

Manuel Schaub

Dem Menschen nachgebildet

*Artifizielle Körper
in Mittelalter und
Frühneuzeit*

Gebr. Mann Verlag Berlin

Manuel Schaub
Dem Menschen nachgebildet



Manuel Schaub

Dem Menschen nachgebildet

Artifizielle Körper in Mittelalter und Frühneuzeit

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Dieses Buch wurde mit Unterstützung der FONTE Stiftung zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses gedruckt.



Dissertation der Universität Konstanz
Tag der mündlichen Prüfung: 09.11.2022
1. Referent: Prof. Dr. Steffen Bogen
2. Referentin: Prof. Dr. Karin Leonhard
3. Referentin: Prof. Dr. Isabell Otto

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

© 2024 Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Der Verlag behält sich die Verwertung des urheberrechtlich geschützten Inhalts dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44 b UrhG ausdrücklich vor. Jegliche unbefugte Nutzung ist hiermit ausgeschlossen.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin
Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin
Schrift: Adobe Garamond

Papier: 115 g/m² G Print/PrimaSet
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co. · Göttingen
Printed in Germany

ISBN 978-3-7861-2925-7 (Print)
ISBN 978-3-7861-7528-5 (E-PDF)

Inhalt

Danksagung.....	7
1. Einleitung.....	9
1.1 Gegenstands- und Begriffsbestimmung.....	11
Personage – Image – Representation – <i>Effigies</i>	11
Automaten – Androiden.....	14
1.2 Forschungsstand	15
<i>Effigies</i>	17
Androiden.....	20
2. Material und Konstruktion.....	29
2.1 <i>Effigies</i>	30
Englische <i>Effigies</i>	30
Französische <i>Effigies</i>	44
Vergängliches Material und unvergängliches Königtum	52
2.2 Die Androiden des 18. Jahrhunderts	60
Jacques de Vaucanson.....	62
Wolfgang von Kempelen.....	75
Pierre und Henri-Louis Jaquet-Droz.....	87
Die mechanische Nachbildung des menschlichen Körpers.....	94
2.3 Königliche und mechanische Körper im Vergleich	97
3. Ritual und Inszenierung.....	101
3.1 Machtübergabe und Machtkonsolidierung in den <i>Effigies</i>	103
Das englische <i>Effigies</i> -Ritual	105
Das französische <i>Effigies</i> -Ritual.....	132
Die <i>Effigies</i> als Zentrum der Funeralriten	143
3.2 Täuschung, Unterhaltung und Aufklärung: Die Präsentation der Androiden	148
Jacques de Vaucanson.....	148
Wolfgang von Kempelen.....	157
Pierre und Henri-Louis Jaquet-Droz.....	171
Täuschung und Ent-Täuschung.....	175

3.3 Die Inszenierung politischer und mechanischer Körper	177
Das Verhältnis von Material und Inszenierung	178
Inszenierte Aneignung der artifiziellen Körper – Macht und Museum.....	179
Der zeitliche Aspekt der Präsentationen	182
4. Kritische Betrachtung	185
4.1 Bewegung, Stillstand und Ruckeln	186
Die kaum thematisierte (Un-)Beweglichkeit der <i>Effigies</i>	186
Die Bewegung der mechanischen Körper.....	188
Unheimliche Bewegtheit: Königliche Automaten- und Wachsfiguren	192
4.2 Heimlich und Unheimlich	195
Unheimliche Lebensnähe: Vollplastische Porträtdarstellungen	199
Unheimliche Bewegtheit: Androiden	203
4.3 Kunst und Nicht-Kunst.....	209
<i>Effigies</i>	209
Androiden.....	220
4.4 Wirkmacht und Kritik	231
5. Fazit	235
Abbildungen.....	240
Literaturverzeichnis	264
Primärliteratur	264
Sekundärliteratur	265
Bildnachweis.....	271

Danksagung

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um eine überarbeitete Fassung meiner Dissertation mit dem Titel „Repräsentation und Rekonstruktion. Artifizielle Körper des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit“, die ich im Jahr 2022 an der Universität Konstanz eingereicht und verteidigt habe.

Ich möchte mich bei Prof. Dr. Steffen Bogen und Prof. Dr. Karin Leonhard für die hervorragende Betreuung, ihr Vertrauen und ihre zielführenden Anmerkungen, ohne die das Projekt nicht realisierbar gewesen wäre, bedanken. Ihre Hinweise waren insbesondere bei der Umarbeitung für diese Druckfassung der Arbeit mehr als wertvoll.

Des Weiteren gilt mein Dank allen Teilnehmenden des Forschungskolloquiums Kunstwissenschaft und des Doktorand*innenkolloquiums an der Universität Konstanz für die anregenden Diskussionen, die wichtige Impulse gegeben haben.

Diese Arbeit wurde durch ein Begabtenstipendium der Hanns-Seidel-Stiftung (HSS) aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert. Ich möchte mich bei der HSS für die finanzielle und ideelle Unterstützung und bei meinen Mitstipendiat*innen – besonders der Hochschulgruppe Friedrichshafen – für den kreativen und produktiven Austausch und die schönen Begegnungen bedanken.

Vielen Dank meiner Familie und meinen Freunden für ihre andauernde Unterstützung, ihre Geduld und ihr Interesse und Katharina für alles.

