

Nähte am Puppenkörper: Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters

Wagner, Meike

Veröffentlichungsversion / Published Version

Dissertation / phd thesis

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wagner, M. (2003). *Nähte am Puppenkörper: Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*. (Kultur- und Medientheorie). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839401583>

Nutzungsbedingungen:

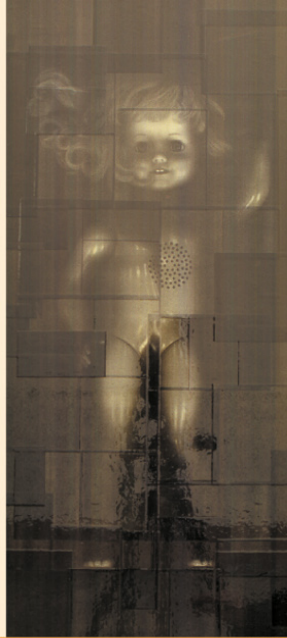
Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



MEIKE WAGNER

NÄHE AM PUPPENKÖRPER

Der mediale Blick und
die Körperentwürfe des Theaters

Nähte am Puppenkörper

Meike Wagner (Dr. phil.) hat in München und Paris Theaterwissenschaft, Politikwissenschaft und Kommunikationswissenschaft studiert und in Mainz promoviert. Sie ist freie Publizistin und seit 2003 an der Universität Mainz als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig.

MEIKE WAGNER

Nähte am Puppenkörper
Der mediale Blick und die Körperentwürfe
des Theaters

[transcript]

Die vorliegende Studie wurde vom Fachbereich 13 Philologie I der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2002 als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort GmbH.



**This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.**

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

© 2003 transcript Verlag, Bielefeld
Umschlaggestaltung und Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Titelbild: Andrea Eßwein: *Karin* (2002),
Copygraphie, 80x36 cm; © VG Bild
Satz: more! than words, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-158-2

Inhalt

Vorwort

9

Nähte am Puppenkörper

13

Thesen zum Puppenkörper

15

Figurentheater

20

Programm-Vorschau

37

I. Denkwürfe

39

Forschungsbericht Puppentheorie: Animation und Rolle

39

Das Bild des künstlichen Körpers – Modell und Spiegel

59

Das methodische Vorgehen

69

II. Sehen und Körper

77

Merleau-Pontys Phänomenologie des Fleisches

77

Auge und Blick

88

Figuren der Zwischenkörperlichkeit

91

III. Medialität

97

Medientheorie als Untersuchungsperspektive

97

Konzepte des Mediums

101

Medialität

110

›Künstliche‹ Störungen

114

Medienpraxis und Körper

117

Ein medialer Durchgang – das Ornament

121

Zusammenfassung

129

IV. Fremdkörper

133

Cyborg – der Technikdiskurs des Fremden

139

Die Körperlogik des Fremden – Máquina Hamlet

149

Tod, Fotografie und Puppe

160

Die Maschine im Fleisch

164

V. Körperkontrolle

173

Die Verkörperung der Norm

173

Disziplinierung durch künstliche Körper

176

Die lustvolle Freisetzung des Körpers

180

Kokoschkas »stille Frau«: Mona Alma

183

VI. Entkörperungen

201

Jan Švankmajers »Faust«

201

Surrealistische Wirbel – Überstürzung und Serie

207

Lekce Faust – den Körpern eine Lektion erteilen

217

Körperklumpen

218

Körper-Verpuppungen

223

Nähte und Pixel

229

Literatur

235

Quellen

249

Die Künstler

251

Bildnachweise

255

Vorwort

Im Sommer 2003 erlebt Deutschland die gewaltigste Hitzewelle, an die man sich erinnern kann. Allerorten schwitzende Körper, schwindende Sinne und unstillbarer Durst. Die Temperaturen sind das Tagesgespräch und nie war man mitteilbarer hinsichtlich des eigenen körperlichen Missbefindens/Unwohlseins. Ein beträchtlicher Anteil des Tages muss aufgewendet werden, um diesen hitzeuntauglichen Hautsack zu pflegen, zu reparieren und funktionstüchtig zu halten. Und wieder stoße ich auf die großen Fragezeichen hinter meinem Körper. Nicht Gentechnologie oder Cyberdiskurs, nein, die sich aufdrängende, unter die Haut kriechende Hitze ist es, die mich fragen lässt, ob ich einen Körper habe oder bin, wo die Kulturtechniken des Sommers anfangen und mein Körper aufhört, wie sich mein Körper gestaltet im Wechselspiel mit dem Klima. Performance der Hitze?

Die Frage nach dem Körper – ein Dauerthema. Es muss eine Obsession sein, die eine Fülle von Autoren dazu treibt immer wieder zu berichten: von prächtigen Körpern, kranken Körpern, von Körperbildern, Körper-Transformationen, von Körperfällen und -unfällen, von Körper-Gelingen und seinem Verfehlen, von Körper-Kopien und einzigartigen Körpern, von Umrisslinien, Fleisch und Bausteinen.

Und von Nähten – das sind die Netzlinsen des Körpers, welche die Bruchkanten zusammenhalten und gleichzeitig die Schwachstellen des Gebildes augenfällig markieren. Hier ist der Körper stark verwoben und doch durchlässig und schwach. Das sind die besten Stellen, um den Finger darauf zu legen: Nähte streicheln, tasten, drücken, auseinander dehnen. Höchste Zeit für nähere Betrachtung! Aber warum der Puppenkörper?

Durch die dichte Verzahnung des postmodernen Körperdiskurses mit der Debatte um Medien- und Biotechnologie scheinen kulturwissenschaftliche Analysen beharrlich um Videokörper, Computerfleisch, Prothesen und fraktales Subjekt zu kreisen. Dabei wird fast übersehen, dass im vom Kunstdiskurs weitgehend marginalisierten Figurentheater höchst innovative und experimentelle Produktionen mit wohlthuend unpathetischer Leichtigkeit das Körperthema intensiv bearbeiten: so als ob die Puppe das existenzielle Körperdrama des Men-

schen aufführte und darüber gleichzeitig in unbändiges Gelächter ausbräche ...

Nach einigen Jahren kritischer Beschäftigung mit dem zeitgenössischen Figurentheater kristallisierte sich hier für mich sein wesentlicher künstlerischer Beitrag, so dass ich begann, Fragen an den Puppenkörper zu stellen: Wie lässt er sich herstellen? Wie hängt das theatrale Spiel von seiner Körperlichkeit ab? Wieweit kann man einen Puppenkörper fragmentieren bis er nicht mehr ›spielbar‹ ist? Und vor allem: Warum beschäftigen mich die Puppenkörper weitaus mehr als die Körperlichkeit des Schauspielers?

Diese Fragen formten sich zum wissenschaftlichen Projekt, beflügelt von der Erkenntnis, dass die theoretische Beschäftigung mit dem Figurentheater in dieser Hinsicht bisher wenig Befriedigendes geleistet hat. Bei der Materialsuche zu meinem Projekt stieß ich auf die Figuren-Inszenierungen von El Periférico de Objetos, Anne-Kathrin Klatt und Jan Švankmajer, die alle drei einen sehr verschiedenen Umgang mit der Puppe und dem Material haben. Švankmajer unterscheidet sich noch einmal dadurch, dass er den Film als Ausdrucksmittel gewählt hat und nicht die Bühne. Gemeinsam ist diesen Künstlern jedoch, dass sie es mit ihren Projekten vermochten, mir regelrecht körperlich den Boden unter den Füßen wegzuziehen: mein Körper schien mir plötzlich ganz fremd, ebenso konstruiert und fabriziert wie der Puppenkörper. Die Inszenierung des Puppenkörpers machte meine eigene Körperlichkeit zum Problem und ließ mich danach fragen, wie ich denn zum Puppenkörper stehe in der Situation des Theaterspiels. Der springende Punkt schien in diesem Verhältnis und seiner Wirkung zu liegen. Mit diesen Fragen befand ich mich plötzlich mitten im ›Dschungel‹ des Körper-Diskurses, aus dem ich mit Hilfe von Phänomenologie und Medientheorie herauszufinden suchte.

Nach einer Evaluierung der bisher geleisteten Puppentheater-Theorie wird klar, dass das oben aufgerissene Problem hier keine Lösungen finden wird: Weitgehend auf die Animation des Objekts und die dramatische Rollengestaltung konzentriert, können diese Theorien ihren Blick nicht auf den medialisierten Körper und seine Wirkungen richten. Es muss daher darum gehen, das Figurentheater in neuen Zusammenhängen zu sehen und die Grundlagen für eine performance- und körperzentrierte Perspektive erst zu erarbeiten. So ist es unumgänglich, dem Leser einen etwas weiter ausgreifenden Theorieteil zuzumuten. Bei den Analysen im zweiten Teil wird jedoch deutlich werden, dass diese theoretische Vorarbeit notwendig war, um dem Potenzial der Körperinszenierungen in den ausgewählten Figuren-Projekten, die nur noch fragmentarisch auf dramatische Figuren rekurrieren, überhaupt eine Artikulationsmöglichkeit zu geben.

Der theoretische Aufwand dieser Arbeit sollte den Leser jedoch

nicht dazu verleiten, eine Universaltheorie des Figurentheaters zu erwarten. Mein Anliegen ist, es eine theoretische Perspektive zu erarbeiten, die implizit wirkt in der Analyse-Arbeit und an die immer wieder ausdrücklich angeknüpft wird. Die Inszenierungsanalysen sind jedoch nicht das Ergebnis einer theoretischen Schablone, die über die Aufführungen gelegt wurde, sondern selbständige Kapitel zu den »Nähten am Puppenkörper« – theoretisch fundiert durch die erarbeitete Perspektive.

Es gibt eine Reihe von Menschen, die maßgeblich am ›Produktionsprozess‹ dieses Buches beteiligt waren und bei denen ich mich bedanken möchte. An erster Stelle steht Prof. Dr. Christopher Balme, Universität Mainz, ohne dessen geduldige und Orientierung stiftende Betreuung diese Studie nicht in dieser Form entstanden wäre. Dank gilt hier auch Prof. Béatrice Picon-Vallin, Direktorin des Theater-Forschungslabors am CNRS in Paris, die Vorarbeiten zu diesem Projekt begleitet hat. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft sei gedankt, die mich mit einem Stipendium im Rahmen des Graduiertenkollegs »Theater als Paradigma der Moderne« an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz gefördert hat. Den Mitgliedern der dritten Förderphase (1998-2001) des Kollegs möchte ich für drei Jahre anregender Zusammenarbeit danken, für das Interesse an meinem Projekt und die Bereitschaft, sich immer wieder mit ›meinen Puppen‹ auseinander zu setzen.

Danken möchte ich auch den zahlreichen Figurentheater-Aktiven, die mich mit ihrer Neugierde auf mein Projekt und die Offenheit zum Gespräch immer aufs Neue motiviert haben. Anke Meyer, Christoph Lepschy und Manfred Wegner seien hier stellvertretend genannt und ihnen sei herzlich dafür gedankt, dass sie mir insbesondere in der Anfangsphase unzählige ›Starthilfen‹ mit auf den Weg gaben und mir einen kritischen Blick auf das Figurentheater vermittelten. Ebenso herzlich möchte ich dem großen französischen Puppenmeister Alain Recoing danken, der mir in seinem Praxisatelier eine allererste Ahnung vom performativen Potenzial der Puppe vermittelte und dessen Begeisterungsfähigkeit mich regelrecht ansteckte. Nicht minder gilt mein Dank Anne-Kathrin Klatt und Dieter Welke für ihr Interesse an meinem Projekt und die Zeit, die sie mir im Gespräch gewidmet haben.

Ein großes Dankeschön auch an die Freunde und Familienmitglieder, die jeder auf seine Weise dazu beigetragen haben, dass ich dieses Projekt beenden konnte. Insbesondere gilt das für Anja Friede, Tobias Giesen, Dr. Inga Jürgensen, Thomas Kern, Sonja Wagner-Ziegler und Doris Watzinger.

Ganz besonders herzlich möchte ich mich bei meinen Eltern Helgard und Günther Wagner für ihre uneingeschränkte Unterstützung bedanken, die ein großes Geschenk darstellt und mich zu allen Zeiten getragen hat und trägt. Zuletzt möchte ich meinen Herzensdank

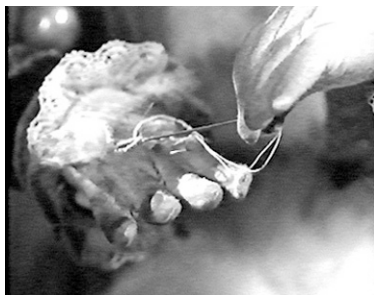
an Dr. Wolf-Dieter Ernst aussprechen, der mich und mein Projekt als Lebenspartner und Kollege mit geduldiger Fürsorge und kritischem Verstand so wunderbar begleitet hat.

Meike Wagner
Mannheim, im August 2003

Nähte am Puppenkörper

Das ausgestopfte weiße Kaninchen reckt und streckt sich, macht sich zum Ausgang fertig, streift Handschuhe über, schlüpft in das rote Uniformjäckchen. Im geschäftigen Tun reißt plötzlich der Bauch auf, lose Sägespäne rieseln heraus. Dieser Riss im Körper wird das Kaninchen fortan immer wieder beschäftigen. Es funktioniert ihn kurzerhand um zur Tasche, stopft seine Uhr hinein, um sie alsbald wieder voller Späne herauszuziehen. Einmal mit der Zunge darübergefahren und das Zifferblatt wird sichtbar: »Oh dear, oh dear, how late it is!« Bei jeder Bewegung rieselt es weiter. Offensichtlich muss da immer für Nachschub gesorgt werden, der Verlust schwächt: Es schaufelt löffelweise im Suppentopf angerührte Späne in sich hinein. Das Zunähen des Leibes und Nachstopfen von lebensbringendem Sägeabfall ist eine Notfallmaßnahme.

Abbildungen 1 und 2: »Die Naht am Hasenkörper« (Alice, 1988)



Das Nähen, Vernähen des Puppenkörpers scheint eine Obsession und Notwendigkeit der Hauptdarsteller in Jan Švankmajers *Alice* (1988)¹ zu sein. Schreckenerregend sind diese Eingriffe. Jeder Stich in die

1. Es handelt sich hier um Beschreibungen aus dem Animationsfilm *Alice* (1988) von Jan Švankmajer. Obgleich auf einer Kindergeschichte basierend, ist die morbide Ästhetik und die latente Grausamkeit des Films nicht für Kinder geeignet. Švankmajer produziert für ein erwachsenes Publikum.

Puppe ist auch ein Stich in meinen Körper, wenn der Sockenwurm sich vor dem Schlafengehen die aufgerissenen Lieder über den starren Glas-
augen zunäht im akkuraten Stopfstich. Die groben Nähte auf der Puppen-
haut lassen keinen Zweifel zu: Diese Figuren sind künstliche Körper,
die man ungeschickt zusammengepasst hat.² Sie sind konstruiert,
fabriziert, und ihre Nähte versuchen zu verbergen, dass ihre Körper
grob gefügte Materialitäten sind – und sind doch genau der Index die-
ses Baus. Aber warum stechen mich diese Vernähungen? Könnte ich
sie doch leicht abtun als Bestätigung des vorher schon Gewussten:
Puppenkörper sind künstliche Objekte, Konstrukte. Dem unbehaglichen
Gefühl auf der Spur begegne ich dem Zweifel am eigenen Körper.
Die Puppe hat mit dem Riss an ihrem Körper auch einen Riss an mei-
nem Körper aufplatzen lassen: Sie lässt mich die Täuschung über die
eigene Körperkohärenz spüren.

Abbildungen 3 und 4: »Die Augennaht« (Alice, 1988)



Einmal in diese Richtung weitergedacht schienen plötzlich zahlreiche
Figurentheater-Inszenierungen genau in die gleiche Kerbe zu schla-
gen. Immer ging es dann um die Erfahrung einer brüchigen Körper-
lichkeit – der eigenen und jener der Puppe –, die über die Wahrneh-
mung eines Belebungs Vorganges der Puppe im Theaterspiel hinaus-
ging. Der Eindruck dieser ›Körperverhandlung‹ im Puppenspiel erwies
sich dann als sehr viel stärker, beschäftigte mich wesentlich intensiver
als die ›Faszination‹ an der perfekten Illusion der Animation. Diese
Seherfahrungen führten zu einem Bedürfnis nach einer analytischen
Beschäftigung mit diesem Phänomen. Wie entstehen diese Puppen-
körper? Welche Wirkung haben sie auf den Betrachter und wie kann
sich diese Wirkung entfalten? Der Dreh- und Angelpunkt scheint das

2. So ist auch der Körper der Lumpenpuppe Sally in Tim Burtons *Nightmare on Christmas* (1993) von Nähten übersät. Nach einem Sturz näht sie ihre abgerissenen Körperteile routiniert wieder an.

Verhältnis von künstlichem Theaterkörper und Betrachterkörper zu sein. Eine mediale Perspektive verspricht, dieses Verhältnis genauer in den Blick nehmen zu können.

Thesen zum Puppenkörper

Um diese mediale Perspektive auszuarbeiten ist es hilfreich, zunächst ein theoretisches Konzept zum Problem der Nähte am Puppenkörper in Thesenform vorzustellen. Die Körper des zeitgenössischen Figurentheaters durchbrechen die kohärente Körperillusion, ›verrücken‹ den Betrachterkörper. Was in den schriftlichen Zeugnissen des postmodernen Körperdiskurses intellektuell erfahrbar ist, wird hier körperlich erfahrbar: Der eigene Körper wird als fremder, konstruierter, parzellierter Körper empfunden angesichts der dekonstruierenden, dezentrierenden Körperinszenierungen des Figurentheaters.

Diese ›Störung‹ des kohärenten Körpers spielt sich nicht nur auf einer Inhaltsebene ab, sondern wird von einer spezifischen Struktur des Figurentheaters her entwickelt/zugelassen, die eine produktive Störung³ bewirkt. Sie macht sichtbar, was ein diskursives Körpermodell beschreibt: Der Körper ist nicht zu reduzieren auf eine ursprüngliche, unhintergehbare Materialität, sondern diese kristallisiert sich erst in einer diskursiven Formierung. So ist der Theaterkörper nicht einfach gegeben, sondern entsteht erst. In dem vorliegenden Projekt wird die produktive Struktur, die den Figurenkörper herstellt unter dem Begriff der *Medialität* verhandelt. Das hier angelegte Konzept von Medialität differenziert sich aus als Verhältnis von Diskurs, Betrachter und Materialität und grenzt sich von einer Medialität verstanden als ›Code‹ eines technischen Mediums ab. Somit steht der Betrachter, der ebenso der diskursiven Formierung unterworfen ist, in einem interdependenten Verhältnis zum Figurentheaterkörper. Es scheint nun offenkundig, dass eine Störung alle Faktoren der medialen Struktur – Diskurs, Betrachter und Materialität – betreffen muss und daher das Konzept der Medialität geeignet ist aufzuzeigen, wie diese Störung funktioniert.

3. Eine Störung in diesem Sinne wird vergleichbar mit der ›Verfehlung der Norm‹ in dem Konzept der Philosophin Judith Butler zur diskursiven Materialisierung von Körpern. Auf die Körpertheorie Butlers wird im Verlaufe dieser Arbeit wieder Bezug genommen. Eine genauere Darstellung dieser Theorie findet sich im Kap. I, Seite 71f. dieser Studie.

MEDIALITÄT

Um die Produktion der Körperlichkeiten in einem medialen Verhältnis in den Blick zu bekommen, stützt sich das in dieser Arbeit vorgestellte Konzept von Medialität auf eine phänomenologisch geprägte Medientheorie, die von einem körperlichen Wahrnehmungsvorgang als Wechselspiel zwischen *Wahrnehmen* und *Wahrgenommen werden* ausgeht und so den Betrachter als betroffenen, nicht nur als bedeutungsgenerierenden Körper fokussiert.

Dieser Weg freilich ist ein anderer als ihn in der Theaterwissenschaft jüngst Erika Fischer-Lichte aufgezeigt hat, indem sie ein Konzept von Medialität vorgestellt hat, das ein Medium der Inszenierung beinhaltet, welches sowohl über die Materialität von Körperlichkeit als auch über den Modus der Wahrnehmung dieser medialisierten Körper entscheidet.⁴ Mit dem Konstatieren einer »Medialität des Wahrzunehmenden«⁵ liegt Fischer-Lichte sehr nahe bei semiotischen Medienkonzepten, die Medialität als spezifischen Code behaupten, der durch das Medium/die Materialität des Zeichens geprägt ist. Der Betrachter, seine Wahrnehmung an diese Medienmaterialität anpassend, entschlüsselt das Wahrzunehmende/das medialisierte Zeichen; er entspricht also dem semiotischen Rezipienten-Konzept. Dieses semiotisch grundierte Medialitätskonzept kann jedoch das Verhältnis zwischen dem Akteur- und dem Betrachterkörper in Hinsicht auf eine körpergenerierende Wirkung nicht beschreiben. Wenn man nun Medialität aber – wie in diesem Projekt – als produktive Matrix versteht, die den Zuschauerkörper nicht als Entschlüsselungsinstanz setzt, sondern ihn genauso wie den Akteurskörper als solchen erst hervorbringt, dann muss es genau um die Frage nach diesem Verhältnis und seiner produktiven Struktur gehen.

STÖRENDE NÄHTE

Welchen Stellenwert haben nun die Nähte am Puppenkörper in medialer Perspektive? Sind sie das Bild einer Brüchigkeit? Oder haben sie nicht vielmehr einen funktionalen Status? Die Medialität bleibt diskret, ihre produktive Kraft wird erst in der Störung der medialen Struktur sichtbar. Im Figurentheater ist die Störung kein Unfall, der sich als ein von außen beeinflusstes Ereignis zuträgt, sondern sie ist schon im »System« des Puppenkörpers angelegt. Diese Störung hat ein Doppelge-

4. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: »Wahrnehmung und Medialität.« In: dies. u.a. (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen u. Basel: Francke, 2001, 11-28, insbes. 13.

5. Fischer-Lichte (2001), 13.

sicht. Sie bewirkt die (Zer-)Störung der kohärenten Körper-Illusion, und gleichzeitig wirkt sie produktiv im Hinblick auf eine Subversion des Körperbildes. Die feministische Theorie hat für diese Kerbung in der Produktion des geschlechtlichen Körpers den Begriff der Naht/*suture*⁶ (Lacan) in Anspruch genommen. Die Naht soll Schnittstellen verbergen und ist doch die Markierung des Zerschnittenen; sie verschleiert und enthüllt zugleich den Charakter des Fabrizierten/Formierten. Silvia Eiblmayrs Fassung der *suture* als »Metapher der Brüchigkeit von Vollkommenheitsphantasmen«⁷, die in der bildenden Kunst ausgearbeitet wird, eignet sich, die genähte/vernähte Erscheinung des Figurenkörpers zu verdeutlichen, der gleichsam die Brüchigkeit der Phantasmen über den vollkommenen Körper spiegelt.

Der Puppenkörper präsentiert sich in doppelter Hinsicht als Naht, als *suture*. Er ist einerseits die Naht am eigenen Körper, besetzt die Wahrnehmung des ›anderen‹, ›ver-störenden‹ Moments des eigenen Körpers. Seine Erscheinung verbirgt und enthüllt zugleich das eigene Körperfremde. Man kann sich selbst als Menschenkörper von der

6. Jacques Lacan hat den Begriff der *suture* im Hinblick auf die Subjektbildung als »Verbindungsstelle zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen« bezeichnet, vgl. Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (= Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI, 1964). Texterstellung durch Jacques-Alain Miller, Übers. Norbert Haas. Olten u. Freiburg: Walter, 1978, 125. Jacques-Alain Miller hat diesen Begriff weiter ausgearbeitet, vgl. Miller: »La suture. Eléments de la logique du signifiant.« In: *Cahiers pour l'analyse*, Heft 1, 1966, 37-49; und Jean-Pierre Oudart hat dieses Konzept auf die Filmtheorie übertragen, vgl. Oudart: »La suture.« In: *Cahiers du cinéma*, Heft 211, 36-39 und Heft 212, 50-55, April und Mai 1969. Hieraus entwickelt die Apparatus-Theorie ihren Subjektbegriff. Diese Richtung der Filmtheorie der 1960er Jahre nimmt für sich den Begriff *suture* in Anspruch, um die Figuration, die den Illusionismus des realistischen Kinos gleichzeitig produziert und entlarvt, zu beschreiben. Die hier angebotene Lesart bezieht sich jedoch weniger auf diese Lacansche Wendung, sie wird vielmehr im Zusammenhang mit der Störung der Medialität gelesen. Betrachtet man die Störung als immer schon subjektrelevanten Einbruch des Anderen in die verkörperte Wahrnehmung, etwa basierend auf den phänomenologischen Konzepten Maurice Merleau-Pontys, dann wird sie zum unverzichtbaren Bestandteil des Subjekts. Vgl. Kap. II, Seite 86-88 dieser Studie.

7. Vgl. Eiblmayr, Silvia: »Vorwort.« In: dies. (Hg.): *Suture. Phantasmen der Vollkommenheit*. Salzburg: Salzburger Kunstverein, 1995, 5-6, 5: »Die *Suture* ist jene nicht sichtbar sein sollende strukturelle Nahtstelle, die den durch filmische Technik und Methode erzeugten Illusionismus des Kinos garantiert, an der sich dieser Illusionismus aber auch verrät. Auf die bildende Kunst angewendet kann *Suture* als Metapher für die Brüchigkeit dieser Vollkommenheitsphantasmen genommen werden, sie kann aber auch in Bezug auf strukturelle und technische Verfahrensweisen verstanden werden, z.B. eine Naht am Körper, eine digitale Naht, eine Schnittstelle.«

Künstlichkeit des Puppenkörpers abgrenzen, und so versuchen, die eigene Fremdheit zu verschleiern, zu verbergen. Die körperliche Betroffenheit angesichts des fremden, künstlichen Puppenkörpers wird jedoch unweigerlich eintreten.

In einer zweiten übergreifenden Hinsicht ist der Puppenkörper Naht am Körperbild. Katharina Sykora verschreibt sich genau dieser Perspektive auf den Puppekörper, wenn sie die Konzepte von Performanz (Butler) und Suture (Lacan u. Miller) verbindet, um die künstlichen Körper in der Fotografie der historischen Avantgarden zu untersuchen.

Performative Akte betonen eine im Handeln entwickelte Sinnstiftung, während mit dem aus der Psychoanalyse entlehnten Begriff der Suture, der Naht, jene Bruchstelle in den Blick rückt, die die Körper als komposite vorzeigt und die gleichzeitig deren Zusammengesetztheit zu überdecken sucht. Performatives Handeln und die Praxis der Suture machen es daher möglich, im mediatisierten, kompositen Bild der Andreiden und Androiden die traditionellen Dualismen von organisch/technisch, natürlich/künstlich, weiblich/männlich, die unhintergebar miteinander verzahnt scheinen, sichtbar zu machen.⁸

Gleichermaßen zeigt und versteckt zugleich die Animation des Puppenkörpers seinen Konstruktionscharakter. Die vollkommene Körperbildung, Subjektbildung durch Körper wird an der Puppe niemals gelingen. Das Hereinbrechen der Unvollkommenheit, der Fabrikation des Körpers, der Unbeholfenheit, des Mechanischen in die Figurenanimation ist gewollt-ungewollte Beigabe des Puppenspiels.

STÖRFALL FIGURENTHEATER

In der Figurentheater-Praxis ordnen sich verschiedene Inszenierungsstrategien bezüglich des Körpers um die Sichtbarmachung der Nähte am Puppenkörper, die ›Störung‹, herum an. Drei besonders augenfällige Weisen der ›Körperstörung‹ aspektieren dies wie folgt⁹: Zum Ersten wird der beunruhigende Aspekt des *Fremdkörpers Puppe* betont, der Körperverlust und Tod vor Augen hält.¹⁰ Die Puppe inszeniert sich hier als Zwischenwesen: nah und menschlich und gleichzeitig als totes Objekt radikal fremd. Zum Zweiten handelt es sich um eine Störung der Körpernorm, die von der Instrumentalisierung der Puppe als Symbol einer totalen *Kontrolle von Körperproduktion* ausgeht, um dann das

8. Sykora, Katharina: *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*. Köln: König, 1999, 59.

9. Diese exemplarischen Polarisierungen sollen andere Aspekte von Figurentheaterinszenierungen nicht ausschließen.

10. Vgl. Kap. IV »Das Fremde und das Eigene«, Seite 133-172 dieser Studie.

spezifische ›Störpotenzial‹ der Puppe zu nutzen und gerade das Außerordentliche, das ›Überschießende‹ des Puppenkörpers hinsichtlich der Körpernorm zu akzentuieren.¹¹ Und zum Dritten geht es um die *Unabgeschlossenheit des Puppenkörpers*, der sich einer Festschreibung widersetzt und das immer neu auszuhandelnde Körpersein zwischen Betrachter, Material und Diskurs demonstriert.¹² Die Störung betrifft hier die Vorstellung einer festgeschriebenen Ordnung von Körpern, die saubere Grenzen zwischen belebt und unbelebt, zwischen Puppe und Mensch ziehen möchte. Erzeugt wird hier eine auf Entgrenzungen hinweisende Desorientierung und nicht zuletzt Schwindel.

Welche Ausprägung die Störung durch den und des Puppenkörper(s) auch hat, in jedem Fall tritt sie an die Ausformungen der Fantasien von einheitlicher Körperlichkeit, von einem abgeschlossenen Körperganzen, von einer natürlichen Körpergegebenheit heran mit dem starken Anspruch der Neuverhandlung. In diesem Sinne ist der Puppenkörper ein Politikum. Ein so verstandenes Figurentheater lässt sich mit den gängigen Puppentheater-Theorien, die versuchen, eine Spezifität des Puppentheaters anhand der Analyse von Materialumgang und von psychischen Rezeptionsstrukturen – im Zentrum stehen hier die dramatische Rollengestaltung und die Animation – festzuschreiben, nicht erfassen. Einerseits prägen semiotische Ansätze diese Puppentheorien, oder es werden andererseits psychologische, gar phylogenetische Konzepte herangezogen, um über Zeichenstrukturen hinaus die ›Urgründe‹ der »Faszination« des Betrachters am Puppenspiel zu beschreiben. Wie könnte nun eine Figurentheater-Analyse aussehen, die den Betrachter mit der Materialität der Figurenkörper in Beziehung setzt, und dieses Verhältnis als produktive Medialität, als Matrix der Hervorbringung dieser Theaterkörper markiert?

Der vorliegende Ansatz, der ausgehend von einer Mikroperspektive (nur den Figurenkörper betreffend) sich auf das weite Feld der Körperdiskurse einlässt und dem zeitgenössischen Figurentheater darin unter Zuhilfenahme von phänomenologischen und medientheoretischen Konzepten eine starke Position zuweist, will eine diesem Problem entsprechende Perspektive entwickeln, die Analysen konkreter Inszenierungsbeispiele hinsichtlich der oben angeführten körperlichen ›Störfälle‹ erlaubt.

11. Vgl. Kap. V. »Puppenkörper und Normierung«, Seite 173-200 dieser Studie.

12. Vgl. Kap. VI »Entkörperungen«, Seite 201-227 dieser Studie.

Figurentheater

An dieser Stelle ist es unerlässlich, den Gegenstand der Untersuchung, zeitgenössisches Figurentheater, einzugrenzen. Welche Aspekte einer Inszenierung führen dazu, sie als ein solches Theater zu bezeichnen und worin gründet eine Unterscheidung von einem traditionell begriffenen Puppentheater. Anhand von zwei Spielszenen sollen diese Aspekte herausgearbeitet werden und zu einem Verständnis des fokussierten Gegenstandes führen.

I. Ein Mann steht vor einem Bett. Er wiegt seinen rechten Unterarm, singt ein Schlaflied. Offensichtlich möchte er ein Kind ins Bett bringen. Behutsam bettet er seinen Arm in die Kissen, deckt ihn mit der Bettdecke zu. Das Kind schläft. Er entfernt sich vom Bett, doch alsbald ertönt lautes Babygeschrei. Der Mann dreht sich zum Publikum, schüttelt seinen Unterarm, die weitaufgerissene ›schreiende‹ Hand. Das Spiel des Schlafengehens geht von vorne los.

II. Der rote Vorhang der Marionettenbühne öffnet sich. Eine Frauengestalt steht auf einer Waldlichtung. Sie ist aufgeregt, ihr Brustkorb hebt und senkt sich, die Arme bewegen sich fahrig, ihr langes Haar zittert. Das Bühnenlicht lässt nur für Augenblicke die Fäden erahnen, die für das feingliedrige Spiel verantwortlich sind.

