

Carmen Messmer

# ***STUFFED -***

**Stofftiere in der installativen Kunst**

**Reimer**

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

Layout: Nicola Willam, Berlin  
Umschlaggestaltung: Chris Campe, Hamburg  
Umschlagabbildung: Mike Kelley: *Deodorized Central Mass with Satellites* (1991/99); Det.  
Foto: Nic Tenwiggenhorn: © VG Bild-Kunst, Bonn 2014/Courtesy Kunstverein Braunschweig  
Druck: Hubert & Co GmbH und Co KG, Göttingen

© 2015 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin  
[www.reimer-verlag.de](http://www.reimer-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01535-2

# Inhalt

<b>Prolog</b> .....	7
<b>I Einleitung</b> .....	13
<b>II Materialgeschichten der Stofftiere</b> .....	21
Kurze Kulturgeschichte der Stofftiere .....	21
<i>Arts &amp; Crafts &amp; Commodities</i> : Aspekte der Stofftier-Herstellung in der künstlerischen Bearbeitung .....	27
Stofftiere als künstlerisches Material .....	38
<b>III Stofftiere als ‚Sehnsuchts-Katalysatoren‘</b> .....	51
Annette Messenger: <i>Mes petites effigies</i> (1988/89) .....	52
Ydessa Hendeles: <i>Partners (The Teddy Bear Project)</i> (2002) .....	63
Souvenirs .....	72
<b>IV Plüschophile Monster</b> .....	91
Charlemagne Palestine: <i>Auf der Suche nach GOD-BEAR</i> (1987) .....	93
Paul McCarthy: <i>Skunks</i> (1993) .....	104
Verfahren der ‚Monsterisierung‘ .....	113
<b>V Stoff-Tiere</b> .....	125
Mark Dion mit William Schefferine: <i>Survival of the Cutest (Who Gets on     the Ark?)</i> aus <i>Wheelbarrows of Progress</i> (1990) .....	129
Annette Messenger: <i>Anonymes</i> (1993) .....	138
Ausgestopfte Tiere .....	146
<b>VI Weich und weiblich?</b> .....	151
Zweite Wahl .....	151
Mike Kelley: <i>More Love Hours Than Can Ever Be Repaid</i> (1987) .....	157
Im Spiegel der Rezeption: Die Stofftiere von Annette Messenger und Mike Kelley .....	171
<b>VII Trojanische Pferde</b> .....	191

<b>Dokumente</b> .....	197
Dokument 1: Charlemagne Palestine: <i>Auf der Suche nach GODBEAR</i> [sic] (1987) ...	199
Dokument 2: Charlemagne Palestine: <i>QUEST FOR A GOD-BEAR</i> (1987) .....	201
Dokument 3: Charlemagne Palestine: <i>Auf der Suche nach GOD-BEAR</i> (1987) [Protokoll der Performance] .....	203
<b>Farbabbildungen</b> .....	211
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	253
<b>Abbildungsnachweis</b> .....	279
<b>Register</b> .....	287

## Hinweise zum Text

Hervorhebungen in Zitaten sind aus den Originalvorlagen übernommen. Kürzungen und syntaktische Anpassungen in Zitaten sind mit eckigen Klammern gekennzeichnet, ebenso Erläuterungen der Verfasserin.

Die Übersetzungen der französischen Zitate stammen von der Verfasserin. Sie stehen in einfachen Anführungszeichen in den Fußnoten. Die Übertragung der französischen Werktitel ins Deutsche – jeweils bei der ersten Erwähnung des Kunstwerkes in einem Kapitel – folgt nach Möglichkeit den in den Katalogen gebräuchlichen Übersetzungen.

Bei Begriffen wie ‚Betrachter‘, ‚Künstler‘, ‚Kritiker‘, ‚Wissenschaftler‘ etc. wurde der besseren Lesbarkeit wegen an vielen Stellen nur die männliche oder nur die weibliche Form Singular bzw. Plural verwendet. Sofern der Kontext nichts anderes vorgibt, beziehen sich die Aussagen jedoch auf Angehörige aller Geschlechter.

# Prolog

Die 1943 geborene französische Künstlerin Annette Messenger und der US-amerikanische Künstler Mike Kelley begannen etwa zur gleichen Zeit mit dem Material ‚Stofftier‘ zu experimentieren. In dieser interkontinentalen Konkurrenz mit dem elf Jahre jüngeren und 2012 verstorbenen Kelley sah sich Messenger immer wieder veranlasst, ihren Anteil an der Entdeckung des Stofftieres für die Kunst hervorzuheben: Kelley seien ihre frühen Stofftier-Arbeiten bekannt gewesen,<sup>1</sup> sie hingegen habe dessen Werke nicht gekannt, als sie 1988 die Idee zu ihrer ersten Stofftier-Arbeit *Mes petites effigies* (*Meine kleinen Bildnisse*; Farbabb. 1–3) entwickelte<sup>2</sup> – „...mais ça on ne le dira jamais car c’est toujours l’artiste américain qui a la priorité.“<sup>3</sup> Neben Kissen, Wollfäden, Buntstiften, Kleidungsstücken, Präparaten, Netzen, Fotografien und vielem mehr verwendete Annette Messenger dann zwischen 1996 und 2004 häufiger auch Plüschtiere für ihre Skulpturen und Installationen.<sup>4</sup> „I always wanted to use material that one finds in a house“, wird Messenger von der Journalistin Penelope Rowlands zitiert, „familiar things that aren’t artistic materials.“<sup>5</sup> In einem Interview mit Heinz-Norbert Jocks erläuterte Messenger, warum sie Stofftiere – im Gegensatz zu Puppen – so sehr faszinierten:

Nun, was repräsentiert ein Plüschtier? Jedenfalls kein Geschlecht! [...] Es hat eine taktile Seite und eignet sich dazu, daß man etwas in seinen Körper hineinprojiziert. Es kann Tiere wie einen Bären oder fantastische Lebewesen darstellen. [...] Das Kind kann seinem Plüschtier alles Mögliche erzählen, Kriege führen.

- 1 Vgl. Susplugas (2000), S. 63 und 292f. Messenger erklärte im Gespräch mit Jeanne Susplugas 1999 in kriminalistisch anmutender Ausführlichkeit, wie Kelley in den Besitz eines Kataloges ihrer Ausstellung in Grenoble 1989 gelangt sei. In Susplugas’ Interviewtranskription erscheint in diesem Zusammenhang der Name „Mac Carthy“. Aus dem Kontext wird aber deutlich, dass Messenger Mike Kelley gemeint haben muss, da sie sich auf Kelleys *Pay For Your Pleasure* (1988) – „sa série avec ces hommes célèbres“, also auf „seine Werkreihe mit diesen berühmten Männern“ – und auf die Spinnennetze von Kelleys Zeichnung *Apology* (1984) bezog.
- 2 Vgl. Jocks/Messenger (2001), S. 45.
- 3 Susplugas (2000), S. 292; dt.: „... aber das wird man nie sagen, weil immer dem amerikanischen Künstler die Priorität zugesprochen wird.“
- 4 Obwohl Annette Messenger bereits 1996 in einem Interview mit Denis Angus vom Ende ihrer Arbeit mit Stofftieren sprach – vgl. Angus/Messenger (2006), S. 419 –, setzte sie diese noch mehrere Jahre lang fort. Erst ab 2004 spielten Stofftiere in ihren Werken nur noch vereinzelt eine Rolle. Ein Beispiel für ein nach 2004 entstandenes Werk aus Stofftier-Material ist *Come* (2006); vgl. Ausst.-Kat. Paris (2007), Abb. S. 567.
- 5 Rowlands (1995), S. 134. Vgl. dazu auch Leoff/Messenger (1995), S. 6, sowie Storr/Messenger (1995), S. 79.