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit widmet sich zwei vollplastischen Darstellungsformen des menschlichen Körpers, die hier als artifizielle Körper zusammengefasst werden sollen: *Effigies* und Androiden. Die *Effigies* wurde als vollplastische und bekleidete Holz- und Wachsfigur zwischen dem 14. und dem 17. Jahrhundert zunächst in England und später in Frankreich anstelle des verstorbenen Königs oder der Königin im Funeralzeremoniell gezeigt. Demgegenüber werden im 18. Jahrhundert in Frankreich, der Schweiz und Österreich Androiden mit hölzernem, menschenähnlichem Äußeren und mechanischem Inneren konstruiert, die Musikinstrumente spielen sowie Texte und Zeichnungen anfertigen konnten; einige Erfinder gingen dabei sogar so weit zu behaupten, ihre Konstruktionen könnten Nahrung verdauen und Schach spielen.

Auf den ersten Blick scheint ersichtlich zu werden, dass *Effigies* und Androiden zwei disparate Darstellungsmodi ohne direkte Verwandtschaftslineie sind: Sie treten in unterschiedlichen Jahrhunderten und Wirkräumen in Erscheinung und thematisieren auf jeweils eigene Art verschiedene Aspekte des menschlichen Körpers. Diese Tatsache spiegelt sich in dem Umstand, dass *Effigies* und Androiden in der Vergangenheit jeweils getrennt voneinander Gegenstand verschiedener Untersuchungen aus unterschiedlichen Forschungsdisziplinen wurden.

Aus meinen früheren, intensiven Beschäftigungen mit beiden Darstellungsmodi – ebenfalls getrennt voneinander – erwachsen die zentralen Fragestellungen, die diese Untersuchung motivieren: Gibt es neben den offensichtlichen Unterschieden zwischen *Effigies* und Androiden bislang ungesehene Gemeinsamkeiten oder Überschneidungen? Kann eine vergleichende Betrachtung, die die Wirkgeschichte der vollplastischen Körperdarstellungen nachvollzieht, neue Perspektiven auf das Körper- und Bildverständnis der jeweiligen Zeit eröffnen?

Um diesen Fragen nachzugehen, möchte ich zunächst beide Gegenstandsbereiche definieren, bevor ich einen kurzen Überblick über den aktuellen Forschungsstand gebe. Dabei konzentriere ich mich nicht nur auf kunstwissenschaftliche und -historische Untersuchungen, da ich in der vorliegenden Arbeit verschiedene Vergleichsmöglichkeiten von *Effigies* und Androiden sondieren möchte.

Im ersten Kapitel des Hauptteils widme ich mich den Aspekten Material und Konstruktion der *Effigies* und Androiden. Hier soll das verwendete Material auf sein Verhältnis zum vorbildlichen menschlichen Körper befragt werden. Darüber hinaus interessiert mich in diesem Kapitel, welchen Einfluss die Materialeigenschaften auf die Herstellung, Konservierung und Restaurierung der artifiziellen Körper haben und wie sie ihre Handhabung in Ritualen und Inszenierungen beeinflussen.

Im zweiten Kapitel des Hauptteils setze ich mich daran anschließend mit der Frage auseinander, in welche Präsentationssituationen die artifiziellen Körper eingebunden waren und sind und unter welchen Rezeptionsästhetischen Bedingungen sie mit Betrachtenden

zusammentrafen.¹ Dabei soll der Blick hier nicht nur auf die jeweiligen Hochphasen der *Effigies* und Androiden gelenkt, sondern darüber hinaus untersucht werden, wie und ob sie ihre ursprünglichen Präsentationskontexte überdauern und welche Bedeutungen ihnen darüber hinaus zugeschrieben werden.

Den Abschluss der Untersuchung bildet die Analyse der Kritik, die an die artifiziellen Körper herangetragen wurde und wird. Dabei soll der Fokus auf drei Themenbereichen liegen: der Beweglichkeit der *Effigies* und Androiden, ihrer Unheimlichkeit sowie ihrem Ausschluss aus dem Kanon ‚hoher‘ Kunst. Hier möchte ich die jeweiligen Argumentationslinien chronologisch rekonstruieren, beginnend bei den frühesten Zeugnissen bis in das 20. Jahrhundert. Im Zentrum steht in allen drei Unterkapiteln die Frage, mit welchen Argumenten beide Darstellungsformen, die bis dahin zentraler und wirkmächtiger Bestandteil öffentlicher Präsentationen waren, kritisiert wurden.

Zentral in allen Kapiteln soll das Verständnis sowohl der artifiziellen Körper als auch der Materialien als Akteure sein, die nicht passiv Handlungen erfahren, sondern die aktiv Einfluss auf die Konstruktion, die Rituale und ihre Wahrnehmung ausüben. Am Beispiel der Marionette illustriert Bruno Latour, von dem ich dieses Verständnis entlehne, wie Akteur und Handlung untrennbar – aber nicht kausal – verknüpft sind:

Obwohl Marionetten anscheinend den extremsten Fall direkter Kausalität darstellen – man muß nur den Fäden folgen –, werden sich Puppenspieler selten so verhalten, als hätten sie eine vollständige Kontrolle über ihre Puppen. Sie werden wunderliche Dinge sagen wie etwa: ‚Die Marionetten suggerieren mir manchmal, Dinge zu tun, auf die ich selbst nie gekommen wäre.‘ Wenn eine Kraft eine andere manipuliert, so bedeutet das nicht, daß sie eine Ursache ist, die Wirkungen hervorbringt; sie kann ebenfalls eine Gelegenheit für andere Dinge sein, anzufangen zu agieren. Die *Hand* – die immer noch sichtbar ist in der lateinischen Etymologie des Wortes ‚manipulieren‘ – ist sowohl Zeichen für volle Kontrolle *als auch ihr Fehlen*. Wer zieht also die Strippen? Nun, die Puppen tun es, zusätzlich zu den Puppenspielern. Was nicht bedeutet, daß die Puppen ihre Spieler kontrollieren – dies wäre einfach eine Umkehrung der Richtung der Kausalität –, und natürlich wird auch keine Dialektik hier weiterführen. Es bedeutet bloß, daß die interessante Frage an diesem Punkt nicht darin besteht zu entscheiden, wer agiert und wie, sondern von einer Bestimmtheit zu einer *Unbestimmtheit* hinsichtlich der Handlungsquelle überzugehen.²

Der Impuls, der hier gegeben wird, soll den Verlauf der Untersuchung ständig begleiten. So werde ich stets versuchen, die verschiedenen Handelnden, ihre Motivationen sowie ihren Einfluss und ihre Reaktionen auf die Handlungen aufzuzeigen, ohne den Menschen als einzigen Akteur herauszustellen. Mit diesem Anspruch soll nun zunächst definiert werden, welche Gegenstände ich als „*Effigies*“ und „Androiden“ bezeichne.

1 Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting et al. (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2003, S. 247–265. Auf den Ansatz der Rezeptionsästhetik möchte ich ausführlich im Kapitel zu Ritual und Inszenierung eingehen.

2 Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a. M. 2007, S. 104f. Hervorhebungen BL.

1.1 Gegenstands- und Begriffsbestimmung

Bevor ich *Effgies* und Androiden definieren möchte, soll ein gemeinsamer Begriff gefunden werden, um sie zusammenzufassen. Beide Bereiche – das vollplastische politische Herrscherporträt der *Effgies* und die mechanischen Körper der Androiden – sollen in dieser Arbeit mit dem Begriff des artifiziellen Körpers beschrieben werden. Mit dieser Bezeichnung soll, neben dem pragmatischen Aspekt einfacherer Adressierung, eine erste fundamentale Gemeinsamkeit zwischen beiden Objektgruppen beschrieben werden: Sie bilden den menschlichen Körper nach und konfrontieren Betrachtende in minutiös choreografierten Präsentationen mit diesem Körper, dessen Künstlichkeit gleichzeitig verborgen und inszeniert wurde.

Personage – Image – Representation – *Effgies*

Die königlichen Rechnungsbücher, die unter anderem die Ausgaben für die Beisetzungen der Königinnen und Könige minutiös auflisten, sind zentral für die Rekonstruktion der ursprünglichen Ausstattung und Bekleidung der *Effgies*, da sie ihre frühesten schriftlichen Fixierungen darstellen. In ihnen lässt sich ungeachtet der zumeist sehr knappen Einträge eine interessante Entwicklung in der Bezeichnung der artifiziellen Königskörper nachvollziehen, der im heute üblichen *Terminus technicus* endet. Die erste *Effgies* für den englischen König Eduard II. wird in den Rechnungsbüchern als „ymaginem de ligno ad similitudinem dicti domini Regnis E[dwardi]“³ beschrieben – also als hölzernes *imago*, „der damals übliche und sehr allgemeine Begriff für das Bild und, wenn er sich denn überhaupt eingrenzen lässt, etwas enger gefasst, für das menschliche Abbild.“⁴

Dieser Begriff wird in den englischen Rechnungsbüchern bis zum Ende des 15. Jahrhunderts als hauptsächliche Bezeichnung für die artifiziellen Königskörper verwendet. Erst 1482 wird die *Effgies* für Eduard IV. als „personage“⁵ vermerkt. Bis zur Beisetzung Heinrichs VIII. 1547 wird dieser Begriff parallel zum mittlerweile anglierten Begriff des „Images“ verwendet, bevor beide Begriffe ab dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert seltener Verwendung finden und die Rechnungsbücher die artifiziellen Königskörper hauptsächlich als „(re-)presentation“⁶ verzeichnen.

In Frankreich zeigt sich nach anfänglichen Unbestimmtheiten hingegen eine homogenere Begriffsgeschichte: Die erste französische *Effgies* wird in den Rechnungsbüchern als „futaine“⁷ – also als Stopfpuppe aus Barchent⁸ – bezeichnet und damit der Fokus auf

3 P. R. O. Accounts (Exchequer K. R.) 383/3, zit. nach William St. John Hope: On the Funeral Effigies of the Kings and Queens of England, with Special Reference to Those in the Abbey Church of Westminster, in: *Archaeologia* 60 (1907) H. 2, S. 517–570, hier: S. 531.

4 Kristin Marek: *Die Körper des Königs. Effgies, Bildpolitik und Heiligkeit*, München 2009, S. 30.

5 Hope 1907, S. 538.

6 Vgl.: Ebd., S. 547f, S. 552f, S. 555f und S. 557.

7 *Compotus Reginaldi Doriae*, fol. 151r–v, zit. nach Ralph Giesey: *The royal funeral ceremony in Renaissance France*, Genf 1960 (Travaux d’humanisme et renaissance Bd. 37), S. 101, FN 96.