Beide Szenen sind Figurenspiel, Puppentheater. Die klassische Marionettenszene ist ein Ausschnitt aus dem Stück *Genoveva* der sächsischen Marionettenbühne Kressig-Dombrowsky, deren Tradition bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht; die erste Szene stammt aus dem Stück *Dormir (Schlafen)* des Clastic Théâtre (Regie François Lazaro) aus dem Jahr 1999. In der Marionettenszene sind die Figuren kunstvoll gearbeitete Holzmarionetten, die ihrer Rollenfigur entsprechend eingekleidet und ausgestattet sind. Sie werden an Fäden bewegt und spielen auf der kleinen Guckkastenbühne, die von einem barocken Bühnenrahmen eingefasst ist. Die Puppenspieler sind verborgen durch die hintere Bühnenwand und den Theateraufbau. In der Schlafszene gibt es keine kunstvoll gestalteten Puppen. Die Figuren entstehen aus dem Körper von Nicolas Gousseff, er trennt quasi seinen Arm von seinem eigenen Körper ab, damit er ihm als eigenständige Figur entgegentreten kann. Materialien und Objekte werden in die Figurengestaltung des Körpers eingebunden, eine Decke über den Arm gelegt lässt eine in einen Mantel gehüllte Figur entstehen. Gousseff operiert dabei nicht aus dem Dunkeln heraus. Er steht im Bühnenlicht, ist selbst Akteur und Mitspieler seiner Körperfiguren.

Diese beiden so unterschiedlichen Beispiele aus dem Bereich Puppen- und Figurentheater veranschaulichen, dass eine Differenzierung nötig ist, um den Gegenstandsbereich dieser Arbeit einzugrenzen. Dieses Projekt bezieht sich ausdrücklich auf zeitgenössisches Figurentheater und den es prägenden Diskurs. Welche ästhetischen Besonder-

heiten markieren ein solches Theater im Unterschied zur Rahmung als ›traditionelles Puppenspiel‹? Und inwiefern wirken die ›Entgrenzungen‹ des zeitgenössischen Figurentheaters destabilisierend auf den Genrebegriff und machen die Frage nach einer dynamischen Bestimmung dieses Theaters dringlich?

OFFENE MANIPULATION

Die beiden beschriebenen Puppenszenen unterscheiden sich wesentlich in zwei Punkten: die Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit des Figurenspielers und die Gestaltung der Figuren. Beide Punkte markieren ästhetische Revolutionen des Puppenspiels des 20. Jahrhunderts.¹³ Die offene Manipulation, in der deutschen Puppentheaterszene nach dem zweiten Weltkrieg eingeführt und von da ab weiter verbreitet bis zu ihrem heutigen Status als Standardsituation, führte zu einer besonderen Betonung und Bearbeitung des Verhältnisses von Spielfigur und Mensch, von Puppe und Manipulateur oder Akteur. Darüber hinaus ermöglicht die Abschaffung des Castelet, der abdeckenden Einrahmung von Handpuppen- und Marionetten-Bühne, auch in räumlicher Hinsicht neue Spielweisen: Die offene Manipulation ist nicht an einen bestimmten Raum gebunden.

Für das Puppentheater ist der Mensch auf der Bühne zunächst ein Skandal. In der Tat ist der Mensch in den europäischen Traditionen des Puppenspiels nicht sichtbar.¹⁴ Obrigkeiten und konkurrierende Schauspieltruppen achteten streng auf eine Abgrenzung zwischen Schauspiel und Puppentheater.¹⁵ Eine Vorbildfunktion für die offene

13. Die bisher ausführlichste und reflektierteste Analyse der ›Revolutionen des Puppentheaters‹ im 20. Jahrhundert bietet Henryk Jurkowskis Buch *Métamorphoses. La marionnette au XX^e siècle*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2000.

14. Als ein prominenter Sonderfall mag etwa Sam Foote gelten, der im 18. Jahrhundert Menschen und Puppen gemeinsam auf die Bühne brachte. Henryk Jurkowski bescheinigt Foote, Visionär eines späteren »mixed-media«-Theaters zu sein. Vgl. Jurkowski, Henryk: *Aspects of Puppet Theatre*. London: Puppet Center Trust, 1988, 5: »In modern terms, he [Sam Foote; Anm. M.W.] was a practitioner of ›mixed-media‹ theatre, mixing humans with puppets on stage, thus underlining the alienation of the stage character from its surroundings.«

15. Bestrebungen von im Schausteller-Rahmen spielenden Puppenspielern, den Puppendarstellern Menschen zur Seite zu stellen wurde im 17. und 18. Jahrhundert durch die Obrigkeit unterbunden. Die Schauspieltheatergruppen hatten großes Interesse daran, ihr Genre streng gegen die Puppenspieler abzugrenzen, da sie ihren eigenen sozialen Status gegen die als minderwertig geltenden Puppen zu verteidigen hatten. Vgl. etwa Charles Magnins Bericht über den Puppenspieler Alexandre Betrand in *Histoire des*

Manipulation, die den Puppenspieler sichtbar macht, hat das Bunraku¹⁶, die große japanische Puppenspiel-Tradition, die als Referenzpunkt der Neuerer im Dienst stand und steht.¹⁷ Im Bunraku werden die Puppen von bis zu drei Spielern auf offener Bühne bewegt. Die Puppenspieler sind zwar in schwarze Anzüge gekleidet und mit schwarzen Masken verhüllt¹⁸, ihre Anwesenheit erzeugt dennoch einen eigentümlichen Effekt wider die Illusion der kohärenten Rollenverkörperung. Paul Claudel, der das Bunraku sehr früh, in den 1920er Jahren, rezipierte, betont die sichtbare Nähe des Spielers zur Puppe, die ihre Wirkung noch verstärkt:

Die japanische Marionette ist keine von denen, die an Stelle von Leib und Seele nur eine Hand am Ende eines Armes haben. Sie schlenkern auch nicht haltlos am Ende einiger Fäden hin und her wie einer, den ein unsicheres Schicksal immer wieder losläßt und aufs neue hochreißt. Der Spieler, der ihr Leben gibt, handhabt sie ganz aus der Nähe, Herz an Herz, und dieses Herz schlägt so stark, daß man sagen möchte, es will ihm entthüpfen.¹⁹

marionnettes en Europe. Depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Paris: Michel-Lévy Frères, ²1862 (erste Auflage 1852), 148: »En 1690, s'étant établi dans le préau de la foire Saint-Germain, il [Alexandre Bertrand; Anm. M.W.] voulait joindre à ses acteurs de bois une troupe d'enfants des deux sexes. Telles ont été constamment en France la manie et l'idée fixe de tous les directeurs de marionnettes. Les comédiens français se plaignirent de cette atteinte portée à leurs privilèges, et une sentence ordonna la démolition de la nouvelle loge.«

16. Vgl. Adachi, Barbara C.: *Backstage at Bunraku. A Behind-the-Scenes Look at Japan's Traditional Puppet Theatre.* New York u. Tokio: Weatherhill, 1985. Vgl. zur Rezeption des Bunraku etwa Hagemann, Carl: *Die Spiele der Völker. Eindrücke und Studien auf einer Weltfahrt nach Afrika und Ostasien.* Berlin: Schuster u. Löffler, 1919, 253-261; Claudel, Paul: »Schwarzer Vogel im Sonnenaufgang.« Übers. von Heinrich A. Mertens. In: *Gesammelte Werke.* Bd. IV, Heidelberg: Kerle, 1960, 208-340 (Original: »L'oiseau noir dans le soleil levant«, Paris 1927); Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen.* Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981, 84-86 (Original: *L'Empire des signes*, Genf 1970).

17. So bezieht sich etwa die Handspring Puppet Company ausdrücklich auf die Technik des Bunraku. Zur Rezeption des Bunraku als ästhetisches Vorbild vgl. auch Gilles, Annie: *Le jeu de la marionnette. L'objet intermédiaire et son métathéâtralité.* Nancy: Publications Univ. de Nancy, 1987, insbesondere die Kap. 1 »Le spectateur adulte et le jeu théâtral dissocié. Le bunraku ou la mise en scène du processus théâtral« und Kap. 2 »Du dépaysement à la distanciation«.

18. Oftmals ist der Hauptspieler, der den Kopf und die rechte Hand der Puppe bewegt, unverhüllt, da er als »Meister des Puppenspiels«, als Star der Aufführung persönlich in Erscheinung treten soll.

19. Claudel (1960), 250.

Der Körper des Spielers, »Herz an Herz« mit der Puppe, scheint hier fast den Übertrag auf den Objektkörper zu wagen. Das »Herz ent-hüpft«, wird zum Puppenherz; die beiden Körper vereinigen sich.

Die offene Manipulation zeigt die Verwandlung des Objektkörpers Puppe in ein lebendiges Wesen. Der Puppenspieler interagiert sichtbar mit der Puppe, so dass der Eindruck entsteht, es handele sich um ein animiertes Wesen. Der Vorgang der Animation wird dem Zuschauer als Prozess vorgeführt, und es wird so ermöglicht, dass die Brüche in diesem Prozess der Rollengestaltung bedeutsam in die Inszenierung eingewebt werden.

Die dramatische Puppenfigur, klassischerweise von der dem Schauspieler nachempfundenen Marionette verkörpert, lebt vom Illusionsprinzip der verdeckten Manipulation. Die Anwesenheit des Puppenspielers auf der Bühne hebt das Verhältnis der Puppe zur Rolle aus den Angeln. Von dem so erzeugten Spannungsverhältnis leben Puppeninszenierungen wie die letzten Arbeiten der Handspring Puppet Company.²⁰ Dort verkörpert etwa eine Holzfigur Faustus: Diese Holzpuppe wird von zwei Spielern sichtbar bewegt, einem Hauptspieler, der für die Puppe spricht, ihren Kopf und eine Hand bewegt und einen Nebenspieler, der die zweite Hand der Puppe führt. Meist ist der Blick der Puppenspieler fest auf die Puppe gerichtet, sie lenken ihre ganze Konzentration auf das Verlebendigen der Figur. Doch gelegentlich kommt es zu unerwartetem Blickkontakt mit dem Publikum oder auch zwischen den Spielern. Der Spieler spricht nun nicht mehr für die Puppe, die Sprache des Faustus ist ihm selbst zu eigen. In solchen Momenten tritt der Hauptspieler plötzlich aus seiner dienenden Haltung heraus, er wird zum Doppelgänger der Rollenfigur: Faustus hat dann zwei Gesichter, ein hölzernes und ein menschliches. Die Puppe kann hier nie vollständig die Rolle verkörpern, der Puppenspieler ist ein produktiver ›Störfaktor‹, der die Fabrikation der Rollenfigur demonstriert.

GESTALTUNGEN DES PUPPENKÖRPERS

Das Illusionsprinzip der Rolle ist ebenso beeinträchtigt, wenn der Puppenkörper auf offener Bühne erst gestaltet und umgeformt wird. Die Bindung zwischen der Puppe und ihrer Rolle ist absolut. Es ist nicht so, dass ein Schauspieler in eine Rolle schlüpft, sondern die Puppe *verkörpert* die Rolle in einem buchstäblichen Sinne. Im dramatischen

20. Es geht hier um die vier Arbeiten der Handspring Puppet Company mit William Kentridge: *Woyzeck on the Highveldt* (1993), *Faustus in Africa!* (1995), *Ubu and the Truth Commission* (1997) und *Il ritorno d'Ulisse* (1998). Die nachfolgende Beschreibung bezieht sich auf *Faustus in Africa!*

Puppentheater ist der Puppenkörper so modelliert, dass sich seine Körperform der Symbolik der Rolle anpasst. Als dramatischer Effekt formt sich dieser Körper während der Aufführung sogar passend um oder löst sich auf. Entsprechend kann das Spiel, so Wladimir Solokoff,

die Form äußerster Groteske, Exzentrizität oder Phantasie annehmen. So verliert z.B. in einer Szene meines Theaters eine Figur beim Anblick der Geliebten vom Luftschiff aus buchstäblich ihren Kopf. Eine andere Figur kann zwei Köpfe haben, den einen trägt sie sonntags, den anderen die Woche über. Es kann Figuren geben, die nur aus Armen und Beinen, ohne Rumpf, bestehen, ebenso wie Figuren, die am Rumpf mehrere Hände haben (so versinnbildliche ich beim Diener oder Kellner die große Geschwindigkeit mit der er die Gäste bedient, das Immer-zur-Hand-sein).²¹

Die Auflösung, die Metamorphose bezieht sich hier immer auf die Symbolik der Rollenfigur. Die ›exzentrische‹ Körpergestaltung schreibt sich ein in die dramatische Ordnung. Solokoff geht aber noch einen Schritt weiter. Er projiziert ein Theater musikalischer Dynamik, in dem die anthropomorphe Gestalt der Puppe sich auflöst und, ausgehend von dem musikalischen Paradigma²², Objekte hier nur mehr in eine abstrakte Kompositionsordnung einfügt werden. Die dramatische Rolle ist hier aufgelöst, die Symbolik der Objekte schöpft aus der Rückführung auf ihre Materialität, es kommt zur Überführung in einen performativen Modus²³.

Das klassische dramatische Prinzip der Puppe fordert einen vorgängig gestalteten Puppenkörper, der dann im Spiel animiert wird

21. Solokoff, Wladimir: »Gedanken zu meinem Theater musikalischer Dynamik.« Übers. von Margarete Borchert. In: *Das Puppentheater*, Bd. I, Heft 3, 1923, 33-38, 37.

22. Nach Peter Frank ist der Übergang von einem literarischen zu einem musikalischen Paradigma Kennzeichen der Performance-Kunst ab den 1960er Jahren. Er konstatiert, dass bereits die historische Avantgarde die Forderung nach diesem Paradigmenwechsel stellte, jedoch erst die Performance-Kunst diesen tatsächlich vollzog und bringt dies in Zusammenhang mit dem Interesse der Performance-Künstler an neuer Medientechnologie. Frank übersetzt mit diesem Begriff auf schlüssige Weise künstlerische Tendenzen der Ablehnung von Bedeutungserzeugung. Vgl. Frank, Peter: »Postwar Performance and Intermedia. The Technological Impetus and the Musical Paradigm.« In: Landy, Leigh (Hg.): *Technology* (= Avantgarde, Nr. 7). Amsterdam: Rodopi, 1992, 9-39, insbes. 10.

23. Die Verwendung der Begriffe performativer Modus und theatraler Modus vermeidet die Gattungszuweisung Performance oder Theater. Jean Alter geht ähnlich vor, wenn er von einer performativen und einer referentiellen Funktion des Theaters spricht. Vgl. Alter, Jean: *A Socio-semiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

und so die Rollenfigur hervorbringt. Die offene Manipulation beeinträchtigt diesen Vorgang. Doch noch radikaler demontierend wirkt die Demonstration der Herstellung dieses Körpers, die seine Festschreibung behindert. Der Puppenkörper ist dann eine momentane Setzung, die sich nur schwerlich an eine Rollenfigur anschließen lässt. Findet sich schon bei Solokoff eine Andeutung dieser Möglichkeit des nicht-dramatischen Puppenspiels, so kann die offene Fabrikation über einen skurrilen Effekt hinaus ihre Wirkung hinsichtlich einer Diskursivität des Körpers erst in dem Moment voll entfalten, wenn ein konstruktives Körperbild den Bezugsrahmen dazu bietet.²⁴

ÜBER GRENZEN

Gegen die Neuerungen im Puppentheater wendet sich seit der Erscheinung des Menschenakteurs auf der Puppenbühne ein traditionalistischer Legitimierungsdiskurs, der das Puppenspiel in der Gefahr sieht, durch das Schauspiel ›verwässert‹ und letztlich ausgehebelt zu werden.²⁵ Es wird hier der Versuch unternommen, eine Traditionslinie festzuschreiben, die den Menschen als Akteur nicht vorsieht. Der Versuch, ein Theater mit Puppen und Menschen als »Theater der dritten Art«²⁶ von einem ›reinen‹ Schauspiel und einem ›reinen‹ Puppentheater abzugrenzen, schreibt sich in eben diesen Diskurs ein.

24. Dies wird erst am Ende des 20. Jahrhunderts der Fall sein: Die offene Fabrikation des Puppenkörpers bringt dann die Frage nach der Materialität des Körpers ins Spiel. Christoph Lepschy hat diese Fabrikation des Puppenkörpers mit der von Judith Butler vorgenommenen Diskursivierung des Körpermaterials im Hinblick auf Geschlechterkonstituierung in ein fruchtbares Verhältnis gesetzt. Vgl. Lepschy, Christoph: »Widerständiges Material. Zur Fragmentierung des Körpers im Puppen- und Figurentheater.« Unveröffentlichtes Manuskript, 1997.

25. Vgl. hierzu etwa die Polemik von Henryk Ryl in »Für und Wider das Puppentheatralische.« In: *Material zum Theater*, hg. vom Verband der Theaterschaffenden der DDR, Berlin, Heft 85, 1977, 22-28, 24: »Die Theatervorstellungen der Puppenspieler werden immer mehr von Masken, Menschen, Requisiten und Gegenständen beherrscht. Es passiert, daß auf eine Puppe im Drama etwa zehn lebende Schauspieler kommen, die sich auf der Szene in unbestimmter Richtung und ohne Ziel bewegen. Es gibt auch Vorstellungen, in denen der einstündige Auftritt der in Zirkuskostüme gekleideten Schauspieler nur des Anscheins wegen für ein paar Sekunden durch das Erscheinen einer Puppe gekrönt wurde. Als Puppentheater wurden schon Vorstellungen mit Masken in absolut reiner Form ausgegeben, ohne jegliche Verwendung einer Puppe.«

26. Dieser Begriff findet sich etwa bei Jurkowski, Henryk: »L'avenir du théâtre des marionnettes.« In: *Almanach*, hg. von UNIMA, Moskau, Heft 1, 1969, 54-64; und Solomonik, Inna: »A Man on the Stage of the Traditional and New Puppet Theater.« In: *In-*

Die progressiven Kräfte des Puppenspiels öffnen sich nicht nur zum Schauspiel und deklinieren die Varianten des Menschenakteurs auf der Puppenbühne durch, sondern zielen auch auf eine besondere Beziehung zu den plastischen Künsten. Eine solche Öffnung des Puppentheaters bringt eine Vielfalt an Techniken hervor, die sich nicht mehr in die traditionellen Kategorien (Handpuppe, Fadenmarionette, Stockpuppe, Flachfiguren) einordnen lässt.²⁷ Publizistisch formieren sich die experimentellen Theatergruppen hinter dem Begriff »Figurentheater«, der seit den 1960er Jahren als gegen ein traditionelles Puppentheater gerichtetes Label fungiert.²⁸ Die Puppe kommt hier, obgleich in der Praxis häufig bespielt, im Titel nicht mehr vor: Die *Figur* hat ihren Platz eingenommen.²⁹ Die Figur lässt sich nicht auf die Puppe als anthropomorphe Gestalt einengen, die Wortbedeutung umfasst ebenso eine rhetorische Figur oder eine Rollenfigur, die nicht unbedingt durch eine anthropomorphe Gestalt verkörpert wird. Der Name ist dann Programm: Ein so verstandenes Theater entgrenzt sich zum Objekttheater und anderen, nicht unbedingt auf Rollenverkörperung

ternational Symposium of Historians and Theoreticians of Puppet Theatre, hg. von UNIMA, Moskau, 1983, 49-66.

27. Henry Jurkowski spricht in diesem Zusammenhang von einer *Atomisierung* des Puppenspiels. Vgl. Jurkowski, Henryk: Diskussionsbeitrag ohne Titel. In: *International Symposium of Historians and Theoreticians of Puppet Theatre* (1983), 96-107.

28. Die Abgrenzung betrifft nicht nur das traditionelle Puppentheater, sondern auch das ostdeutsche Puppentheater, das für sich den Begriff Puppenspiel in Anspruch nimmt. Den Begriff *Figurentheater* hat Lothar Buschmeyer schon 1931 in seiner Dissertation *Die ästhetischen Wirkungen des Puppenspiels*, allerdings in einer neutralen Fassung, verwendet. Er bezeichnet zum einen das Papiertheater als Figurentheater (9f.), zum anderen meint er damit allgemein das Puppenspiel verschiedenster Techniken (66). Von der Durchsetzungskraft dieses Begriffs zeugt unter anderem die Tatsache, dass die vom Deutschen Institut für Puppenspiel Bochum e.V. (heute: Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspiel) herausgegebene Fachzeitschrift *Der Puppenspieler* ab 1963 unter dem Titel *Figurentheater* (bis 1990) erschien. Vgl. auch zur sprachlichen Schärfe der Abgrenzung Wortelmann, Fritz: »Entfesselung, Neuentdeckung. Gegenwartsprobleme des Figurentheaters.« In: *Figurentheater*, Bd. 8, Heft 3, Oktober 1966, 191-196, 192f.: »Die Schäden, die durch folkloristische Aufführungen angerichtet werden können, übersteigen vielleicht vielfach den erwarteten Erziehungswert, meist dann, wenn sich eine klare Vorstellung vom künstlerisch hochwertigen Figurentheater nicht schon durch moderne Aufführungen gefestigt hat.«

29. Werner Knoedgen hat mit seinem Buch *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart: Urachhaus, 1990 eine theoretische Abgrenzung zum Puppentheater formuliert. Vgl. Kap. I, Seite 54-57 dieser Studie.

ausgelegte Theaterformen, welche die Nähe zur bildenden Kunst suchen.³⁰

PERFORMANCE-KÖRPER

An seinen ausfransenden Rändern trifft sich das Figurentheater so mit der Performance-Kunst³¹ und ihren Tendenzen der ›Theatralisierung‹ der bildenden Kunst³² und der Demontage literarischer Theaterformen.³³ Diese Tendenzen finden Entsprechungen im Figurentheater und sollen daher zum besseren Verständnis vorgestellt werden. Die Körper der Performance-Kunst sind für das Figurentheater insofern relevant, als sie einen postmodernen Körperdiskurs spiegeln. Die Perspektive auf die Performance-Kunst wird hier eingeschränkt auf die spezifische Thematisierung der Materialität des Körpers, die für das in

30. In jüngster Zeit entzündet sich der Legitimierungsdiskurs mit Vehemenz erneut an der Frage nach der Animation, dem dramatischen Rollenmodell, und dem ›Verschwinden‹ des Puppenkörpers sowie an der Aneignung der Puppe durch das Schauspiel. Bezeichnend für die Verlustangst ist die Schärfe des Tonfalls, mit dem etwa Peter Waschinsky in einem offenen Brief in der von der UNIMA Deutschland herausgegebenen Fachzeitschrift *Das andere Theater* in Gedichtform polemisiert. Vgl. *Das andere Theater*, Heft 43, 40: »Doch bei jenen Theorien, / denen es ganz logisch schien, / daß auf Puppen man verzichte / werden endlos die Berichte [gemeint ist die der Zeitschrift unterstellte tendenziöse Haltung; Anm. M.W.]. [...] Ja, die Puppen-Exorzisten / treiben die Animation / so dem Puppenspiel nun schon / dreißig Jahre aus. Und die vielen, / die, um endlich schauzuspielen, / folgten ihnen in die Sekte / des Theaters der Objekte, / finden endlich sich am Ziel: / Theater ohne Puppenspiel.« Der Begleitbrief zu diesem Gedicht ist in den Formulierungen noch drastischer und greift vor allen Dingen die Puppenspieler-Ausbildung der Ernst-Busch-Schule in Berlin an, die Schauspiel, Objekttheater und Puppenspiel gleichermaßen vermittelt.

31. Einen Überblick zum Begriff der Performance liefert etwa Carlson, Marvin: *Performance. A Critical Introduction*. London u. New York: Routledge, 1996.

32. Zur ›Theatralisierung‹ der Bildenden Kunst siehe Michael Fried: »Art and Objecthood.« In: Battcock, G. (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley u.a.: University of California Press, 1968, 116-147. Fried bezeichnet die Öffnung des Kunstwerkes hinsichtlich der Bedeutung von Entstehungsprozess und Kontext als ›Theatralisierung‹, die dem Anspruch der künstlerischen Durchbildung des modernistischen Werkes entgegensteht und betrachtet eine Annäherung der Bildenden Kunst an das Theater als Degeneration des ästhetischen Wertes. Nick Kaye diskutiert diese Position, vgl. Kaye, Nick: *Postmodernism and Performance*. London: Macmillan, 1994, insbes. 2. Kapitel »Theatricality and the corruption of the modernist work«, 24-45.

33. Vgl. hierzu auch Podehl, Enno: »Entgrenzungen. Puppentheater und bildende Kunst.« In: Brendenal, Sylvia (Hg.): *Animation fremder Körper* (= Arbeitsbuch, Theater der Zeit). Berlin: Theater der Zeit, 2000, 82-87.

diesem Projekt beschriebene Figurentheater relevant ist. Die vielschichtigen Themen, welche mit der Performance diskutiert werden wie etwa das Subjektmodell der Performance, die Gender-Problematik, die Performance als Aktion im Unterschied zur theatralen Darstellung, die Performance als Versuch, Leben in Kunst zu überführen etc. können hier nicht gleichermaßen werden. Die körperbezogene Performance sorgt für die Wahrnehmbarkeit des Körperdiskurses, dessen Einfluss den Fokus dieser Studie bestimmt und der Inszenierung des Körpers im Figurentheater über das Puppentheater hinaus gehende Anknüpfungspunkte bietet.

Am Körper des Akteurs manifestiert sich die performative Provokation. Der modernistische Begriff des Künstlersubjekts und des abgeschlossenen Werkes ist nicht haltbar, wenn der menschliche Körper in das Kunstwerk eingefügt wird, mit den anderen stofflichen Elementen gleichgeordnet, und wenn die Entstehung des Kunstwerkes als eigentliche Kunst postuliert wird und nicht das abgeschlossene Resultat (Werk).³⁴ Der ästhetische Gehalt ist dann genau im Prozess erfahrbar und verschwindet bei dessen Erschöpfung. Der Künstler setzt eine produktive Form, die diesen Prozess in Gang setzt wie Richard Foreman es ausdrückt:

[F]orm isn't a container (of content) but rather a rule for generating a possible ›next move‹. That's where the subject is (in that next move, dictated or made possible by the form). The commonly-thought-of content or subject is the pretext to set a process in operation, and that process is the real subject.³⁵

In diesen Prozess eingebunden sind auch die Zuschauer, die gemeinsam mit den Akteuren, dem Raum, den Objekten die performative Situation schaffen.

Das Einfügen des menschlichen Körpers in die bildende Kunst schließt an die Bestrebungen der historischen Avantgarde einer »Analogisierung von Bühne und Bildwerk«³⁶ an, die einerseits vom Kunstwerk zur Kunstaktion führten und andererseits zu dem Versuch der vollständigen Integration des menschlichen Körpers in das künstlerische

34. Die Auseinandersetzungen um diese Bestimmungen von Kunstmaterial und Kunstwerk sind heute weitgehend relativiert worden. Die Praxis der Künstler hat einen neuen Zugang zur Kunst geschaffen: Kunst wird verstanden als bestimmt durch ihre Funktion und nicht durch kategoriale Festschreibungen.

35. Foreman, Richard: *Reverberation Machines. The Later Plays and Essays*. Barytown, NY: Station Hill Press, 1985, 229.

36. Schröder, Johannes Lothar: *Identität, Überschreitung/Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern*. Münster: Lit, 1990, 17.

sche Szenario durch Abstraktion und Marionettisierung.³⁷ Die Performance-Kunst der 1960er und 70er Jahre verschreibt sich ebenso der Gleichstellung der Kunstmittel einschließlich des menschlichen Körpers.³⁸ Die Performance-Künstler wenden jedoch keine ›verpuppen- den‹ Strategien an – wie es die Künstler der historischen Avantgarde taten –, sondern die Materialität des Körpers wird verstärkt ausgestellt und gleichgeordnet mit der Materialität anderer Kunstobjekte. Entscheidend ist die Akzentsetzung auf die Stofflichkeit dieser Kunstmittel, die nicht als Mittel der Durchgestaltung des Werkes dienen, sondern als Materialitäten ihren Eigenwert einbringen, auf den man sich einlassen muss. Johannes Schröder verweist hier auf die kubistischen Collagen, die einer ähnlichen Herangehensweise an Materialien entspringen:

[D]er Körper [ist] den Stoffen der Kunstproduktion zugeordnet und ersetzt zusammen mit ihnen die herkömmlichen Materialien wie Farben, Holz etc. An ihre Stelle treten, wie in den frühen kubistischen Collagen, die Stoffe selbst, ohne daß sie jedoch als Bild organisiert würden.³⁹

Diese Collage-Technik der Performance als Ausdruck einer ›postmodernen Weltsicht des Möglichen‹ sollte jedoch differenziert werden von einer die Brüchigkeit des modernen Selbst spiegelnden Collage-Kunst zu Beginn des Jahrhunderts.⁴⁰

Materialien werden aus Alltags- und anderen Bedeutungskon-

37. Eine detaillierte Übersicht zu dem abstrahierenden und marionettisierenden Theater der historischen Avantgarde liefert Plassard, Didier: *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1992.

38. Schon im *Action Painting* ist die Anwesenheit des Künstlers eine Neuheit. Der Künstler präsentiert sich nicht nur im Werk vermittelt, sondern ist wirklich anwesend im sichtbaren Prozess der Bildkreation. Die Performer gehen noch einen Schritt weiter und fügen ihren eigenen Körper als Gestaltungsmittel in die Kunstaktion ein. Aus der Perspektive der Bildenden Kunst bedeutet dies ein revolutionärer Schritt, war der Körper als ›Material‹ doch bisher den Darstellenden Künsten vorbehalten.

39. Schröder (1990), 23.

40. Vgl. Banes, Sally: *Greenwich Village 1963. Avant-garde, Performance and the Effervescent Body*. Durham u. London: Duke University Press, 1993, 135: »The collage technique implied not so much the dislocations of a disembodied modern consciousness, but, in a different symbolic archaeology, the multiple possibilities of a concrete postmodern worldview. And the rhetoric of egalitarianism, linked to the collage technique, seemed to speak to the fulfillment of those multiple possibilities at a culturally expansive and effervescent moment when the world, and art with it, seemed capable of moving in any direction.«

texten herausgelöst, Objekte aus ihrem Funktionszusammenhang entfernt und nach dem Prinzip der Gleichheit neu zusammengefügt. Auch mit dem Körper selbst verfährt man ähnlich. Körperteile werden aus der Körpereinheit herausgelöst und erhalten eigenständige Aktionsmöglichkeiten. Der fragmentierte Körper wird so zu einem befreiten Körper, dessen Teile gleichermaßen Bedeutungsrecht haben. Josette Féral bezeichnet eine solche Fragmentierungspraxis als *lesionism* (*lesion* engl., Verletzung)⁴¹, der insbesondere in der medienorientierten Performance als Montage/Collage des Körpers thematisiert wird. Nach Féral's Ansicht wird die Fragmentierung vor allem als fruchtbare Kunststrategie der offenen Möglichkeiten verstanden:

Instead of atrophying, the body is therefore enriched by all the part-objects that make it up and whose richness the subject learns to discover in the course of the performance. These part-objects are privileged, isolated, and magnified by the performer as he studies their workings and mechanisms, and explores their under-side [...]⁴²

Diese Materialstrategie ermöglicht ein besonderes In-Beziehung-Setzen von Körper und Objekt: Die radikalisierte Version der Verkopplung von Körper und Körperteilen mit Objekten rangiert unter dem Stichwort der Entgrenzung und der Verschmelzung. In Anlehnung an Bachtins Konzept des *grotesken Körpers* bezeichnet Sally Banes eine bestimmte Art der Körperinszenierung der Performance als »effervescent, grotesque body«. Dieser Körper reicht in die ihn umgebende Welt hinein und vermengt sich in einem materiellen Sinn mit ihr.

The effervescent, grotesque body is seen as literally open to the world, blending easily with animals, objects, and other bodies. Its boundaries are permeable; its parts are surprisingly autonomous; it is everywhere open to the world.⁴³

Der Körper ist dann eine offene physische Form, die sich mit anderen Formen durchdringt. Banes beobachtet in der Performance der 1960er und 70er Jahre eine besondere Betonung der Durchlässigkeit von Körperinnerem und Körperaußen, die sich in exzessiven Essperformances, in dem Austausch von Trink- und Körperflüssigkeiten und sexuellen

41. Laut Féral bezieht sich »lesionism« auf »a practice whereby the body is represented not as an entity or a united whole, but as divided into parts or fragments.« In: Féral, Josette: »Performance and theatricality. The subject demystified.« In: *Modern Drama*, Jg. 25, Heft 1, 1982, 170-181, 180, Anm. 7. Féral übernimmt den Begriff von Luciano Inga-Pin: *Performance, Happenings, Actions, Events, Activities, Installations*. Pádua 1970, 5.