Mich interessiert daran die weiche, die formlose Seite. Im Grunde zerlege, öffne, sezieren und fragmentiere ich das Plüschtier quasi wie einen menschlichen Körper. [...] Es ist ja wirklich ein gesellschaftliches Phänomen, überall, in den Läden und sonstwo Plüschwesen zu sehen. [...] Ein Plüsch [sic] ist etwas Universelles [...]. Im psychoanalytischen Sinne ist es ein Übergangsobjekt. Ein Objekt, das eine Verbindung zu anderen herstellt.<sup>6</sup>

Stofftiere, so Annette Messenger an anderer Stelle, stünden – „mi-humain, mi-animal“<sup>67</sup> – als Chimären zwischen Mensch und Tier. Sie beschrieb sie – ähnlich wie Tierpräparate oder auch Fotografien<sup>8</sup> – als „quelque chose de mort“<sup>9</sup>. Die gebrauchten Plüschtiere verkörperten „une enfance morte“<sup>10</sup>, an der man festhalte. Ein Stofftier sei etwas Totes, dem sie, die Künstlerin, dann ein falsches Leben gebe: „Je ne suis pas une enfant, je suis une fausse enfant, ce sont des gestes faux.“<sup>11</sup>

Mike Kelley, dessen umfangreiches künstlerisches Werk sich aus Performances, Videoarbeiten, Zeichnungen, Malereien, Collagen, Skulpturen, Installationen, Texten und von ihm kuratierten Ausstellungen zusammensetzt, kam auf Umwegen zu den Stofftieren. Im Rahmen der Diskussion um den Warenstatus von Kunst seien Handarbeiten und selbst gemachte Stofftiere für ihn zunächst vor allem wegen der Diskrepanz zwischen dem hohen emotionalen Wert des Materials und dessen geringem materiellen Wert von Interesse gewesen, betonte Kelley im Gespräch mit John Miller.<sup>12</sup> Zudem habe ihn die ‚weibliche‘ Besetzung der Handarbeitstechniken und der Materialien gereizt:

Those materials were more loaded because they were not ‚natural‘ to me as a male artist, and I wanted to try to deal with that, to work against such essentialist notions.<sup>13</sup>

Neben dem aus Handarbeiten zusammengesetzten Werk *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid* (1987; Farbabb. 4–5) entstanden unter dem Projekttitel *Half a Man* (1987–1991) zahlreiche weitere Arbeiten, für die der Künstler auch industriell hergestellte Plüschtiere verarbeitete. Kelley bezeichnete das Stofftier als „the most obvious thing

6 Jocks/Messenger (2001), S. 44f.; das frz. ‚la peluche‘ wird von Bernward Mindé, dem Übersetzer des Interviews, an mehreren Stellen, an denen ‚ein Plüschtier‘ gemeint ist, mit ‚ein Plüsch‘ übersetzt. Messenger betonte gegenüber Jocks, dass Stofftiere kein spezifisches Geschlecht repräsentierten und sie diese auch deswegen so interessant fände. In einem Interview zwei Jahre zuvor hatte Messenger erklärt, dass sie persönlich Stofftiere im Vergleich zu Puppen als ‚eher männlich‘ ansähe. In ihrer Formulierung passte Messenger dabei das Adjektiv ‚masculin‘ dem im Frz. weiblichen Genus der Plüschtiere an: „Pour moi les peluches sont plutôt masculines, elles ont un sexe masculin alors que les poupées ont un sexe féminin.“ Dt.: ‚Für mich sind die Plüschtiere eher männlich, sie haben ein männliches Geschlecht, während die Puppen weiblichen Geschlechts sind.‘ Vgl. Susplugas (2000), S. 307.

7 Thomas/Messenger (2007b), S. 470; dt.: ‚halb Mensch, halb Tier‘.

8 Vgl. z. B. Tran/Messenger (1999).

9 Susplugas (2000), S. 286; dt.: ‚etwas Totes‘. Vgl. – auch zu den Präparaten und Fotografien – Storr/Messenger (1995), S. 113, sowie Marcadé/Messenger (1989), S. 110–112.

10 Susplugas (2000), S. 285; dt.: ‚eine gestorbene Kindheit‘.

11 Susplugas (2000), S. 287; dt.: ‚Ich bin kein Kind, ich bin ein falsches Kind, die Gesten sind nicht echt.‘ Vgl. dazu auch Susplugas (2000), S. 308.

12 Vgl. Miller/Kelley (1992), S. 18, und auch Jocks/Kelley (2001), S. 16.

13 Graw/Kelley (1999), S. 16.

that portrays the image of idealization“<sup>14</sup>, und dies sei auch der Grund, weshalb es sich gerade nicht als Metapher für die Kindheit eigne.<sup>15</sup>

It's a statue of an idealized animal. But it's not really an animal. It's a baby. It's a humanoid, it's sexless, it's clean, it's plush, it's cute. It's everything that an adult wants a baby to be. It is an ideological model given to a baby to tell it what it's supposed to be. [...] When you take stuffed animals out of context, they don't seem so sweet any more. It becomes painfully obvious that the things were never designed for children, they were designed by adults to represent an adult's ideological ends.<sup>16</sup>

Obleich ihn bei der Herstellung der frühen Stofftier-Arbeiten in erster Linie formale Aspekte und Fragen nach der Ästhetik bestimmter Gesellschaftsschichten beschäftigt hätten, seien – so Kelley – die Werke zunächst fast ausschließlich im Kontext von Nostalgie, Kindesmissbrauch und Trauma besprochen worden.<sup>17</sup> Kelley reagierte auf diese Interpretationen und auf die Empathie, die die Stofftiere bei den Betrachtern und Betrachterinnen auslösten, mit den Werkreihen *Arenas* und *Dialogues*, für die er mit fleckigen Stofftieren auf ausgewaschenen Kinderdecken Gesprächssituationen nachstellte.<sup>18</sup> Diese Strategie erläuterte der Künstler 1991 in seinem Text „In the Image of Man“:

In these works, I toyed with the viewer's inclination to project into the figures, to construct an inner narrative around them [...]. To counter this tendency, and thus make the viewer more self-conscious, I used extremely worn and soiled craft materials in the construction of these works. The immediate tendency of viewers to be sucked into a narrativizing situation was dismantled when they got close enough to the sculptures to recognize the unpleasant tactile qualities of the craft materials. Fear of soiling themselves countered the urge to idealize.<sup>19</sup>

Ursprünglich habe er nur in einer einzigen Ausstellung Arbeiten mit Stofftieren zeigen wollen, daraus seien dann acht geworden<sup>20</sup> – wobei, laut Kelley, immer wieder andere Materialeigenschaften in den Vordergrund rückten:

14 Rugoff/Kelley (1992), S. 86.

15 Vgl. Miller/Kelley (1992), S. 30.

16 Kellein/Kelley (1994), S. 29.

17 Vgl. Cooper/Kelley (2000), S. 126.

18 Zu den *Arena*- und *Dialogue*-Skulpturen von 1990/91 vgl. z. B. Farbabb. 26 sowie Abb. 14 und Welchman [u. a.] (1999), Abb. S. 68f. und 72f. Die Werke sind durchnummeriert und – wie beispielsweise *Dialogue #2 (Transparent White Glass / Transparent Black Glass)* – in vielen Fällen mit ‚minimalistisch‘ klingenden Untertiteln versehen.