8 Vgl.: Giesey 1960, S. 101, FN 96. Barchent bezeichnet „einseitig oder beidseitig genau[]te Baumwoll- oder Viskosefasergewebe mit Flanellcharakter.“ Alois Kießling/Max Matthes: *Textil-Fachwörterbuch*, Berlin 1993, Art. *Barchent*, S. 31.

die Plastizität der Figur gelegt. Rund 40 Jahre später wird die Plastizität des Abbildes erneut akzentuiert und die nächste *Effigies* als „estature“⁹ bezeichnet. Ab dem Ende des 15. Jahrhunderts etabliert sich der Begriff „effigie“ in den französischen Rechnungsbüchern.¹⁰ Es lässt sich nicht bestimmen, worauf diese Begriffsfestlegung fußt; eine mögliche Erklärung ist die Abgrenzung zum Begriff der „représentation“, der im französischen Funeralzeremoniell zumeist – aber nicht ausschließlich – die Repräsentation eines andernorts Verstorbenen oder bereits Beigesetzten durch Banner, die Insignien der Macht oder ein Bahrtuch bezeichnet.¹¹

Auch wenn es nicht meine Absicht ist, eine ausführliche Begriffsgeschichte zu schreiben, zeigt bereits dieser kurze Exkurs, dass die rund dreihundertjährige Verwendung der *Effigies* – analog zu allen noch vorzustellenden Varianten ihres Materials, der Konstruktion und des Rituals – eine heterogene Begriffsgeschichte hervorbringt. Hierin scheint sich jedoch ein Differenzierungsprozess anzudeuten, in dem in den zeitgenössischen Rechnungsbüchern ab dem 14. Jahrhundert bis zum Ende der *Effigies*-Tradition im 17. Jahrhundert Wert darauf gelegt wird, das vollplastische Bild des Verstorbenen über seine Funktion zu definieren und es damit begrifflich von anderen Darstellungsmodi wie Skulpturen, Gemälden und ähnlichem zu unterscheiden. In Frankreich scheint die frühe Einigung auf den dem Lateinischen entlehnten Begriff der „effigie“ darauf abzielen, den artifiziellen Königskörper begrifflich von anderen Formen der Ehrbezeugung, Repräsentation und Devotion im (königlichen) Funeralzeremoniell zu trennen. Ich werde in dieser Arbeit zur einfacheren Lesbarkeit die stilisierte und latinisierte Schreibweise „*Effigies*“, die sich beispielsweise bei Andrea Klier findet, verwenden.¹²

Nachdem der *Terminus technicus* eingegrenzt ist, gilt es, eine für die vorliegende Arbeit funktionale Definition der *Effigies* zu finden. Ich möchte hierfür Kristin Mareks Definition anführen:

Effigies, genauer noch Funeraleffigies lautet die Bezeichnung für das Double, eine lebensgroße, mit königlichen Gewändern bekleidete Puppe, das vom 14. bis ins 17. Jahrhundert wesentlicher Bestandteil zunächst der englischen und bald auch der französischen Herrscherbegräbnisse war. Nach dem Tod eines Monarchen fertigte man aus Holz, Weidenrutengeflecht, Gips oder Wachs die aufwendige Figurine an, detailgenau dem Körperbau und der Statur des Verstorbenen entsprechend. Man versah sie mit einer lebensechten und lebendig wirkenden Bemalung an Gesicht und Händen, ferner mit einer möglichst authentisch wirkenden Ausstattung wie Echthaarperücke und bis ins kleinste Detail vollständiger königlicher Bekleidung [...], nicht nur der Oberkleider, sondern auch de[r] Unterkleider. Diese Bildnispuppe wurde im öffentlichen Trauerzug mitgeführt, zunächst auf dem Sarg mit dem Leichnam liegend, später auch von diesem getrennt auf einem eigenen Wagen. [...] Diese besondere Behandlung und Aufmerksamkeit, die der Effigies (als bloße Puppe) zu teil wurde, brach im Augenblick der abgeschlossenen Beerdigungszeremonie jäh ab und das eben noch mit

9 Giesey 1960, S. 106, FN 6.

10 Vgl.: Ebd., S. 110, FN 23; S. 13, FN 47; S. 122, FN 72 und 73; S. 123, FN 73.

11 Vgl.: Ebd., S. 85–87.

12 Vgl: Andrea Klier: *Fixierte Natur. Naturabguss und Effigies im 16. Jahrhundert*, Berlin 2004.

Hochachtung behandelte Königsdouble wurde zum ausgedienten Ding, das seinen Zweck erfüllt hatte. Man bewahrte es zwar in den Königsgrablegen, doch ohne große Sorgfalt auf, in England in einem Nebenraum der Abteikirche von Westminster und in Frankreich in einem solchen in der Abteikirche von St. Denis.¹³

Diesem Überblick folgend ergeben sich mehrere Fragen an das Material und die Herstellung der *Effigies* sowie nach ihrer rituellen Einbindung und der Inszenierung. Die erste auffällige Beobachtung ist die Herstellung der *Effigies* erst nach dem Ableben der Herrschenden; in ihrer Darstellung als lebendiges Bild des Verstorbenen scheint sich ein zeitliches Paradoxon zu manifestieren, das in der intendierten Detailtreue und prachtvollen und realistischen Ausstattung virulent wird: Hier scheint ein artifizieller Körper geschaffen zu werden, der über die bloße Referenz hinausgeht und in seiner Ähnlichkeit zum verstorbenen Herrscher den Vergleich beider Körper – oder: Verkörperungen – des Königs forciert. Auf diesen Punkt möchte ich später eingehen; es scheint jedoch produktiv zu sein, diese Ambivalenz des artifiziellen Körpers nicht von vornherein als Defizit oder Problem zu verstehen, sondern als der *Effigies* inhärentes Potenzial, gleichzeitig An- und Abwesenheit visualisieren und thematisieren zu können.