42. Féral (1982), 172.

43. Banes (1993), 192.

Aktionen ausdrücke. Auch Körperexkrementen, als Symbole des Körperinneren wie auch der Produktivität des Körpers, werden zu Bestandteilen von Performances.

Am Beispiel von Carolee Schneemanns Performance *Meat Joy* sollen diese spezifischen Entgrenzungen zwischen Objekt/Material und Körper nachgezeichnet werden. Schneemann versucht in ihren Arbeiten ihren Körper als »integral material« in die Objektumwelt aufzulösen. So sagt sie etwa hinsichtlich ihrer frühen Performance *Eye Body*:

In 1962 I began a loft environment built of large panels interlocked by rhythmic color units, broken mirrors and glass, lights, moving umbrellas and motorized parts. I worked with my whole body – the scale of the panels incorporating my own physical scale. I then decided I wanted my actual body to be combined with the work as an integral material [...] Covered in paint, grease, chalk, ropes, plastic, I establish my body as visual territory. Not only am I an image maker, but I explore the image values of flesh as material I choose to work with.⁴⁴

Schneemanns Körper bildet zusammen mit den ausgewählten Materialien den *Kunststoff* ihrer Arbeiten. Diese Vorgehensweise hat einen provokanten Aspekt, da Schneemann dem weiblichen Körper als traditionelles Objekt der Kunstgestaltung zwar einerseits bestätigt, ihn jedoch gleichzeitig als Subjekt der Kunsthandlung in Erscheinung treten lässt.⁴⁵ Schneemanns Performance *Meat Joy* (1964) zielt auf einen ähnlichen Vereinigungseffekt von Körper und Objekt. Die Teilnehmer sind nur mit Bikinis und Badehose bekleidet. Sie verpacken ihre Körper gegenseitig in Papier, rollen sich auf dem Boden und bemalen sich gegenseitig. Sie verschlingen sich auf dem Boden liegend zu bizarren Körperformationen und schließen in diese Vereinigungsorgie tote Hühner, Fleisch und andere Objekte ein. Neben der starken sexuellen Konnotation deutet *Meat Joy* auf die Auflösung der Grenzen zwischen Körpern und zwischen Körpern und Objekten. Der Titel der Performance drückt die Euphorie (*Joy*) im Akt der Entgrenzung aus und beschreibt Objekte und Körper gleichermaßen mit der stofflichen Bezeichnung ›Fleisch‹ (*Meat*); somit werden also Objekte und Körper auf eine gemeinsame Materialebene gebracht, die die Verschmelzung im symbolischen Sinne ermöglicht.

Eine andere Verhandlung zwischen Körper und Objekt führt Allan Kaprow im ersten Teil seiner Performance *Calling* (1965). Die Körper der Teilnehmer werden in Materialbahnen verhüllt und an öffentli-

44. Schneemann, Carolee: *More than Meat Joy. Complete Performance Works and Selected Writings*. Hg. von Bruce McPherson. New Paltz, NY: Documentext, 1979, 52.

45. Zur feministischen Deutung von Schneemanns Performances vgl. Schneider, Rebecca: *The Explicit Body in Performance*. London u. New York: Routledge, 1997.

chen Stellen in New York deponiert. Dort verharren sie in ihrem ambivalenten Status, bis sie nach Rufen (*Calling*) sich zunächst verständigen und dann aus ihren Verschnürungen herausschlüpfen. Erst in diesem Moment wird den Passanten vollständig klar, dass es sich hier um Menschen handelt.

Ohne menschliche Kontur nahmen die lebenden Körper eine indifferente Gegenstandsform an und erschienen dinghaft. Erst durch aufmerksames Hinsehen konnten die Kokons je nach Aufenthalts- bzw. Aufstellungsort an ihrer Größe und Masse und wegen möglicher Bewegungen mehr oder weniger sicher als Lebewesen identifiziert werden. Der zeitweilige Kontext legte je nach Aufmerksamkeit der Passanten Möglichkeiten der inhaltlichen Bestimmung des Materials nahe. Die im abgestellten Auto in Aluminiumfolie gehüllten Körper konnten die Assoziation einer entführten Person, eines Roboters, eines Erfrorenen oder einer von dreisten Mördern bereitgestellten abzutransportierenden Leiche produziert haben. Das in Sackleinen geschnürte Menschenpaket auf dem Asphalt ist als Abfall vorstellbar. Im Wäschesack am Schalter in der Wartehalle des Bahnhofs lehrend, könnten die Teilnehmer des Happenings abgestellte Gepäckstücke sein.⁴⁶

Auch in diesem Beispiel wird mit der Überführung des Körper in den Objektzustand gespielt. Im Gegensatz zu *Meat Joy* wird jedoch nicht der Prozess der Fusion von Körper und Objekt auf einer Materialebene vorgeführt, sondern die verpuppten Körper werden bereits als Objektkörper an ihrem Bestimmungsort deponiert. Dort erscheinen sie den Passanten in ihrem Status nicht eindeutig. Die Schlusshandlung, die die Trennung von dem umgebenden Material, die ›Häutung‹ veranlasst, schafft jedoch Klarheit: Es sind Menschen(-Körper), die den Kokons entsteigen. Es geht in beiden Performances um den Skandal der Ununterscheidbarkeit zwischen Objekt/Material und Körper. Grenzen werden verwischt und dann wieder symbolisch gesetzt, um ihren ontischen Gehalt in Frage zu stellen und sie als reine Idee zu postulieren.

Es ließen sich hier noch unzählige andere Beispiele anführen. Im Sinne dieses Projektes kann es jedoch nur darum gehen, wie das Figurentheater diese Tendenzen des Körper-Objekt-Umgangs aufgenommen und produktiv umgewandelt hat. Das zeitgenössische Figurentheater bezieht sich selten explizit auf die Performance-Kunst, obgleich doch gerade im spezifischen Materialzugang Parallelen bestehen.⁴⁷ Henryk Jurkowski dagegen verweist ausdrücklich auf den Ein-

46. Schröder (1990), 29.

47. Erstaunlicherweise wird selbst ein Projekt wie *Orpheus Underground* (2001), eine Performance mit Figurenspielern, Akteuren, Tänzern und Musikern, von den Beteiligten und den Zuschauern trotz seiner offensichtlichen formalen Nähe zu etwa *Untitled Event* (1948) von John Cage, Merce Cunningham u.a. kaum damit in Verbindung gebracht. Vgl. hierzu meine Rezensionen der Aufführung »Verhandlungen zwischen Auge

fluss von performativen Kunstformen zwischen Theater und bildender Kunst (Happenings, Environments, Installationen, Performances) auf nicht-dramatische Formen des Figurentheaters.⁴⁸ Er bezeichnet solche Formen, die eine Komposition aus Akteuren, Puppen, Objekten, szenischer Gestaltung, Musik, Raum etc. zusammenweben im Sinne eines musikalischen Werkes als *plastisches Theater*⁴⁹. Henryk Jurkowski beschreibt die neue Rolle der Puppe, die hier herausgelöst ist aus ihrer dramatischen Rolle. An diese wird immer noch erinnert, sie wird jedoch überschrieben vom Materialgehalt des ›Objektes Puppe‹.

L'homme lui a retiré la procuration qu'il lui donna jadis. En restituant à la marionnette son statut d'objet, il lui rappelle les rapports qu'elle entretenait avec la sculpture et lui ouvre le champ de la problématique des arts plastiques. Ces derniers évoluent autrement que le théâtre de marionnettes et cherchent à dynamiser leurs artefacts. De nouvelles chances s'offrent ainsi à la marionnette. Point ici de sujet, mais au contraire, la volonté de procurer au théâtre un objet en mouvement qui puisse posséder les mêmes significations que l'univers d'objets qui lui ressemble. La marionnette peut aussi devenir un objet au sens symbolique, mais son rôle d'objet niera son ancienne vocation. Elle se transforme imperceptiblement en simulacre, ou en mannequin.⁵⁰

Ganz ist hier Jurkowskis Urteil eines Umschlags in den Objektstatus des »simulacre«, des »mannequin« nicht zu folgen. Die Puppe wendet sich vielmehr nach beiden Seiten hin. Sie ist nun eine opake Grenzgestalt zwischen symbolischem Menschenbild, reinem Objekt und theatraler Figur; die Inszenierung ihrer wechselhaften Erscheinung entzieht sich der Festschreibung und setzt ein enormes performatives Potenzial frei.

und Ohr.« In: *Das andere Theater*, Heft 43, 2001, 4-8, 7f.; und »Blicke über den Zaun.« In: *Theater über Tage. Jahrbuch 2001 für das Theater im Ruhrgebiet*. Hg. von Jürgen Grimm, Ulrike Haß u. Guido Hiß. Münster: Agenda, 2001, 207-216, insbes. 213f.

48. Bezeichnend für die Begegnung zwischen diesen Formen und dem Figurentheater ist, dass das Institut International de la Marionnette in Charleville-Mézières, eine der wichtigsten europäischen Institutionen des Puppentheaters, 1988 Tadeusz Kantor einlädt, einen Workshop mit Puppenspielern abzuhalten. Kantor platziert sich hier an zentraler Stelle. Das Institut International de la Marionnette ist wichtigster Herausgeber für französischsprachige Bücher zum Puppentheater, unter anderem auch der Fachzeitschrift PUCK, und organisiert alle drei Jahre das Festival Mondial de la Marionnette, das größte europäische Puppentheaterfestival. Darüber hinaus befindet sich in Charleville die renommierte Hochschule für Puppentheater (Ecole Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette), die Puppenspieler ausbildet.

49. Jurkowski verwendet das französische *théâtre plastique*, das Anklänge an die bildende Kunst hat: *arts plastiques*.

50. Jurkowski (2000), 261f.

KÖRPERMATERIALITÄT UND FABRIKATION

Ogleich das Figurentheater also – mit Ausnahme von Jurkowski – wenig explizit mit den Tendenzen der Performance-Kunst in Verbindung gebracht wird, lässt sich – wie im Weiteren gezeigt wird – ihre Spielpraxis in Bezug auf die Materialität des Körpers und auf die Ausstellung seiner Fabrikation deutlich damit in Beziehung setzen. Die Materialität des Körpers – des Puppenkörpers, Objektkörpers oder Menschenkörpers – ist ein wichtiger Bezugspunkt im Figurentheater. Selbst im dramatischen Puppenspiel tritt die Materialität in Erscheinung, etwa als Störung – hölzernes Geklapper oder der Verlust von Körperteilen im Spiel – die vielleicht sogar thematisiert wird, oder wenn die Materialität eine symbolische Bedeutung für die Rollenfigur erhält – eine Figur aus Papier etwa einen schwachen Charakter darstellt, während ein Holzkopf ein schlichtes Gemüt bezeichnet.

Im zeitgenössischen Figurentheater kann die Materialität der verhandelten Körperlichkeiten noch deutlicher in den Vordergrund treten. Das Zusammenspiel von Menschen und Puppenakteur führt unweigerlich zu einer gegenseitigen Befragung des Körperstatus'. Der Puppenkörper als künstlicher Körper wird durch die Anwesenheit des menschlichen Körpers auf der Bühne noch stärker konturiert und gleichzeitig kritisch befragt; genauso wie der menschliche Körper durch den künstlichen Körper angegangen wird. Die Körperlichkeiten geraten in Bewegung zwischen den Polen der Gleichordnung und der Abgrenzung. So wirkt auch hier die Einfügung des Menschenkörpers in das künstl(er)i(s)che Werk als Skandalon; nicht die Kohärenz des Werkbegriffs betreffend, sondern hinsichtlich der Kohärenz des Menschen- und auch des Puppenkörpers.

Ein weiterer Aspekt verstärkt diese Befragung der Kohärenz und der Materialität der Figurenkörper. Es ist die Ausstellung der Fabrikation eines künstlichen Körpers. Der Figurenkörper ist dann nicht eine vorgefertigte ›Statue‹, die im Spiel belebt wird, sondern entsteht erst im Verlauf der performativen Aktion. Der Prozess bezieht sich hier allerdings nicht nur auf die ›Theatralisierung‹ des Kunstwerkes, sondern noch radikaler auf den Körper, der dort erscheint. Die Vorstellung einer vorgängigen Körpermaterialität wird von der Bezeichnungspraxis des Figurentheaters aufgehoben, die eine beständige Umschreibung der Material-Realität fortschreibt.⁵¹ Der Körper der Puppe basiert

51. Vgl. hierzu Lepschy (1997), 13: »Wo das Schauspiel die Materialität der Zeichen der Rollenfigur (der Körper des Darstellers) kategorisch von denen des Raums bzw. der Requisiten unterscheidet, wird diese Differenzierung im Puppen- und Figurentheater erst im Prozeß der jeweiligen Inszenierung getroffen. [...] Die Strategien der Zeichnung betonen dabei stets die materielle Verwandtschaft der Zeichen und verschie-

dann nicht auf einer außerhalb des Theaters liegenden, ursprünglichen Materialität. Der materielle Körper entsteht erst im Spiel, macht seine Diskursivität offensichtlich.

Eine besondere Form des Figurentheaters macht die Materialität und Herstellung des Figurenkörpers deutlich sichtbar. Es handelt sich um ein Körpertheater, bei dem Figuren aus eigenen Körperteilen gebildet werden. Diese Figuren – Arme, Beine, ein Knie – trennen sich vordergründig vom Körper des Akteurs ab und setzen sich in ein Verhältnis zu diesem.⁵² Der Zuschauer sieht den Körper des Spielers, und er nimmt die Figur wahr – ein einzelnes Körperglied des selben Körpers, evtl. mit Requisiten oder Schminke ausgestattet. Das Paradox dieser Körperanordnung – ein Körper ist ein ganzer und dennoch spaltet sich ein Teil wiederum als ganzer Körper ab – führt den Zuschauer zu einer Befragung des eigenen Körpers – seiner Materialität und seiner Entstehung. Die Schaffung der Figur ist ein Körperakt: Ein Arm wird zunächst als Körperteil des Akteurskörpers bespielt und erst in einem zweiten Schritt im Spiel vor den Augen des Zuschauers ›abgetrennt‹ und zur eigenständigen Figur erhoben. So sieht der Zuschauer, wie diese Armfigur als Figurenkörper entsteht. Aber ebenso wird ersichtlich, dass der Körper des Akteurs erst im Verlaufe dieses Spiels als spezifischer theatraler Körper ›hergestellt‹ wird.

KÖRPERDISKURS UND FIGURENTHEATER

Die hier vorliegende Untersuchung bezieht sich nun auf ein Figurentheater an der Schwelle vom 20. zum 21. Jahrhundert, das sich die Wahl der Spielform zwischen performativem und theatralem Modus⁵³

ben damit deren ›reale‹ Materialität unendlich.« Es bleibt die Frage offen, ob nicht auch der Körper des Schauspielers ähnlich in Frage gestellt werden könnte.

52. Jurkowski sieht die Zerstückelung des Puppen- wie des Spielerkörpers als zweiten Schritt einer Entwicklung, die mit der offenen Manipulation begann. Vgl. Jurkowski, Henryk: »Transcodification of the Sign System of Puppetry.« In: *Semiotica*, Heft 47, 1983, Sonderband »Puppets, Masks, and Performing Objects from Semiotic Perspectives«, hg. von Frank Proschan, 123-146, 143: »The first experiments were to introduce different techniques of operation. The second ones were to change the puppet's body as the representation of the character. Instead of a full puppet we saw its elements as *pars pro toto* (synecdoche). The same happened to the human actor on the puppet stage. By means of staging and composition, the actor's body was cut to pieces. We saw on stage heads, feet, legs as the symbols of characters, acting among puppets and objects.« Jurkowski bezieht sich hier auf ein Theater, das etwa die nackten Hände (Körper) im Zusammenspiel mit einer Kugel (Kopf) zeigt. Ein Theater, das die Figuren vollständig aus Körperteilen bildet geht hier noch einen Schritt weiter.

53. Vgl. Seite 24, Anm. 23 dieser Studie.

offen hält und somit die Puppe in der Schwebelage zwischen dramatischer Rolle, plastischem Objekt und symbolischem Wert. Die Dynamik der Puppe betrifft auch das Körperbild, das sie transportiert. Geht ihre Körperlichkeit in der dramatischen Rolle etwa mit einem Subjektkonzept einher, so verstärkt der Status als plastisches Objekt den Materialaspekt. Der Körper der Puppe verliert noch mehr an ›Beständigkeit‹, wenn seine Herstellung gezeigt wird. Die offene Manipulation ist ein erster Schritt seiner ›Demontage‹, die Herausstellung seines Entstehungsprozesses; die offene Gestaltung lässt kein Geheimnis mehr über seinen Konstruktionscharakter offen. Doch nicht nur die Puppe erhält einen neuen Status in den performativen Spielformen, sondern auch der Zuschauer, der sich nicht nur rezeptiv an der Spielsituation beteiligt, sondern dessen eigene Subjektivität und Körperlichkeit hier zur Debatte gestellt wird.

Die Ausstellung der Fabrikation des Körpers und der Unsicherheit über den Körperstatus der Puppe sowie des Menschen sind Merkmale des Figurentheaters, das hier im Fokus des Interesses steht. Die Anschließbarkeit dieses Theaters an den postmodernen Körperdiskurs wird hier vorausgesetzt und ermöglicht so, den Puppenkörper und den Betrachterkörper diskursiv in ein Verhältnis zu setzen.

Dieser Körperdiskurs, der in den Schriften Judith Butlers⁵⁴ gebündelt erscheint, greift zum einen auf Metaphern des Theaters zurück, zum anderen rekurriert er auf den künstlichen Körper, um den menschlichen Körper ›angehen‹ zu können. Puppen und Automaten, Roboter werden in ein Verhältnis zu Vorstellungen von einem Naturkörper gesetzt und zu aktuellen Ängsten des Körperverlustes in einer technisierten Epoche. Von der Theaterseite aus gesehen situiert sich die in dieser Arbeit im Fokus des Interesses stehende Theaterform im Körperdiskurs. Hatte Julia Slonimska noch 1916 festgestellt, dass die Puppe und der Mensch als Akteure grundsätzlich verschieden sind, indem sie auf den Körper des Akteurs als individuelle Physis verwies,⁵⁵ so lassen sowohl die neuen Gestaltungen der Puppe als auch ein anders gelagertes Körperbild am Ende des 20. Jahrhunderts andere Überschneidungen zu, welche die Frage des Körpers virulent machen.

54. Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, und dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin Verlag, 1995.

55. Vgl. Slonimska, Julia: »Marionetka.« In: *Apollon*, St. Petersburg, Heft 3, 1916: »Les méthodes de création de l'acteur et de la marionnette sont presque aux antipodes l'un de l'autre, ce qui exclut toute possibilité de jalousie et de rivalité. L'acteur, sur scène, réalise sa conception au moyen de son corps et il lui donna ainsi sa couleur personnelle [...]« Zitiert nach Jurkowski (2000), 25.

Programm-Vorschau

Die folgenden Kapitel gliedern sich in zwei Teile, einen Theorie-Teil und einen Analysen-Teil. Die Kapitel I-III beinhalten eine Methodendiskussion und theoretische Überlegungen zur Phänomenologie und Medientheorie. Nach der Erarbeitung der theoretischen Perspektive werden mit deren Hilfe in den Kapiteln IV-VI drei spezifische ›Verkörperungen‹ des zeitgenössischen Figurentheaters vorgestellt.

Es handelt sich erstens im Kapitel IV »Fremdkörper« um den Aspekt der »Fremdheit« des Puppenkörpers, der sich in ein Verhältnis zur Vorstellung einer ›Vertrautheit‹, einer ›organischen Wärme‹ des eigenen Körpers setzt. In diesem Zusammenhang einer Zuweisung von Lebendem und Totem, Eigenem und Fremdem wird der Cyborg als Sinnbild eines abgrenzenden Technikdiskurs vorgestellt. Die Inszenierung *Máquina Hamlet* (1995) von El Périferico de Objetos – Material und Ausgangspunkt dieses Kapitels – erweist sich als Verhandlung eben dieser Grenzen und als Ausleuchtung der Grauzonen zwischen diesen Polen; diese Theaterprojekt macht so die Kategorien des Naturkörpers und des Kunstkörpers mehr als fraglich.

Zum Zweiten geht es in Kapitel V »Körperkontrolle« um den Puppenkörper als Sinnbild der Normierung des Körpers. Es werden sowohl disziplinierende als auch freisetzende Strategien vorgestellt, die sich des Puppenkörpers bedienen. An dem Stück *Mona Alma. Die stumme Geliebte des Oskar Kokoschka* (1999) von Anne-Kathrin Klatt und Jutta Schubert, das sich um den Wunsch Oskar Kokoschkas dreht, eine naturgetreue Nachbildung seiner ehemaligen Geliebten Alma Mahler in Puppenform zu Verfügung zu haben, wird aufgezeigt, wie theatrale und mediale Strategien den Puppenkörper zwischen phantasmatischer Aneignung und materiellem Widerstand positionieren. Mit Kokoschka und Hans Bellmer wird erarbeitet, dass die männliche Aneignungsphantasie auf der Vorstellung einer Festlegung, Fixierung des produzierten Körpers basiert. Wie Klatt und Schubert zeigen, liegt das Potenzial der emanzipatorischen Umformulierung im Zulassen einer Verfehlung der Norm, in der Demonstration der Nichterfüllbarkeit des Norm-Anspruchs und der Nichtabschlussbarkeit des Körpers.

In der dritten Analyse im Kapitel VI »Entkörperungen« geht es um die surrealistische Vision des Körpers in dem Animationsfilm *Faust [Lekce Faust]* (1994) von Jan Švankmajer, einer Faust-Adaption aus den Texten Goethes, Marlowes und namenloser tschechischer Puppentheaterspieler. Švankmajer inszeniert Schauspieler, Lehmfiguren und Holzmarionetten als sich beständig umformende Körper. Überstürzte Transformation und serielle Rekonstruktion von Körpern verhindern die Konstitution eines stabilen Körperbildes: Der Körper wird zur strukturellen Leerstelle, eine kohärente Existenz lässt sich nicht mehr festschreiben. Die Puppen, die gleichsam als imaginierte Figurenkör-

per und als Materialkörper wahrgenommen werden, bieten Švankmajer beim Projekt der Entkörperung ein doppelbödiges Potenzial: Auch wenn die Umformung und Zerstörung noch so gewaltvolle Bilder zeigt, so stellt sich ihnen immer die symbolische Ebene der Puppe als ›belebtes Unbelebtes‹, das sich der Gewaltanwendung entzieht, entgegen. Somit bleiben die Körper ungreifbar und vermitteln ein ambivalentes Körperbild, das sich auch auf die Menschendarsteller des Films überträgt.

I. Denkentwürfe

Die Aufarbeitung des relevanten theoretischen Hintergrunds ist die Basis des eigenen methodischen Aufrisses, d.h. es werden zunächst bestehende Theorie-Entwürfe nach ihrer Eignung für eine Beschreibung zeitgenössischer Figurentheater-Inszenierungen im Hinblick auf ihre Produktion von Körpern befragt, daran anschließend wird das eigene methodische Vorgehen vorgestellt. Zunächst geht es dabei um die theoretischen Abhandlungen der *Puppen- und Figurentheater-Theorie* und um die theoretischen Konzepte einer *Kunsttheorie*, die sich auf die Bildmetaphorik der Puppe beziehen. Die Theoreme dieser Entwürfe werden kritisch gelesen auf die Eignung hin für dieses Projekt. Anschließend sollen kurz¹ die zwei methodischen Hauptstränge des vorliegenden Ansatzes erläutert werden: die *Phänomenologie Maurice Merleau-Ponty* und die *Medientheorie*.

Forschungsbericht Puppentheorie: Animation und Rolle

Im kritischen Überblick² werden im Folgenden theoretische Ansätze diskutiert, die auf der Suche nach dem ›Puppentheaterspezifischen‹ von einer Systematik der Techniken, von einer besonderen Zeichenbildung des Puppenspiels oder von einer außerordentlichen Wahrnehmung der Puppe ausgehen. Diese Ansätze werden anschließend im Hinblick auf die Fragestellung dieses Projektes evaluiert, und es wird eine eigene Herangehensweise an das Puppenspiel vorgestellt.

1. Da die entsprechenden Theorien in anschließenden Kapiteln ausführlich diskutiert werden, beschränkt sich die Erläuterung an dieser Stelle auf das Wesentliche.

2. Diese Übersicht wird etwas ausführlicher ausfallen müssen, da es bisher noch keine theaterwissenschaftliche Zusammenschau gibt und die einzelnen Theorien noch nicht umfassend evaluiert wurden.

DAS PUPPENSPEZIFISCHE – FESTSCHREIBUNG VON TECHNIKEN

Im 20. Jahrhundert beginnt eine theoretische Beschäftigung mit dem ›Puppenspezifischen‹ des Puppenspiels. Basierend auf dem Prinzip der Doppelstellung der Puppe als szenischer Darsteller *und* als materiales Objekt³, entstehen subtile, sich vom mimischen Prinzip des Schauspiels ablösende Inszenierungen, die die Theoretiker mit Stoff zu puppetheoretischen Entwürfen versorgen. So liefern Lothar Buschmeyer (1931) und Fritz Eichler (1937) frühe deutschsprachige Abhandlungen zum Puppenspiel, die sich auf die dramaturgischen Prinzipien der traditionellen Techniken beziehen und daraus wirkungsästhetische Folgen ziehen.⁴

Lothar Buschmeyers Dissertation zum Thema »Die ästhetischen Wirkungen des Puppenspiels« ist eine Studie, die sich mit der Praxis des Puppenspiels auseinandersetzt. Dem Titel seiner Arbeit entsprechend nimmt er eine rezeptionsästhetische Haltung ein, die sich allein auf die Erscheinung der Puppe konzentriert, das heißt, er möchte das, was er im Puppentheater sieht, beschreiben, ohne sich weiter auf die Produktionsbedingungen zu beziehen.

Obgleich er den Anteil der plastischen Künste im Bereich der Puppengestaltung benennt, situiert Buschmeyer das Puppentheater in den dramatischen Künsten, da er die Puppe als dramatisches Subjekt versteht:

[I]n dieser Hinsicht wird das plastische Scheingebilde der Puppe nicht mehr der Kunst der Plastik angehören. Es liegt somit eine theoretische Erweiterung der ursprünglichen

3. Henryk Jurkowski konstatiert, dass sich aus der Reflexion über diese schillernde Zwischenstellung ein spezifisches Zeichensystem des künstlerischen Puppentheaters entwickelt, das in den theoretischen Schriften der Zeit herausgearbeitet wird. Vgl. Jurkowski (1983), 140: »Almost all of the artistic puppet theaters of that time [Anfang des 20. Jahrhunderts; Anm. M.W.] intended to be ›puppetlike‹, showing the puppet as scenic character and as material object at the same time. On this principle, the sign system of the puppet theater was constituted. In the center of this system was the puppet, which was to be perceived *as the puppet*, though in different theatrical functions.«

4. Beide Autoren können in Zusammenhang gebracht werden mit einer problematischen Traditionslinie, die das Puppenspiel als ›unverfälschte Volkskunst‹ proklamiert und als Ausweis ›gesunder Volksinstinkte‹ für den antimodernen volkstümlichen Diskurs in Anspruch nimmt. Diese Traditionslinie setzt sich fort bis zur Aneignung des ›Volkskulturguts Puppenspiel‹ durch die national-sozialistische Kulturideologie. Dass nach dem zweiten Weltkrieg die Durchsetzung des Genrebegriffs »Figurentheater« derart massiv betrieben wurde, hat mit dem Bedürfnis nach einer radikalen Abschneidung dieser volkstümlichen Traditionslinie zu tun. Eine ausführliche Diskussion dieser Problematik kann an dieser Stelle jedoch leider nicht erfolgen.

durch die Plastik gegebenen Grenzen vor, dadurch, daß die Puppe aus ihrer Passivität in aktive Tätigkeit übergeht. Sie tritt so für immer aus der Plastik gänzlich heraus in eine völlig andere Kunst hinüber, in die dramatische.⁵

Die Beschränkung der Perspektive auf die Puppe als Rollensubjekt, das durch die Imagination frei ausgeführter, menschlicher Handlungen hervorgebracht wird, grenzt sein Untersuchungsspektrum auf die von ihm als theatrale Figuren bestimmte Handpuppe, Marionette, Stockpuppe und Schattenfigur ein.⁶ Die Puppe wird zur dramatischen durch die Annahme der Prämissen eines dramatischen Theaters. Buschmeyer bezieht sich auf die Puppentheater-Praxis der Zeit, die trotz des selbstbewussten Versuchs einer Etablierung puppenhafter Grundprinzipien in den Aufführungen in Bezug auf die Rollengestaltung den Gesetzen des Schauspieltheaters treu bleibt, und die darüber hinaus gehenden Puppenexperimente etwa der historischen Avantgarde und des Bauhauses nicht mit dem Puppenspiel in Zusammenhang setzt.

Ausgehend von diesen dramatischen Prämissen erarbeitet Buschmeyer die Ausdrucksmöglichkeiten der Puppe hinsichtlich der ästhetischen Kategorien des Tragischen, des Erhabenen und des Komischen. Er folgert aus dem der Puppe inhärenten Gegensatz von Mechanismus und Vitalität⁷ ihre Tendenz zum Komischen. Der Besonderheit jeder von ihm beschriebenen Puppentechnik entsprechend, legt er dann ihre je spezifische Eignung für ein dramatisches Genre fest.

Buschmeyers Ansatz hat heute nur noch eine stark begrenzte Gültigkeit. Die offene Manipulation hat den Puppenspieler ins Rampenlicht treten lassen, die ästhetische Wirkung lässt sich nicht mehr nur an der Puppe festmachen. Die Multiplikation der Techniken und die umgekehrte Vorgehensweise der Produktionsseite – das Thema des Projekts entwickelt sich im Wechselspiel mit der Puppe, oft wird eine Technik passend zu einem Stück gewählt, und nicht umgekehrt⁸ – hebeln seine Kategoriensetzung aus. Und im Sinne dieses Projekts erscheint die Rolle des Betrachters, die bei ihm entkörperlicht als unbestimmte rezeptionsästhetische Haltung des Forschenden Ausdruck findet, zu wenig beachtet.

5. Buschmeyer, Lothar: *Die ästhetischen Wirkungen der Puppe*. Oppeln: Pohl, 1931 (= Jena: Univ. Diss., 1930), 29.

6. Vgl. Buschmeyer (1931), 31.

7. Buschmeyer bezieht sich hier auf Bergson, vgl. Bergson, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1940, insbes. 23ff. Bergson hat die drei Artikel, aus denen der Essay besteht, erstmals in der *Revue de Paris* am 1. und 15. Februar sowie am 1. März 1899 veröffentlicht.

8. Vgl. hierzu Jurkowski (2000), 28f.

Fritz Eichler begründet die Dringlichkeit einer theoretischen Beschäftigung mit der Spezifität des Puppenspiels damit, dass er seit Beginn des Jahrhunderts in der Puppentheaterpraxis den Umschwung von dem Streben nach Nachahmung des Menschentheaters zu einer »Betonung eines rein puppenhaften Ausdrucks«⁹ beobachtet. Eichler nimmt in seiner Untersuchung eine dezidiert produktionsorientierte Haltung ein und wendet sich gegen den rezeptionsästhetischen Standpunkt Buschmeyers.

Nur wenn man jede einzelne Spielart aus ihren schöpferischen Momenten heraus entwickelt, aus dem Verhältnis von Spieler und Puppe, aus der Technik des Spiels, wird man zu einer sicheren Bestimmung ihres Stils und ihrer Grenzen gelangen. Nur so wird sich ihre Stellung im großen Gesamtbegriff ›Theater‹ eindeutig festlegen lassen.¹⁰

Eine besondere Leistung der Perspektive Eichlers besteht darin, dass sie das Verhältnis von Puppenspieler und Puppe genau in den Blick nimmt. Hieraus entwickelt Eichler den Standpunkt, das Handpuppenspiel nähme eine Sonderrolle im Puppenspiel ein und sei dem Mimenspiel näher, da die Handfigur aus dem Körper (der Hand) des Spielers entstehe und somit eigentlich keine Puppe sei.¹¹ Die Handfigur selbst sei körperlos, im Grunde eine ›Handmaske‹. Diese körperliche Unmittelbarkeit der Handpuppe lässt sie nach Eichler selbst als etwas »derb Zupackendes« erscheinen, das sich besonders für die Spielarten des derb Komischen, der Burleske eigne.¹²

Die Fadenmarionette dagegen zeichne sich nach Eichler durch eine körperliche Distanz zum Spieler aus. Die Bewegung des Spielers bewirke ein Anheben der Puppenglieder, die dann der Schwerkraft gemäß zu Boden fallen. Dieses passive Fallen sei die eigentliche Bewegung der Marionette.