19 Zit. nach Kelley (2004b), S. 53, einem korrigierten und leicht überarbeiteten Neuabdruck von Kelley (1991).

20 Mike Kelley arbeitete bis 1991 intensiv mit Stofftieren und verwendete sie auch später noch gelegentlich: Er integrierte Plüschtiere in die Installation *Unisex Love Nest* (1999) – vgl. Ausst.-Kat. München (2000a), Abb. S. 28f. – und zeigte ebenfalls 1999 unter dem Titel *Deodorized Central Mass with Satellites* (1991/99; Farbabb. 28) im Kunstverein in Braunschweig eine Installation mit Stofftieren. Noch 2007 entwickelte Kelley das Multiple *Little Friend*, einen 48 cm langen blauen Plüsch-Zylinder mit aufgeklebten Gesichtszügen, Händen und Füßen aus Filzstoff und integriertem *voice recorder*, der auf Knopfdruck Sätze wie „Hurt me, I don't mind“ oder „Do you really love me“ von sich gibt. Auf dem Verpackungskarton des in einer Auflage von 800 Stück produzierten Plüschobjektes befindet sich ein Warnhinweis: „For ages 15+. This item is an adult collectable, and not intended for children or for those weak of mind and/or impressionable.“

Je länger ich mit ihnen [den Stofftieren] arbeitete, desto stärker merkte ich, daß es sich hierbei um ziemlich differenzierte Objekte handelte. Man kann mit ihnen erstaunlich viel aussagen.<sup>21</sup>

Mit seinen Stofftier-Arbeiten schaffte Kelley in den 1990er-Jahren international den Durchbruch und wurde zu einem der renommiertesten zeitgenössischen Künstler.<sup>22</sup>

Nicht annähernd so bekannt wie Kelley ist der 1947 in New York geborene Charlemagne Palestine, der zu Recht Anspruch darauf erheben kann, als erster Künstler Stofftieren eine zentrale Rolle in seinem Werk gegeben zu haben. Nach dem Studium der Musik und der bildenden Kunst machte Palestine sich einen Namen als Komponist experimenteller Musik. Bereits Anfang der 1970er-Jahre drapierte er für seine Konzerte große Mengen von Stofftieren auf dem Flügel,<sup>23</sup> und für seine Installation *Gold Room with Freddie Rabbit* (1976; Farbabb. 6) in der Sonnabend Gallery in Manhattan ließ er ein Plüschkaninchen auf einer Stele in der Mitte des Saales thronen. Ab den 1980er-Jahren verlagerte Palestine seinen Schwerpunkt in Richtung bildender Kunst und konzentrierte sich auf das Gestalten mit Stofftieren und mit aus Plüschstoff ausgeschnittenen Tierformen: „As I never had children I became this artist who uses children’s toys as his raw material.“<sup>24</sup>

Die Stofftiere als „throw-aways of our society“<sup>25</sup> schmückte Charlemagne Palestine mit rituell anmutenden Bemalungen und Ketten, setzte sie auf Wandkonsolen und selbst gebauten Altären in Szene (Farbabb. 8) oder stellte riesige Plüschtier-Agglomerate wie *Temple en peluche* (*Tempel aus Plüsch*; 1990; Farbabb. 7<sup>26</sup>) her. Der Künstler behandelte seine Stofftiere, als verwandelten sie sich im Kontext des Kunstwerkes in lebendige Wesen:

Once you see them in an installation or an exhibition they start to wake up, because there is all this energy happening. People looking at them, people talking about them; the air is moving and they start to come alive. It’s crazy what I’m saying, but they are like sponges and magnets. They absorb a certain kind of energy and then they transmit it into the space.<sup>27</sup>

21 Jocks/Kelley (1995), S. 291.

22 Der Kritiker David Rimanelli bezeichnet Kelleys Karriere als „the paradigmatic 90s success story“; vgl. Rimanelli (1994), S. 21. 2007 listete die dt. Zeitschrift *Art* Kelley als einen der acht Künstler, „die sich in den letzten zehn Jahren auf der Top-100-Liste behaupten konnten“. Vgl. Thon (2007), S. 45. Die in London erscheinende Zeitschrift *ArtReview* führte Kelley in der Ausgabe vom November 2010 unter den „Top 100“ der Kunstwelt auf Platz 26, 2009 lag er auf Platz 20. Vgl. „The Power 100“ (2010), S. 113 und 149.

23 Vgl. Guzman (2003), Abb. S. 1 und 14f., sowie Pouncey/Palestine (2003), S. 129.

24 Pouncey/Palestine (2003), S. 123.

25 Pouncey/Palestine (2003), S. 146.

26 Die Abbildung zeigt *Temple en peluche* mit einer hölzernen Kiste. Diese habe zunächst dem Transport gedient und sei später Bestandteil des Werkes geworden, so Christian Laune, Leiter der Galerie chantiersBoîteNoire in Montpellier und Professor an der dortigen Kunsthochschule. Laune betont auch, dass er und sein Team die Skulptur für Charlemagne Palestine angefertigt hätten; vgl. seine E-Mail vom 22. September 2014 an die Verfasserin.

27 Pouncey/Palestine (2003), S. 143.



Palestine beschwerte sich, dass seine Stofftier-Werke lange Zeit als „toys or a joke“<sup>28</sup> abgetan worden seien. Sie hätten sich nur schwer verkauft, weil sie sich keiner der in den USA populären Kunstströmungen zuordnen ließen.<sup>29</sup> Und dann seien plötzlich jüngere Künstler wie Mike Kelley oder Tony Oursler aufgetaucht, deren Arbeiten den seinen erstaunlich ähnlich gesehen hätten:

But they arrive [...] with a new language and a business savvy, and find a way to incorporate this kind of work into the next chapter of modern art's history. The art world was also in the mood for a change because it had gotten tired of all this Minimalism; they wanted something more. [...] I suddenly found myself going from being the outsider to funky crazy uncle imitator.<sup>30</sup>

Zur selben US-amerikanischen Künstlergeneration wie Charlemagne Palestine gehört Paul McCarthy. Auch er arbeitete von Beginn der 1970er- bis Mitte der 1980er-Jahre hauptsächlich als Performancekünstler, jedoch mit einem anderen Fokus: „My work is more about being a clown than a shaman.“<sup>31</sup> In McCarthys Aktionen kamen Motoröl, Ketchup, Mayonnaise, Hackfleisch, Exkremente, Speichel, Margarine, Schokolade, Senf und Würstchen, Gummimasken, Puppen und in den frühen 1980er-Jahren dann auch Stofftiere zum Einsatz. Der Künstler behandelte diese dabei weniger als Requisiten denn als „Partner“<sup>32</sup> und Mitspieler:

In a sense, they are used as a child might use them, to manipulate a world through toys, to create a fantasy. The props become the other performers, like in a child's play.<sup>33</sup>

In Performances wie *Monkey Man* (1980) oder *Mother Pig* (1983) beschmierte der durch McCarthy verkörperte Protagonist Stofftiere, tat ihnen Gewalt an und stellte mit ihnen sexuelle Handlungen nach.<sup>34</sup> Anfang der 1990er-Jahre entstanden die großen Stofftier- bzw. Comic-Mutanten *Bear and Rabbit* (1991; Farbabb. 9), *Bear and Rabbit on a Rock* (1991; Farbabb. 10) sowie *Skunks* (1993; Farbabb. 11). McCarthy erklärte im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel, diese Skulpturen stünden

in direktem Bezug zu den Spielzeugobjekten, die ich in meinen frühen Performances benutzte. Gleichzeitig sollten sie aber auch mich, den Performer, ersetzen. [...] Thema ist die Konfusion, das Durcheinander von männlich und weiblich, Mensch und Tier, Monster und Spielzeug.<sup>35</sup>

Folgt man den Aussagen von Annette Messager, Mike Kelley, Charlemagne Palestine und Paul McCarthy (natürlich mit der für solche Selbstausslegungen gebotenen

28 Pouncey/Palestine (2003), S. 124.

29 Vgl. Pouncey/Palestine (2003), S. 123.

30 Pouncey/Palestine (2003), S. 124.

31 Selwyn/McCarthy (1993), S. 64.

32 Schwerfel/McCarthy (1997), S. 57.

33 Daftari/McCarthy (1996), S. 138.

34 Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles/New York (2000), Abb. S. 105 und 114ff.