Eine weitere Auffälligkeit, die in Mareks Definition der *Effigies* deutlich wird, ist ihre ephemere Bedeutung.¹⁴ Die Autorin suggeriert hier, dass die *Effigies* mit großer Sorgfalt für eine sehr wichtige Aufgabe gefertigt wurde, nur um nach wenigen Wochen – mitunter Tagen – zum „ausgedienten Ding, das seinen Zweck erfüllt hatte“, degradiert zu werden. In dem Spannungsverhältnis zwischen der kunstvollen Gestaltung, die besondere Herausforderungen an das Material stellt, und der rituellen Ephemeralität der *Effigies* stellt sich die Frage, in welcher Beziehung das Material des artifiziellen Körpers zum Körper der verstorbenen Herrschenden steht und ob sich die von Marek attestierte ephemere Bedeutung in den verwendeten Materialien spiegelt.

Der letzte Punkt, auf den an dieser Stelle eingegangen werden soll, ist die Bekleidung der *Effigies*. Marek bemerkt, dass die artifiziellen Körper mit den königlichen Kleidern angetan wurden; wie im Folgenden gezeigt werden soll, wechselte die Art der Bekleidung dabei über die Jahrhunderte. Für Mareks Argumentation ist es zentral, dass der ersten *Effigies* die Krönungsgewänder angezogen wurden – ein Aspekt, den auch ich später ausführlich betrachten will. An dieser Stelle sei lediglich darauf verwiesen, dass die Ausstattung der *Effigies* mit königlichen Gewändern das unsichtbare Königtum als an sichtbare Zeichen und Verkörperungen gebundenes Abstraktum demonstriert.

Abschließend scheint es notwendig, den Begriff der Repräsentation, der im Folgenden häufiger vorkommt, zu definieren. Seinen Ursprung findet er im lateinischen *repraesentare*, das sowohl „vergegenwärtigen“, „darstellen“ als auch „verwirklichen“ bedeuten kann und das im Deutschen mit „Vertretung“ oder „Darstellung“ übersetzt werden kann.¹⁵ Im Sinne

13 Marek 2009, S. 29.

14 Siehe hierzu ebenfalls: Marthe Kretzschmar: *Herrscherbilder aus Wachs. Lebensgroße Porträts politischer Machthaber in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014, S. 56.

15 Wolfgang Pfeifer et al., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, Art. Repräsentation (<https://www.dwds.de/wb/etymwb/Repr%C3%A4sentation> (zuletzt aufgerufen am 20.12.2022)).

monarchischer Repräsentation fallen diese Nuancen alle zusammen und bedingen sich gegenseitig:

Der König handelt *stellvertretend* für den Staat, doch um dies glaubhaft und plausibel zu machen, sind besondere *Darstellungen* notwendig, die seine bloß natürliche Person transzendieren. Nur so ist der König in der Lage, in seiner Person den Menschen, der er ist, und den Staat, den er per Fiktion bildet, zu vereinen.¹⁶

Die *Effigies* ist demgemäß eine Repräsentation des Königs im doppelten Wortsinn: Einerseits ist sie seine Darstellung und macht ihn gegenwärtig, andererseits ist sie seine Stellvertretung und steht damit ebenfalls stellvertretend für den monarchischen Staat. Hans Belting legt hier Wert auf einen doppelten Bildbegriff und unterscheidet das repräsentierende und das repräsentierte Bild: „Das Bild, das ein lebender Körper ausdrückte, wurde in der *Effigies* auf einen virtuellen Körper übertragen.“¹⁷

Automaten – Androiden

Bei der Bezeichnung der mechanischen Körper lässt sich im 18. Jahrhundert ebenfalls eine spannende Ausdifferenzierung beobachten, wenngleich der Begriff des „Automaten“ bereits seit der Antike geläufig ist und hydraulische und mechanische Objekte wie automatische Türen bezeichnet. Ab dem Ende des 16. Jahrhunderts findet die Bezeichnung im Deutschen Anwendung auf sich selbst bewegende (mechanische) Kunstwerke.¹⁸

Dabei wird bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts – zumindest auf Begriffsebene – nicht differenziert, ob die Automaten ein menschenähnliches Äußeres besitzen. Noch 1732 findet sich in *Zedlers Universallexikon* kein Eintrag zum Lemma „Androide“. Lediglich dem „Automaton“ wird ein kurzer Abschnitt gewidmet, in dem er als „Maschine, bey welcher die bewegende Kraft einen Theil derselben ausmacht“,¹⁹ definiert wird. Weiter heißt es: „Hierher gehören alle die Maschinen, welche durch Gewichte oder Federn bewegt werden, und solchergestalt das Ansehen gewinnen, als wenn sie sich selbst bewegten. Dergleichen sind Uhren, Bratenwender u. andere.“²⁰ Besonders spannend ist einerseits, dass hier der scheinbaren Selbstbewegtheit eine prominente Stellung zugesprochen wird, als Beispiel jedoch lediglich praktische Automaten wie Uhren und Bratenwender und keine ‚kunstreichen‘ Maschinen angeführt werden.