9. Eichler, Fritz: *Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels* (= Schaubude, hg. von Carl Niessen in Verbindung mit Artur Kutscher, Bd. 17). Emsdetten: Lechte, 1937 (= München, Univ. Diss., 1936), 1.

10. Eichler (1937), 2.

11. Eichler negiert hier völlig die Sichtweise des Zuschauers, der die Handpuppe sehr wohl als Puppe betrachtet, sie somit in gewissem Sinne gleich ordnet mit anderen künstlichen Figuren, wie etwa der Marionette. Vgl. hierzu Tillis, Steve: *Towards an Aesthetics of the Puppet. Puppetry as Theatrical Art*. New York u.a.: Greenwood Press, 1992, 107: »[I]n handpuppetry, the audience perceives the operating hand as divorced from the human operator, and as an object in its own right. This perception of the hand, whether costumed or bare, distinguishes it from mime.«

12. Eichler setzt hier das Handpuppenspiel in einen Zusammenhang mit Hermann Reichs *Mimus-Konzept*. Vgl. Reich, Hermann: *Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*. Berlin: Weidemann, 1903.

Der Spieler kann und braucht also der Marionette keine Bewegung zu geben, sondern er hat lediglich die rein mechanischen Bewegungsmöglichkeiten, die ja alle in der Puppe sind und sich um den Schwerpunkt herum gruppieren, zu erfüllen, indem er sich in den Schwerpunkt versetzt und aus ihm heraus die Figur zu ihren eigenen Bewegungen veranlasst. Er sitzt verborgen hinter der Szene und von hier aus beherrscht er das ganze Spiel, indem er die Puppen führt und sie alle Situationen, heitere und ernste, erleben lässt. Die Marionette ist für ihn das Mittel, um zu einem künstlerischen Ausdruck zu gelangen.¹³

Unschwer ist hier der Einfluss Kleists zu erkennen, der die Grazie der Bewegungen der Marionette auf ihren perfekten inneren Schwerpunkt zurückführt.¹⁴ Eichler geht von der Situation der verborgenen Manipulation aus, die Puppe ist der sichtbare theatrale Repräsentant des Spielers. Die körperliche Vitalität des Spielers hat hier also keine eigene Ausdruckskraft wie im Handpuppenspiel, sondern ist lediglich Motor für das Spiel der Marionette.¹⁵

Dem Zuschauer widmet Eichler einen ganzen Abschnitt seiner Abhandlung, doch ist seine Rolle beschränkt auf die eines Spielpartners in der typischen Improvisationssituation des Handpuppenspiels.

Gerade im Handpuppenspiel ist der schöpferische Kontakt zwischen Spieler und Zuschauer von größter Bedeutung, ist für den Spieler sogar Voraussetzung. Die Güte der Vorstellung ist abhängig von dem Echo, das er im Publikum findet. Die Reaktion seines Spiels im Zuschauer wirkt wieder zurück auf sein Spiel und löst sich den Bewegungen der Puppe und in seinem Worte aus. Der Zuschauer ist aktiv am Spiele beteiligt. Damit ist das Publikum als notwendiger Teil der Improvisation von stilbildender Bedeutung für das Handpuppenspiel.¹⁶

Dem Zuschauer kommt also eine dramatische Rolle als Stichwortgeber zu, sein Engagement beschränkt sich auf die dramatische Situation oder auf das dem Kasper-Spiel eigene selbstreferentielle Zwischenspiel, in dem der Kasper sich etwa beim lachenden Publikum beschwert, dass etwas gar nicht lustig sei.

Sowohl Buschmeyer als auch Eichler sind dem traditionellen Puppenspiel verpflichtet. Ihre Analysen sind eng an die traditionellen Puppenspiel-Techniken angebunden und lassen sich nicht auf zeitgenössische Ästhetiken übertragen. Beide machen ein dramatisches Theater ihrem Puppenspiel zur Bedingung, da sich ihre Konzepte auf

13. Eichler (1937), 26.

14. Vgl. Kleist, Heinrich von: »Über das Marionettentheater.« In: *Berliner Abendblätter*, 63.-66. Blatt, 12.-15.12.1810.

15. Vgl. Eichler (1937), 26.

16. Eichler (1937), 16.

die Puppe als dramatisches Subjekt¹⁷ beziehen. Während Buschmeyer dies deutlich äußert, läuft Eichlers produktionsästhetische Perspektive implizit darauf hinaus. Seine ›puppenspezifische‹ Argumentation grenzt sich ab gegen den ›Menschendarsteller‹, aber nicht gegen den dramatischen Modus des Schauspiels. Das wird dann ersichtlich, wenn er in seinen detaillierten Ausführungen zum Verhältnis zwischen Puppenspieler und Marionette auf die Stilisierung der Marionette besteht und sie so vom Schauspieler abgesetzt wissen möchte. Die Eigengesetzlichkeit der Puppe trennt sie vom »mimischen Spiel« des Menschenakteurs: »Das Spiel ist unmimisch und damit auch undramatisch.«¹⁸

Eichler bezeichnet mit »undramatisch« jedoch keinesfalls ein Spiel der Marionette, das aus dem dramatischen Modus des Rollenspiels herausfallen würde. Seine sehr eigene Deutung dieses Begriffes bezieht sich ausschließlich auf die Abgrenzung der stilisierten Marionette zur mimisch schauspielerischen Darstellung:

Alle die seelischen Erregungen, die im Spiel künstlerisch gestaltet werden, erfahren eine künstlerische Umsetzung, eine vollkommen entmenschlichte und stilisierte Deutung durch einen unwirklichen Ausdruckskörper.¹⁹

Dass dies keinesfalls die Dekonstruktion der Rollenfigur betrifft, wird klar, wenn er den größten Wirkungsbereich der Marionette in der Darstellung von unmenschlichen Wesen (Geister, Dämonen, Feen) sieht, die dennoch als Rollensubjekt vorgestellt werden.²⁰ Darüber hinaus führt Eichler die Bühnen Paul Branns und Ivo Puhonnys²¹ als Verwirkli-

17. Sie folgen hier einem dramatischen Figurenmodell, das – wie es später etwa Manfred Pfister ausführlich darlegt – in seiner Variationsbreite zwischen Personifikation – Typ – Individuum, offener und geschlossener Gestaltung, psychologischer und transpsychologischer Anlage immer auf dem Zusammenwirken von Figur und Handlung basiert. Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*. München: Fink, 1988, 220: »So wie der Begriff der Handlung bereits den Begriff eines handelnden Subjekts impliziert und umgekehrt die Begriffe der Person oder des Charakters den Begriff der Handlung [...] impliziert, ist auch im Drama eine Figurendarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch nur rudimentären Handlung und eine Handlungsdarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch noch so reduzierten Figur undenkbar.«

18. Eichler (1937), 40.

19. Eichler (1937), 41.

20. Vgl. Eichler (1937), 41. Es ließe sich vermuten, dass er gerade mit dem Verweis auf das ›Nicht-Darstellbare‹ als Leistung der Marionette rezeptionsästhetisch argumentiert. So scheint der Handpuppenspieler Fritz Eichler seine geforderte produktionsästhetische Perspektive nur für das Handpuppenspiel konsequent einhalten zu wollen.

21. Paul Brann gründet 1906 ein Puppentheater, das später unter dem Namen

chungen des eigentlichen Marionettenstils an. Beide Puppenspieler entwickelten am Anfang des 20. Jahrhunderts ein Marionettentheater, das in Abgrenzung zum Schauspiel einen eigenen Puppenstil entwickeln wollte, jedoch nicht auf das dramatische Stück und die Rollenverkörperung der Puppe verzichtete.

SEMIOTISCHE KONZEPTE – DIE SPRACHE DES PUPPENSPIELS

Die ersten semiotischen Konzepte zum Puppenspiel lieferten Mitglieder der Prager Schule wie etwa Petr Bogatyrev und Jiří Veltruský. Bogatyrev hat bereits Ende der 1930er Jahre begonnen, das Puppenspiel als eigenständiges Zeichensystem zu postulieren, das sich, so Bogatyrev, durch die spezifische Beziehung zwischen Puppe und Spieler vom Schauspieltheater abgrenzt:

We have shown above that the principal difference between puppet theater and live theater is the organic bond between puppeteer and puppet. This distinguishes the semiotic system of puppetry from that of the live theater.²²

Seine Forderung nach einer getrennten Betrachtungsweise von Schauspiel und Puppenspiel entspringt dem Anliegen, dem Puppenspiel einen eigenen Wert und Rang in den Künsten zu verleihen. Entsprechend versteht Bogatyrev die offene Manipulation nicht als Annäherung an das Schauspiel, wo der Menschenakteur auch sichtbar ist, sondern sieht diese Technik als besondere Ausstellung der Beziehung von Spieler und Puppe, als Sichtbarmachung des spezifischen Produktionsprozesses Puppentheater. Bogatyrev projiziert eine semiotische Systematik und Bestimmung des Puppenspiels, die über die Festbeschreibung bestimmter Techniken hinausgeht, da sie sich auf das Verhältnis von Spieler und Puppe im theatralen Spiel beziehen soll und

Marionettentheater Münchner Künstler bekannt wird. Brann ließ sich Puppen und Ausstattung von bekannten Jugendstilkünstlern gestalten und setzte sich als »künstlerisches« Theater vom volkstümlichen Puppenspiel ab. Der Maler Ivo Puhonny gründete 1911 in Baden-Baden sein »Künstler-Marionettentheater«. Puhonny und Ernst Ehlert, der ab 1915 Bühnenleiter und Direktor der Marionettenbühne war, waren inspiriert von den Schriften Craigs und verstanden die Marionette als »idealen Schauspieler«.

22. Bogatyrev, Petr: »The Interconnection of two Similar Semiotic Systems. The Puppet Theater and the Theater of Living Actors.« In: *Semiotica* (1983), 47-68, 59. Bogatyrev verwendet den Begriff »live theater« für das Schauspiel, ohne diesen weiter zu reflektieren. Dieser posthum – Bogatyrev starb 1971 – erstmals 1973 in tschechischer Sprache erschienene Artikel ist eine Aktualisierung und Erweiterung des Artikels »A Contribution to the Study of Theatrical Signs« von 1937/1938, der in seinem Buch *Czech and Slovak Folk Theater* 1940 veröffentlicht wurde.

nicht auf kategorische Parameter. Die Ausarbeitung dieses Projekts bleibt er jedoch in seinem Werk weitgehend schuldig.

Jiří Veltruský geht diesen semiotischen Weg konsequent weiter, jedoch mit dem Unterschied, dass er von Ähnlichkeiten zwischen dem Schauspielen und dem Puppenspielen als signifikative Handlungen ausgeht. Veltruský hat vor allen Dingen das Puppenspiel nach dem zweiten Weltkrieg vor Augen, das ausgehend von der offenen Manipulation die Rolle des Manipulateurs ausweitet zum Schauspieler *und* Puppenspieler. So erklärt sich, dass für ihn die semiotische Abgrenzung zum Schauspiel wenig Sinn macht.

Veltruský entwickelt das Signans²³ des Puppenspiels aus der zweiteiligen Struktur des Schauspiels von Bühnenfigur und Bühnenhandlung. Im Puppenspiel zerfällt diese Struktur in drei Elemente – die unbelebte Figur, die ihr auferlegte Bewegung und die Stimme. Das Aufzeigen der Brüche zwischen diesen Elementen biete, so Veltruský, ein puppentheaterspezifisches Potenzial:

Since it tends to superimpose a threefold structure – inanimate figure/motion imparted to it/voice performance – upon the *signans* made up of stage figure and stage action, puppetry brings out the disparity of the signs involved and the way they combine.²⁴

Diese strukturellen Vorgaben bilden bei Veltruský das Bild einer dramatischen Figur²⁵, eingebettet in ein dramatisches Rollenmodell, das auf der Repräsentation menschlicher oder anthropomorpher Wesen und ihrer Handlungen basiert.²⁶ Veltruský geht auf das Phänomen der offenen Manipulation ein, die ja die puppentheatrale Bühnenfigur bildhaft erweitert. Die Manipulation der Puppe betrachtet er zunächst nicht als schauspielerische Aktion des Puppenspielers, da sie seiner

23. Veltruský geht von einem zweiseitigen Zeichenmodell aus: Er unterscheidet das Signans als Bezeichnendes (Ausdrucksseite) vom Signatum als Bezeichnetes (Inhaltsseite).

24. Veltruský, Jiří: »Puppetry and Acting.« In: *Semiotica* (1983), 69-122, 78.

25. Veltruský nimmt eine aufführungsanalytische Erweiterung der dramatischen Bühnenfigur vor, vgl. Veltruský (1983), 104f.: »The represented human or anthropomorphic being comprises not only a dramatic character in the naive sense of the term but also, to a degree that varies considerably from one theatrical structure to another, an image of the performer and an image of the spectator; moreover it comprises images of the same character as projected by related stage figures and actions.« Das Puppentheater entspricht dieser Erweiterung mit der Besonderheit, dass das Bild des Performers mehrteilig sein kann (Figur und Puppenspieler), vgl. Veltruský (1983), 105. Zu einem erweiterten Modell der Dramenfigur vgl. auch Pfister (1988), insbes. Kapitel 5 »Personal und Figur«, 220-264.

26. Vgl. Veltruský (1983), 70.

Meinung nach ja nur dazu dient, die Puppe zur dramatischen Figur werden zu lassen.²⁷ Der Puppenspieler könne jedoch auch als Schauspieler agieren, falle dann jedoch aus dem Rollenmodell heraus:

The possibility of including elements of acting in the manipulation of puppets has its counterpart, so to speak, in some elements of the actor's performance that do not represent human or anthropomorphic beings and their behaviour.²⁸

Als Beispiel für solche Momente führt er performative Aktionen des Schauspielers im Falle einer ›Störung‹ der Bühnenhandlung an, wie etwa das Zuflüstern, wenn ein Kollege den Text vergessen hat.

Veltruský behält hier die starr auf die Bühnenfigur hin ausgerichtete Perspektive bei. Das Agieren des Puppenspielers wird immer im Hinblick auf die Konstitution der dramatischen Figur der Puppe ge- deutet. Die dramatische Figur ist das Zentrum²⁹, auf das sich die anderen Zeichen hin organisieren. Andere Bedeutungsfelder werden ausgegrenzt, da sie das dramatische Modell überschreiten. Dass die Aktion des Puppenspielers – Manipulation oder Schauspiel – auch über die Bühnenfigur hinausgehen und der Puppe etwa eine performative (etwa ihre Materialität betreffend) oder eine symbolische Ebene eröffnen kann, kommt in dieser Perspektive nicht vor.

Problematisch an der rein semiotischen Perspektive Veltruský ist auch, dass der Zuschauer nur im Sinne einer bedeutungszuweisenden Instanz erscheint. Die Imaginationsleistung des Zuschauers, die Puppe als lebendig wahrzunehmen resultiert aus der Entzifferung angebotener Indizien.

[T]he spectators are induced to perceive the inanimate puppets as live beings acting on their own initiative. Perhaps this phenomen could best be called vivification³⁰, in the

27. Vgl. Veltruský (1983), 74.

28. Veltruský (1983), 75.

29. Veltruský konstatiert im Puppentheater noch eine Verstärkung dieser Fokussierung, da die Puppe dazu neigt, nur als Rollenfigur körperlich in Erscheinung zu treten. Vgl. Veltruský (1983), 105: »[P]uppetry has a definite tendency to make the directly represented character prevail and, concomitantly, to fashion all the other images in such a way as to support it and help to build it up. [...] [T]he creation of figures that do not directly represent any character seems to be much less frequent in puppetry than in acting.« Genau diese Tendenz scheint sich jedoch im Figurentheater am Ende des 20. Jahrhunderts anders zu gestalten.

30. Dieser Vorgang wird später bei Steve Tillis – unter dem Begriff der »double-vision« – in den Mittelpunkt seiner puppentheoretischen Analysen rücken. Vgl. weiter unten, Seite 52-54.

sense of enduring life. [...] Vivification results as a rule from a variety of procedures and their combination.³¹

Die Wirkung, die diese Konfrontation des Zuschauers mit dem unlebendig/lebendig imaginierten Wesen Puppe hervorruft, bleibt im Dunkeln. Der Zuschauer rückt also nur im Zusammenhang mit der Animation, der Verlebendigung der Puppe in den Blick.

Konstanza Kavrakova-Lorenz erweitert die semiotische Analyse der Zeichenbildung zwischen Signans und Signatum um eine kommunikative Perspektive. Sie entwickelt eine »Invarianz«³² des Puppenspiels aus der Kommunikation zwischen dem »Bildwerk Puppe«³³ und der darstellenden Kunst des Menschen. Auch bei Kavrakova-Lorenz geht es um die Frage der Produktion einer Bühnenfigur, die bei ihr weder mit der Puppe noch mit dem Spieler identisch ist, sondern sich aus ihrer Kommunikation herauskristallisiert. Diese Bühnenfigur folgt einem mimetischen Aneignungsprinzip: Der Spieler stellt die subjektive Rollenfigur nicht selbst dar wie im Schauspiel, sondern eignet sich das Objekt Puppe zur Darstellung an. Er wandelt das Objekt um in ein lebendiges Subjekt, das sich scheinbar selbständig verhält und so zum Darsteller eines Rollensubjekts werden kann.³⁴

Das Kommunikationsmodell von Kavrakova-Lorenz fußt auf zwei Prämissen. Erstens geht sie von einer doppelten Kommunikationsstruktur aus, der zwischen Spieler und Puppe und der zwischen dem Produzenten und dem Rezipienten. Zweitens versteht sie alle beteiligten Elemente dieser Kommunikation als Aktanten³⁵, also als aktive Beteiligte an einem gestalterzeugenden Prozess und als Auslöser und gleichzeitig Substrat von Wechselwirkungen.³⁶ Im Puppenspiel weist diese Kommunikationsstruktur nach Kavrakova-Lorenz die Invarianz der wechselseitigen Verfremdung zwischen Puppe und Spieler auf: Die Puppe wird durch das Einwirken des Spielers *verlebendigt*,

31. Veltruský (1983), 88.

32. Vgl. Kavrakova-Lorenz, Konstanza: »Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. Thesen über das Zusammenspiel und die Wechselwirkungen von Bildgestalt und Darstellungsweise im kommunikativen Gestaltungsprozess des Puppenspielers.« In: Wegner, Manfred (Hg.): *Die Spiele der Puppe*. Köln: Prometh, 1989, 230-241, insbes. 234. Dieser Aufsatz fasst die wesentlichen Thesen ihrer Dissertation zum Puppenspiel zusammen. Vgl. Kavrakova-Lorenz, Konstanza: *Puppenspiel als synergetische Kunstform*. Berlin (Humboldt): Univ. Diss, 1986.

33. Kavrakova-Lorenz (1989), 230.

34. Vgl. Kavrakova-Lorenz (1989), 233.

35. Kavrakova-Lorenz bestimmt für das Puppenspiel folgende Aktanten: Textfigur, Puppengestalter, Puppe, Figur und Rezipient; vgl. Kavrakova-Lorenz (1989), 239.

36. Vgl. Kavrakova-Lorenz (1989), 239f.

während gleichzeitig der Spieler durch den Anspruch der Puppe *verdinglicht* wird. Diese Verfremdung sei permanent und somit keine Inszenierungsstrategie wie etwa die Brechtsche Verfremdung, sondern eben invariantes Prinzip des Puppenspiels. In der Rahmung des dramatischen Theaters entstehe nun, so Kavrakova-Lorenz, eine besonders reizvolle Rezeptionssituation, da die Permutation, also die Vertauschung von Objekt- und Subjektstatus zwischen Puppe und Spieler, nur auf einer zeichenhaften Ebene gezeigt würde, der Kontext des ›realen‹ Subjekt-Objekt-Verhältnisses bliebe wirksam.

Problematisch ist der universale Anspruch der von Kavrakova-Lorenz postulierten Invarianz des Puppenspiels. So macht sie die Invarianz des Puppenspiels am Modell der dramatischen Bühnenfigur fest und lässt sie auch im Zusammenspiel mit anderen Künsten unangetastet:

In andere künstlerische Kommunikations- und Darstellungsstrukturen eingeführt, bewirkt diese Invarianz entweder die Entstehung von neuen Unterarten dieser Künste, oder sie beeinflusst den Grad und die Art der Verfremdung von Elementen solcher Kunststrukturen.³⁷

Das heißt also, die Invarianz des Puppenspiels, die kommunikative Wechselwirkung zwischen Puppe und Spieler im Hinblick auf eine dramatische Rollenfigur (Verlebendigung und Verdinglichung) bliebe etwa bei der Konfrontation mit anderen Kunstformen intakt und authentisch. Diese Behauptung ist jedoch nicht haltbar, wenn man sich Formen von Puppenspiel auch außerhalb des dramatischen Theaters vorstellt, etwa als Performance, die ja gerade die Negation dieser Invarianz behauptet. Die grundlegenden Parameter dieser behaupteten Invarianz, nämlich die Handlung und das Rollensubjekt, wären dann aufgehoben. Das nicht-dramatische Puppenspiel stellt dann den Anspruch einer Verhandlung dieser dramatisch bestimmten Invarianz. Postuliert man die oben erläuterte Invarianz als alleiniges Bestimmungskriterium für Puppenspiel, dann wäre die Idee einer dynamischen Kommunikationsstruktur weitgehend unterlaufen, da nun festgeschrieben.

Ein ebensolches Problem stellt die Festschreibung von Objekt- und Subjekt-Status für ein kommunikatives Modell dar. Kavrakova-Lorenz betrachtet Objekt und Subjekt als gegebene Kategorien, die dann im Zuge der Verfremdung ausgetauscht werden. Die Konsequenz einer kommunikativen Perspektive wäre die Diskursivierung dieser Kategorien, d.h. Objekt und Subjekt sind dann diskursiv festgelegte Funktionen, die der Artikulation bedürfen, um sich zu polarisieren. Kavrakova-Lorenz nutzt hier die Chancen ihres dynamischen Ansatzes

37. Kavrakova-Lorenz (1989), 231.

nicht und fällt hinter ihr Kommunikations-Modell zurück. Sie schreibt etwa, der Prozess-Charakter der Darstellung bewirke, »daß eine ›kommunikative Gestalt‹ ausschließlich zeitlich zäsuriert und wirkungsmäßig partikularisiert mitteilbar wird«³⁸, geht aber gleichzeitig davon aus, dass die Puppe als Bildwerk ein vorgegebenes Objekt³⁹ ist, das dann in die Kommunikation des Puppenspiels eintritt. Stellt man sich einmal vor, die Puppe bestünde nicht als gestaltetes Objekt bereits vor der Aufführung, sondern erhalte etwa als Tuchgestalt erst ihre Figurenform im Spiel – wie es in zahlreichen Inszenierungen gezeigt wird –, dann wird sehr anschaulich, dass man gerade am Beispiel des Puppentheaters die Untragbarkeit der Kategorisierung von Subjekt und Objekt aufzeigen könnte.

Eine weitere von Kavrakova-Lorenz vorgenommene Einschränkung des kommunikativen Modells bezieht sich auf die Rolle des Zuschauers. Kavrakova-Lorenz betont, sie sehe den Rezipienten ebenso in die Kommunikationsstruktur eingebunden wie den Produzenten. Während sie nun die Kommunikation zwischen Puppe und Spieler detailliert als Permutationsvorgang beschreibt, verkürzt sie die Rolle des Zuschauers auf die Deutung der angebotenen Zeichen im Hinblick auf eine bedeutende Rollenfigur. Der Zuschauer erfährt jedoch auch eine ›Verwandlung‹ im Theater, auch sein Status steht in der theatralen Artikulation zur Disposition. Diesem Umstand würde ein konsequent ausgearbeitetes kommunikatives Aktantenmodell gerecht.

Ein gemeinsames Problem der vorgestellten semiotischen Ansätze – dies soll abschließend nicht unerwähnt bleiben – ist der Mangel an angemessener Historisierung ihrer theoretischen Entwürfe. Weder wird ein Puppentheater, auf das sich die Analysen beziehen könnten, umrissen, noch wird ein historischer Rahmen zur Gültigkeit des Ansatzes gezogen.

REZEPTIONSÄSTHETISCHE ANSÄTZE – DER BLICK AUF DIE PUPPE

Die Bandbreite der rezeptionsästhetischen Ansätze reicht von der Vorstellung der aktiven Mitwirkung des Zuschauers bei der Bedeutungsbildung bis zu therapeutischen Konzepten, in die das Puppenspiel eingebunden ist. So postuliert etwa Annie Gilles das Puppenspiel als »antipsychiatrie idéale«⁴⁰ und fasst die Puppe basierend auf der Psycho-

38. Kavrakova-Lorenz (1989), 239.

39. Vgl. Kavrakova-Lorenz (1989), 236: »[W]eil sie einen Ausdruck realisieren muß, um Medium des Spiels zu werden, so ist sie immer bildlich geformt und in ihren heutigen Erscheinungen als Produkt der Bildkunst geschaffen.«

40. Gilles (1987), 42: »Ce jeu pourrait bien être, hors du champ d'action de la

analyse als Übergangsobjekt (Winnicott)⁴¹. Ausgehend von der offenen Manipulation, die es dem Zuschauer erlaubt, den Puppenspieler, die Puppe und deren Verhältnis zu durchschauen, beschreibt Gilles zwei Möglichkeiten der Betrachtung (»regard enfantin« und »regard adulte«⁴²): Entweder der Zuschauer identifiziert sich mit der Figur und hält die Illusion einer Bühnenrealität aufrecht – er vergisst also die aktive Rolle des Puppenspielers –, oder er distanziert sich von der Bühnenillusion und nimmt die ›Herstellung‹ dieser Bühnenfigur in den Blick – er nimmt also den Puppenspieler als Motor des Geschehens wahr, die technischen Mittel und den Effekt der Szene.

Gilles entwickelt aus diesen Prämissen eine Anschlussfähigkeit der Puppe an das Drama der psychischen Ich-Bildung in doppelter Hinsicht: Zum einen spiegelt die offen sichtbare Gespaltenheit und gleichzeitige Abhängigkeit von Puppe und Spieler, deren Dialektik niemals in eine vollständige Einheit mündet, den nie einzuholenden Akt der Identitätsbildung zwischen dem Eigenem und dem Anderen.⁴³ Zum anderen versöhnt das Puppenspiel in einer Stellvertreterfunktion den Anspruch der gesellschaftlichen Normen mit den Bedürfnissen des Individuums:

[C]e qui caractérise le spectacle de marionnettes, c'est sa double acceptabilité, du point de vue des normes sociales actuelles de la bienséance et du point de vue des intérêts personnels refoulés à cause d'elles dans l'inconscient. La marionnette est donc un objet ludique qui permet de concilier les intérêts opposés de l'ordre social et de l'individu en évacuant la culpabilité.⁴⁴

Versteht es Gilles, auf diese Weise den Zuschauer eng in das Theatergeschehen einzubinden, so wird das psychoanalytische Modell der einzelnen Aufführung jedoch nicht gerecht. Indem sie das Menschenbild von Freuds Psychoanalyse als anthropologische Konstante setzt und weder historisch noch kulturell differenziert – sie eignet sich in universalistischem Gestus sowohl europäische, japanische als auch indische Puppentheaterformen für ihre Argumentation an –, verliert sie den

psychiatrie comme à l'intérieur de celui-ci, un des lieux et un des moyens d'une anti-psychiatrie idéale.« Gilles sieht die »antipsychiatrie« dabei weniger als Gegenentwurf der Psychiatrie oder Psychoanalyse, sondern als Spiegel des psychischen Dramas.

41. Vgl. Winnicott, D. W.: *Playing and Reality*. London: Tavistock Publications, 1971.

42. Vgl. Gilles (1987), 89.

43. Gilles bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Jacques Lacan, vgl. Lacan, Jacques: »Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je.« In: *Écrits 1*. Paris: Le seuil, 1971, 89-98.

44. Gilles (1987), 133.

Blick für die diskursive Eingebundenheit der Aufführung und deren spezifische Spielmomente. Problematisch ist auch, dass die Psychoanalyse von Gilles auf die Kunst bezogen wird, also über ihren therapeutischen Ansatz hinaus als Kunsttheorie in Anspruch genommen wird, ohne diesen Übertrag zu reflektieren.

Steve Tillis geht mit seinem Konzept der *double-vision* von einem dynamischen Verhältnis zwischen Zuschauer und Puppe aus. Die Puppe wird gleichzeitig in zweifacher Hinsicht wahrgenommen: als Objekt und als imaginiertes Lebewesen.

[W]hen people talk about puppets, they are talking about figures perceived by an audience to be objects that are given design, movement, and frequently, speech, in such a way that the audience imagines them to have life.⁴⁵

Tillis verwirft theoretische Ansätze zur Beschreibung der Puppe, die die Puppe allein von technischen Begebenheiten (Manipulationstechniken, Aufführungspraxis) ausgehend kategorisieren wollen. Er demonstriert die Unhaltbarkeit solcher Festschreibungen angesichts der ungeheuren Fülle von Techniken und Spielweisen und versucht durch die Konzentration auf die Wahrnehmung allgemeingültige Prinzipien des Puppenspiels zu formulieren.

Beim Zuschauer setzt er ein »psychological desire to imagine life«⁴⁶ voraus, das sich auf die gesamte Objektumwelt bezieht, jedoch in der Puppe einen spezifischen Ausdruck findet. Die Puppe kommt ausschließlich als performative Erscheinung vor: »The puppet, properly speaking, exists only as a particular process of performance [...]«⁴⁷. Ihre Wahrnehmung als *double-vision* lässt ihren ontologischen Status offen, sie entschlüpft im performativen Prozess regelrecht einer Zuschreibung:

What may be called the ontological status of the puppet is always within the margin of doubt; its place in that margin is its most distinctive characteristic.⁴⁸

Diese zweifelhafte Stellung der Puppe innerhalb ontologischer Kategorien eröffnet ihr nach Tillis ein metaphorisches Potenzial sowohl als Bild für den existentiellen Status einer von höheren Mächten beein-

45. Tillis (1992), 28. Henryk Jurkowski bezeichnet diesen doppelbödigen Effekt des Puppenspiels als »opalisation«. Vgl. Jurkowski (1988), 41: »The object is still the object and the character at the same time. Sometimes, however, this unity splits for a short while, to be regenerated after a moment. This is what I mean by »opalisation.«

46. Tillis (1992), 56.

47. Tillis (1992), 64.

48. Tillis (1992), 65.

flussten Menschheit als auch als Bild für das abhängige Verhalten bestimmter Personen.⁴⁹

Die Leistung des Konzeptes der *double-vision* liegt in der konsequent rezeptionsfokussierten Perspektive, welche die Puppe und ihren Betrachter als performative Erscheinung bestimmt. Diskutabel erscheint jedoch Tillis' Anspruch, durch den Bezug auf die Wahrnehmung allgemeingültige Aussagen zu machen. Obgleich er versucht, sich historisch und diskursiv abzusichern, indem er sich kritisch mit verallgemeinernden Puppentheater-Untersuchungen auseinandersetzt, geht er dennoch von der Wahrnehmung als einer psychisch-anthropologischen Konstante aus. Deutlich wird dies, wenn er über den Zweifel am ontologischen Status der Puppe spricht. Dieser Zweifel kann nur auf einem Ontologie-Konzept westlicher Prägung gedeihen. Dies ist eine Tatsache, deren Reflektion ein Abstandnehmen vom synchronen⁵⁰, verbindlichen Geltungsanspruch seines Modells zur Folge hätte.⁵¹

Eine zweite Einschränkung seines Modells wird deutlich, wenn er das folgende von Jurkowsky als Puppenspiel bezeichnete komplexe Szenenbeispiel verwirft.

The scene of don Quixote's defeat in the inn was performed using different means of expression. One actor with a stick in his hand beat the bench where don Quixote was supposed to be lying another actor pretending to be beaten shrieked like a madman; another one was damaging the puppet of don Quixote.⁵²

Tillis bezeichnet die Don Quixote-Figur hier als »effigie«: Sie sei keine Puppe, sondern als Requisit bespielt und somit außerhalb des Geltungsbereiches seines Konzeptes. Es wird hier ersichtlich, dass seine Formel des als lebendig imaginierten Objektes, das Gestaltung, Bewegung und Sprache als Konstituenten beinhaltet, auf einem spezifischen Subjektkonzept basiert. Das daraus resultierende Figurenmodell ist das der subjektiven dramatischen Rollenfigur, das des dramatischen Theaters. Die Festschreibung auf dieses Modell muss andere Theatermodel-

49. Vgl. Tillis (1992), 159.

50. Tillis bezieht sich auf die linguistische Unterscheidung von diachronem Ansatz – die Analyse eines Gegenstandes in seiner historischen und geographischen Entwicklung – und synchronem Ansatz – die Analyse von Basis-Prinzipien eines Gegenstandes. Vgl. Tillis (1992), 8f.