35 Schwerfel/McCarthy (1997), S. 57.

„theoretische[n] Skepsis“<sup>36</sup>), so wurden bzw. werden Stofftiere von Künstlern mit sehr unterschiedlichen Absichten als Material für ihre Werke ausgewählt. Gleichwohl fällt auf, dass das Themenfeld der ‚Idealisierung‘ – z. B. von Vergangenheit im Allgemeinen und Kindheit im Speziellen oder auch von gesellschaftlichen Strukturen – im Zentrum der Aussagen der Künstler steht: Annette Messenger und Charlemagne Palestine verorten ihre Arbeiten mit Stofftieren im Kontext von Erinnerung und Sehnsucht, während für Mike Kelley und Paul McCarthy Stofftiere in ihrer von Geschlechtsmerkmalen bereinigten Niedlichkeit Konzepte verkörpern, welche die Künstler durch ironisierende, durch abjekte und dekonstruierende Verfahren in Frage stellen. Mit der Herkunft von Stofftieren aus dem häuslichen Umfeld, ihrer Weichheit, dem geringen materiellen Wert und der durch diese Merkmale induzierten weiblichen Konnotation, die bei von Hand gefertigten Stofftieren durch die Herstellungstechnik noch unterstrichen wird, setzten sich besonders Annette Messenger und Mike Kelley in ihren Werken auseinander. Messenger zog eine Parallele zwischen dem zu Anfang kaum ernst genommenen billigen Material und ihrem minderen Status als Künstlerin in der von Männern dominierten Kunstwelt. Kelley dagegen faszinierte besonders der in den Stofftieren synthetisierte Gegensatz von materieller Wertlosigkeit und hoher emotionaler Bedeutung sowie die Möglichkeit, mit diesem – der Bearbeitung durch einen Mann eigentlich ‚unwürdigen‘ – Material zu provozieren.

Aus den Kommentaren von Annette Messenger und auch von Charlemagne Palestine geht hervor, dass es für beide von Relevanz zu sein scheint, als *Erste* mit Stofftieren gearbeitet zu haben. Dies wirkt gelegentlich wie die Reklamation von Urheberrechten an einer Materialidee, deren künstlerisches Potenzial und Öffentlichkeitswirkung wohl nicht nur die Künstler selbst, sondern auch die Betrachterinnen und Betrachter sowie den Kunstmarkt überrascht haben und deren Resonanz bis heute anhält.

36 Hofmann (2000), S. 28. Zum (Künstler-)Interview als Quelle vgl. auch Lichtin (2004); Lichtin (2010); Spuhler (2010).

# I Einleitung

Während Marcel Duchamp bemüht war, für seine Kunst „das Objekt auszuwählen, das am wenigsten Chance hatte, geliebt zu werden“<sup>1</sup>, so begannen gegen Ende der 1980er-Jahre zahlreiche Künstlerinnen und Künstler, sich für ein Material zu interessieren, das allerbeste Aussichten hatte, vom Publikum gemocht zu werden: Stofftiere. Die dieser Arbeit als Prolog vorangestellten Kommentare von Annette Messager, Mike Kelley, Charlemagne Palestine und Paul McCarthy – derjenigen Künstler, die sich in ihrem Werk über mehrere Jahre hinweg am intensivsten mit Stofftieren auseinandergesetzt haben – werfen ein erstes Schlaglicht auf die Bandbreite der künstlerischen Nutzungsmöglichkeiten und auf die Materialität und komplexe Semantik der allgegenwärtigen Tierfiguren aus Stoff und Plüsch. Im Alltag gerade wegen ihrer Ubiquität oft übersehen und von sämtlichen Disziplinen der Forschung vernachlässigt, wurden Stofftiere auch als Material – und damit als Bedeutungsträger – in der bildenden Kunst bislang nur selten Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion.

Die vorliegende kunsthistorische Studie entstand als Dissertation an der Universität Hamburg und untersucht die Rolle von Stofftieren in der zeitgenössischen plastischen Kunst. Basierend auf Überlegungen zur ‚Kunsthfähigkeit‘ von Stofftieren werden die zahlreichen Facetten dieses Materials ausgebreitet und analysiert. Betrachtet werden zu diesem Zweck installative Kunstwerke<sup>2</sup> – Skulpturen, Assemblagen, Installationen und eine Performance –, in die industriell oder von Hand gefertigte Stofftiere eingegangen sind, sowie Stofftier-Skulpturen, für die die Künstler wenngleich keine ‚echten‘ Stofftiere, so doch deren Form und Oberflächenmaterial verwendet haben. Der zeitliche Fokus liegt dabei zwischen den späten 1980er-Jahren, als nach und nach immer mehr Plüschhasen und gehäkelte Hündchen den Weg in die Galerien und dann ins Museum fanden, und den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts. Ziel dieser Studie ist es, in einem breit angelegten Überblick erstmals aufzuzeigen, wodurch sich das Stofftier in der installativen Kunst

- 1 Zit. nach Stauffer (1973), S. 49. Das Zitat stammt im Original aus einem Interview mit Otto Hahn, das 1964 in der frz. Zeitschrift *L'Express* veröffentlicht wurde. Unter Bezug auf das mit ‚Richard Mutt‘ signierte Urinal *Fountain*, das er 1917 in der New Yorker Ausstellung der *Society of Independent Artists* gezeigt hatte, antwortete Duchamp auf die Frage, was ihn bei der Auswahl der *Ready-mades* beeinflusst habe: „Ma fontaine-pissotière partait de l'idée de jouer un exercice sur la question du goût: choisir l'objet qui ait le moins de chance d'être aimé. Une pissotière, il y a très peu de gens qui trouvent cela merveilleux. Car le danger, c'est la délectation artistique.“ Vgl. Hahn/Duchamp (1964), S. 22.
- 2 Der Begriff der ‚installativen Kunst‘ in der Definition von Juliane Rebentisch mit ihrer Betonung auf der Vernetzung von Kunstwerk, Raum und Betrachter erscheint gut geeignet, die verschiedenen Genres der Gattung der plastischen Kunst in einer – auch für neue Entwicklungen – ausreichend offenen Form zusammenzufassen. Vgl. Rebentisch (2003), S. 15f. und 257ff.

auszeichnet und warum es sich für Künstler und Rezipienten gleichermaßen zu einem ästhetisch und semantisch so reizvollen künstlerischen Material entwickeln konnte.