Mit der Präsentation seiner Androiden sollte Jacques de Vaucanson 1739 – zumindest im französischsprachigen Raum – eine entscheidende etymologische Wendung herbeiführen: So findet der Begriff des „Androiden“, zusammengesetzt aus dem Griechischen ándras (Mensch) und éidos (Gestalt/Form), erstmalig 1751 in Denis Diderots *Encyclopédie* Ver-

16 Marina Martinez Mateo: *Politik der Repräsentation. Zwischen Formierung und Abbildung*, Frankfurt a. M. 2018, S. 32.

17 Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2006, S. 97f.

18 Vgl.: Wolfgang Pfeifer et al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, Art. *Automat* (<https://www.dwds.de/wb/etymwb/Automat> (zuletzt aufgerufen am 22.03.2022)).

19 Zedlers Universallexikon: Art. *Automaton* Bd. 2, Leipzig/Halle 1732, Sp. 2270.

20 Ebd.

wendung und wird als Automat mit menschlicher Figur definiert, der über Federn Handlungen ausübt, die äußerlich denen des Menschen ähneln. Als Beispiel führt Diderot den Vaucanson'schen Flötenspieler an, dessen Beschreibung einem Brief des Erfinders an die Académie des Sciences entstammt und den Rest des Artikels einnimmt.²¹ Hier zeigt sich nicht nur deutlich, dass die Vaucanson'schen Androiden einen entscheidenden kulturellen Einschnitt im 18. Jahrhundert darstellten, sondern damit einhergehend auch eine Begriffsdifferenzierung provozierten: Während der Begriff des Automaten alle sich scheinbar von selbst bewegenden Maschinen mit im Inneren verborgenem Antrieb umfasste, werden als Androiden nun menschenähnliche, sich von selbst bewegende Automaten bezeichnet. Im Folgenden werde ich demgemäß den Begriff „Androide“ verwenden, um die in dieser Arbeit besprochenen mechanischen Körper im Allgemeinen zu adressieren; damit inkludiere ich zur leichteren Lesbarkeit den Schachautomaten Wolfgang von Kempelens, der nur scheinbar automatisch funktioniert, ebenso wie die Vaucanson'sche *Mechanische Ente*, die ein tierisches Äußeres besitzt.²²

Aus dieser etymologischen Bestimmung lassen sich, zusammen mit den hier folgenden Überlegungen Alex Sutters, drei Charakteristika der mechanischen Körper ableiten: Erstens wird in ihrem Inneren ein Antrieb verborgen, der zweitens so mit ihrem Äußeren verbunden ist, dass er sie bewegt. Drittens zeichnet sich diese Kombination aus Bewegung und Sichtbarkeit durch die täuschende Ähnlichkeit zu einem Lebewesen aus:

Der verblüffende Effekt spannt sich also zwischen dem verborgenen Innen und dem offensichtlich selbstbewegten Außen, das gleichzeitig als Unlebtes kenntlich bleibt. Adressat solcher List, die ‚Leben‘ gegen die Natur mimt, ist der verwunderte Betrachter, dessen ‚naturegeebene‘ Unterscheidung zwischen Lebendigem und Mechanischem in eine surreale Konfusion gerät.²³

Hier werden viele Aspekte deutlich, die im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit immer wieder relevant werden: die Täuschung und Ent-Täuschung der Betrachtenden, die den scheinbar selbstbewegten Androiden durch die im Inneren verborgene Mechanik und sein lebensnahes Äußeres wie lebendig erscheinen lassen. Darüber hinaus lassen sich zusätzlich wiederkehrende Dichotomien ableiten, auf die im Einzelnen näher eingegangen werden soll: Inneres und Äußeres, Mensch und Maschine, Leben und Tod.

1.2 Forschungsstand

Sowohl zu *Effigies* als auch zu Androiden liefere ich in dieser Arbeit einen eigenen Forschungsüberblick. Dennoch möchte ich bereits im Vorfeld eine Gemeinsamkeit aufzeigen,

21 Vgl.: Denis Diderot: *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris 1751, Art. *Androïde*, S. 448–451, hier: S. 448. Auch ich werde ausführlich im Kapitel zu Material und Konstruktion auf Vaucansons Beschreibung seiner Androiden eingehen.

22 Darüber hinaus werde ich seltener den Begriff „Automat“ verwenden, unter dem ich als allgemeinen Gattungsbegriff für selbst bewegte mechanische Objekte auch Androiden zusammenfasse.

23 Alex Sutter: *Göttliche Maschinen. Die Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant*, Frankfurt a. M. 1988, S. 43.

die noch deutlicher dargestellt werden wird. Neben den obligatorischen deskriptiven und sammelnden Arbeiten, in denen erhaltene, verschollene und legendäre Objekte gleichermaßen katalogisiert und Besitzverhältnisse und mitunter Ausstellungssituationen rekonstruiert werden, gibt es in beiden Feldern jeweils einen prominenten Forschungsbereich, in dem nach der ‚Bedeutung‘ der artifiziellen Körper gefragt wird. Im Fall der artifiziellen Königskörper stehen dabei zwei Fragen im Zentrum: Weswegen wurde im englischen Funeralzeremoniell 1327 die erste *Effigies* verwendet? Ist sie Repräsentation des Königtums, Andenken an den Verstorbenen, Substitut des Leichnams oder ‚nur‘ ein vollplastisches Porträt?