51. Vgl. Tillis (1992), 10f: »Certainly some, or even most, discussion of puppetry is guilty of hypostatizing some form of puppetry as a model or ideal form [...] Yet a synchronic approach could proceed with a full awareness of the diachronic, multicultural diversity of the puppet and still seek some understanding of the constants and variables to be found throughout that diversity. [...] And so [...] our approach will be synchronic.«

52. Jurkowski (1988), 67.

le negieren. Gerade jüngste Puppentheateraufführungen haben jedoch gezeigt, dass solche ambivalente Inszenierung der Puppe zwischen Dramenfigur, Effigie, Symbol, Material tiefschichtige und die verschiedenen Funktionen der Puppe gegenseitig beleuchtende Bedeutungen hervorrufen. Es genügt nicht, solche Inszenierungen von einer Bestimmung als Puppenspiel auszuschließen; Ziel des Analysierenden muss es sein, die Besonderheit dieser Inszenierungen ernst zu nehmen und angemessene Wege der Beschreibung zu entwickeln.

Werner Knoedgen insistiert auf einer rezeptionsorientierten Perspektive in seiner Abhandlung über das Figurentheater, indem er sie eine *Phänomenologie des Figurentheaters*⁵³ nennt. Darüber hinaus gehend bezieht er sich jedoch nicht auf die phänomenologische Philosophie; er schließt lediglich in einem globalen Sinne an deren Frage nach den Phänomenen und der implizierten Wahrnehmungsstruktur an. Knoedgens Buch ist der Entwurf eines ›Lehrplans‹ des *Figurentheaters*⁵⁴ und gleichzeitig ein Plädoyer für eine Abgrenzung gegenüber dem *traditionellen Puppentheater*⁵⁵.

Knoedgen rechnet das Figurentheater den darstellenden Künsten zu und nicht der bildenden Kunst, da die plastische Gestaltung hier immer nur im Sinne einer theatralen Funktion erfolge und niemals rein bildnerisch sei.⁵⁶ Entsprechend sei die Darstellung und Rollengestaltung im Figurentheater wie im Schauspiel zentral gesetzt. Das Rollenverhalten erscheint als sein Dreh- und Angelpunkt. Da das Figurentheater das Rollenverhalten auf das Objekt überträgt, muss dieses zunächst *belebt* werden, um einem lebendigen Rollensubjekt entsprechen zu können, und wird anschließend als Rollenfigur *inszeniert*.⁵⁷

Die Belebung des Objektes, also seine Animation, ist der Vorgang, der eine Wahrnehmung dieses Objektes als autonom handelndes Subjekt veranlasst. Knoedgen erläutert anhand seiner mit Studenten des Studienganges Figurentheater durchgeführten »Verhaltensfor-

53. Knoedgen (1990).

54. Knoedgen hat 1983 gemeinsam mit Albrecht Roser den Studiengang für Figurentheater an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst entwickelt und eingerichtet.

55. Seine Ausführungen werden im Nachwort deutlich polemisch gegen das traditionelle Puppentheater, wenn er etwa schreibt: »Die Abgrenzung des Figurentheaters von einer unverdrossen kindertümelnden Tradition wird irgendwann so gegenstandslos werden wie die eines Konzerts zeitgenössischer Musik von der sonntäglichen Blasmusik eines Trachtenvereins.« Knoedgen (1990), 124f.

56. Vgl. Knoedgen (1990), 67.

57. Vgl. Knoedgen (1990), 26.

schung des Materiellen«⁵⁸, welche Faktoren des Spiels, der Bewegung, des Materials zu einer solchen Subjektwahrnehmung führen, denn »[d]er Darstellungsprozeß setzt nämlich schon im Vorstadium ein – mit den *Bedingungen* der Möglichkeit oder Unmöglichkeit, Materie zum Rollenträger werden zu lassen.«⁵⁹ Indem nicht auf vorgefertigte Puppen zurückgegriffen wird, sondern die Versuche auf der Materialebene verbleiben – die Studenten experimentieren mit Tüchern und mit Stöcken –, wird nach Knoedgen der Moment der Transformation von leblos zu lebendig⁶⁰ und umgekehrt unabhängig von einer anthropomorphen Gestalt sichtbar. Die Ergebnisse dieser Materialerkundungen beziehen sich nicht nur auf das im Figurentheater zentral stehende Transformationsprinzip, sondern auch auf die kreative Rolle des Zuschauers:

Diese einfachen Darstellungsversuche mit Materialien ließen uns nicht nur fundamentale Prinzipien des Figurentheaters entdecken, sondern zugleich auch eine neue Wertung des rezipierenden Zuschauers: Seine Vorstellungskraft bekam gerade soviel gegenständliche Verbindlichkeit zur Verfügung, daß er mit Lust ergänzte, assoziierte oder zusammenfügte, was *bildnerisch offen* geblieben, mit um so größerer Notwendigkeit aber durch *Darstellung* zum szenischen Bild, zum Theater geworden war.⁶¹

Die Auflösung der Puppengestalt verbleibt bei Knoedgen nicht nur auf der Ebene des Experiments, er verweist sie vom zentralen Platz im Puppentheater auf die Position eines ›Spezialfalles‹ der Gattung.⁶² Er-sichtlich wird aber, dass die Abstraktion der anthropomorphen Gestalt, die den Zuschauer aktiviert, die Rezeption zur Re-Produktion werden lässt, sich auf die plastische Gestaltung, nicht jedoch auf das »Rollenverhalten« bezieht.

Auf der Ebene der Inszenierung, die das Rollenverhalten des durch die Belebung etablierten materiellen Darstellers bestimmt, ist das Figurentheater nach Knoedgen durch die Heterogenität der Büh-

58. Vgl. Knoedgen (1990), Kap. 3 »Zwei Materialversuche – Fragen an ein Prinzip«, 26-42.

59. Knoedgen (1990), 26.

60. Nach Knoedgen ist etwas als lebendig zu nennen, das zu autonomen Handlungen fähig ist, also ein Subjekt. Leblos ist entsprechend das nur durch äußeren Einfluss veränderbare Objekt. Knoedgen führt die Unterscheidung dieser Kategorien auf »vorgegebene Naturgesetze« zurück und bescheinigt dem Figurenspieler die Freiheit, diese zu verwandeln, die »äußeren und inneren Bedingungen der natürlichen Realität aufzuheben.« Vgl. Knoedgen (1990), 17. Diese hochproblematische ›Naturalisierungs-Geste‹ Knoedgens ist schon von Lepschy kritisiert worden, vgl. Lepschy (1997), 9.

61. Knoedgen (1990), 42.

62. Dieser Gestus lässt sich in der gesamten Studie von Knoedgen finden.

nenfigur gekennzeichnet. Im Unterschied zur Darstellung im Schauspiel, das den Darsteller *in* der Rolle zeigt, sei im Figurentheater der Darsteller (Spieler) von der Rolle (verkörpert von dem animierten Objekt) abgespalten. Knoedgen geht von einem Schauspielmodell aus, das die Identifikation des Darstellers mit der Rolle vorsieht. Es ist problematisch diese angenommene Identifizierung des Schauspielers mit der Rolle als Standardsituation des Schauspiels zu betrachten, handelt es sich hier doch um einen Spezialfall des psychologischen Dramas, der selbst in einem literarisch geprägten Theater anderen differenzierten Formen der Rollengestaltung beigeordnet wird. Knoedgen nutzt diese Vereinfachung als klischeehaftes Gegenbild, um aus der angenommenen Heterogenität eine spezifische »Theatralisation« des Figurentheaters zu entwickeln, die sich als Ausstellung der Mittel⁶³, als gleichzeitiges Inszenieren der Rollenfigur und ihrer in Spielersubjekt (im Spiel zum Objekt transformiert) und Figurenobjekt (im Spiel zum Subjekt transformiert) gespaltenen Erscheinung äußert.

Das Aushalten einer Nichtidentität ist das phänomenologische Kennzeichen des ganzen Figurentheaters und ihre Thematisierung offenbar unvermeidlich. Theatralisation ist allen Varianten [...] gemeinsam. Das dialektische Aufheben von Darstellungsvoraussetzungen, die von vornherein antithetisch sind, prädestiniert jeden Kontext und jeden unter diesen Bedingungen noch darstellbaren Inhalt: *Figurentheater ist a priori die Theatralisation des Theaters.*⁶⁴

Die differenzierte Beschäftigung mit den Abstraktionsmöglichkeiten der Figur und ihren Implikationen für die Bühnenfigur erlaubt Knoedgen, ein Anliegen neuer Zugänge zur Puppe über das traditionelle Puppentheater hinaus zu formulieren und auszudifferenzieren. Seine »Phänomenologie« des Figurentheaters muss jedoch daran scheitern, dass er eine »natürliche« kategoriale Scheidung von Objekt und Subjekt zu Grunde legt. Die Effekte der De-Essentialisierung dieser Kategorien durch das Figurenspiel muss er somit als künstlerisches Eingreifen »in die Erfahrung mit den vorgegebenen Naturgesetzen«⁶⁵ bezeichnen, das auf einer Zeichenebene verbleibt. Diese Vorstellung ist – entgegen den Intentionen Knoedgens – nicht vereinbar mit phänomenologi-

63. Henryk Jurkowski spricht hier von einem »théâtre auto-thématique«, das seine eigenen Bedingungen – die Abhängigkeit der Figur von ihrem Spieler – zum Spielinhalt macht, und verweist auf Henk Boerwinkel als herausragenden Vertreter, den auch Knoedgen als Beispiel anführt. Vgl. Jurkowski (2000), 155.

64. Knoedgen (1990), 117. Knoedgen erkennt, dass genau dies auch die »Baustelle« alternativer »Menschentheater«-Konzepte ist wie etwa die Performance-Kunst oder das »Arme Theater« Jerzy Grotowskis.

65. Knoedgen (1990), 17.

schem Denken, sondern fügt sich ein in strukturalistisch semiotische Konzepte einer Materialität, die zeichenhaft überschrieben wird: Das substantielle Subjekt wird im Spiel ›objektiviert‹, also mit den Zeichen des Objekthaften (leblos), das substantielle Objekt wird im Spiel ›subjektiviert‹, also mit den Zeichen des Subjekthaften (lebendig) überschrieben.

ZUSAMMENFASSUNG

In den vorgestellten theoretischen Entwürfen sind die Animation/Belebung der Puppe und die Gestaltung einer Rollenfigur zentral gesetzt. Beide Aspekte des Puppenspiels entspringen dem spezifischen Verhältnis von Puppenspieler und Puppe/Objekt, das sowohl aus produktionsästhetischer als auch aus rezeptionsästhetischer Perspektive eingehend untersucht wird. Im Anspruch der Theoretiker, allgemeingültige Prinzipien des Puppenspiels zu formulieren, wird eine kritische Historisierung sowohl des Gegenstandes als auch der Gültigkeit des Ansatzes versäumt. Auffallend ist bei den produktionsorientierten Konzepten, dass die beschriebene Form des Puppenspiels jeweils als Ideal gesetzt wird – eine kritische Befragung des angelegten Theaterbegriffs entfällt. Die rezeptionsästhetischen Ansätze dagegen setzen Wahrnehmung als anthropologische Konstante voraus, ohne dies zu hinterfragen.

Gerd Taube⁶⁶ und Henryk Jurkowski⁶⁷ sehen dieses Problem und setzen ihre historischen Untersuchungen dagegen. Taube wendet sich mit seiner kulturwissenschaftlichen Perspektive gegen eine auf ästhetische Rahmungen beschränkte Festschreibung des Puppenspiels, die seine Funktion, etwa als kulturelle Kommunikation im Rahmen des Schaugewerbes⁶⁸, nicht berücksichtigen kann. Jurkowski dagegen problematisiert den Theaterbegriff als historische Größe⁶⁹ und berücksichtigt auch in seinem semiotischen Ansatz die historische Ausdifferenzierung des Puppenspiels:

66. Taube, Gerd: *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer ›Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels‹*. Tübingen: Niemeyer, 1995.

67. Vgl. etwa Jurkowski (1983).

68. Taube situiert das Puppenspiel in verschiedenen Kontexten, so unterscheidet er Puppenspiel als gewerbliches Angebot kultureller Kommunikation im Kontext des Schaugewerbes von Puppenspiel als kulturelle Kommunikation im künstlerischen Kontext, im kultischen und brauchtümlichen Kontext und im repräsentativ-juristischen Kontext. Vgl. Taube (1995), IX.

69. Vgl. Jurkowski (1983), 131.

Puppetry itself does not constitute a single monolithic system. Systems are constituted by the relations between puppet and puppeteers or actors, thereby producing different functions of the puppet.⁷⁰

Sowohl das Problem der Historisierung als auch die Ausgrenzung nicht-dramatischer Theaterformen aus dem Gültigkeitsbereich sind Folgen der Suche nach einer ›Universalformel‹ des Puppenspiels. Nach der Bestimmung eines theatralen Gegenstandes, der weitgehend aus den oben beschriebenen Theorien herausfallen würde, erscheint es sinnvoller, theoretische Konzepte flexibel aus dem Gegenstand heraus zu entwickeln, als anhand der aktuellen Inszenierungen wiederum eine Puppentheater-Formel zu postulieren.⁷¹ Ein solches Vorgehen beinhaltet dann die konsequente Historisierung des Gegenstandes – Figurentheater am Ende des 20. Jahrhunderts – als auch eine Diskursivierung der eigenen Position und die Eingrenzung des Geltungsbereiches der theoretischen Perspektive. Gelingt diese historische Situierung des Projektes, dann kann in diesem Rahmen auch auf Theoreme der vorgestellten Autoren zurückgegriffen werden, ohne deren universalistischen Gestus zu übernehmen. In diesem Sinne wird in diesem Projekt durchaus von »Animation/Belebung«, »Rollenfigur«, »Imagination« und »offener Manipulation« an angemessener Stelle die Rede sein.

Das weitere Vorgehen dieses Projekts sieht eine Ausweitung der theoretischen Perspektive über das Puppentheater hinaus vor. Da die zu bearbeitenden Inszenierungen in weiten Teilen über das Prinzip der Puppe als dramatische Rollenfigur hinausgehen, bringt dieser Gegenstand und die auf ihn bezogenen Fragestellungen es mit sich, dass sowohl auf Kunsttheorie als auch auf phänomenologische Wahrnehmungskonzepte und Medientheorie zurückgegriffen werden muss. Es geht nicht darum, die Inszenierungen als spezifische Theaterform theoretisch festzuschreiben, sondern eine über Puppentheorie hinausgehende pluralistische Methode zu entwickeln, die ihrer Eigenart gerecht werdende Beschreibungen ermöglicht.

70. Jurkowski (1983), 134.

71. In einem globalen Sinne wird hier dem Grundgedanken einer »dichten Beschreibung« gefolgt, die eine konsequente Subjektivierung der gesammelten Fakten vornimmt und einen universellen Geltungsanspruch verwirft. Vgl. hierzu Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Übers. von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, ⁴1995 (erste Auflage 1987).

Das Bild des künstlichen Körpers – Modell und Spiegel

Während in der Puppentheater-Theorie die Puppe im Zusammenhang mit der Animation eines Objektes und der Gestaltung einer dramatischen Rollenfigur gelesen wird, liefert die Kunsttheorie vor allem Reflexionen zu ihrem Bildcharakter. Die kunsttheoretische Perspektive ist wichtig, da die Puppen in den ausgewählten Inszenierungsbeispielen nicht nur im Rahmen einer dramatischen Rollenfigur erscheinen. Ihre Bildbedeutung – als Metapher oder Spiegel der menschlichen Existenz – setzt sich dort in ein Verhältnis zur theatralen Figur und deren Handlungen.

Die theoretischen Ansätze von Gerhard Johann Lischka, Georg Seeßlen, Peter Gendolla und Pia Müller-Tamm/Katharina Sykora machen bestimmte Bildfunktionen des künstlichen Körpers lesbar. Während Lischka und Müller-Tamm/Sykora sich weitgehend auf bildende Kunst beziehen, untersuchen Seeßlen und Gendolla den künstlichen Körper im Film. Diesen deuten sie jedoch weniger als Verkörperung einer Filmfigur, sondern setzen auch hier seine Bildfunktion zentral.

In der Kunst- und Literaturgeschichte lassen sich einige Phasen beschreiben, in denen künstliche Körper verstärkt thematisiert werden. Herausragend ist hier sicher die literarische Produktion der Romantik, in der das Motiv der Automate sinnstiftend und augenfällig verwendet wurde. Zum Beginn des 20. Jahrhunderts greifen die Avantgarde-Bewegungen auf den maschinisierten, konstruierten Körper zurück. Nicht die einzelnen Motive, wie Automaten, Roboter, Cyborgs sind hier von Interesse, sondern die Gründen ihres Erscheinens.

Wie nun der künstliche Körper in der Kunst eingebettet wird, hängt davon ab, welches Repräsentationsmodell dem Ansatz zu eigen ist. Der künstliche Körper als Einheit kann nur aus seiner ästhetischen Rahmung heraustreten, wenn er in stabile Referenzverhältnisse eingebettet ist. Die Ansätze von Gerhard Johann Lischka, Georg Seeßlen und Peter Gendolla funktionieren vor einer solchen Folie. Der ästhetische Körper ist hier ein dargestellter Körper, der sich in die Repräsentation einschreibt. Der künstliche Körper, die Automate, der Android im Bild, in der Fiktion referiert auf einen da gewesenen oder existent vorstellbaren künstlichen Körper. Dieses Repräsentationsmodell schachtelt den künstlichen Körper und die Künstlichkeit der Kunst ineinander – der Übertrag bleibt als Grenze markiert. Dies entspricht dem naturalistischen Referenzmodell, in das sich der Hollywood-Film, auf den Seeßlen und Gendolla sich beziehen, heute überwiegend einschreibt.⁷²

⁷². Es muss bei dieser Vereinfachung bleiben, die Abgründigkeiten innerhalb

Der ›künstliche Körper‹ erscheint hier als Motiv der Befreiung des Körpers (Lischka), der psychischen Gespaltenheit (Seeßlen), der gesellschaftlichen Aufarbeitung von Körper-Technik-Komplexen (Gendolla), und als Erprobungsfeld der medialen Selbstreflexion (Müller-Tamm/Sykora).

DER KUNSTKÖRPER ALS BEFREITER/BEFREIENDER KÖRPER

Gegen die Vorstellung einer Zusammenführung von Körper und Kunst, von Körper und Technik, postuliert Lischka Künstlichkeit und Körperlichkeit als Pole einer in das Leben eingeschriebenen Differenz, die dem Kunstwerk inhärent ist und dessen eigentliche ästhetische Spannung erzeugt:

Das Organische und Anorganische, Subjekt und Objekt, Stärke und Schwäche sind vereint die Schnittstelle des Erscheinens des Lebens, des Weltbildes als Bild von der Welt und des In-der-Welt-Seins. – Würde der Körper Kunst, löste sich die Kunst in den Körper auf, wäre das Organische als das Vergängliche die Kunst, und es gäbe keinen Halt im dauernden Wechsel der Formen, also keine Besinnung, keine Differenz. Der Kunstkörper existiert auf Grund der Akzeptanz der Hinfälligkeit des Körpers und der Perpetuierung des Geistigen als Trost für sein Verschwinden.⁷³

Der Autor stützt sich hier auf die Annahme einer Abtrennung. Der Körper ist ontologisch unterschieden von Künstlichkeit, zwischen beiden besteht ein Wechselverhältnis, das jedoch nie in einer Fusion gipfelt. Die Kunst ermögliche so die »Distanznahme zur Beurteilung des Körperzustandes und zum Gegenvorschlag, der möglichen Entfaltung des Körpers.«⁷⁴ Die Gesellschaft modelliere den Körper nach ihren Vorstellungen und habe mit der Kunst zumindest einen Freiraum zur Reflexion über diese Körpermodelle gesetzt.⁷⁵ Der künstliche Körper in der Kunst ist dann also ein Beitrag zur Reflexion einer möglichen Verkünstlichung des Körpers in der Gesellschaft, eines wie auch immer gearteten Umgangs der Frage der Technisierung.

Lischka weist so der Körperdarstellung in der Kunst die Rolle eines Experiments zu: Die Darstellung des Körpers befreit ihn vom normierenden Zugriff der Gesellschaft auf ihn. Dies wird deutlich,

dieses Referenzmodells könnten nur anhand von Detailanalysen dargestellt werden, wofür hier leider nicht der Raum ist.

73. Lischka, Gerhard Johann: »Kunstkörper – Werbekörper.« In: ders. (Hg.): *Kunstkörper – Werbekörper*. Köln: Wienand, 2000, 7-29, 12.

74. Lischka (2000), 13.

75. Vgl. Lischka (2000), 13.

wenn Lischka den Kunstkörper als Gegenmodell zum Werbekörper setzt:

In diesem Sinne ist der Kunstkörper ein befreiter und befreiender Körper. Er ist ein künstlerischer künstlicher Körper, der von Erfahrungen spricht, die uns alle betreffen, uns zu denken geben und uns anregen, ein ganzheitliches Körperbild zu intendieren, wobei Wunsch und Wille nur selten zusammenfinden dürften. Der Kunstkörper ist ein ethisch-ästhetischer Körper, insofern er den Körper als Vielfalt definiert, als Symbol und individuellen Ausdruck. Wohingegen uns der Werbekörper versucht, in eine gesellschaftliche Norm, in Klischees zu zwingen, uns einen Lifestyle zu vermitteln.⁷⁶

Problematisch erscheint hier die Abtrennung der Kunst aus dem gesellschaftlichen Raum. Die Körper der Kunst, die künstlerischen Repräsentationen des Körpers entstehen nicht in einem luftleeren und normenfreien Kontinuum. Setzte man eine solche Voraussetzung, dann würde man der Kunst ein Außerhalb zuweisen, das sie jeder Relevanz enthöbe. Man wäre dann leicht verleitet, die Kunst als Spielwiese und Heilstätte zum Ausgleich gesellschaftlicher (Körper-)Verletzungen zu betrachten. Wenn man nach dem Körper in der Kunst fragt, so kommt man also nicht umhin, auch nach der Funktion der Kunst zu fragen. Kunst ist nicht von gesellschaftlichen Vorgängen abgetrennt zu betrachten. Kunst als Institution ist eine gesellschaftliche Form und auch die Werke, die in diesen Kunst-Institutionen entstehen, bzw. in diese eingehen, sind ästhetische Kristallisationen gesellschaftlicher Vorgänge.

Der Körper in der Kunst ist nicht Ausdruck eines freien Zugangs zu Körperoptionen, sondern speist sich aus der Verfehlung der gesellschaftlichen Körpernorm. Diskursiv gestaltet sich eine Vorstellung vom Körper, die ihn festschreibt als Resultat einer Normierung/Disziplinierung. Dieser Normkörper wird postuliert/benannt und muss immer wieder neu bezeichnet werden: »Dies ist ein Körper.« Dieser Normkörper kann jedoch nie erreicht werden. Körper-Sein findet statt als permanente Bildung und Umbildung von Körperpraktiken. Der Mensch muss danach streben, die körperliche Norm zu erreichen; seine ständige Verfehlung der Spiegelung dieser Norm ist jedoch offensichtlich. Und genau hier setzt die künstlerische Darstellung des Körpers an. Kunst setzt eine Markierung an die Verfehlung der Norm, hält sozusagen den Moment der Verfehlung an, zerdehnt und besondert ihn.

Die Frage nach der Rolle des künstlichen Bildkörpers muss hier noch einmal spezifischer gestellt werden. Folgte man Lischka, so wäre die Darstellung des künstlichen Körpers, des Maschinenkörpers, des Puppenkörpers, des Objektkörpers in der Kunst Teil eines Experi-

76. Lischka (2000), 8.

ments mit möglichen, spielerischen Repräsentationen des Körpers. Diese Sichtweise muss hier jedoch zugunsten eines Konzeptes der diskursiven Bedingtheit von Kunst verworfen werden.

DER KÜNSTLICHE KÖRPER ALS »SPIEGEL DER SPALTUNG«

Georg Seeßlen diskutiert den künstlichen Körper vor dem Hintergrund der Annahme einer inneren Spaltung; der Riss verläuft nicht zwischen Kunst und Leben, sondern geht durch das Selbst des Menschen: Die Spaltung wird in der menschlichen Psyche verortet.⁷⁷ Nach außen hin repräsentiert sich der Mensch als Individuum, als Ungeteiltes, die Spaltung im Innern wird unterdrückt, jede Erinnerung daran verursacht Grauen. In der unermüdlichen Wiederkehr von ›Spaltungsprodukten‹, von künstlichen Wesen und maschinellen Körpern in der Kunst, stellt sich der Mensch seine eigene Zerrissenheit/Doppeltheit vor Augen: zur Schocktherapie mit der Hoffnung auf Erkenntnis des eigenen immer geteilten Wesens.

Der Mensch ist kein Wesen, das eines ist. Das Individuum, das Ungeteilte, ist sein Traum, nicht seine Wirklichkeit. Er sieht sich fortwährend gespalten und von sich selbst entfernt. Hier zerbricht er in den Körper, in die Seele und in den Geist, dort in Blick und Bild; hier ist er Objekt des Begehrens und dort Subjekt der Liebe, hier was er zu sein scheint, dort, was er von sich haben will. Er ist Mann und Frau, Geschichte und Natur; er ist das Wesen, das Bild, Maske und Spiegel braucht. All sein Träumen, sein Erzählen, sein Bilden hat nur zwei Fluchtpunkte, das Wunder der Einheit und das Grauen der Spaltung. Daher ist seine Welt bevölkert von Helden, Dämonen und Göttern, von Schatten und Doppeltgängern; deshalb ist er unterwegs auf der Suche nach dem anderen, nur um sich selbst zu finden.⁷⁸

Die Erschaffung des künstlichen Ebenbildes ist eine veräußerlichende Strategie, die innere psychische Spaltung in eine Bildlichkeit zu überführen und nach dem Grauen vor dieser Repräsentation eine heilsame Überwindung des Zerfalls in Gang zu setzen. Ganz deutlich wird hier,

77. Seeßlen bezieht sich nicht explizit auf Freud und Lacan, seine Äußerungen zum Bild des Menschen sind jedoch deutlich von Lacans Konzept der Ich-Bildung im »Spielgestadium« geprägt. Vgl. Seeßlen, Georg: »Traumreplikanten des Kinos. Passage durch alte und neue Bewegungsbilder.« In: Aurich, Rolf, Wolfgang Jacobsen und Gabriele Jatho (Hg.): *Künstliche Menschen. Manische Maschinen, kontrollierte Körper*. Berlin: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek und jovis Verlagsbüro, 2000, 13-45, 13: »Um ganz zu werden, braucht der Mensch sein Bild und seine Spiegelung; er wird erst im Bild des anderen. Aber dieses Bild ist ihm zugleich das Fremde, sein Tod. Denn das Bild ist *ganzer* als er selbst, es überdauert ihn womöglich [...]«

78. Seeßlen (2000), 13.

dass diese Vorstellung auf einer bestimmten Subjektkonzeption aufbaut. Das Grauen entsteht dadurch, dass das Körpersubjekt zunächst als streng abgetrennt von Künstlichkeit – der Verkörperung des Fremden schlechthin – gesetzt wird. So wird die Annäherung an das Künstliche, den künstlichen Körper mit starken Abwehrreaktionen, Ekel begleitet. Das Subjekt konstituiert sich nur über die Verwerfung dieses Fremden.⁷⁹ Seeßlen belässt es zunächst bei dem Konstatieren dieser inneren Spaltung und der Angst vor dem Verlust der vereinheitlichenden Fassade. Die künstlerische Darstellung des künstlichen Menschen ist die andere Seite des Spiegels, die zur Erscheinung kommt. Der künstliche Mensch als »totes Ding«, das gleichzeitig doch *Mensch* signalisiert, wird bedeutend anhand von Ich-Vorstellungen, die den Aspekt der Fremdheit, die nicht fassbare innerste Fremdheit des Ich, anzeigen. Damit legt Seeßlen eine wichtige Fährte zur Lesart des künstlichen Körpers, die sich auf die Differenz von Eigenem und Fremdem bezieht. Es lässt sich jedoch feststellen, dass diese Differenz vor dem Hintergrund eines diskursiven Subjektbegriffs weniger zu dem Bild einer Spaltung führt als zu dem einer Verhandlung dieses Grenzdiskurses. Für die Puppe hieße das, ihre Gestalt transformiert von einem »erschreckenden« Spiegelbild der Spaltung zu einer Kippfigur des Wechselspiels von Fremdem und Eigenem, wie es deutlich werden wird in der Inszenierung *Máquina Hamlet*.⁸⁰

Ähnlich wie Seeßlen verfährt auch Armin Zweite, wenn er konstatiert, dass die Puppe als »totes Ding« und anthropomorphe Gestalt zugleich auf den Menschen und seine eigene innere Fremdheit zurückverweist und stellt dies in Zusammenhang mit philosophischen Konzepten der menschlichen Fremdheitserfahrung wie sie in Arthur Rimbauds Formulierung »Je est un autre« einen höchst zugespitzten Ausdruck findet.⁸¹

Die Puppe, der künstliche Mensch, bietet sich an zur Projektion des eigenen Fremden auf ein Anderes, das ähnlich ist. Diese Projektion verläuft in zwei Richtungen. Zum einen ist sie Ausgangspunkt von Allmachtsphantasien, die den Menschen als Schöpfer Gott gleichstellen. Das menschenähnliche Wesen, das von Menschenhand erschaffen wurde, ist Ausweis dieser gestalterischen Fähigkeit, hat jedoch in sich

79. Der Cyborg, dessen Diskurs das Künstliche mit dem Organischen versöhnt und so zu anderen Subjektkonzeptionen vordringen kann, könnte hier eine Wende in der (Kunst)Geschichte des künstlichen Körpers einleiten. Dazu mehr Kap. IV, 139-149.

80. Vgl. Kap. IV, Seite 149-172 dieser Studie.

81. Vgl. Zweite, Armin: »Vorwort.« In: Müller-Tamm, Pia und Katharina Sykora: *Puppen Körper Automaten. Die Phantasmen der Moderne* (= Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf vom 24. Juli bis 17. Oktober 1999). Köln: Oktagon, 1999, 11-20, 14.

eingeschlossen einen animistischen Kern. Es bleibt immer die dunkle Ahnung der selbständigen Belebung des Dings, der Emanzipation von ihrem Schöpfer und die Gefahr besteht, dass Ähnlichkeit in Identität hineinfällt. Zum anderen gibt es die Möglichkeit einer phantasmatischen Projektion auf die Puppe als Ebenbild der eigenen Subjekt-Objekt-Komplexität:

In dieser Doppeldeutigkeit evozieren Puppen und andere Kunstmenschen ein äußerst widersprüchliches psychisches Drama: die phantasmatische Projektion auf die Puppe, die eine emotional aufgeladene Gegenwärtigkeit erhält, bricht sich an der trägen Materialität des Dinges, das genau jene Projektion als Illusion hart zurückweist.⁸²

So ist mit der Projektion auf die Puppe der künstliche Körper in einen Kreislauf von Erschaffung, Subjektivierung/Objektivierung und Scheitern dieser Vision eingebettet. Diese Aspekte des Scheiterns – bei der Erschaffung ist es die drohende Emanzipation des Geschöpfes, bei der phantasmatischen Projektion die »träge Materialität des Dings« – werden in einer künstlerischen Rahmung gebannt. Der Kreislauf wird in der künstlerischen Repräsentation angehalten und kann sich nur imaginär vollziehen.

Peter Gendollas Ansatz geht auch von einer Spaltung des Menschen aus, jedoch nicht auf der psychischen Ebene, sondern er sieht sie im Zusammenhang mit gesellschaftlicher Aneignungen von Technik. Dabei spielt die Kunst eine Rolle bei der Überwindung dieser Spaltung. »Kunst wird gleichsam zur Rettung vor dem Chaos und zur Sehnsucht nach Gestaltung der eigenen Zeit.«⁸³ Denkt man dies weiter, so hilft Kunst bei der Einübung neuer Sinngebungen.