Diese Arbeit ist dem von Monika Wagner an der Universität Hamburg initiierten „Archiv zur Erforschung der Materialikonographie“ und den daraus hervorgegangenen Forschungen zum Material in der Kunst verpflichtet.<sup>3</sup> Sie ergänzt die Palette der bereits vorliegenden Materialstudien zu Beton, Klinker und Granit, Wachs, Rost, Knochen oder auch zu Tierpräparaten.<sup>4</sup> Für den materialikonografischen Hintergrund der Untersuchung war – neben den zahlreichen Publikationen von Monika Wagner und den grundlegenden frühen Aufsätzen von Günter Bandmann<sup>5</sup> und Wolfgang Kemp<sup>6</sup> – insbesondere der von Andreas Haus, Franck Hofmann und Änne Söll herausgegebene Sammelband *Material im Prozess: Strategien ästhetischer Produktion*<sup>7</sup> sowie die 2012 erschienene Dissertation von Dietmar Rübels<sup>8</sup> zum künstlerischen Einsatz von instabilen Dingen und amorphen Materialmassen von Bedeutung. Die vorliegende Arbeit hält am physisch greifbaren Material fest: Es werden plastische Kunstwerke betrachtet, in die real existierende Stofftiere in ihrer vorgegebenen Gestalt oder auch in Form von Fragmenten eingearbeitet worden sind, oder die sich in Form und Material unmittelbar auf Stofftiere beziehen. Tierfiguren aus Stoff oder Skulpturen aus Plüsch oder Fellimitat, die diesen Bezug nicht oder nur sehr entfernt nahelegen, wie beispielsweise *Tier* (2004) von Berlinde de Bruyckere, wie die spinnenförmige Skulptur *Vedova blu* (*Blaue Witwe*; 1968) von Pino Pascali oder das durch den Namen im Titel animierte, formal aber an eine Ingwerwurzel erinnernde Objekt *Felix* (1996) des kanadischen Künstlers Alan Belcher,<sup>9</sup> wurden nicht in die Analyse einbezogen. Auch Performances mit Menschen in (Stoff-)Tierkostümen, wie sie z. B. Maurizio Cattelan, Peter Friedl, Ivo Grubić oder auch Mark Wallinger inszeniert haben,<sup>10</sup> bleiben angesichts der beträchtlichen Menge

3 Vgl. beispielsweise Wagner [u. a.] (2002) und Rübels [u. a.] (2005).

4 Vgl. Fuhrmeister (2001); Ullrich (2003); Jutta Weber (2008): *Rost in Kunst und Alltag des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer; Sebastian Hackenschmidt (2014): *Knochen: Ein Material der zeitgenössischen Kunst*. München: Verlag Silke Schreiber; Lange-Berndt (2009); zu Abfall in der Kunst: Susanne Casser (1992): *Abfall wird Kunst*. Münster: Hachmeister; Andrea El-Danasouri (1992): *Kunststoff und Müll: Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*. München: scaneg (= Beiträge zur Kunstwissenschaft; 45); Dietmar Rübels (2000): „Reinigungsverfahren in West und Ost: Müll bei Joseph Beuys und Ilya Kabakov“. In: Haus [u. a.] (2000), S. 285–299; zu Papier: Juliane Bardt (2006): *Kunst aus Papier: Zur Ikonographie eines plastischen Werkmaterials der zeitgenössischen Kunst*. Hildesheim [u. a.]: Olms Verlag (= Studien zur Kunstgeschichte; 169); zur Medialität und Materialität der Zeitung: Katharina Hoins (2015): *Zeitungen: Medien als Material der Kunst*. Berlin: Reimer. Weitere Arbeiten zu den Materialien Blei (Olaf Pascheit), Glas (Anja Kregeloh), Haar (Daniela Schienke) sowie zu Zelluloid im Werk von László Moholy-Nagy (Sarah Niesel) sind an der Universität Hamburg im Entstehen begriffen oder vor kurzem fertig gestellt worden.

5 Vgl. Bandmann (1969).

6 Vgl. Kemp (1975).

7 Vgl. Haus [u. a.] (2000).

8 Vgl. Rübels (2012).

9 Zu de Bruyckere vgl. Schweighöfer (2006), Abb. S. 42; zu Pascali vgl. Lange-Berndt (2009), Abb. S. 126; zu Belcher vgl. Goodman (1997), Abb. S. 72.

10 Vgl. die durch Fotografien oder Videos dokumentierten Arbeiten *Tarzan & Jane* (1993) von Maurizio Cattelan, *Peter Friedl* (1998) von Peter Friedl, *Velvet Underground* (2002) von Ivo Grubić und *Sleeper* (2004) von Mark Wallinger.

von Skulpturen und Installationen mit Stofftier-Material ausgespart. Eine Bearbeitung dieser Aktionen wäre für die Zukunft ein ebenso lohnendes Projekt wie die Untersuchung der bildhaften Wiedergabe von Stofftieren bzw. von als Stofftier verkleideten Lebewesen in Gemälden, Zeichnungen, Grafiken, Fotografien und Videoarbeiten.

Eine Bestandsaufnahme<sup>11</sup> der Werke zeigt,<sup>12</sup> dass ab den späten 1980er-Jahren von einer ‚Stofftier-Welle‘ in der installativen Kunst gesprochen werden kann. Einen Höhepunkt erreichte diese zwischen 1990 und 1991 mit den Arbeiten von Mike Kelley. Diese entstanden auch als ein Gegenentwurf zu den monumental angelegten Werken des *Abstract Expressionism* und den harten, glatten Oberflächen vieler Skulpturen der *Minimal Art*. Sie machten Stofftiere – zunächst von Hand gefertigte, dann auch industriell hergestellte – als Material der Kunst einer größeren Öffentlichkeit bekannt. Das Auftauchen von Stofftieren im Kunstraum galt bis dahin als ungewöhnlich und erregte Aufsehen, obgleich das künstlerische Arbeiten mit Alltagsgegenständen seit dem Surrealismus durchaus üblich war und Künstler schon ab 1920, allerdings sehr vereinzelt, Skulpturen oder Installationen mit Stofftieren gestaltet hatten. Im Verlauf der 1990er-Jahre entdeckten dann viele weitere Künstlerinnen und Künstler dieses Material für sich, und auch noch im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts entstanden zahlreiche Stofftier-Arbeiten. Dieses ausgeprägte Interesse der Künstler an Stofftieren – und auch an Spielsachen ganz allgemein – begann wenige Jahre, nachdem der US-amerikanische Kommunikationswissenschaftler Neil Postman in seinem internationalen Bestseller *Das Verschwinden der Kindheit*<sup>13</sup> die Auflösung einer klar abgrenzbaren Lebensphase der Kindheit vermeldet hatte, und ging einher mit einem Phänomen, das der Erziehungswissenschaftler Dieter Lenzen als die „Erosion des Kindlichen“, als „eine lebhaft

- 11 Die betrachteten Arbeiten stammen nahezu ausschließlich von Künstlerinnen und Künstlern aus Europa und Nordamerika. Hinter dieser geografischen Beschränkung steht keine intendierte Eingrenzung des Untersuchungsfeldes und sie gibt auch keinen Hinweis darauf, dass in anderen Kulturräumen Stofftiere nicht als künstlerisches Material zum Einsatz kämen. Vielmehr handelt es sich um ein Manko, das diese Untersuchung mit vielen anderen teilt: Die Eingrenzung ist dem erst in Ansätzen globalisierten, im Wesentlichen noch immer auf den europäischen und nordamerikanischen Raum ausgerichteten Blick des westlichen Kulturbetriebes und der daraus resultierenden schlechten – und derzeit kaum mit angemessenem Aufwand aufzuarbeitenden – Quellenlage für den Rest der Kunstwelt geschuldet.
- 12 Als materielle Grundlage für diese Untersuchung wurden über 400 plastische Stofftier-Arbeiten von folgenden Künstlerinnen, Künstlern und Künstlergruppen zusammengetragen: Banksy, Jorge Barrão, Joseph Beuys, Nayland Blake, John Bock, Christian Boltanski, Cosima von Bonin, Maurizio Cattelan, Chrissy Conant, Mark Dion, Urs Fischer, Gelatin/Gelitin, Isa Genzken, Dan Graham gemeinsam mit Jeff Wall, Matthias Hammer, Donna Han, Ydessa Hendeles, Florentijn Hofman, Eyeball Hurt & the Medicine, Irwin, Sanja Iveković, Lidy Jacobs, Ilya Kabakov, Mike Kelley, Karen Kilimnik, Dieter Krieg (zusammen mit Cordula Gudemann, Bernd Jünger, Andreas Schulze und Ulrike Westhof), Mariusz Kruk, Alfred Kurz, Cary Leibowitz, Larry Mantello, Paul McCarthy, Jonathan Meese, Lia Menna Barreto, Miroslav Menschenkind, Annette Messenger, Katharina Moessinger, Bára Motlová, Michael Nitsche, Garance Nuridsany, Claes Oldenburg, Charlemagne Palestine, Philippe Parreno, Grayson Perry, Francis Picabia, Lucy Puls, Jon Pylypchuck, Arnulf Rainer, Bernard Rancillac, Heide Rose-Segebrecht, Dieter Roth, Niki de Saint Phalle, Deborah Sengl, Sigrid Sigurdsson, Agata Siwek, Kiki Smith, Kathryn Spence, Daniel Spoerri, Hans Staudacher, Haim Steinbach, Ilse Versluijs und Mark Wallinger.
- 13 Vgl. Postman (1982); die dt. Übersetzung erschien ein Jahr später – vgl. Postman (1983). 2009 lag die dt. Fassung in der 17. Auflage vor.