An die Androiden des 18. Jahrhunderts werden auf den ersten Blick unterschiedliche, im Kern jedoch sehr ähnliche Fragen wie an die *Effigies* gestellt: Welchen ‚Zweck‘ verfolgen sie? Sind sie mechanistisch-philosophische Experimente, Unterhaltungs- und Sammlerstücke, Vorboten eines neuen Körperverständnisses oder eine Kombination dieser Aspekte?²⁴

Dem Überblick über die Forschungstendenzen für *Effigies* und Androiden widme ich im Folgenden ein jeweils eigenes Unterkapitel, in denen ich die einzelnen Forschungszweige systematisch – und nicht chronologisch – ordne; die individuelle Entwicklung innerhalb der Forschungszweige werde ich wiederum chronologisch nachvollziehen. Dieses Vorgehen hat zwei Vorteile: Zum einen stehen so die Standardwerke zur Materialsammlung des jeweiligen Feldes, auf denen alle weiterfolgenden Arbeiten aufbauen, an erster Stelle. Zum anderen lassen sich so die vorherrschenden Tendenzen, Themen und Motive der einzelnen Forschungszweige konsequenter nachvollziehen. Dabei ist zu beachten, dass aus der Hochphase der *Effigies* zumeist lediglich die Rechnungsbücher der königlichen Schatzkammer als zeitgenössische Schriftquellen dienen können, während die Androiden bereits während des 18. Jahrhunderts eine rege schriftliche Auseinandersetzung mit ihnen provozieren und in wenigen Fällen sogar Schriftzeugnisse ihrer Erfinder Einblick in die hinter den Konstruktionen stehenden Motivationen geben können.

Eine letzte Einschränkung, auf die ich hinweisen möchte: Um *Effigies* und Androiden so präzise wie möglich analysieren zu können, werde ich im Verlauf der Untersuchung immer wieder auf Literatur verschiedener Wissenschaftsdisziplinen wie unter anderem Literaturwissenschaft, Soziologie, Anthropologie und Wissenschaftsgeschichte, die sich entweder mit den für mich relevanten artifiziellen Körpern oder einem Teilaspekt beschäftigen, zurückgreifen. Aus diesem Grund steht ein interdisziplinärer, ganzheitlicher Zugriff stärker im Vordergrund als eine reine kunstwissenschaftliche oder kunsthistorische Analyse, da hierin das Potenzial liegt, den sozialen, politischen und ästhetischen Stellenwert der artifiziellen Körper in vollem Umfang zu erfassen.²⁵

24 Dabei ist bereits die Tatsache bemerkenswert, dass die Suche nach dem ‚Zweck‘ hinter *Effigies* und Androiden ein verbindendes Element der Forschungsliteratur zu beiden Themenbereichen ist; damit scheinen sie automatisch in bildtheoretische und -philosophische Diskurse eingeordnet, die sich mit der grundlegenden Frage auseinandersetzen, weswegen Menschen Bilder produzieren. Auf diesen Punkt möchte ich später ausführlich zurückkommen.

25 Im Folgenden werde ich vor allem auf die Studien eingehen, auf die ich in der vorliegenden Arbeit wiederholt referieren werde; zusätzliche Studien werde ich in den Fußnoten anführen.

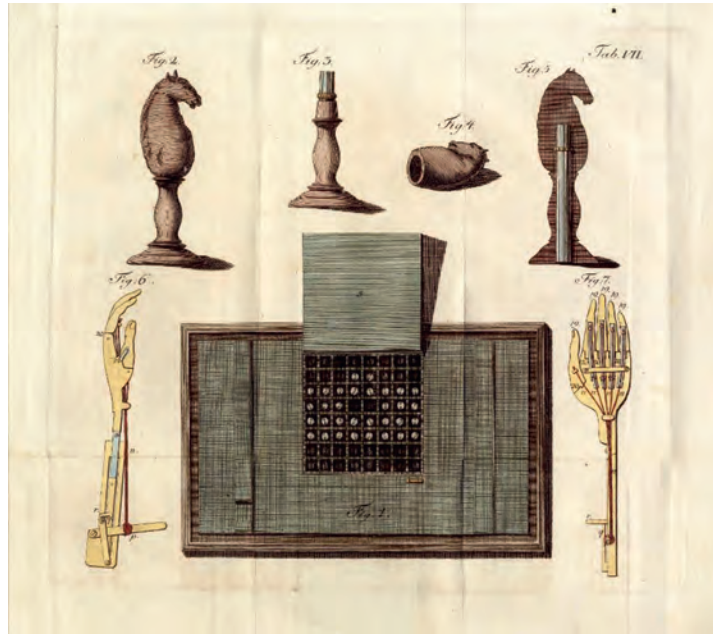


Abb. 25 Joseph Friedrich zu Racknitz: Unterseite des Schachbrettes mit magnetisierten Nadeln (Fig. 1), Aufbau der Schachfiguren (Fig. 2–5) sowie Details der Hände (Fig. 6–7), 1789, Kupferstich