Gendolla umschreibt die Technisierung des menschlichen Körpers mit Metaphern der Verletzung und die künstlerische Bearbeitung des verletzten, maschinisierten Körpers mit dem Bild einer Heilung:

Maschinisierungen des Körpers, vom Umbau des Einzelkörpers durch Prothetik bis zur Integration in maschinellen – etwa militärischen – Großsystemen, gehen einher mit Amputationen der entsprechenden Organe und ihrer Funktionen. Sie wiederum erzeugen Phantomschmerzen, Empfindungen an nicht (mehr) existierenden Organen. Dieser mehrfache Ersetzungs- oder Übertragungsprozeß wird unter anderem in Kunst, Literatur und in ihren diversen Medien, das heißt, ästhetisch auf eine besondere Weise bewältigt. – Eine Konsequenz dieser Behauptung wäre, daß sich in der Geschichte der Künste immer Zivilisierungs-, Disziplinierungs-, Industrialisierungsprozesse reflektieren, nur eben nicht direkt oder einfach, vielmehr im Schmerz, das heißt, in sehr vielfältigen Formen der Bearbeitung von Phantomschmerzen, unter anderem in einer historisch sehr diversen äs-

82. Müller-Tamm u. Sykora (1999), 67.

83. Zweite (1999), 15.

thetischen Produktion und in immer neuen phantomatischen Objekten, die sich in immer anderen Medien artikulieren.⁸⁴

Die Veräußerlichung des Phantoms, des von der Technik amputierten Organs, in der künstlerischen Repräsentation ist die angezeigte Therapie zur Bewältigung des imaginären Schmerzes⁸⁵. Die Realisierung des Phantoms enthebt es seinem wirkungsvollen imaginären Status. Damit stellt Gendolla den künstlichen Körper, die Automate oder Puppe, in einen Zusammenhang mit der Maschine, der bildhaft einen Spielraum bietet für die Verhandlungen zwischen Menschenkörper und Technisierung. Dieses Verhältnis wird in der Aufführung von *Máquina Hamlet* differenziert ausgedeutet in den Verkreuzungen des Maschinenbegriffs – Heiner Müllers Sprechen von der Maschine – und den maschinellen, mechanisierten Puppenkörpern der Inszenierung.⁸⁶

Im Unterschied zu Georg Seeßlen siedelt Gendolla den Ursprung des Schmerzes am ganzheitlichen Körper, am unversehrten Subjekt an. Seeßlen dagegen sieht die Spaltung als immer schon Gegebenes, als Ausgangslage des Menschlichen. Beide jedoch beziehen die Kunst in Überwindungsstrategien ein. Der künstliche Körper verweist hier auf ein inneres oder äußeres Schreckensbild, der organische Körper verhält sich zu ihm als Ursprung und Ideal.

DER KÜNSTLICHE KÖRPER ALS »GESPALTENER SPIEGEL«

Im Ansatz von Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora funktioniert die künstlerische Repräsentation des Körpers als Spiegel von gesellschaftlichen Körperbildern. Sie ist nicht zur Überwindung der Spaltung von Kunst und Natur gedacht, sondern faltet sich auf sich selbst zurück als mediale Bespiegelung. Das besondere Untersuchungsfeld ist der künstliche Körper in der Phase der Repräsentationskrise: die historische Avantgarde. Im Protest gegen naturalistische Darstellungen entwerfen die Künstler der Avantgarde artifizielle Gegenrepräsentationen. Der künstliche Körper wird als Grenzfigur *par excellence* offensiv aus-

84. Gendolla, Peter: »Mögliche Menschen. Überlegungen zur Literatur- und Kulturgeschichte des Androiden.« In: Aurich u.a. (2000), 65-71, 67. Zu diesem Thema vgl. auch Gendolla, Peter: *Zur Anatomie der Puppe. Zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle Adam und Hans Bellmer*. Heidelberg: Carl Winter, 1992.

85. Gendolla versteht Schmerz hier als »Signal der Abtrennung von Repräsentationen im neuronalen System von ihren Materien, Zellen bis Organen, der Zerstörung des engen Zusammenhalts von Signifikant und Signifikat im Einzelkörper.« Gendolla (2000), 68.

86. Vgl. Kap. IV, insbes. Seite 154-156 dieser Studie.

gestellt. Puppen, Wachsfiguren, Automaten und Maschinenmenschen changieren zwischen ihrem Artefaktcharakter und der anthropomorphen Erscheinung, die eine Belebung möglich erscheinen lässt. Diese Ambivalenz und der grundlegende Zweifel über den Wirklichkeitsstatus der Figuren werden in die künstlerischen Repräsentationen übernommen und wirken auf die Kunst als ihre mediale Form zurück. Müller-Tamm und Sykora verweisen in diesem Zusammenhang auf die zeitgenössische Medienkunst, die ebenso auf diese Doppelung des gezeigten Körpers rekurriert:

Der Körper ist ihnen [den Künstlern der Gegenwart; Anm. M.W.] zur verfügbaren Sache geworden. Seine materielle Seite wird im künstlerischen Zugriff vielfältigen Angriffen ausgesetzt: Er wird deformiert, transformiert, demontiert, digital aufgelöst oder eliminiert, um als hybride Mischform von Natur und Artefakt neu und anders wiederzuerstehen. Das Bewußtsein vom Konstruktionscharakter des Körpers artikuliert sich künstlerisch im Verweis auf die Funktionsmechanismen der bildgebenden Medien. Es verschwindet der Körper, zurück bleibt die Puppe, das Double, der künstlich/künstlerische Ersatzmensch. [...] – Der Kunst-Körper verweist immer auf zweierlei: auf eine Vision vom Menschen und auf seinen Konstruktionscharakter, auf seine mediale Bedingtheit.⁸⁷

Und genau die Brüchigkeit seiner medialen Bedingtheit lässt sich verknüpfen mit einer Vision vom Menschen: Der Konstruktionscharakter der künstlerischen Repräsentation verweist auf den Konstruktionscharakter des menschlichen Körpers. Wenn auch das Figurentheater seine künstlichen Körper ausstellt und in bestimmte Inszenierungsstrategien einbindet, die nicht auf Nachahmung basieren, sondern mediale Verfasstheit von Körpern vorstellen, dann lässt es sich in die von Sykora aufgezeigte Linie einordnen.

Müller-Tamm und Sykora deuten hier die montierten Körper der historischen Avantgarde in einer postmodernen Perspektive: Der künstliche Körper erscheint dann nicht mehr als markiert innerhalb einer ästhetischen Rahmung. Beide durchdringen sich wesentlich und erleben ihr Spannungsmoment nicht im Gegensatz von Sinn und Formgestaltung, sondern im Wechselspiel von Erscheinung und Diskursivierung – im Blick auf die Bedingungen der Erscheinungsweise.

Der Körper in der Kunst ist in dieser Lesart nicht unterscheidbar in eine Darstellung vom Körper und in seine Formgestaltung: Das Portrait eines Körpers ist vielmehr ein Körperportrait. Bei einem Gemälde oder einer Fotografie ist diese Durchdringung, diese vollständige Medialisierung leicht nachzuvollziehen. Schwieriger wird es bei der Theaterkunst, da hier ja anscheinend vertraute Körper als abgegrenzte Einheiten nur vorübergehend in eine besondere Räumlichkeit und

87. Müller-Tamm u. Sykora (1999), 66f.

Zeitlichkeit überführt werden. Die direkte Gegenüberstellung von Akteurskörper und Zuschauerkörper bestätigt die ›Ähnlichkeiten‹ zwischen beiden: Der eigene Körper gleicht dem des Schauspielers. Warum stellt sich dann jedoch großes Unbehagen bis zur Existenzangst ein, wenn Grenzüberschreitungen stattfinden und der eigene Körper ins Rampenlicht gezerrt, in die Medialisierung des Theaters hineingeschleudert wird? Spätestens dann, in der klassischen Peinlichkeit des Mitmachenmüssens, stellt sich die Erkenntnis ein: Es bestehen körperliche Differenzen. Dies ist ein Indiz dafür, dass der menschliche Körper in der ästhetischen Rahmung, sei es Theater, Performance oder Bildkunst, im Wesentlichen medialisiert ist. So gewinnt man mit dem theoretischen Entwurf von Müller-Tamm und Sykora eine Perspektive auf den Theaterkörper als Medienkörper.

AUSBLICK AUF DAS VERHÄLTNISS VON BILDENDER KUNST UND FIGURENTHEATER

Während Peter Gendolla und Georg Seeßlen in den referierten Beiträgen dem Bild der Puppe, des künstlichen Körpers eine symbolische Bedeutung beimessen, die an die Subjektkonzeption des Menschen angebunden ist, schieben Sykora und Müller-Tamm die Medialität quasi als ›Umweg‹ zwischen das Bild der Puppe und die Symbolik für die Subjektconstitution des Menschen. Die Puppe als künstlicher Menschenkörper zeigt in den medialen Brüchen ihren Konstruktionscharakter. Nimmt man die Symbolik dieser medialen Selbstreferentialität, den strukturellen Verweis auf die Produktion des Körpers ernst, dann lagert er sich bedeutend an das Verständnis vom Menschenkörper an. Sykora und Müller-Tamm erweitern so den Bildgehalt der Puppendarstellung medial, dies lässt sich auf die ›Darstellung‹ der Theaterpuppe übertragen und führt zu einer Befragung ihrer Medialität.

Das Figuren- und Puppentheater ist der Ort, an dem der künstliche Körper in der darstellenden Kunst erscheint. Die künstlichen Körper des Figurentheaters sind dabei nicht selbstverständlich vom naturalistischen Referenzmodell, der Nachahmung, ausgeschlossen. Aus einer Perspektive, die den Puppenkörper als vorgefertigte Statue versteht, die dann in den ästhetischen Rahmen des Theaterspiels gesetzt wird, funktioniert der (fast) bruchlose Übertrag einer Vorstellung vom Schauspielerkörper als abgetrennte und dem Theaterspiel präexistente Einheit auf den Puppenkörper. Mit der Figur der Körpergenese wird dieser Übertrag im zeitgenössischen Figurentheater empfindlich gestört: Die Medialisierung des Figurentheaterkörpers tritt in Erscheinung.

Die Körper des Figurentheaters schwanken zwischen einem Erscheinungsbild als reine Materialität und der Verkörperung einer dramatischen Figur. Diese Zwischenstellung macht die Brüchigkeit aus, in

die der Störfall, der Einbruch der medialen Verfasstheit, leicht Eingang findet. Das Figurentheater oszilliert zwischen einer Rezeption als darstellender und als bildender Kunst. In einem Spektrum aufgespannt zwischen gestalteter Theatralität und theatraler Gestaltung sieht man Formen von Figurentheater⁸⁸, die von klassischem Puppentheater⁸⁹ über ein Theater, das die Figurengenesse eher ausstellt als die Animation⁹⁰, bis zur Objektperformance⁹¹ reichen, die das Objekt nicht belebt, sondern in seiner widerständigen und symbolisierten Materialität sprechen lässt. Die Gemeinsamkeit dieser Spielformen liegt in dem oben benannten Zwischenstatus, die Differenz besteht in der Neigung zum einen oder andern Pol. Nähert sich das Puppentheater dem klassisch verstandenen Theater an, so liegt sein Schwerpunkt auf der Darstellung und der Handlung. Klar umrissene Figuren werden im Spiel animiert und zu Darstellern von Rollen in einem Stück. Nähert sich die Konzeption des Figurenspiels der bildenden Kunst, so rückt es an die Grenze zur Performance, die Gestaltung und Aktion in den Vordergrund bringt.

Anschaulich wird dies, wenn man sich nochmals die ›Zwischenstellung‹ der klassischen Puppentheater-Situation bewusst macht. Man stelle sich vor, ein Puppen-Projekt wird geplant: Figuren werden gestaltet, Material wird erforscht, um einer Idee Gestalt zu verleihen. Der Puppenbauer geht zunächst vor wie ein Bildhauer. Er nähert sich einem Material, versucht eine Gestalt herauszuarbeiten, in Erscheinung zu bringen, die dem Material innewohnt. Der Puppengestalter wird jedoch, im Gegensatz zum Bildhauer, das Bild niemals gestalterisch vollkommen durchbilden. Die Figur bleibt unvollendet; ihr Mangel, ihr Fehl ist offensichtlich und doch kein Schaden. Im Gegenteil: Nur aus dieser Lücke kann das spielerische und performative Potential der Figur erwachsen.⁹² Erst hier erfolgt der Umschlag von be-

88. Diese Zuschreibungen zu Theaterformen ist eine rein heuristische. Dieses Projekt nimmt eine mediale Perspektive ein, in der es um Prozesse zwischen den ›Akteuren‹ des Theaters geht, die sich nicht auf Gattungsunterschiede beziehen lassen.

89. Vgl. etwa die oben bereits beschriebene Puppenszene aus *Genoveva*, S. 20.

90. So etwa das Stück *Mona Alma* (1999) von Anne-Kathrin Klatt, das in Kap. V dieser Studie ausführlich besprochen werden wird, und in dem es um die Produktion eines Puppenkörpers geht.

91. Man denke etwa an das Theater von Gyula Molnár, der im Grunde Erzählperformances mit Objekten aufführt und den Objekten dabei doppelbödige Bedeutungen zufügt. Vgl. etwa sein Stück *Unaussprechlich QKWZVA* (1999).

92. Zum Verständnis der Figurengenesse – das Theaterspiel aus dem Mangel der Gestaltung entsprungen – ließe sich erneut anknüpfen an Michael Frieds Diskussion der ›Theatralisierung‹ der bildenden Kunst, welche die ›degenerierte‹ Kunstform Performance hervorbringt. In diesem Sinne wäre ein Figurentheater, das sich genau auf dieses

arbeiteter Materialität in Theaterspiel, in ein mediales Verhältnis, das in seinem spezifischen Vermittlungszusammenhang eine Bedeutung zwischen Material, Diskurs und Betrachter hervorbringt.

Enno Podehl arbeitet die Überschneidungen des Figurentheaters mit der bildenden Kunst an zwei konkreten Punkten heraus.⁹³ Zum einen handelt es sich um das Spannungsverhältnis zwischen Ruhe und Bewegung, das für die Kunst im Zentrum ist und das Figurentheater grundlegend konstituiert. Zum anderen tritt mit der Performance der Künstler in sein Werk hinein, genau wie die offene Spielweise den Figurenspieler sichtbar in die Figur einpasst. Auch er bezieht sich also auf die Bewegung im Raum – die Veränderlichkeit – und auf den Entstehungsprozess. Ein Figurentheater, das nun die Annäherung an die bildende Kunst extrem betreibt, ja fast die Grenze überschreitet, wird sich vermutlich genau an diesen Punkten reiben. Und auch eine bildende Kunst, die sich des künstlichen Körpers, der Puppe bedient, verweist auf diese Überschneidungen.

Das methodische Vorgehen

Wie bereits oben dargelegt kreist die Puppentheater-Theorie im Wesentlichen um das Paradigma der dramatischen Figur. Die Kunsttheorie hingegen bezieht sich vor allem auf den symbolischen Bildgehalt und erfasst das performative Potential der Puppe nicht. Eine Ausnahme bildet hier eine theoretische Richtung, die sich auf die mediale Verfasstheit und den medialen Rückverweis der Darstellung der Puppe konzentriert. Das spezifische Verhältnis zwischen Akteuren (Spieler und Figuren) und Zuschauern in Hinsicht auf die wechselseitige Produktion von Körpern wird von keiner Seite her in den Blick genommen.

Das Anliegen dieses Projekts ist daher so gelagert, dass die Analyse über die Binnenstruktur der Inszenierungen hinausgehen muss, also den Fokus der Puppentheater-Theorie erweitert. Es geht nicht nur darum, festzustellen, welche Figuren als Rollenfiguren auf welche Weise animiert/manipuliert werden. Der Blick reicht bis zum Zuschauer und den Verhandlungen, die zwischen ihm und den Bühnenkörpern stattfinden, auf performativer und bildlicher Ebene. Hier findet die Aushandlung eines Körperbildes statt, das sich theatral materialisiert.

theatrale Potential des Mangels bezieht, eine degenerierte Abform von bildender Kunst. Dieser Wertung muss stark widersprochen werden. Aber dennoch steckt in diesem Gedanken die Möglichkeit, dem Figurentheater eine eigene Bestimmung zu ermöglichen, die eben nicht mit Theater gleichzusetzen ist, sondern immer schon ein Dazwischen bezeichnet. Vgl. Fried (1968), vgl. Seite 27, Anm. 32 dieser Studie.

93. Podehl (2000).

Entsprechend werden die ausgewählten Inszenierungen in den Analysekapiteln in je spezifische diskursive Themenfelder eingebettet, welche die These zur jeweiligen Inszenierung konturieren und gegebenenfalls weiterführen.

Erika Fischer-Lichte hat dargelegt, wie eine Theater-Theorie, die sich auf die körperliche Wirkung von Aufführungen bezieht, »immer schon bestimmte Vorstellungen, Konzepte, Theorien vom Körper voraussetzt.«⁹⁴ Im historischen Zugriff müssen diese Körpertheorien in einen Zusammenhang mit der entsprechenden Wirkungsästhetik⁹⁵ gesetzt werden, so die Forderung Fischer-Lichtes. Obgleich das vorliegende Projekt zeitgenössisches Theater behandelt, verschreibt es sich jedoch in diesem Sinne auch einer historischen Perspektive: Die Fragestellung und auch die theoretische Herangehensweise dieses Projektes sind eingebettet in ein Körperbild, das am Ende des 20. Jahrhunderts, am Anfang des 21. Jahrhunderts virulent ist. Umschreiben lässt sich dieses Körperbild wohl am ehesten mit den Schlagworten »der Körper ist ein Projekt«⁹⁶, »der Körper ist fortlaufende Erzählung«⁹⁷. Beides verweist auf eine Vorstellung vom Körper als nicht fixierbare Einheit, die durch beständige Kohärenzleistungen momenthaft zusammengefügt wird. Der Körper ist dann nur im Verhältnis zum Diskurs zu erfassen und lässt sich nicht als in sich abgeschlossen verstehen.

Die weitrezipierten Studien Judith Butlers⁹⁸ zur diskursiven Materialisierung von Geschlecht und Körper liefern die theoretischen Ausformulierungen zu diesem Körperbild. Da sich die vorliegende Ar-

94. Fischer-Lichte, Erika: »Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie.« In: dies. u. Anne Fleig (Hg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto, 2000, 19-34, 20.

95. Fischer-Lichte bezieht sich auf die historischen Beispiele des antiken Theaters und des bürgerlichen Theaters der deutschen Aufklärung.

96. So Margaret Morse, wenn sie von ihrer Körpererfahrung im Cyberspace erzählt, die verschiedene Körper gleichzeitig fühlen lässt. Vgl. Morse, Margaret: »Virtualy Live. Hybride Körper, Bildschirme und ›Replikanten‹.« In: Schneider, Irmela und Christian W. Thomsen (Hg): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand, 1997, 193-205, 194: »Demgegenüber bestätigt meine Erfahrung im Cyberspace, was Naturwissenschaftler, Philosophen und Psychoanalytiker des 20. Jahrhunderts längst über die unentwirrbaren Verbindungen zwischen Körper, Selbstbewusstsein und Wahrnehmung der Außen- (und, wie in diesem Fall, der virtuellen) Welt wissen. Der Körper ist ein Projekt, in dem überlappende Systeme zusammenarbeiten, für die von einem äußeren Blickpunkt aus eine imaginäre Einheit konstruiert werden muß, was Lacan ›die Spiegelphase‹ nennt.«

97. Vgl. hierzu etwa Weiss, Meira: »Narratives of Embodiment. The Discursive Formulation of Multiple Bodies.« In: *Semiotica*, Heft 3/4, 1998, 239-260.

98. Butler (1991) und (1995).

beit im weiteren Verlauf immer wieder auf das Körperkonzept Butlers bezieht, soll dies im Folgenden ausführlicher erläutert werden. Gegen eine feministische Position, die das Konstrukt eines sozialen Geschlechts (*gender*) an ein biologisches Geschlecht (*sex*) angebunden versteht, setzt Butler ihre Idee einer performativen Bildung von Geschlecht, die auch das biologische Geschlecht als diskursive Formierung betrachtet und somit seine scheinbar unangreifbare Materialität in Frage stellt. Materialität beschreibt Butler als diskursiv gesetzten Außenbereich, der – obgleich nicht wirklich ursprünglich – einen Naturalisierungseffekt von Körperkonzepten erzeugt und sich als verlässlicher Verankerungspunkt für symbolische Signifikate wirksam anbietet. Butlers Re-Formulierung ermöglicht die

Rückkehr zum Begriff der Materie, jedoch nicht als Ort oder Oberfläche vorgestellt, sondern als ein Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen. Daß Materie immer etwas zu Materie Gewordenes ist, muß meiner Meinung nach mit Bezug auf die produktiven und eben auch materialisierenden Effekte von regulierender Macht im Foucaultschen Sinne gedacht werden.⁹⁹

Das Konzept der diskursiven Materialisierung von Körpern hat Butler die Kritik eingebracht, die offensichtliche Dichte und materielle Massivität des Körpers zu verleugnen. Es geht ihr jedoch nicht um eine Auflösung von Material in diskursive Zusammenhänge, sondern zur Diskussion steht die Referentialität und der Naturalisierungseffekt eines Benannten vermittelt einer als ›ursprünglich‹ gesetzten Materialität.

Kernstück von Butlers Konzepts ist die »Performanz der Geschlechter«, bei der sie auf Jacques Derridas Begriff der *Iterabilität*, die sich der Begründung von Zeichen und Setzungen einschreibt, rekurriert:

Es gehört zur Struktur der (be)gründenden Gewalt, dass sie eine Wiederholung ihrer selbst erfordert, daß sie jenes (be)gründet, was erhalten werden und erhaltbar sein muß: dem Erbe und der Überlieferung versprochen, dem Teilen. Eine Gründung (eine Grundlegung) ist ein Versprechen. Jede Setzung ermöglicht und verspricht (etwas), jede Setzung bringt (etwas) vor (promet), jede Setzung setzt (etwas), indem sie etwas ein- und hervorbringt. Selbst wenn ein Versprechen nicht in die Tat umgesetzt und gehalten

99. Butler (1995), 31. Butler bezieht sich auf den Machtbegriff, den Foucault in *Der Wille zum Wissen* vertritt. Vgl. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen*, Bd. 1 : Sexualität und Wahrheit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992 (1976).

wird, schreibt die Iterabilität das Versprechen des Erhaltens in den Augenblick der Gründung ein, der für den gewaltsamsten Durchbruch sorgt.¹⁰⁰

Die Iterabilität als Wiederholbarkeit ist die notwendige Setzung einer Entität als Bedeutung. Die Wiederholung ist jedoch nicht selbstidentisch, sie beinhaltet immer auch ein Anderes, eine Alterität in der Verzeitlichung, »so daß die wiederholte Entität – gleichgültig ob es sich um einen Diskurs, einen Ausdruck, ein Zeichen oder gar um ein Zeichenfragment handelt – im Moment ihrer Wiederholung jedoch nie genau als dieselbe, als eine in sich ursprüngliche, selbstreflexive bzw. geschlossene Sinntotalität erscheinen kann.«¹⁰¹

Judith Butler formuliert die Iterabilität der Geschlechter-»Bezeichnung« als performative Struktur: Die Konstitution der Subjektidentität erfolgt durch performative Handlungen, die eine beständig wiederholte Bestätigung der formierenden Norm bedeuten. Um seine Subjektivität zu erlangen, muss sich der Körper in diese Wiederholung einschreiben. Die vom Diskurs determinierte Identitätsbildung basiert also auf dem permanenten performativen Vollzug, dem sich das Subjekt nicht entgegensetzen kann. Andererseits kann das Subjekt nicht den vollkommenen Gehorsam praktizieren, da sich in der Wiederholung Spalten und Risse auftun. Die wiederholende Handlung entspricht nie exakt der vorhergehenden. So bietet diese quasi Instabilität der performativen Identität einen Spielraum, in dem sich die Imitationsstruktur der naturalisierten Materie enthüllt.¹⁰²

Wie weiter unten dargelegt wird,¹⁰³ lässt sich das diskursive Körperbild Butlers mit dem phänomenologischen Spätwerk Maurice Merleau-Pontys zusammenlesen, das sich explizit auf ein Körper- und Wahrnehmungsmodell als interdependentes Wechselspiel stützt.¹⁰⁴ Die

100. Derrida, Jacques: *Gesetzeskraft. Der »mythische Grund der Autorität«*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, 83.

101. Rösch, Thomas: *Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik im Werk von Jacques Derrida*. Stuttgart: Univ. Diss., 1997, 117.

102. Solcherart Subversion schreibt Butler der als Zitat offengelegten Performanz des *drag* zu. *Drag* verweise nicht auf die sekundäre Imitation einer als Norm herrschenden Heterosexualität, sondern entlarve den Konstruktionscharakter der Geschlechter. Vgl. Butler (1995), 170: »[D]rag [ist] in dem Maße subversiv, in dem es die Imitationsstruktur widerspiegelt, von der das hegemoniale Geschlecht produziert wird, und in dem es den Anspruch der Heterosexualität auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit bestreitet.«

103. Vgl. Kap. II, Seite 81f. dieser Studie.

104. Zu Butlers Rezeption von Merleau-Ponty vgl. Stoller, Silvia: »Merleau-Ponty im Kontext der feministischen Theorie.« In: Giuliani, Regula (Hg.): *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*. München: Fink, 2000, 199–226, insbes. 203ff.

gemeinsamen Anliegen von Merleau-Ponty und dem feministischen Projekt sind das Abarbeiten des cartesianischen Dualismus und die De-Essentialisierung von Körper und Geschlechtlichkeit.

In seiner Phänomenologie erarbeitet Merleau-Ponty eine Theorie des Sehens – Sehen verstanden als körperlicher und Körper schaffender Vorgang –, die sich auf die kommunikative Situation im Theater beziehen lässt. So wird das methodische Vorgehen von dieser phänomenologischen Perspektive bestimmt sein, um das körperliche Verhältnis zwischen Zuschauer und Bühnenkörper nachzeichnen zu können.

In einem zweiten theoretischen Zugriff wird eine phänomenologisch orientierte Medientheorie in Anspruch genommen, mit deren Hilfe sich eine mediale Perspektive auf den Figurentheaterkörper entwickeln lässt, die den Betrachterkörper, den Körperdiskurs und die diskursive Materialisierung als Verhältnis integriert. Die Produktivität dieser Medialität und auch ihre Brüche sollen in den Analysekapiteln mit den drei ausgewählten Inszenierungsbeispielen veranschaulicht werden.

Im Folgenden wird das phänomenologische und das medientheoretische Erkenntnisinteresse nur kurz angerissen, da direkt im Anschluss daran ausführlich ausgearbeitete Theoriekapitel folgen.

DIE PHÄNOMENOLOGISCHE PERSPEKTIVE DES KÖRPERS

Ausgangspunkt der Arbeitsthese ist die Wirkung des Puppenkörpers auf den Betrachterkörper. Diese entfaltet ihr Wirkpotenzial weniger durch die Identifikation mit einer Bühnenfigur, als viel mehr durch einen Effekt auf der Ebene der körperlichen »Realität«, des Körperbewusstseins. Die Puppentheorie in ihrer bisherigen Form, weitgehend von semiotischen Konzepten beeinflusst, äußert sich wenig über die Wirkungen des Puppenspiels. Daher erscheint es angemessen, mit der Phänomenologie auf eine erweiterte Perspektive zurückzugreifen.

Bert O. States hat das Verhältnis von Phänomenologie und Semiotik bei der Beschreibung von Theater und Kunst als nachbarschaftliches bezeichnet. Er sieht die Gefahr der semiotisch-linguistischen Konzepte, die sinnlich perzeptive Wirkung des Theaters abzuschneiden und nur auf Bedeutungszuweisung hin zu arbeiten. Dennoch schätzt er die Semiotik, da sie Strukturen für die Analyse liefert, möchte sie aber einer phänomenologischen Perspektive beordnen. Sein Analyseverfahren bezeichnet er als »binocular vision«, beide Sichtweisen miteinander verbindend:

If we think of semiotics and phenomenology as modes of seeing, we might say that they constitute a kind of binocular vision: one eye enables us to see the world phenomenally; the other eye enables us to see it significantly. These are the abnormal extremes of our

normal vision. Lose the sight of your phenomenal eye and you become a Don Quixote (everything is something else); lose the sight of your significative eye and you become Sartre's Roquentin (everything is nothing but itself).¹⁰⁵

Auch dieses Projekt ist in vielerlei Hinsicht semiotischen Perspektiven verpflichtet, dennoch gibt es hier dem Erkenntnisinteresse entsprechend eine stärkere Gewichtung der Phänomenologie. Es geht nämlich nicht nur um eine globale Berücksichtigung der Zuschauererfahrung durch das »phänomenologische Auge«, sondern es soll aus dem phänomenologischen Körpermodell Maurice Merleau-Pontys ein interdependentes Körperbild herausgearbeitet werden, das sich an den postmodernen Körperdiskurs anschließen lässt.¹⁰⁶ Die der Phänomenologie und dem Poststrukturalismus gemeinsame Destabilisierung einer ›ontologischen Körper-Illusion‹, die den Körper als natürliche Gegebenheit postuliert, und das Konzept einer Materialisierung des Körpers über diskursive Praktiken, die sich bei Merleau-Ponty vor allen Dingen auf eine Taktilität des Sehens beziehen, bieten die Möglichkeit eines Übertrags auf die oben konstatierte Wirkung des Figurentheaters auf den Betrachterkörper.

In seinem Spätwerk arbeitet Merleau-Ponty das Konzept einer Interkorporalität als Bewusstsein des Verwobenseins von eigenem und fremdem Körper heraus. Anhand des Sehens, verstanden als körperlich sinnlicher Vorgang, nicht etwa nur auf optische Mechanismen bezogen, erklärt sich die Konstitution eines Körpersubjekts¹⁰⁷: Ein sehender Körper ist immer auch ein Gesehener Körper; er kann sich nie als Totalität begreifen, die Anwesenheit des Anderen spiegelt ihm eine

105. States, Bert O.: *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Berkeley u.a.: University of California Press, 1985, 8.

106. Es soll hier dem Vorwurf des ›theoretisch abgesicherten Erfahrungsaustauschs‹ zuvorgekommen werden: Der Rückgriff auf phänomenologische Theorien entspringt hier einem spezifischen Erkenntnisinteresse, den Figurenkörper als interdependentes Verhältnis betreffend, und nicht dem Wunsch, Theateranalyse befindlich zu subjektivieren. Am Anfang der Entwicklung der hier bearbeiteten Fragestellung liegt ein subjektives Theater(-Körper)-Erlebnis, und auch das Unbehagen am Mangel des theoretischen Instrumentariums zur Beschreibung. So bietet das phänomenologische Körperkonzept Merleau-Pontys nicht nur die Möglichkeit, diese Erfahrung auszudrücken, sondern auch die theoretische Lücke zu füllen.

107. Entgegen den Vorwürfen des Begriffs eines naturalisierten Subjektbegriffs an die Phänomenologie entwickelt Merleau-Ponty in seinem Spätwerk einen Subjektbegriff, der auf ein interdependentes Verhältnis von Eigenem und Fremdem hinausläuft. Dies ermöglicht, das Subjekt als diskursive Erscheinung zu betrachten und angemessen zu historisieren. Eine genauere Diskussion dieser Frage erfolgt weiter unten, vgl. Kap. II, Seite 77-88 dieser Studie.

unsichtbare Seite, die er selbst nicht erfassen kann. Die Wahrnehmung des Körpers und die Körperwahrnehmung umschließen sich gegenseitig.

Merleau-Ponty benennt hier eine Doppelstruktur des Sehens, die mit der medialen Unterscheidung Auge und Blick bezeichnet werden kann. Es wird so ein spezifischer Beitrag zur Wahrnehmung geleistet, der in eine Vorstellung von Medialität als Spiegelung des Verhältnisses von Wahrnehmung und Materialität (Körperwahrnehmung und Körpermaterialität) eingeht.

MEDIENTHEORIE ALS SPEZIFISCHE METHODE

Es soll hier keine neue Medientheorie des Theaters entwickelt werden, sondern der Terminus der Medialität mit dem Objekt der Betrachtung in einen funktionalen Zusammenhang gestellt werden. Daher wird nicht die Rede sein von einem Begriff, sondern von einem *Konzept* der Medialität, das durch das zu analysierende Objekt, hier das Figurentheater, und den Erfahrungshorizont des Analysierenden und des Rezipierenden immer neu in Frage gestellt wird. Mieke Bal hat für eine solche Vorstellung von offenen Denkmodellen die schöne Formulierung des *travelling concept* gefunden. Die ›Reise‹ des Konzepts besteht in seiner historischen Dynamisierung.