Tendenz zur Verlängerung der Kindheit, zu ihrer Ausdehnung in alle Lebensphasen hinein“ beschreibt.<sup>14</sup>

Zeitlich korrelierte die künstlerische Beschäftigung mit Stofftier-Körpern auch mit den Körper- und Identitätsdiskursen, die ab den 1990er-Jahren immer mehr Raum einnahmen. Diese wurden durch die Entwicklung des Internets, die beginnende Globalisierung und durch die Fortschritte im Bereich der Biotechnologie und der Molekulargenetik befeuert: Physische Körper wurden medialisiert und virtuell, Identitäten konnten über Avatare nach Belieben multipliziert werden, Genpools begannen sich mit zunehmender Mobilität der Bevölkerung unbegrenzt zu vermischen, und einzelne Körpermerkmale wurden durch den Zugriff auf die Gene manipulierbar. Neben den – seit dem Beginn der Frauenbewegung immer noch aktuellen – Gender-Themen standen vor allem die Wiederkehr und/oder das drohende Verschwinden des menschlichen Körpers,<sup>15</sup> dessen Hybridisierung durch die Kombination mit tierischen Zellen oder technischen Prothesen, die Instabilität der Identitäten und die Dekonstruktion der Grenze zwischen Mensch und Tier im Mittelpunkt der Diskussionen.<sup>16</sup>

Im Laufe der Sichtung und Bearbeitung des für diese Untersuchung zusammengetragenen Kataloges an installativen Kunstwerken und im Lichte der oben benannten Diskurse kristallisierten sich für die zahlreichen, ab den späten 1980er-Jahren entstandenen Stofftier-Arbeiten vier thematische Schwerpunkte heraus: *erstens* Stofftiere als formbare Container für Erinnerungen und als physische Spuren des Abhandengekommenen (Kapitel III); *zweitens* Stofftiere als Material für (Sex-)Monster-Körper (Kapitel IV); *drittens* Stofftiere im Verhältnis zu toten und lebendigen Tieren (Kapitel V); und *viertens* Stofftiere als billiges, weiches und weiblich konnotiertes künstlerisches Material (Kapitel VI). Im Kontext dieser vier ausführlich diskutierten Themenfelder werden auch ausgewählte Werke vorgestellt, in denen Künstler punktuell bereits vor den 1980er-Jahren mit Stofftieren gearbeitet haben. Bei der Auswahl der künstlerischen Arbeiten für

14 Lenzen (1997), S. 375.

15 1982 proklamierten der Soziologe Dietmar Kamper und der Erziehungswissenschaftler Christoph Wulf im Titel einer einflussreichen und bis 1994 mehrfach nachgedruckten Aufsatzsammlung *Die Wiederkehr des Körpers*. In dem Band findet sich neben der Sektion über die „Symptome der Wiederkehr“ auch eine Sektion, die mit „Prozesse des Verschwindens“ überschrieben ist; vgl. Kamper/Wulf (1982). Die seit der Mitte der 1980er-Jahre entstandene Literatur zum Körperdiskurs füllt Regalmeter. Verschafft man sich anhand der in den deutschen Bibliotheken verzeichneten Publikationen aus den verschiedenen Disziplinen zu den Themen Körper, Gender und Identität einen Überblick, so scheint das Interesse an Körper- und Identitätsfragen nach 2005 etwas nachgelassen zu haben. Eine Zusammenfassung des Körperdiskurses in den Künsten bietet Kamper (2001), eine gute Zusammenstellung der Literatur findet sich bei Schuhmacher-Chilla (2000b), eine Auswahl maßgeblicher Ausstellungen zum Körper bei Ullrich (2003), S. 136, Anm. 2. Eine Übersicht über die Körperdiskurse im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts bietet der Aufsatz-Sammelband Abraham/Müller (2010).

16 Zu virtuellen oder hybriden Körpern und multiplen Identitäten vgl. neben den zentralen Schriften von Donna Haraway und von Gilles Deleuze und Félix Guattari – Haraway (1995) und Deleuze/Guattari (1992) – z. B. Altenhoff (2000) oder Schröter (2000); zu Körpern mit Prothesen vgl. beispielsweise Schiller (2007); zu menschlichen Körpern mit Tierzellen vgl. z. B. „Britisches Unterhaus erlaubt Mensch-Tier-Embryonen“ (2008). Zur Grenze zwischen Mensch und Tier bzw. zu deren Auflösung vgl. beispielsweise Agamben (2003); Ausst.-Kat. Baden-Baden (2002); Ausst.-Kat. Dresden (2002); Ausst.-Kat. Nîmes (2002).

die vorliegende Untersuchung war nicht die Qualität das ausschlaggebende Kriterium, sondern der spezifische Beitrag, den das einzelne Kunstwerk zur Beleuchtung eines Themenfeldes leistet. So spielte es auch keine entscheidende Rolle, wie groß die Bedeutung des Materials ‚Stofftier‘ im Werklauf eines Künstlers oder einer Künstlerin ist oder ob die Stofftiere innerhalb einer Arbeit im Vorder- oder eher im Hintergrund stehen. Es wird nicht angestrebt, mit dieser Untersuchung ein möglichst umfassendes Inventar der plastischen Stofftier-Arbeiten vorzulegen. Methodisch liegt der Schwerpunkt vielmehr auf der gründlichen Betrachtung einzelner Werke, die für das Phänomen der Stofftiere in der Kunst exemplarisch sind. In den Kapiteln III bis V werden die Befunde aus jeweils zwei Einzelanalysen am Kapitelende durch die Einbeziehung zahlreicher weiterer Werke ergänzt. Eine Ausnahme bildet Kapitel VI, das mit einer vergleichenden Rezeptionsanalyse zu den Stofftier-Arbeiten von Annette Messenger und Mike Kelley schließt.