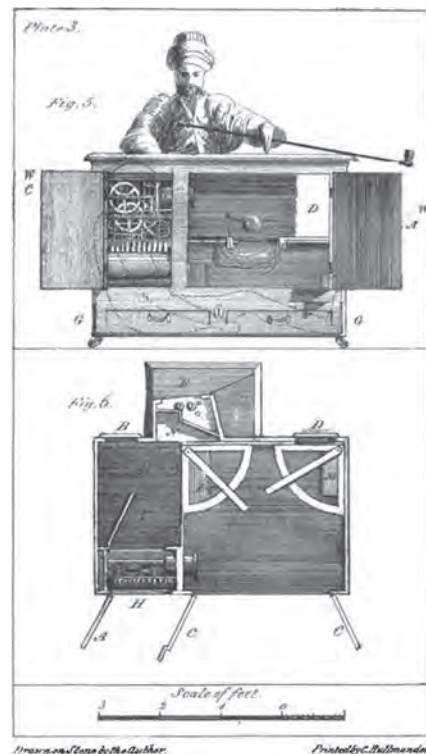


Abb. 26 Robert Willis: Frontansicht des Kempelen'schen Schachautomaten mit hinter der Mechanik verborgenem Spieler (Fig. 5) und Aufsicht in den Kasten mit Öffnung der Türen (Fig. 6), 1821, Technik und Größe unbekannt

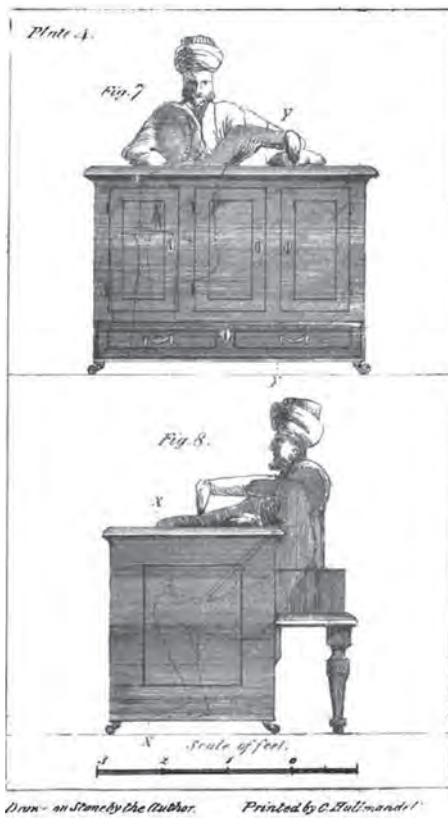
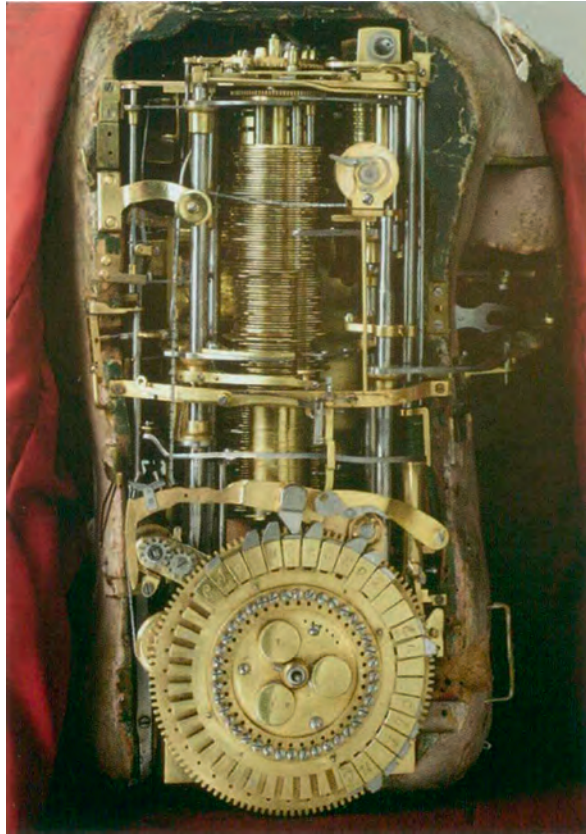


Abb. 27 Robert Willis: *Steuerung der Figur durch den Spieler wie eine Handpuppe*, 1821, Technik und Größe unbekannt



Abb. 28 Pierre Jaquet-Droz/Henri-Louis Jaquet-Droz/Jean-Frédéric Leschot: *Der Schriftsteller*, 1774, Holz, verschiedene Metalle und Stoffe, Perücke, Glasaugen, 76 x 40,5 x 43,1 cm (ohne Sockel), Neuenburg, Musée d'Art et d'Histoire

Abb. 29 Pierre Jaquet-Droz/Henri-Louis Jaquet-Droz/Jean-Frédéric Leschot: *Der Schriftsteller* (Ansicht mit geöffneter Rückseite), 1774, Neuenburg, Musée d'Art et d'Histoire



*Soyez les
bienvenus
à neuchâtel.*

Abb. 30 Von Pierre Jaquet-Droz konstruierter Androide *Der Schriftsteller*: *Soyez les bienvenus à neuchâtel*, o. J., Tinte auf Papier, Größe unbekannt, Neuchâtel, Musée d'Art et d'Histoire