Concepts are never simply descriptive. They are programmatic and normative. Hence, the use of concepts has specific effects. Concepts are not stable. They are related to a tradition, yet their use never has simple continuity. [...] Concepts are never simple. Their various aspects can be unpacked; their ramifications, traditions, and histories conflated in their current usages, separated out and evaluated piece by piece. Concepts are never used in exactly the same sense. Consequently, their usages can be debated and referred back to the different traditions and schools from which they emerged so as to assess the validity of the implications thereof. [...] Concepts are not just tools. They raise the underlying issues of instrumentalism, realism, and nominalism, and the possibility of interactions between analyst and object.¹⁰⁸

In diesem Sinne werden die Parameter hinter dem hier erarbeiteten Medialitäts-Konzept offengelegt und zur Diskussion gestellt. Eine solche Vorstellung von Konzept verlangt eine Eingrenzung seines Geltungsbereichs und die Anerkennung eines rivalisierenden Gebrauchs von ›Medialität‹.

Die Medientheorie liefert die Möglichkeit, ein Konzept der Me-

108. Bal, Mieke: »Introduction. Travelling Concepts and Cultural Analysis.« In: Goggin, Joyce u. Sonja Neef (Hg.): *Travelling Concepts 1. Text, Subjectivity, Hybridity*. Amsterdam: Asca, 2000, 7-25, 16f.

dialität weiter auszudifferenzieren. Zunächst wird eine Unterscheidung von Medium und Medialität herausgearbeitet, wobei solche Medienkonzepte erläutert werden, die über einen materialistischen Ansatz hinausgehen und den Betrachter einbeziehen. Hier treten bereits deutlich die wesentlichen Problempunkte einer zu entwickelnden Medialität hinsichtlich des dezentrierenden Figurenkörpers hervor: Transparenzillusion, Medium/Form-Unterscheidung, Formierung des Betrachters. Ausgehend von diesen Überlegungen wird das Konzept der Medialität gegenüber dem Medium favorisiert und vorgestellt: 1. als spezifische Sprache eines Mediums (semiotische Perspektive), 2. als komplexitätsreduzierende Organisationsmatrix von Gesellschaft (Kirchmann) und 3. als produktive Matrix von Erscheinungsformen (Tholen). Letztere Lesart ist relevant für dieses Projekt, da sie den Übertrag in die Theateraufführung erlaubt und den Einbezug von Diskurs und Betrachter ermöglicht. Im Fokus des Interesses bleibt indes der Körper/Figurenkörper. Die Medialität als produktive Matrix bringt, so die These dieser Arbeit, den Betrachterkörper und den Figurentheaterkörper hervor. Die Theaterkörper werden in diesem Sinne als medialisierte Körper erarbeitet; ihre gedachte Position vor dem/in dem/durch das Medium differenziert sich dabei je nach dem Einfluss nehmenden Körperbild.

Dieses Konzept von Medialität – eine produktive Matrix, die das Verhältnis von Diskurs, Betrachter und Materialität spiegelt – wird in den darauf folgenden Figurentheater-Analysen als Perspektive und Instrumentarium genutzt, um Beschreibungen eines zeitgenössischen Figurentheaters zu ermöglichen, das die Körper-Inszenierungen der Puppe zwischen dramatischer Figur, materieller Performanz und symbolischem Bildgehalt aufspannt und den Betrachterkörper (be)trifft.

II. Sehen und Körper

Die Theorien des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty werden in den Kulturwissenschaften nur zögerlich rezipiert. Daher soll im Folgenden seine Entwicklung von einer Phänomenologie der Wahrnehmung (das frühe Werk) zur einer Ontologie des Sehens (das späte Werk), die das Körpersubjekt als Materialisierung eines kommunizierenden Netzes versteht, etwas ausführlicher nachgezeichnet werden, gleichwohl das frühe Werk hier von geringerer Relevanz ist. Merleau-Ponty macht sein intersubjektives Körperbild am Sehvorgang anschaulich, der in seinem Konzept jedoch nicht auf rein optische Übertragung beschränkt ist, sondern den Körper umfassend sinnlich besetzt. Der Körper ist immer gleichzeitig ein sehender und ein gesehener Körper, der Blick des Anderen wirkt auf ihn zurück.

Diese Doppelstruktur des Sehens hat Konsequenzen für eine medientheoretische Perspektive, welche die Dezentrierung der Eigenwahrnehmung durch den Anderen in das Verhältnis von Medium und Körper einbezieht. Aus der Bewertung der Ansätze Amelia Jones' und Vivian Sobchacks, die Performance und Film mit Merleau-Pontys Konzept des körperlichen Sehens zwischen Eigenem und Fremdem lesen, lässt sich dann ein eigener Zugang zum Spätwerk Merleau-Pontys entwickeln. Der Gewinn seines Konzepts für die vorliegende Arbeit liegt zunächst in dem de-essentialisierten Körperbild, das sich mit der Ausgangsthese der performativen Produktion von Betrachter- und Akteurs-/Puppenkörper zusammenschließen lässt: Es handelt sich um ein Körpermodell, das seine Nähte sichtbar werden lässt und durch seine Intersubjektivität ein Benennen ihrer ›Stiche‹ möglich macht.

Merleau-Pontys Phänomenologie des Fleisches

Merleau-Ponty stützt sich in seinen theoretischen Schriften auf die Phänomenologie Edmund Husserls. Von diesem übernimmt er die Kritik an wissenschaftlichem Objektivismus, die Grundzüge der Methode

der Betrachtung und den Begriff der Intentionalität¹ als Gerichtetheit des Bewusstseins auf etwas. Er lehnt jedoch den Idealismus Husserlscher Prägung ab. Insbesondere das Konzept des *Transzendentalen Ego* und der *Transzendentalen Reduktion* kann er nicht in seiner eigenen Theorie verankern. Husserls Vorstellung, den Betrachtungsgegenstand, das Phänomen, durch Rückzug des Bewusstseins von seiner ›natürlichen Betrachtungsweise‹, also durch bewusste Reduktion auf das Wesentliche, zu erkennen, erscheint Merleau-Ponty nicht möglich. Vivian Sobchack betont dies, indem sie Merleau-Pontys Theorie als *Existenz-Phänomenologie* von Husserls *Transzendenzphänomenologie* unterscheidet und ersterem einen von ihr begrüßten pragmatischen Zugang zum Phänomen attestiert:

Rejecting Husserl's transcendental ego and the transcendental reduction, Merleau-Ponty emphasizes that, no matter how rigorous our procedure, we cannot ever stand ›behind‹ existential meaning for we are immersed in it even in the midst of our most reflective and abstractive endeavors. The correlation, then, of an intentional act of consciousness and an intentional object of consciousness implicates and indicates not a transcendental ego, but an existentially embodied and situated subject of consciousness.²

Merleau-Ponty unternimmt den Versuch, die cartesianische Scheidung von Objekt und Subjekt aufzuheben, indem er sie als dynamisches Verhältnis umdeutet. Er wendet sich gegen die Vorstellung einer vorausgesetzten Bewusstseinsinstanz, die den Körper als von ihr geschiedene Behausung nutzt. Merleau-Ponty konstatiert, dass Bewusstsein im Akt der Perzeption – verstanden als körperlicher Vorgang – entsteht. Das Subjekt konstituiert sich somit erst im Prozess der Wahrnehmung, wie Semprini ausführt:

En posant dans l'acte perceptif le fondement même de la conscience, Merleau-Ponty pose la relation entre sujet et objet d'une façon radicalement nouvelle. D'une part, la relation ne saurait être de distance, ou externe. Le sujet ne se constitue qu'à travers son activité perceptive, qui est à son tour, bien plus qu'une attitude purement cognitive ou intellectuelle. Elle est un vrai faire, une activité qui met en jeu l'individu dans sa globalité. D'autre part, la texture du monde, la trame du réel ne saurait être approchée à tra-

1. Vivian Sobchack bezeichnet die Intentionalität Husserls als gerichteten Bewusstseinsstrom zwischen dem Subjekt und dem Objekt. Das Bewusstsein ist immer auf etwas gerichtet. Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992, 34: »Consciousness is not empty as it is given in experience. Consciousness as we live it and reflect upon it in experience is always mediated and mediating, is always *consciousness of something* (even when it is reflexive: consciousness of itself and its activity).«

2. Sobchack (1992), 40.

vers une attitude naturelle, naïvement empiriste. La chose n'est telle qu'en tant qu'elle s'offre à mon faire perceptif, qui à son tour ne se constitue et ne se fonde que dans le déploiement de cette activité même.³

Merleau-Ponty beschäftigt sich eingehend mit der Körperlichkeit dieser welt-konstituierenden Wahrnehmung, die er nicht nur als kognitiv-intellektuellen Vorgang verstanden wissen möchte, sondern in erster Linie als sinnlich-körperlichen Prozess. Der Körper ist Voraussetzung und gleichzeitig Produkt von Wahrnehmungsbedingungen. In diesem Sinne ist er doppelt besetzt; er bezeichnet einen »corps objectif«, der eine gegenständliche Körperlichkeit bereitstellt, welcher der Betrachter den Begriff »Körper« zuweist, und einen »corps phénoménal«, der über den Objekt-Körper hinausgeht und auf den sich die eigentliche erkenntnistheoretische Dimension seiner Theorie der Wahrnehmung bezieht. Der »corps phénoménal« stellt ein Konzept für Bewusstseinsentwürfe bereit; auf ihn bezieht sich die Diskussion um Leib und Seele.

[L]e corps objectif n'est pas la vérité du corps phénoménal, c'est-à-dire la vérité du corps tel que nous le vivons, il n'en est qu'une image appauvrie, et le problème des relations de l'âme et du corps ne concerne pas le corps objectif qui n'a qu'une existence conceptuelle, mais le corps phénoménal.⁴

Mit der Konzentration auf die Körperwahrnehmung entwirft Merleau-Ponty nicht nur eine erkenntnistheoretische Theorie, sondern erarbeitet auch ein eigenes Konzept von Körper.

Im Französischen gibt es keine Unterscheidung von »Körper« und »Leib«, beides wird durch den Begriff »corps« bezeichnet. Wie oben dargelegt, gibt es im Denken Merleau-Pontys diese Unterscheidung, er bezeichnet sie durch zugefügte Adjektive (»corps objectif«, »corps phénoménal«, »corps propre« etc.). Dennoch bleibt unbezweifelbar, dass diese Sprachpraxis die Unterscheidung nicht in dem Maße zulässt wie in der deutschen Sprache. Durch Merleau-Pontys Sprache hindurch scheint das Konzept eines Körpers mit multiplen Facetten. Der Körper ist einer, aber er kann mit seinen aufgefächerten Aspekten nur als polyvalent verstanden werden: Der Körper schreibt sich ein in schillernde Ambiguität. Der Körper kann nicht als Subjekt oder Objekt erfahren werden, er ist immer beides und beides nicht. Seine Einheit lässt sich nicht schlüssig darstellen.

3. Semprini, Andrea: *L'objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*. Paris: L'Harmattan, 1995, 49.

4. Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945, 493.

Son unité est toujours implicite et confuse. Il est toujours autre chose que ce qu'il est, toujours sexualité en même temps que liberté, enraciné dans la nature au moment même où il se transforme par la culture, jamais fermé sur lui-même et jamais dépassé. Qu'il s'agisse du corps d'autrui ou de mon propre corps, je n'ai pas d'autre moyen de connaître le corps humain que de le vivre, c'est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui. Je suis donc mon corps, au moins dans toute la mesure où j'ai un acquis et réciproquement mon corps est comme un sujet naturel, comme une esquisse provisoire de mon être total. Ainsi l'expérience du corps propre s'oppose au mouvement réflexif qui dégage l'objet du sujet et le sujet de l'objet, et qui ne nous donne que la pensée du corps ou le corps en idée et non pas l'expérience du corps ou le corps en réalité.⁵

Merleau-Ponty kondensiert in seiner Vorstellung vom menschlichen Körper die historischen Körper- und Wahrnehmungsdiskurse seiner Zeit. Er zieht die Untersuchungen der Gestalttheorie⁶ ebenso heran wie die aktuellen empirischen Ergebnisse der Physiologie und der Psychologie. Entsprechend übernimmt er aus der Psychologie das Konzept des »schéma corporel«⁷ und deutet es für seine Zwecke um. Dieser Begriff bezieht sich bei ihm auf zwei Aspekte von Körperwahrnehmung. Zum einen bezeichnet er damit das Bewusstsein einer körperlichen Einheit, das heißt, die Teile des Körpers fügen sich zu einer Gesamtheit »et je connais la position de chacun de mes membres par un schéma corporel où ils sont tous enveloppés.«⁸ Dieses Körperschema entwickelt sich über Erfahrungen des Körpers im Raum, über Bewegungen und motorische Stimulanzen und führt zur momentanen Signi-

5. Merleau-Ponty (1945), 231.

6. Den Begriff der »Gestalt« hat Christian von Ehrenfels 1889 geprägt, vgl. Ehrenfels: »Über Gestaltqualitäten.« In: ders.: *Gestalthaftes Sehen*. Hg. von Ferdinand Weinhandl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960, 11-43. Nach Ehrenfels vermittelt die »Gestalt« zwischen einer physischen Form und psychischen Formationen, die Wahrnehmungen bahnen. Sie ist durch Übersummativität und Transponierbarkeit gekennzeichnet.

7. Die Unterscheidung von Körperbild und Körperschema geht vor allen Dingen auf die Arbeiten des Wiener Neurologen Paul Schilder zurück. Schilder unterscheidet das Körperbild als fließende, dynamische, symbolisch besetzte Form vom Körperschema, das den Organismus, von dem die Wahrnehmung abhängt, bezeichnet. Vgl. Schilder, Paul: *The Image and Appearance of the Human Body. Studies in the Constructive Energies of the Psyche*. New York: International University Press, 1950. Interessant ist, dass das Körperbild auf eine äußere visuelle Erscheinung rekurriert, während das Körperschema vom Wortlaut her eine innere strukturelle Ordnung artikuliert. Mit der Blicktheorie Merleau-Pontys (vgl. weiter unten, Seite 87ff.) wird deutlich, dass er diese Unterscheidung in seinem Begriff von *schéma corporel* aufhebt.

8. Merleau-Ponty (1945), 114.

fikation des Körpers. Eine zweite Bedeutung des »schéma corporel« bezieht sich auf die Interaktionen des Körpers mit der Umwelt und auf die Fähigkeit, eine Fusion von Körper und Objekten anzunehmen, die ein Bewusstsein von temporären körperlichen Einheiten schaffen kann. Merleau-Ponty bezeichnet dies als »une prise de conscience globale de ma posture dans le monde intersensoriel, une ›forme‹ au sens de la Gestaltpsychologie.«⁹ Diese Form ist jedoch keinesfalls statisch, sondern vielmehr dynamisch. Das Körperschema meint nicht einfach die Erfahrung einer irgendwie eingefassten Körperlichkeit, sondern umschließt die Erfahrung des Körpers als Körper in der Welt. Im aktiven Umgang mit Objekten werden diese inkorporiert und für den Verlauf der Aktion, oder im Sinne einer habituellen Aneignung auf längere Dauer dem Körperschema integriert. So fühlt der Blinde den Stock als Teil seines Körpers, während er sich tastend fortbewegt. Die Sedimentierungen von Aktionsschemata konstituieren so ein Körperschema, das jedoch nicht letztlich fixiert ist, sondern immer neuen Sedimentierungen ausgesetzt veränderlich bleibt.

Beließe man es bei diesen Aspekten der Theorie Merleau-Pontys, so bestätigte sich der Vorwurf poststrukturalistischer Denker, Merleau-Ponty überführe die ontologische Scheidung von Subjekt und Objekt im cartesianischen Denken nur in eine anthropologische Leib-Dimension¹⁰, ohne jedoch seinem Anspruch der Aufhebung dieser Kategorien gerecht zu werden. So äußert sich auch Judith Butler kritisch zu Merleau-Ponty. In ihrem Aufsatz »Sexual Ideology and Phenomenological Description. A Feminist Critique of Merleau-Ponty's Phenomenology« (1981) hat sie deutlich gemacht, dass sein grundsätzlicher Ansatz der körperlichen Existenz als »mode of dramatizing and investigating a concrete historical situation« den feministischen Bemühungen, gegen eine naturalistische Ideologie zu sprechen, entgegenkommt. Dennoch verortet sie in dem von ihr kritisierten Frühwerk *Die Phänomenologie der Wahrnehmung* einen männlich fixierten Blick und unterschwellig immer noch wirksame metaphysische Konstruktoranordnungen. Auch in *Das Unbehagen der Geschlechter* unterstellt sie Merleau-Ponty einen Begriff der *Leiblichkeit*¹¹, der auf der binaristischen Vorstellung einer bedeutungsverleihenden Immaterialität als Gegenpart einer Materialität des Körpers beruht.¹² Aufhorchen lässt jedoch, dass

9. Merleau-Ponty (1945), 116.

10. Michel Foucault etwa äußert sich hier kritisch gegenüber der Phänomenologie in *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, ¹⁵1999 (1971), 392ff.

11. In seinem Spätwerk hat Merleau-Ponty den Begriff des Leibes entscheidend erweitert und betrachtet ihn nun als Kristallisation in einem Weltgeflecht, das Logos, Natur, Subjekt und Objekt entscheidend umdeutet.

12. Vgl. Butler (1991), 221, Anm. 15.

Butler einräumt, ihre Kritik an Merleau-Ponty ließe sich nicht auf sein Spätwerk beziehen:

In the place of a social ontology of the look, Merleau-Ponty suggests an ontology of the tactile, a description of sensual life which would emphasize the interworld, that shared domain of the flesh which resists categorization in terms of subjects and objects. It may well be that by the time Merleau-Ponty undertook that study [*Das Sichtbare und das Unsichtbare*; Anm. M.W.] at the end of his life, he had achieved philosophical distance from the sexual Cartesianism of his phenomenological colleagues, and that the reification of voyeurism and objectification that we have witnessed would no longer conform to that later theory.¹³

Richard A. Cohen unternimmt den Versuch, die Paradigmen in Merleau-Pontys Spätwerk¹⁴ aufzuarbeiten. Merleau-Ponty entwirft hier das Konzept des *Fleisches* (*la chair*), mit dem er das dualistische Denken in den Bereich von Aspekten verweist. Es geht nicht länger um die Synthese von Polaritäten, sondern das Fleisch schreibt sich in prozessuale Vorgänge ein. Das Fleisch bezeichnet nicht die Materialität des Körpers – dies betont Merleau-Ponty immer wieder explizit – sondern hat eine übergreifende Latenz, ist Materie von Weltmöglichkeiten:

Dies besagt: mein Leib ist aus demselben Fleisch gemacht wie die Welt (er ist wahrnehmbar), und dieses Fleisch meines Leibes wird zudem von der Welt geteilt, diese *strahlt es zurück*, greift auf es über, und es greift über auf sie (das Empfundene zugleich Gipfel der Subjektivität und der Materialität), sie stehen zueinander im Verhältnis des Überschreitens oder des Übergreifens [...]¹⁵

Es ist, wie David M. Levin es ausdrückt, Medium und Matrix von Subjekt und Objekt als Dimensionen:

13. Butler, Judith: »Sexual Ideology and Phenomenological Description. A Feminist Critique of Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception (1981).« In: Allen, Jeffner u. Iris Marion Young: *The Thinking Muse*. Bloomington u. Indianapolis: Indiana University Press, 1989, 85-100, 97.

14. Vgl. Cohen, Richard A.: »Merleau-Ponty, the Flesh and Foucault.« In: *Philosophy Today*, Winter 1984, 329-338. Cohen bezieht sich vor allem auf die beiden posthum herausgegebenen Schriften Merleau-Pontys *Le visible et l'invisible*. Hg. von Claude Lefort, Paris: Gallimard, 1964 und *La prose du monde*. Hg. von Claude Lefort, Paris: Gallimard, 1969.

15. Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Gefolgt von Arbeitsnotizen. Herausgegeben und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Claude Lefort, übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels. München: Fink, 1986, 313f.

The flesh is the formative medium of the object and the subject. It is the elemental matrix, the texture, the field or dimensionality of our being: that ›medium‹ in the depths of which subject and object, simultaneously coemergent, are forever unified, and through which they are continually mirroring one another.¹⁶

Die Idee des Fleisches impliziert eine durchweg soziale Dimension. Subjektivität wird zur Intersubjektivität verschoben, »human beings are not self-contained, self-sufficient subjects contingently and externally related to one another, but beings who are formed, from the very beginning, in and through their social interactions.«¹⁷ Um dieses Konzept näher zu erläutern, sollen in Anlehnung an Richard A. Cohen die miteinander verschränkten Charakteristika des Fleisches dargelegt werden: die *Reversibilität*, die *Transitivität*, der *Stil* und die *Ungerichtetheit*.

Die *Reversibilität* des Fleisches lässt sich als immer unabgeschlossene, latente Bewegung verstehen. Die dem cartesianischen Subjekt-konzept verpflichtete Idee einer linearen Bewegung von innen nach außen – das innerliche Subjekt drängt nach außen zur objektiven Welt – wird durch das Bild des Möbiusbandes ersetzt.¹⁸ Innen und außen werden hier in einer kontinuierlichen, verschlungenen Bewegung gegenseitig durchdrungen. Merleau-Ponty erläutert dies anhand des Sehvorganges. Er konstatiert, dass der Sehende auch zum Sichtbaren gehört; die Verschlingung von spüren und gespürt werden faltet sich auf den Subjekt- und Objektaspekt des Fleisches zurück.

Das Sichtbare kann mich somit nur deshalb erfüllen und besetzen, weil ich als derjenige, der es sieht, es nicht aus der Tiefe des Nichts heraus sehe, sondern aus der Mitte seiner selbst, denn als Sehender bin ich ebenfalls sichtbar; das Gewicht, die Dichte, das Fleisch jeder Farbe, jedes Tones, jedes tastbaren Gewebes, der Gegenwart und der Welt kommt dadurch zustande, daß derjenige, der sie erfaßt, sich wie durch eine Art Einrollung oder Verdoppelung aus ihnen auftauchen fühlt, von Grund auf gleicher Art wie sie, daß er das zu sich selbst kommende Sinnliche ist und daß das Sinnliche hinwiederum vor seinen Augen liegt wie seine Doublette oder eine Erweiterung seines Fleisches.¹⁹

Die Reversibilität, die das Fleisch definiert, ist niemals vollständig verwirklicht, sie führt niemals zu Koinzidenz, fällt niemals in einen Aspekt hinein. Das Fleisch umschließt Identität und Differenz des Seins, das

16. Levin, David Michael: »Visions of Narcissism. Intersubjectivity and the Reversals of Reflection.« In: Dillon, M.C. (Hg.): *Merleau-Ponty vivant*. Albany: State of New York University Press, 1991, 47-90, 67.

17. Levin (1991), 62f.

18. Vgl. Cohen (1984), 331.

19. Merleau-Ponty (1986), 152.

nicht ein Sein an sich ist, »mit sich selbst identisch, eingehüllt in nächtliches Dunkel, sondern Sein, das auch seine Negation, sein *percipi* enthält.«²⁰

Überschreitet die Reversibilität die Abgrenzung von sinnlicher Masse und Masse des Empfindbaren in einem Feld – etwa im Feld des Tastsinns –, so lässt sich die Entgrenzung zwischen verschiedenen Feldern – etwa die Überlappung verschiedener Sinnesfelder – als *Transitivität* denken. Beide Konzepte zusammengenommen erzeugen die Vorstellung eines in alle Richtungen kommunizierenden Netzes universalen Fleisches.

Reversibility and transitivity ultimately entail that *everything is related to everything else*, no element of the flesh is foreign to any other, no hard and fast boundaries can be erected that cannot at some point be overstepped, and that at some point must be overstepped. The flesh is at once a field and the field of fields.²¹

Entsprechend kann Merleau-Ponty etwa den sinnlichen Vorgang des Sehens nicht als optischen Vorgang abgrenzen, sondern versteht ihn als taktile Verschränkung verschiedener Sinne.

Das Fleisch kann dennoch nicht als abstraktes, ungeformtes Netz von Verbindungen betrachtet werden. Denn es ist immer schon bestimmt durch den *Stil*. In diesem Sinne ist auch die Wahrnehmung schon immer durch einen Stil geprägt. Stil bezieht sich auf Muster von Seinweisen, auf Formeln bestimmten Verhaltens gegen andere, gegen die Umwelt. Cohen vergleicht die Idee des *Stils* von Merleau-Ponty im Sinne einer historischen Voraussetzung für Bedeutung mit den *Epistemes* von Michel Foucault.

[...] Merleau-Ponty calls these patterns ›*dimensions* of history.« Foucault will later call them ›*epistemes*‹ and ›*archeological codes*‹. They are the styles which characterize historical epochs. [...] – Style is the horizon – large or small – within which various reversibilities have significance, value and telos.²²

Dabei ist das Herausarbeiten eines Stils jedoch nie Konstatieren von Gegebenheiten, sondern gleicht dem Entwurf einer Perspektive.

Die *Ungerichtetheit* bezieht sich auf die Prozesshaftigkeit des Fleisches. Das Fleisch ist keine Finalität, seine Erscheinung schreibt sich ein in eine Ambiguität, die nicht das Manko der Unvollständigkeit in sich trägt, sondern ein Feld von Potenzialität eröffnet. Hieraus ergibt

20. Merleau-Ponty (1986), 316.

21. Cohen (1984), 332.

22. Cohen (1984), 333.

sich die methodologische Konsequenz, dass die Unabgeschlossenheit der Interdependenzbeziehungen der Analyse implizit sein muss.

Indirection, rather, means that the flesh is always on the verge, on the edge, tantalizing, just about to reverse itself but never quite falling into the comfortable comprehension of coincidence or reciprocal relations. [...] Methodologically, indirection means there can be neither a synoptic view above the flesh nor an intelligible merging with it. One is always of it and on its crest. We are at once in and of the field.²³

Merleau-Pontys wandelt seine frühe Phänomenologie der Wahrnehmung und des eigenen Leibes in seinem Spätwerk um in eine Ontologie des Sehens und des Fleisches (*chair*)²⁴. Dabei hebt er Konzepte wie Subjekt, Ich, Präsenz endgültig zugunsten einer Zwischensphäre auf. Sehen wird hier nicht als subjektiver Akt verstanden, sondern als Geschehen, das Sehenden, Sichtbares und Mitsehenden umgreift. Das Fleisch ist Matrix, Textur und Feld. Es ist dabei keineswegs Materie oder Substanz, sondern im Sinne eines formenden Milieus zu verstehen.

Eigenes und Fremdes, Sehender und Sichtbares formen ein Geflecht, den Chiasmus, der diese Bereiche in struktureller Offenheit ständig ineinander übergreifen lässt, ohne je eine völlige Koinzidenz zu erreichen. Dadurch entsteht ein nie endendes Spiel von Differenzen.²⁵

Ausgehend vom Paradox der menschlichen Wahrnehmung, dass man sich niemals sehend sieht und dass der blinde Fleck – Ort der blinden Materialität des Sehnervs – genau der Ermöglichungsgrund des Sehens ist, erscheint das reine Sichtbare in Frage gestellt: das Unsichtbare ist ihm immer beigegeben.²⁶ Der Andere nun – ein anderer Körper, ein anderes Objekt –, der als Irritation, Widersetzliches erscheint,

23. Cohen (1984), 334.

24. Vgl. Waldenfels, Bernhard: »Maurice Merleau-Ponty.« In: Giuliani (2000), 15-27, 25f.

25. Merleau-Ponty verwendet den Begriff der Differenz als »Differenzierungsgeschehen«, das nicht in einem Sinnzusammenhang festgeschrieben ist. W. J. Froman macht darauf aufmerksam, dass hier eine Nähe zu Derridas *différance*-Begriff besteht. Vgl. Froman, Wayne Jeffrey: »At the Limits of Phenomenology. Merleau-Ponty and Derrida.« In: Fóti, Véronique Marion (Hg.): *Merleau-Ponty. Difference, Materiality, Painting*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1996, 16-26.

26. Georg Christoph Tholen spricht hier von einer Dazwischenkunft des Unsichtbaren: »[D]er mediale – gemäß der Logik des Signifikanten *dazwischenkommende* Status des Unsichtbaren als Bedingung des Sichtbaren ist als produktiver Verlust und Eröffnung von Sehfeldern zu denken [...]« Tholen, Georg Christoph: »Der Verlust (in) der Wahrnehmung. Zur Topographie des Imaginären.« In: *Texte. Psychoanalyse, Ästhetik, Kulturkritik*, Heft 3, 1995, 46-75, 63.

ist in diesem Spiel das latent Unsichtbare²⁷, das nicht im Sinne einer linearen Bewegung in Sichtbarkeit überführt werden muss, sondern eine Störung ist, die konstitutiv im Sichtbaren, im Eigenen angesiedelt ist. Der Andere, der empfindlich auf die Wechselwirkung von ›Sichtbarem‹ und ›Unsichtbarem‹, auf die chiasmatische Verschlingung hinweist, fungiert so als Landmarke im Fleisch der Welt. Somit ist der Andere eine notwendige Ergänzung und Korrektiv der eigenen totalisierenden Wahrnehmung, es ist »notwendig und hinreichend [...], daß er [der Andere; Anm. M. W.] Kraft hat, mich zu dezentrieren.«²⁸

Jacques Lacan hat Merleau-Pontys Schriften rezipiert und kritisch gelesen.²⁹ Wie auch Merleau-Ponty entwirft Lacan eine subjekt-konstituierende Blicktheorie, die sich jedoch in entscheidenden Punkten von ersterem unterscheidet. Ausgehend von der Persönlichkeitsentwicklung des Kleinkindes konstatiert Lacan ein Spiegelstadium³⁰ (zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat), in dem das Kind sich im Spiegel erstmals wahrnimmt. Das Spiegelbild gibt eine körperliche Einheit wider, die dem Kleinkind begehrenswert jedoch nicht manifest erscheint. Der anscheinend kohärente Körper im Spiegel gibt ein Ideal-Ich vor, das es zu erreichen gilt, aber das eigene manifeste Sein als Mangel existenz erscheinen lässt. Daraus ergibt sich eine dramatische Spannung, die ein ›unbefriedigtes Begehren‹ hervorruft. Das Sich-Kennen (*me connaître*) ist so wesentlich ambivalent durch den Einschluss des Verkennens (*méconnaître*). Das Subjekt antizipiert den anderen Blick im Bild, das es von sich macht im Spiegel. Der imaginäre Dualismus von Verkennen und Sich-Erkennen wird im Ansatz Lacans durch die Ebene der Sprache versöhnt, die Ordnung des Symbolischen verheißt die Überwindung der Spaltung.

Marie-Luise Angerer betont die Rolle des Anderen in der Blicktheorie Lacans, die einen doppelten Blick hervorruft: der eigene und der fremde Blick (*look* und *gaze*). Das imaginäre Andere, das Bild, liegt vor dem Subjekt und macht dessen grundsätzliche Nicht-Identität aus.

27. Merleau-Ponty gibt einen Hinweis auf vier ›Schichten‹ des Unsichtbaren: 1) verborgene, inaktuelle Aspekte eines Dings, verborgene oder ›anderswo‹ angesiedelte Dinge; 2) was auf das Sichtbare bezogen ist, aber dennoch nicht gesehen werden kann; 3) was nur taktil ist oder nur kinästhetisch usw. existiert; 4) das Cogito. Vgl. Merleau-Ponty (1986), 323f.

28. Merleau-Ponty (1986), 114.

29. Vgl. etwa Lacan, Jacques: »Maurice Merleau-Ponty.« In: *Les Temps Modernes*, Bd. 17, Heft 184-185, 1961, Sonderheft »Maurice Merleau-Ponty«, 245-254.

30. Vgl. Lacan, Jacques: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion (1936).« In: ders.: *Schriften I*. Hg. N. Haas u. H.-J. Metzger. Olten u. Freiburg im Breisgau: Walter, ³1991 (1973), 61-70.

Der Blick auf das (Spiegel-)Bild erfolgt dabei vom Ort des Anderen aus, der das Subjekt in die Pose eines Sehenden versetzt. Damit definiert Lacan die Spaltung des Subjekts nicht länger triebökonomisch, sondern als eine dem Repräsentationssystem innewohnende, die den Ort des Sehens nicht mit dem des Blicks zusammenfallen lässt. Vielmehr ist – so Lacan – eine Präexistenz des Blicks anzunehmen, das heißt, ›ich sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt.« (Lacan) – Doch nicht nur die Präexistenz des Blicks ist wesentlich, ebenso ist es die zweifache Bestimmung dieses Blicks, die Lacan vornimmt. Im Englischen lässt sich diese mit *look* und *gaze* bezeichnen, während im Deutschen hierfür keine Differenz möglich ist.³¹

Lacan positioniert diese visuelle Doppelung räumlich als im eigenen Auge angeordnetes *Bild* (*image*) und als *Tableau*, das man selbst abgebe gegenüber dem fremden Blick. »Das Bild ist sicher in meinem Auge. Aber ich, ich bin im Tableau.«³² Dieses Tableau ist nur imaginär besetzbar, nicht im Blick fassbar. Die Objekte, die einen umgeben, spiegeln dieses Tableau des fremden Blicks, ausgedrückt in der im Meer schwimmenden Sardinenbüchse, die ihn ›anblickt‹ (frz. »elle me regarde« im Doppelsinn von »sie blickt mich an« und »sie geht mich etwas an«).³³

Diese Doppeltheit des Blicks findet sich auch bei Merleau-Ponty in der Anordnung des Sichtbaren und des Unsichtbaren. Um dieser Doppeltheit gerecht zu werden, wird im Folgenden von *Auge* und *Blick*³⁴ die Rede sein.