Seit dem Ende der 1990er-Jahre beschäftigten sich mehrere Ausstellungen mit zeitgenössischer bildender Kunst, deren Ikonografie und Materialität sich in den Kontext von Kindheit und Spiel einordnen lässt.<sup>17</sup> In den zugehörigen Katalogen kommt den Kunstwerken mit Stofftieren keine besondere Aufmerksamkeit zu, sie werden eher am Rande unter der allgemeinen Rubrik ‚Kunst mit Spielsachen‘ besprochen. Diesem Thema widmen sich auch zwei 2001 bzw. 2004 unabhängig voneinander erschienene kunsthistorische Aufsätze. Eva Forgacs und Silke Opitz bieten jeweils einen kurzen historischen Überblick über das Spielzeug in der Kunst und stellen dann Skulpturen, Installationen, Gemälde sowie Foto- und Videoarbeiten vor allem zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler vor.<sup>18</sup> Forgacs unterscheidet den seit Ende der 1980er-Jahre entstandenen „ocean of toy-based art works“<sup>19</sup> von den vereinzelt surrealistischen Arbeiten mit Spielzeug: Während die Surrealisten – trotz anders lautender Bekundungen – zur Rezeption der Werke auf den Verstand ihres gebildeten Publikums gebaut hätten, nutzten die zeitgenössischen Künstler „the viscosity of toys directly to electrify the viewer’s unconscious“.<sup>20</sup> Das Spielzeug werde vom Betrachter ohne den Zwischenschritt einer Reflexion als Teil seiner selbst wiedererkannt. Forgacs untersucht in dem Aufsatz auch mehrere Werke, die sich auf die Shoah beziehen. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund beschreibt sie in ihrem Resümee die in die Kunst eingegangenen Spielzeuge als Verkörperungen des Verlorenen – der Kindheit, der Eltern, Gottes: „They themselves are undoubtedly real, but what they originally stood for has lost its reality.“<sup>21</sup>

Die Kunsthistorikerin Silke Opitz hält in ihrer Studie zunächst fest, dass Spielsachen bis Anfang des 20. Jahrhunderts in der Kunst ein seltenes Motiv waren und lediglich als Attribute oder Stellvertreter des Kindes abgebildet wurden.<sup>22</sup> Erst in den 1920er-Jahren

17 Vgl. Ausst.-Kat. Berlin (1999); Ausst.-Kat. Nürnberg (1999); Ausst.-Kat. San Francisco (2000); Ausst.-Kat. Bordeaux (2000); Ausst.-Kat. New York (2001); Ausst.-Kat. Wichita (2003); die Ausstellung *Teddybär & Co.: Die Suche nach Mythen in der Kunst* in der Wiener Galerie Ernst Hilger im Sommer 2003; Ausst.-Kat. Compton Verney (2005); Ausst.-Kat. Duisburg (2005); Ausst.-Kat. Vaduz [u. a.] (2005); Ausst.-Kat. Edinburgh (2010).

18 Vgl. Forgacs (2001) und Opitz (2004).

19 Forgacs (2001), S. 6.

20 Forgacs (2001), S. 12.

21 Forgacs (2001), S. 19.

22 Vgl. Opitz (2004), S. 50.

finde man reale Spielsachen nicht mehr nur als von Künstlern für Kinder hergestelltes ‚Künstler-Spielzeug‘, sondern auch als *objets trouvés* oder *Ready-mades* in der surrealistischen Plastik. Opitz betont, dass sich die Künstler mit den in ihre Arbeiten integrierten Spielsachen weniger auf die Welt der Kinder als vielmehr auf die der Erwachsenen bezogen, „[w]enngleich bereits hier mit der Kindheit korrelierende, vornehmlich sexuell konnotierte Themen wie Ödipuskomplex und Geschwisterliebe vorsätzlich spielerisch verhandelt wurden“.<sup>23</sup> Spielzeug als *Kinderspielzeug* sei erst ab den 1960er-Jahren, „als die künstlerischen Medien über die Entdeckung bislang im Kunstkontext ungewöhnlicher Materialien erneut expandierten“,<sup>24</sup> präsent, aber auch dann nicht aus Interesse am Kind, sondern als Zeichen für die menschliche Torheit.<sup>25</sup> Zu den Stofftieren bemerkt Opitz, dass diese aufgrund ihrer Geschlechtsneutralität und der daraus resultierenden ‚Allgemeingültigkeit‘ mittlerweile in der Kunst den geschlechtlich markierten, meist weiblichen Puppen den Rang abgelaufen hätten.<sup>26</sup>

Die Aufsätze von Forgacs und Opitz sind angesichts der sehr überschaubaren Forschungslage in der Kunstgeschichte erste Ausgangspunkte für eine genauere Beschäftigung mit dem Material ‚Stofftier‘.<sup>27</sup> Ergänzt werden sie durch zwei wissenschaftliche Aufsätze zu Mike Kelleys *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*<sup>28</sup> und eine Dissertation über die Rolle von Spielzeug im Werk von Annette Messenger<sup>29</sup>.

Auch außerhalb der Kunstgeschichte hat das Stofftier als Einzelphänomen bislang so gut wie keine Beachtung gefunden, sieht man von Publikationen für Teddybären-Sammler und den Veröffentlichungen der Spielzeughersteller einmal ab. Auf dem Feld einer kritischen Historisierung von Stofftieren liegt wenig Brauchbares vor: Ihre Entstehung, Geschichte, Funktion und Bedeutung sind von der Wissenschaft kaum bearbeitet worden. Weder die Volkskunde, die die ‚Dingbedeutsamkeit‘<sup>30</sup> vieler verschiedener

23 Opitz (2004), S. 55.

24 Opitz (2004), S. 55.

25 Vgl. Opitz (2004), S. 63.

26 Vgl. Opitz (2004), S. 56.

27 Auch im „Design Studies Forum“, das die US-amerikanische College Art Association auf der Jahresversammlung 2011 unter die Überschrift „Toys as Visual and Material Culture“ gestellt hatte, spielte das Stofftier keine besondere Rolle. Die Titel von zwei der drei noch nicht veröffentlichten Beiträge in dieser Sektion – „Toy Making in Postwar Czechoslovakia: The Work of Play in a Worker’s State“ von Cathleen M. Giustino und „Beyond Barbie: Defining and Designing ‚Feminist‘ Toys in the 1970s United States“ von Rob Goldberg – lassen vermuten, dass deren Fokus nicht auf Stofftieren als Material der bildenden Kunst lag. Der Vortrag „The Soul of the Toy: The Toy in Recent Art“ von David Hopkins schloss die Sektion. Dieser Titel lehnt sich an die Überschrift von Hopkins’ Aufsatz im Katalog der von ihm kuratierten Ausstellung *Childish Art* an, der zu Stofftieren als künstlerischem Material jedoch keine neuen Erkenntnisse bringt; vgl. Hopkins (2010). Zum Programm der Sektion vgl. URL: <http://conference.collegeart.org/2011/freeandopen.php> [Stand: 15. August 2014].

28 Vgl. Lee (1995) und Levine (2010a). Zu Lees Thesen vgl. auch Kap. VI, S. 166ff. und 183f., zum Aufsatz von Levine vgl. Kap. VI, S. 170.

29 Vgl. Susplugas (2000) sowie Kap. VI, S. 176f.

30 Gottfried Korff erläutert diesen vor allem in der Volkskunde verwendeten Begriff folgendermaßen: „Über den instrumentellen und funktionalen Dinggebrauch hinaus gibt es symbolische, affektbesetzte und emotionsgeladene Umgangsweisen mit Objekten unserer alltäglichen Lebenswelt, in die kollektive, kulturell kodierte Bedeutsamkeiten eingetragen sind. Kulturell kodiert – das heißt: durch objektbezogene Handlungserfahrungen werden im Laufe der Lebenszeit und Kollektivgeschichte Strukturen und



Objekte untersucht hat, noch die anderen Disziplinen, die sich mit materieller Kultur auseinandersetzen, haben sich den Stofftieren gewidmet.<sup>31</sup> Selbst in den sozial- und kulturwissenschaftlichen Analysen zu Spielzeug im Allgemeinen erhalten Stofftiere im Verhältnis zu anderen Spielsachen wenig Aufmerksamkeit,<sup>32</sup> obwohl sie von sehr vielen Kindern intensiv genutzt werden. Die im Rahmen dieser Untersuchungen gewonnenen Forschungsergebnisse zu Puppen sind – ebenso wie diejenigen der Studien zu Puppen in der Kunst<sup>33</sup> – nur sehr eingeschränkt auf Stofftiere übertragbar. Neben dem Aspekt, dass es sich bei Puppen um relativ ausdifferenzierte *Menschen*-Miniaturen, also um Bilder des Menschen von sich selbst, handelt, spielt beim wissenschaftlichen Blick auf die (meist weiblichen) Puppenkörper die Geschlechtlichkeit eine zentrale Rolle, während diese den Stofftieren in der Regel abgeht.<sup>34</sup>

