSLEGENDE

Als Giorgio de Chirico und Carlo Carrà im Frühjahr 1921 im Berliner Kronprinzenpalais erstmalig ihre Werke ausstellen, sind prominente Motive der metaphysischen Malerei bei einer Vielzahl deutscher Künstler bereits zu Bildern kondensiert. Die zentrale Rolle bei der Verbreitung dieser italienischen Kunstrichtung in Deutschland spielt der Münchner Galerist und Buchhändler Hans Goltz<sup>7</sup>, der die Kunstzeitschrift *Valori Plastici* seit ihren Anfängen vertreibt, deren Aufsätzen und Abbildungen so bekannte Maler wie Otto Dix, George Grosz und Max Ernst die metaphysische Lektion verdanken.<sup>8</sup>

Und sie sind nicht allein: Obgleich der ursprünglich 1915 in Ferrara entstehende italienische Künstlerkreis nur wenige Monate zusammenhält, beeinflussen die rätselhaften Motive seiner Bilder große Teile der europäischen Avantgarde. Die eindringlichen Variationen seltsamer Gliederpuppen und leerer Gebäude, weiter Plätze und ungewohnter Perspektiven, die diese Bilder kennzeichnen, werden von aus so unterschiedlichen Richtungen kommenden Künstlern übernommen, dass nicht von ungefähr mit Blick auf die Rezeption der Pittura metafisica von einer „Inspirationslegende“ gesprochen wird<sup>9</sup> – Vertreter des Spätexpressionismus, des Dadaismus und des Konstruktivismus, auch die Bühne am Bauhaus und die Neue Sachlichkeit lassen sich von ihr inspirieren, und bis heute gilt diese Kunstströmung als Vorboten des französischen und belgischen Surrealismus und des Magischen Realismus.<sup>10</sup>

*For a surprisingly diverse range of artists, whether of realist, surrealist or abstract persuasion, de Chirico's funneling urban perspectives and enigmatic joining of commonplace objects provided an exciting catalyst for experimentation.<sup>11</sup>*

Bei vielen deutschen Künstlern berühren die Motive neuralgische Punkte<sup>12</sup> und besonders die Surrealisten entnehmen dieser völlig neuen Art der Ideenbilder „Anregungen für ihr bildhaftes Forschen im Unbewussten“.<sup>13</sup> René Magritte, von dem gesagt wird, er habe die Tränen nicht zurückhalten können, als er zum ersten Mal de Chiricos *Il canto d'amore* sah, hat diesen Moment noch in hohem Alter als einen der ergreifendsten seines Lebens bezeichnet.<sup>14</sup> Bewegende Anekdoten nachhaltiger erster Begegnungen mit der Pittura metafisica sind von André Breton bis Yves Tanguy überliefert und beziehen sich stets auf frühe Werke aus dem Entstehungszeitraum von 1915 bis 1919.<sup>15</sup>

Zu Beginn der 1920er Jahre verändert de Chirico seinen Stil grundlegend. Er wöhnt die Kunst nach dem Ersten Weltkrieg in einer Phase der Erschöpfung, nach-

dem sie sich in den ersten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts „gehäutet hatte wie eine Schlange im Zeitraffer.“<sup>16</sup> Lange Zeit hoffen die düpierten Surrealisten auf eine Rückkehr zu dem für sie so schicksalhaften Frühwerk: „We have spent five years now despairing of de Chirico“, schreibt 1926 in seiner Zeitschrift *La révolution surréaliste* der aufgebrachte Breton, der es nicht ertragen kann, dass ihm sein Kronzeug verloren gegangen ist.<sup>17</sup> Die Surrealisten behandeln de Chirico fortan „wie einen Maler, der 1918 gestorben war“ – und in den späten zwanziger Jahren setzen sie ihn auf ihre Liste der lebenden Toten.<sup>18</sup> Der Bann trifft seinen neuen, antikisierenden Stil besonders hart: „Er wird zum Renegaten, zum Verräter an der Sache des Surrealismus und insofern auch an der Sache der Moderne abgestempelt.“<sup>19</sup> Viele seiner früheren Bewunderer sehen ihn ins kunstgeschichtliche Nichts stürzen und distanzieren sich ausdrücklich von seinem Spätwerk.<sup>20</sup> Das Atmosphärische der Bilder geht verloren und de Chirico findet nicht mehr zu der einzigartigen Bildsprache der frühen, metaphysischen Phase zurück. Dies selbst wohl immer deutlicher begreifend, beginnt er, Varianten und Faksimiles seiner eigenen Bilder anzufertigen, die schlichtweg Fälschungen seiner Pariser und Ferrareser Werke sind.<sup>21</sup> Er gibt sie als Originale aus, die er auf Anfragen hin veräußert.<sup>22</sup> Gleichzeitig distanziert er sich von einigen seiner frühen Bilder, dementiert seine Autorschaft oder bezeichnet sie als Fälschungen.<sup>23</sup> William Rubin nennt den späten de Chirico eine Tragödie, die zu einer Farce ausartete.<sup>24</sup>

Der neue Stil de Chiricos und das ambivalente Verhältnis zum eigenen Frühwerk tragen dazu bei, dass rezeptionsgeschichtlich alle folgenden Phasen seines Werks von der Frühphase abgekoppelt werden. Die Bedeutung der frühen Werke wird so, da nichts Vergleichbares mehr nachwuchs, enorm intensiviert. Bis heute wird der Einfluss, den die *Pittura metafisica* auf unterschiedliche Tendenzen der Avantgarde ausübt, immer wieder hervorgehoben. Was so eindringlich und unerhört neuartig an diesen Bildern ist und warum bestimmte Motive von aus so unterschiedlichen Richtungen kommenden Künstlern übernommen werden, soll im ersten Kapitel der vorliegenden Studie diskutiert werden. Da das Kapitel keine chronologische oder monographische Darstellung der frühen Werkphase geben will, widmet es sich in einer kurzen Einführung dem metaphysischen Künstlerkreis unter besonderer Berücksichtigung der beteiligten Nationen – Deutschland, Frankreich, Italien – und der Netzwerke, die ein Lancieren der Kunstwerke im Nachbarland ermöglichen. Innerhalb dieser geographischen Wirkungsgeschichte wird deutlich, wie die Anerkennung im Heimatland über den Erfolg im Nachbarland gesichert und die Gruppe insgesamt zu einem „Umschlagplatz europäischer Ideen“ wird.<sup>25</sup> Dem späteren Erfolg in Deutschland wird ein eigenes Unterkapitel gewidmet: Er ist vor allem der erfolgreichen Zeitschrift und Verlagsgruppe *Valori Plastici* zu verdanken, von der die Existenz einer Künstlergemeinschaft suggeriert