Bislang haben sich lediglich Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus den Bereichen Psychologie bzw. Psychoanalyse und Humanmedizin etwas ausführlicher der Erforschung der individuellen und gesellschaftlichen Relevanz von Stofftieren gewidmet.<sup>35</sup> Welche große Bedeutung Stofftiere für Kinder und Erwachsene haben können, zeigen insbesondere die weithin beachteten Thesen von Donald W. Winnicott zum ‚Übergangsobjekt‘ und die empirische Untersuchung von Tilmann Habermas zum ‚persönlichen Objekt‘. Jenseits dieser Studien, die im folgenden Kapitel kurz vorgestellt werden, und der bereits erwähnten kunsthistorischen Analysen zum Material und zu Stofftieren bzw. zum Spielzeug in der Kunst werden zur Bearbeitung der einzelnen Themenfelder die Erkenntnisse zahlreicher weiterer Untersuchungen aus den Nachbardisziplinen Literaturwissenschaft, Philosophie, Soziologie, Anthropologie und Volkskunde herangezogen. Insbesondere stützt sich die vorliegende Arbeit auf die umfangreiche und in der Zusammenarbeit verschiedener Disziplinen entstandene Forschung zu Körper<sup>36</sup> und Gender<sup>37</sup> sowie auf neuere Untersuchungen zu Gegenständen – als Dinge, Fetische

Muster aufgebaut, die das Verhältnis zu den Dingen regeln. Diese Dingbedeutsamkeiten existieren unabhängig von individuellen Verwendungsformen, unabhängig auch von subjektiven Inskriptionen alltagspraktischer und emotionaler Art. Gleichwohl ist ihr Ausgangspunkt das lebensweltliche Handeln, die materiale Beschaffenheit und die gestaltmäßige Evidenz der Dinge.“ Vgl. Korff (1995), S. 33.

31 Vgl. z. B. Ausst.-Kat. Waldenbuch (1992); Korff (1995); Brockhaus (2000). Eine kleine Ausnahme bildet Gleason (2007) – dort steht ein ausgestopfter Hase im Mittelpunkt.

32 Vgl. z. B. Retter (1979); Jürgensen (1981); Sutton-Smith (1986); Fritz (1989); Brougère (1992a); Kutschera (1995); Fleming (1996); Cross (1997); Ausst.-Kat. München (2003b); Meier (2006); Schachtner (2014). Eine Ausnahme bildet die 2012 vom Internationalen Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen hg. Studie *Nicht ohne meinen Teddy! Die Gefährten der Kindheit* von Andrea Holler und Maya Götz; vgl. Holler/Götz (2012). Das wissenschaftliche Interesse an ‚konventionellen‘ Spielsachen – im Unterschied zu Computerspielen – scheint im 21. Jahrhundert nachgelassen zu haben, die Anzahl der Publikationen zu diesem Thema hat abgenommen.

33 Vgl. z. B. Sykora (1999), die sich allerdings auf Puppen und Androiden im Medium der Fotografie konzentriert, oder auch Ausst.-Kat. Düsseldorf (1999).

34 Vgl. dazu auch Opitz (2004), S. 56.

35 Vgl. Winnicott (1969); Kamptner (1995); Habermas (1999); Schäper (2000); Lambdin [u. a.] (2003); „Der Teddybären-Effekt“ (2011).

36 Zur Literatur vgl. Anm. 15.

37 Im Bereich der *Gender Studies* sind – neben Butler (1991), Butler (1997) und Haraway (1995) natürlich – zwei Sammelbände hervorzuheben: Bußmann/Hof (2005) sowie Braun/Stephan (2005a). Zur Diskussion um Gender als Kategorie der Kunstgeschichte im 21. Jahrhundert vgl. Sykora (2001) und im selben

oder Akteure. In Kapitel II, das einführend einen Überblick über die Kulturgeschichte des Stofftieres, dessen Erscheinungsformen, Nutzung und Herstellung gibt, werden auch Jens Soentgens Beobachtungen zur Phänomenologie von Stoffen, Dingen und fraktalen Gebilden<sup>38</sup> vorgestellt, die eine Grundlage für die Untersuchung des Stofftieres als Material der installativen Kunst bieten. Weitere Impulsgeber waren neben den vielfältigen interdisziplinären Studien zur *Material Culture*<sup>39</sup> auch „Ein Manifest für Cyborgs“ von Donna Haraway<sup>40</sup>, Melanie Puffs *Postmoderne & Hybridkultur*<sup>41</sup>, Hartmut Böhmes *Fetischismus und Kultur*<sup>42</sup> sowie die Thesen des Sozialwissenschaftlers Bruno Latour, der (ähnlich wie Haraway) die Dinge – und auch alle anderen nicht-menschlichen Wesen oder Erscheinungen – nicht mehr als passive Objekte, sondern innerhalb eines Netzwerkes als Akteure oder Aktanten<sup>43</sup> mit Handlungskraft begreift.<sup>44</sup> Nach Latour dienen sie weder „als bloßer ‚Hintergrund für menschliches Handeln‘“,<sup>45</sup> noch determinieren sie dieses. Aber: Sie können „vielleicht ermächtigen, ermöglichen, anbieten, ermutigen, erlauben, nahelegen, beeinflussen, verhindern, autorisieren, ausschließen und so fort.“<sup>46</sup> Übersetzt in die Kunst ist diese Betrachtung der Dinge überaus hilfreich, um das Potenzial der Stofftiere zu erschließen. Als künstlerisches Material sind Stofftiere nicht nur Bedeutungs-, sondern auch Handlungsträger. Durch den Anthropomorphismus, der emotionale Projektionen provoziert, und durch ihre in Richtung der Betrachter ausfransende, zur Berührung animierende Materialität verstärken die Stofftiere – wie die Untersuchung zeigen wird – die Wirkkraft der Kunstwerke, deren Teil sie geworden sind.

*kritische berichte*-Heft, S. 59–68, die Kommentare von Barbara Lange, Theresa Georgen, Beatrice von Bismarck und Gabriele Werner, sowie Zimmermann (2006).

38 Vgl. Soentgen (1997a).

39 Vgl. z. B. Lubar/Kingery (1993); Kohl (2003); Tilley [u. a.] (2008); Candlin/Guins (2009).

40 Vgl. Haraway (1995).

41 Vgl. Puff (2004).

42 Vgl. Böhme (2006).

43 Latour verwendet alternativ auch den Neologismus ‚Faitiche‘ – eine Kombination aus dem frz. *fait* für ‚Fakt‘ und *fétiche* für ‚Fetisch‘. Vgl. Latour (2002a), S. 374, und Latour (2002b). In seiner Akteur-Netzwerk-Theorie unterscheidet Latour zwischen Akteuren und Aktanten. Ein Aktant ist für Latour ein Akteur, der noch keine Figuration hat. Nach dieser Definition können Stofftiere, die als Dinge eine Gestalt und damit eine Figuration im Sinne Latours haben, als Akteure bezeichnet werden. Vgl. Latour (2007), S. 93–96 und 123.

44 Horst Bredekamp, der 2007 in seinen Frankfurter Adorno-Vorlesungen das Konzept einer „bildaktiven Phänomenologie“ vorstellte, prägte für diese „lebendige Eigenkraft“ von Bildern und gestalteten Objekten den Begriff des ‚Bildaktes‘. Vgl. Bredekamp (2010), hier S. 55 und 328.

45 Latour (2007), S. 124.

46 Latour (2007), S. 124.