Der Unterschied zwischen Lacan und Merleau-Ponty liegt in der Bewertung des Sichtbaren und des Unsichtbaren in Bezug auf die Subjektbildung. Merleau-Ponty betrachtet die Subjektbildung von einem Kern der gelebten Körperwahrnehmung aus, die den Subjektkörper konstituiert vor einer bewussten Selbstwahrnehmung. Er verwirft Lacans Theoreme des Spiegelstadiums nicht, sorgt jedoch für deren ›Verkörperlichung‹. Vivian Sobchack legt den Akzent auf Merleau-Pontys positive Wendung von Lacans Verlustmetaphern des Bildes. Sobchack wird hier in einer längeren Passage zitiert, da nur so verständlich wird, was sie meint mit ihrer Unterscheidung einer *méconnaissance* (Lacan) und einer *reconnaissance* (Merleau-Ponty) der Wahrnehmung.

31. Angerer, Marie-Luise: *Body Options. Körper. Spuren. Medien. Bilder*. Wien: Turia und Kant, 1999, 77. Angerer zitiert Lacan (1978), 78.

32. Lacan (1978), 102.

33. Lacan (1978), 101f.

34. Diese Unterscheidung geht auf Jacques Lacan zurück, der sich explizit auf Merleau-Pontys *Das Sichtbare und das Unsichtbare* bezieht, wenn er die Doppeltheit des Blicks so beschreibt. Vgl. Lacan (1978), 77-79.

For Lacan, the infant's ego emerges in and according to the deceptive, alienating, objectifying character of the relations the infant as seer has to its specular image. It is through a perceptual ›mistake‹, an act of *méconnaissance*, that the little ›hommelette‹ originates the sense of its corporal limits, meets the resistance of the image that is the Other, and constitutes in this resistance the boundary conditions of its own existence. Without rejecting this description or the differentiation it marks between the Self and the Other, Merleau-Ponty does transform its negativity and literally fleshes out its dialectical and diacritical possibilities. He does this by contextualizing the specular alienation of the mirror encounter within a primordial and immanent knowledge the infant already possesses – a knowledge of the subjective body lived perceptively from within as ›mine‹. [...] – Thus, where Lacan originates the Self in the ›being-seen‹ in the mirror (that is, with the visible), Merleau-Ponty originates subjectivity in the ›seeing being‹ in the mirror (that is, with the visual), in the infant's knowledge of the invisible and pre-personal intentional activity of the subjective body, centered and situated in the world.³⁵

Damit wird deutlich, dass sich Merleau-Ponty nicht damit auseinandersetzt, wie das Kind seine Subjektivität wieder zurückerlangen kann, die durch die Verkennung als Anderes (im Bild) verloren ging, sondern das Problem besteht darin, wie das Kind, das sich im gelebten Wahrnehmungskörper subjektiv situiert, den Objektkörper des Anderen als Subjektkörper in seiner Wahrnehmung ›einkörpern‹ kann. Dies verursacht den Umschlag der Perspektive von einer *objektivierten Subjektivität* (Lacan) zu einer *Subjektivität als Intersubjektivität* (Merleau-Ponty).³⁶

Auge und Blick

Merleau-Pontys Theorie des Sehens hat insofern medientheoretische Relevanz, als er damit die Spaltung zwischen Auge und Blick ausleuchtet und somit auf die mediale Verfasstheit von Wahrnehmung verweist. Georg Christoph Tholen bezieht sich ausdrücklich auf Merleau-Ponty und Lacan, um deutlich zu machen, dass beider Verdienst in medientheoretischer Hinsicht darin liegt, eine unmittelbare Wahrnehmung aufzuheben und sich genau mit den Besetzungen eines mittelbaren Blicks auseinander zu setzen.

Diese mediale, in der Geschichte des Denkens vernachlässigte Spaltung von Auge und Blick wird zum Fokus der Aufmerksamkeit erst in der Phänomenologie und Psychoanalyse. Ihre gemeinsame Reflexion über den Verlust *in* der Wahrnehmung, der diese allererst eröffnet, ist für eine Theorie der Medien wegweisend. Denn den unsichtbaren Verlust oder Entzug in der Wahrnehmung unbedacht zu lassen, führt zum Dilemma, den Verlust

35. Sobchack (1992), 119.

36. Vgl. Sobchack (1992), 123.

der Wahrnehmung, den in fortschreitender Distanzierung vom menschlichen Auge die künstlichen ›Sehmaschinen‹ (Virilio) verantworten, als den der vermeintlichen Unmittelbarkeit oder Natürlichkeit der Wahrnehmung zu verbuchen und mit dem Verschwinden des Menschen gleichzusetzen.³⁷

Tholen argumentiert hier gegen Paul Virilio, dessen Medientheorie konstatiert, Sehmaschinen wären in der Lage menschliche Wahrnehmung zu überholen oder zu ersetzen. Problematisch ist, dass diese Theorie auf der unbefragten Annahme einer ›natürlichen‹ menschlichen Wahrnehmung basiert, die von technischen Medien besetzt werden könnte. Technische Artefakte können das Auge ersetzen, aber nicht den Blick.

Die Klage über die technische Substitution des menschlichen Auges übersieht, daß der Blick nicht im Sehstrahl des Auges fixiert, also in dessen technischem Ersatz auch nicht ersetzt werden kann. Keine Tele-Vision oder Mondo-Vision kann das Reale ›ablösen‹ oder ›auflösen‹. Denn das Reale entzieht sich per definitionem den Bildern, die wir uns von ihm machen. Das Reale bleibt unterschieden von seinem Platz, die Bilder sind am Rand des Unmöglichen, d.h.: verschiebbare Aus-Schnitte bzw. mediale, also mit-teilende Rahmen-Setzungen.³⁸

Die Phänomenologie betont, dass das Sichtbare sich als verschiebbare Differenz herstellt, die ein Unsichtbares abtrennt. Das Erfassen des Sichtbaren, das ›reine‹ Sehen, schreibt sich als Illusion fort. Nach Tholen ist es die Rolle der Kunst, sich an diese Differenz heranzuarbeiten, das Sichtbare als verschiebbare Abtrennung vom Unsichtbaren herauszustellen. Das Auge bezieht sich auf das ›reine‹ Sehen, während der Blick als Alterität, als Blick des Anderen, als Fehlendes in das Sichtbare einbricht.

Verwiesen auf den Blick werden wir zugänglich erst einer unvorhersehbaren Passivität des Gesehenwerdens oder Angeblicktwerdens. Es ist der Blick, den die Kunst deponieren kann, wenn sie den undarstellbaren Chiasmus des Unsichtbaren im Sichtbaren nachzeichnet, verschiebt und verdichtet. – Das reine Sehen zu unterbrechen, die Perspektiven und Phantasmen der Erfüllung als Illusion zu enttäuschen, ist die Technik der Kunst. Sie wiederholt, wie das Begehren die Ordnung symbolischer und medialer Einschnitt-

37. Tholen (1995), 47.

38. Tholen (1995), 68, Anm. 5. Ähnlich ließen sich Ansätze problematisieren wie etwa Derrick de Kerckhoves Vorstellung von Theater als einem Wahrnehmung eintrainierenden Medium. Auch hier liegt im Kern das Konzept einer unmittelbaren Wahrnehmung vor, auf die durch mediale Einwirkung eine direkte Manipulation ausgeübt werden kann. Vgl. Kerckhove, Derrick de: »Eine Theorie des Theaters.« In: ders.: *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*. München: Fink, 1995, 71-95.

te, wenn sie – stets neu – die Frage nach dem Sichtbaren stellt, ohne dieses zu annullieren.³⁹

Es ist der Andere, der in das ›reine‹ Sehen des Auges einbricht und so den Blick erzeugt, der eine imaginäre Ersetzung des ›mangelhaften‹ Auges darstellt. Wendet man dieses Bild medientheoretisch, so ist diese Spaltung der Ort medialer Besetzungen. Hier wird deutlich, dass ein ganz anderer Entwurf vorliegt als ihn Medientheorien vertreten, die sich auf Exponierung von Medientechnik als Ersetzung und Verlust des Körperlichen beziehen. Ein solches Medienverständnis gerät leicht in Versuchung, die Technik als das Fremde zu postulieren, das den menschlichen Körper kontrollierend besetzt.⁴⁰ In der phänomenologischen Perspektive geht es nicht darum, (Medien-)Technik als ›per se Fremdes‹ des ›natürlichen‹ Körpers zu sehen – etwas, was sich mit Merleau-Ponty eben nicht mehr denken lässt. Mediale Vermittlung stellt sich eher als Spielraum des Sichtbaren und des Unsichtbaren dar, der sich als *anderer* Raum der menschlichen Wahrnehmung zugesellt. Das Fremde, das Unsichtbare bezieht sich dann auf die Transparenzillusion, die auch schon die Apparatus-Theorie, wenn auch anders gewichtet, benannt hat.⁴¹

Eine Parallelsetzung des Sehens von Auge und Blick mit dem Vermittlungsvorgang von Medien stößt an eine wichtige Grenze. Das Sehen setzt eine Differenz von Sichtbarem und Unsichtbarem. Diese Differenz erweist sich als verschiebbar, als den Einflüssen des Anderen ausgesetzt. Das Medium, zumindest als technischer Apparat verstanden, weist hier eine Konstanz der Ausgrenzung des Unsichtbaren auf. Daher ist es schwierig, das Unsichtbare zu erfahren angesichts solch technischer Vermittlung. Es bedarf des radikalen Einbruchs im Sinne einer Störung, oder einer Operation am Medium, die seine differenzierende Rahmensetzung aufweichen könnte. Genau an diesem Punkt kann die *künstlerische* Operation ansetzen, die sich durchaus auch der Störung bedient, um, so Tholen, »die Ränder des Wahrnehmbaren (Sichtbaren, Hörbaren) und Kommunizierbaren zu verschieben.«⁴²

39. Tholen (1995), 67. Bernhard Waldenfels bestätigt diese Sicht auf die Rolle der Kunst. Waldenfels, Bernhard: »Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei.« In: ders.: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, 204–224, 213: »Das künstlerische Bild, so können wir versuchsweise sagen, macht nicht nur etwas sichtbar, *es macht vielmehr die Sichtbarkeit selbst noch sichtbar, ohne dabei die Sphäre des Sichtbaren zu verlassen.*«

40. Vgl. hierzu das Kapitel IV, Seite 139–149 dieser Studie.

41. Vgl. Kap. III, Seite 105ff. dieser Studie.

42. Tholen, Georg Christoph: »Überschneidungen. Konturen einer Theorie der

Figuren der Zwischenkörperlichkeit

Merleau-Pontys späte Schriften sind ein wichtiges theoretisches Scharnier zwischen den Diskursfiguren der Körperlichkeit und der Medialität. Wie oben dargelegt, ist insbesondere der Aspekt des Sichtbaren/Unsichtbaren als medientheoretische Kerbung zwischen Auge und Blick lesbar. Es soll hier nochmals zu dem Körperbild zurückgekehrt werden, das mit den Theoremen zur Wahrnehmung einhergeht, um dieses dann in ein Verhältnis zur Medialität zu setzen.

Schon in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* ist der Körper nicht als statuarische Einheit dargestellt. Er situiert sich in schillernder Ambiguität zwischen Subjekt und Objekt und stabilisiert sich nur über die Wahrnehmung. Ausdruck für die Konzepthaftigkeit des Körpers ist das Körperschema (*schéma corporel*), dem eine körperliche Unabgeschlossenheit inhärent ist. Dennoch bleibt der Unterscheidung von Körper als Subjekt und Körper als Objekt die problematische Binarität von bedeutungsverleihender Immaterialität und bedeutungstragender Materialität⁴³ eingeschrieben. Sein Spätwerk stellt hier eine entscheidende Weiterentwicklung dar. In seiner Konzeption des Fleisches erscheint der Körper nun konsequent als ›Zwischenkörperlichkeit⁴⁴. Er ist immer im Begriff in das Objektliche der Umwelt, mit der er kommuniziert, umzuschlagen, ohne dass der Umschlag sich jemals vollzöge. Im Sinne seiner Fleischhaftigkeit ist der Körper mit sich selbst identisch und gleichzeitig als Differenz Negation dieser Identität. So ist er als differenter Körper ein ›vernährter‹ Körper. Das Fleisch bezieht sich auf eine durchlässige Grenze; der ›fleischige‹ Körper konstituiert sich immer wieder neu in der Interaktion mit dem Anderen, seine Nähte ›stechen‹ beide gleichermaßen. Somit wird die soziale und politische Dimension von Körperlichkeit im Konzept der Intersubjektivität ersichtlich. Der Körper ist als Fleisch gleichzeitig abgrenzende Hülle und Ort von Verschmelzungen von innen und außen. Beide Eigenschaften treten momenthaft in Erscheinung; sie sind an ein immer weiterlaufendes Wechselspiel gebunden. Der Begriff des Stils verweist auf eine Zeitlichkeit dieser Körpererscheinungen und fordert historisierende Analysen. Zu untersuchen ist, wie sich je historisch spezifisch ein Kör-

Medialität.« In: Schade, Sigrid u. ders.: *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München: Fink, 1999, 28.

43. Vgl. hierzu Butlers Kritik in Butler (1991), 221, Anm. 15.

44. Bezeichnenderweise sieht Bernhard Waldenfels mit Merleau-Ponty den Schritt von der *Intersubjektivität* zu einer *Interkorporeität* vollzogen. Vgl. Waldenfels, Bernhard: »Fremderfahrung zwischen Aneignung und Enteignung.« In: ders. (1991), 57-71, 65.

perschema konstituiert, welche historischen ›patterns‹ der Intersubjektivität sich dem Körperbild aufprägen.

Die Medialität erscheint nun in dieser Körperanordnung angesiedelt in der Marge zwischen Auge und Blick, die durch das Hinzutreten des Anderen wahrnehmbar gemacht wird. Das Spannungsverhältnis von Auge und Blick bringt den Körper als mediale Figur in Bewegung, negiert die Festschreibung irgendeiner Art von essentieller Körperlichkeit. Diese Vorstellung einer Körperlichkeit als Differenz ließe sich auch auf das Puppentheater beziehen, das seine flüchtigen Körper im Spannungsfeld von statuarischer Vorgabe und performativem Spiel momenthaft zu kristallisieren weiß.

Die Frage ist, ob es möglich sein kann, diese Vorgaben von Körperlichkeit in Theateraufführungen auf eine Art zu fassen und einer analytischen Beschreibung auf Basis phänomenologischer Konzepte zu unterwerfen. Amelia Jones und Vivian Sobchack haben beide den Versuch unternommen, ausgehend von Merleau-Pontys Phänomenologie Lesarten von Performance und Film zu entwickeln. Während Amelia Jones, die 1998 eine Studie zur Body Art vorlegte,⁴⁵ sich explizit auf die Konzeption des Fleisches und der Intersubjektivität von Merleau-Ponty bezieht, liegt der filmtheoretische Fokus von Vivian Sobchacks *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* (1992) auf der Reversibilität des Sehvorgangs und dem medialen Aspekt Merleau-Pontys Theorie des Sehens.

Jones liest den Körper im Sinne von Merleau-Ponty als Fleisch und betont seine mehrdeutige Grenzsetzung/Entgrenzung:

As a physical membrane that sheds and reconstitutes itself continually, the flesh is never always the same material but always a contour in process; the flesh exists provisionally both as a permeable, shifting physical perimeter, a limbic surround of virtual containment, and as the visible trace of the human body (whose contours are never stable in one's own or an other's visual field). Metaphorically as well as materially, the flesh is an envelope, a ›limit‹ inscribing the juncture between inside and outside but also the *site of their joining*.⁴⁶

Jones sieht hier einen engen Zusammenhang mit der Derridaschen Grenzfigur des »Hymen«⁴⁷, das als Fusion und Konfusion von Diffe-

45. Jones, Amelia: *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1998.

46. Jones (1998), 206f.

47. Jones bezieht sich auf den Begriff von »Hymen«, den Derrida in *La dissémination* (1972) entwickelt. Vgl. Derrida, Jacques: *Dissemination*. Engl. Übers. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1982, 209.

renzen eine ›liminale (Anti-)Grenze‹ setzt.⁴⁸ Insbesondere das Konzept der Intersubjektivität, das die Subjektbildung als reversiblen Vorgang zwischen Eigenem und Fremdem beschreibt scheint ihr als adäquate Rahmung für die Performance-Situation der Body Art. Sie bezieht sich auf die performative Aufhebung des Autor-Subjekts, das sich nun erst zwischen Produktion und Rezeption konstituiert.⁴⁹

Für Jones sind es die von diesem Punkt aus weitergeführten Projekte der Body Art, die explizit das von Merleau-Ponty erarbeitete Modell der Intersubjektivität, der Zwischenleiblichkeit durch Einsatz ihres eigenen Körpers demonstrieren. Der Austausch zwischen den Subjekten findet mittels der Körperwahrnehmung statt, die sich in der Umschlagbewegung von Expression und Rezeption auszeichnet. Jones erarbeitet vor einer phänomenologischen Folie Analysen der Projekte von Vito Acconci, Hannah Wilke und anderen, welche die brüchige Subjektkonzeption spiegeln. »Informed by a phenomenological inflected feminist poststructuralism, I stress again here that the presentation of the body/self in body art marks not the immediacy, unity, and presence of this body/self but its radical interdependence with the other.«⁵⁰

Vivian Sobchack, auf die sich Amelia Jones als Inspirationsquelle bezieht,⁵¹ legt ihren Interessenschwerpunkt weniger auf die verhandelten Körperkonzepte im Zusammenhang mit der Frage nach dem Autorsubjekt, sondern möchte den Erfahrungskörper des Zuschauers in ihr filmtheoretisches Analysemodell verankern. Sie betont, dass die Besonderheit der Film-Erfahrung im doppelten Sehen liegt, das heißt, der Zuschauer sieht etwas und sieht sich gleichzeitig sehen. Er hat also ein Bewusstsein von seinem spezifischen Sehvorgang, der durch das Medium bewirkt wird und dessen, was das Medium als Form hervorbringt.⁵²

Sobchack beklagt, dass die körperliche Erfahrung des Zuschauers in der der Filmanalyse weitgehend ausgeklammert wird und möchte diesem Mangel im Rekurs auf Merleau-Ponty abhelfen. Sie konstatiert, der Zuschauer befinde sich mit dem Film in einer interdependenten Wahrnehmungssituation. Somit sei der Zuschauer nicht nur Sub-

48. Vgl. Jones (1998), 207.

49. Jones konzidiert den Arbeiten Jackson Pollocks in dieser Hinsicht eine Schlüsselfunktion, spricht gar von einem »Pollockian Performative«, vgl. Jones (1998), 53ff.

50. Jones (1998), 107.

51. Vgl. Jones (1998), 316, Anm. 27.

52. Vgl. Sobchack (1992), 54: »Indeed, without such reflexive and reflective consciousness of vision and that latter's reversible structure, what we *mean* by the film experience would not be possible.«

jekt, sondern gleichzeitig auch Objekt der Betrachtung; Sobchack geht so weit, dem Film genauso eine Doppelrolle zuzusprechen, d.h. auch er ist ein Subjekt der Vision. Das *embodiment* betrifft den Zuschauer ebenso wie den Film, beide bedingen sich, sind Faktor der Verkörperung des anderen. Diese Blick-Situation bezeichnet Sobchack als »address of the eye«:

The eye's address must originate in a body lived simultaneously and reversibly as an object for vision and a subject of vision. For spectator and film alike, the ›address of the eye‹ is irreducibly both material residence and intending consciousness correlated in a world and with others.⁵³

Problematisch an Sobchacks Filmtheorie scheint die überaus ambitionierte Umsetzung von Merleau-Pontys Phänomenologie auf die Film-Wahrnehmung. Dies erfolgt bis in detaillierte Übersetzungen einzelner Begrifflichkeiten. Dadurch erscheint es fast unmöglich, ihr Konzept auf konkrete Analysen hin anzuwenden.⁵⁴ Sinnvoller wäre es, sich mit Grundzügen der Blick-Theorie auseinander zu setzen, um vom Untersuchungsgegenstand ausgehend Ergänzungen, aus der Medientheorie etwa, vornehmen zu können und somit einen kreativen Umgang damit zu finden. Man mag nun Sobchack folgen oder nicht, das zentrale Moment ihres Ansatzes, die Fokussierung auf den Betrachter und seine körperliche Erfahrung im Film als dialogische Struktur, gibt eine wichtige Analyseperspektive vor, die auch Ausgangspunkt dieses Projektes ist. Amelia Jones, die Merleau-Ponty in einem eher globalen Sinne für ihr Anliegen der Analyse der Subjektkonstitution in der Performance nutzt, eröffnet einen freieren Umgang mit dem phänomenologischen Körpermodell.

In dieser Arbeit geht es im Wesentlichen darum, den Körper in der existenzphänomenologischen Wahrnehmungskonstellation des Theaters zu situieren. Es betrifft den Körper auf besondere Weise, wenn sein eigener Blick auf andere Körper trifft. Der künstliche Körper, also die Puppe im Theater, dezentriert die eigene Körperwahrnehmung auf besondere Weise. Man erkennt sichtlich einen menschenähnlichen Körper, vielleicht menschenähnlich animiert, sich menschlich bewegend, der jedoch das fremde Moment der Künstlichkeit als Grundprinzip seiner Erscheinungsweise in sich trägt. Oben wurde mit Merleau-Ponty erarbeitet, welche Rolle das Fremde, der/das Andere

53. Sobchack (1992), 262.

54. Bezeichnend ist, dass der einzige Film, auf den sie sich in einem längeren Abschnitt bezieht, eine besondere Wahrnehmungssituation inszeniert: Es handelt sich um *Lady in the Lake* (1946), in dem die Hauptperson, der Detektiv Philipp Marlowe, ausschließlich durch den ›subjektiven‹ Kamerablick personifiziert ist.

für die subjektive Körperwahrnehmung spielt. Diese phänomenologische Lesart verspricht Analysemöglichkeiten des Puppenspiels, die sich nicht nur auf das Sichtbare, die Strukturen der Inszenierung etwa, beziehen, sondern auch das Unsichtbare einschließen, das den Zuschauer als sehenden und gesehene Körper betrifft. Eine These dieser Arbeit ist, dass das zeitgenössische Puppenspiel, Figurentheater sich auf besondere Art und Weise mit diesem Fremdheits-Prinzip der Puppe, der Figur als Antrag an den eigenen Körper auseinandersetzt, und dies in seinen Inszenierungen sichtbar markiert. Diese Denkfigur des ›anderen Körpers‹ wäre mit Medialität zu verknüpfen, um eben nicht nur die Wahrnehmung zu betrachten, sondern auch die (mediale) Bedingung dieser Wahrnehmung, ihre Funktion. Wie verhält sich dies nun zu einer Vorstellung von Medialität als einer produktiven Matrix? Wahrnehmung und Materialität sind diskursive Faktoren, die in dieser Matrix qualitativ zusammengeführt werden – als eine Medialität, welche die involvierten Körper (Betrachter und Akteur) herstellt.

Im anschließenden Kapitel sollen diese phänomenologischen Implikationen einer Medientheorie weiter ausgeführt werden, um zu einem Begriffsinstrumentarium zu kommen, das mit ›Medium‹, ›Medialität‹ und ›Störung‹ die oben erarbeitete Wahrnehmungssituation des ›Körperlichen‹ praktikabel macht für die Analyse ästhetischer Formen, respektive der Formen des Figurentheaters.

III. Medialität

Medientheorie als Untersuchungsperspektive

Die Lesarten des Theaters sind vielfältig. Literaturwissenschaftliche Analysen haben lange die Wissenschaft vom Theater beeinflusst, da eine Dominanz des dramenorientierten Theaters in den letzten Jahrhunderten das Interesse zum Text hin verschoben hatte. Eine textsemiotische Theatertheorie schafft Strukturraster, mit deren Hilfe sich die Zeichen der Theateraufführung lesen lassen. Ein anthropologisch-ethnologischer Zugang zum Theater führt in den Bereich von Ritual und den Gesellschaftstheorien, die darauf aufbauen. In diesem Bereich liegt der Fokus auf einer wie auch immer gearteten physischen Präsenz des Körpers.

Jede Lesart wird von den künstlerischen Experimenten der Theaterschaffenden immer wieder auf die Probe gestellt und letztlich in ihre Schranken verwiesen. Das ›Bildertheater‹ etwa eines Robert Wilson¹ ließ Textanalysen scheitern und trug dazu bei, dass sich die Theorie mit Fragen nach dem Bild, dem visuellen Eindruck beschäftigte. Es soll hier nicht behauptet werden, dass eine Fortschreibung der Theatertheorie alleine auf den Impulsen durch neuartige Theateraufführungen beruht. Auch wäre es absurd, darauf zu beharren, theoretische Vorlagen seien für die Weiterentwicklung der Theaterkunst alleine verantwortlich. Entscheidend ist vielmehr, dass es wirksame Diskurse gibt, die beides, Theater und Theorie, Kultur und Denken umfassen, und nur eine historisierende Perspektive auf Einzelercheinungen, die deren Spur tragen, kann zu greifbaren Ergebnissen führen.

1. Robert Wilsons Theater wird hier ungerechtfertigt auf das Zitat eines anschaulichen Beispiels reduziert, eine genauere Auseinandersetzung mit seinem Werk kann jedoch an dieser Stelle leider nicht erfolgen und ist auch von anderen schon ausführlich geleistet worden. Als Beispiel hierfür siehe etwa: Brecht, Stefan: *The Theatre of Visions. Robert Wilson* (= *The Original Theatre of the City of New York from the Mid-sixties to the Mid-seventies*, Bd. 1). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978; Holmberg, Arthur: *The Theatre of Robert Wilson*. New York: Cambridge University Press, 1997; Maurin, Frédéric: *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Arles: Actes Sud, 1998.

Dies alles ist nichts Neues. Worauf es ankommt, wenn man eine medientheoretische Perspektive² einnehmen möchte, ist, den Trend zum Theater als Bild, zur Wahrnehmung des Theaters als Bildhaftem ernst zu nehmen und den Zusammenhang von *Visual Culture*³, medialen Theorien und »visuellem Theater« in den Blick zu nehmen. Dabei scheint insbesondere der Körper als Exempel geeignet, um die Auswirkungen einer Verknüpfung von Medialisierung, Theaterereignis und Bildhaftigkeit zu umreißen.

Der Körper spielt sowohl in der Medientheorie eine Rolle als auch in der Diskussion um den *live-* oder Medienstatus des Theaters. Philip Auslander hat sich in seiner Studie *Liveness* (1999) sehr genau mit dem Diskurs der »Medialisierung« auseinandergesetzt und versucht das Theater, die Performance darin zu situieren. Er wehrt sich sowohl gegen die Opposition von Theater als präsentischem Ereignis – als *live performance* – und »medialisierten« Kunstformen wie etwa Film und Video, als auch gegen den Mythos von *liveness* als ursprüngliches Ereignis und Medialisierung als nachfolgendem Einfluss auf diese ›Präsenz‹.

Investigating live performance's cultural valence for the present volume, I quickly became impatient with what I consider to be traditional, unreflective assumptions that fail to get much further in their attempts to explicate the value of ›liveness‹ than invoking clichés and mystifications like the ›magic of live theatre‹, the ›energy‹ that supposedly

2. Petra Maria Meyer entwirft 1997 eine medienwissenschaftliche Perspektive auf das Theater, die auf semiotischen Grundlagen basierend die medialen Besonderheiten des Theaters, sie benennt die ›Mobilität der Zeichen‹ und die spezifische Zeit- und Ortsgebundenheit der Theaterkommunikation und die genuine Intermedialität des Theaters, in den Blick nehmen könnte. Vgl. Meyer, Petra Maria: »Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft.« In: *Forum Modernes Theater*, Bd. 12, Heft 2, 1997, 115-131.

3. Die so genannten *Visual Culture Studies* bezeichnen im anglophonen Raum eine Wissenschaft, die versucht, kulturelle Bildpraxen daraufhin zu untersuchen, wie sich dadurch eine Gesellschaft konstituiert oder wie die gesellschaftlichen Institutionen diese beeinflussen. Den vielseitigen inter- und multidisziplinären Ansätzen der *Visual Culture Studies* ist die sorgfältige kritische Hinterfragung sowohl des Visuellen als auch der Kultur als Begriff gemeinsam. Mit dem Visuellen werden immer gleichzeitig die Modi seiner Entstehung reflektiert, mit der Kultur werden auch immer die Strategien der gesellschaftlichen Abgrenzungen mitbedacht. Einflussreich war hier W. J. T. Mitchells Konstatieren eines *pictorial turns*, der nach dem *linguistic turn* das Bild als gesellschaftliches Paradigma durchgesetzt hat. Vgl. Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago u. London: University of Chicago Press, 1994. Für eine Einführung in die *Visual Culture Studies* vgl. etwa Walker, John A. und Sarah Chaplin: *Visual Culture. An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1997; und Mirzoeff, Nicolas: *An Introduction to Visual Culture*. London u. New York: Routledge, 1999.

exists between performers and spectators in a live event, and the ›community‹ that live performance is often said to create among performers and spectators. In time, I came to see that concepts such as these do have value for performers and partisans of live performance. Indeed, it may even be necessary for performers, especially, to believe in them. But where these concepts are used to describe the relationship between live performance and its present mediatized environment, they yield a reductive binary opposition of the live and the mediatized.⁴

Auslander verweist auf den Zusammenhang von Inszenierungsstrategien und Medialisierungsdiskurs, der *liveness* als Wert überhaupt erst produziert. Dabei ist nicht bei der Tatsache anzusetzen, dass Medientechnologien in zunehmenden Maße von Theaterkünstlern genutzt werden, denn »mediatization is not just a question of the employment of media technology; it is also a matter of what might be called media epistemology.«⁵ Es geht also darum, dass der Mediendiskurs und die Medienpraxen eine Voraussetzung schaffen für eine bestimmte Wahrnehmung und umgekehrt. Die Medialisierung betrifft auch die Wahrnehmung der Analysierenden. Es muss der Schreibenden bewusst sein, dass dieser Einfluss auch den Blick auf das Theater verändert. So wirkt auch auf diese theoretische Arbeit über das Theater das Gewicht der Medientheorien wesentlich. Auslanders Überlegungen können den Blick für die Medialisierung des Theaters schärfen, können den Rahmen einer Perspektive ziehen, sie sind jedoch nicht konkret anzuwenden bei der Lösung des hier aufgeworfenen Problems: Das Aufdecken einer Medienepistemologie sagt noch nicht viel aus über die spezifische Medialisierungsstruktur zwischen Akteurs- und Betrachterkörper im Figurentheater. Hier muss die Perspektive schärfer gezogen werden. Der Blick auf das Verhältnis von Körper und Medien ist ein nächster Schritt.

Medialisierung scheint insbesondere den Körper zu betreffen. Körper und Körperwahrnehmung, Körpergrenzen und Körperbilder gleichen sich ab an gängigen Medienmodellen. Das reicht von McLuhans Idee der medialen »extensions of man«⁶, also der körperlichen

4. Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London u. New York: Routledge, 1999, 2f.

5. Auslander (1999), 32.

6. Vgl. McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle*. Übers. von Meinrad Amann. Düsseldorf u. Wien: Econ, 1992 (1968), insbes. 57ff. (Original: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York 1964). McLuhan postuliert, Technik (mit Medien gleichsetzend) ersetze Körperteile des Menschen – wie etwa die Erfindung des Rades den Fuß ersetzt –, die einer Überlastung ausgesetzt seien und unbewusst vom Körper ›amputiert‹ würden. Die Technik erfülle den Mangel und würde, obgleich sie als technische

Erweiterung durch Medien, bis zu medialen Ersetzungsphantasien⁷, die den Körper hinfällig werden lassen. Der »medialisierte Körper« wird allorten diskutiert und verschränkt mit der Debatte um den technologisierten Körper und den Kunstkörper. Dieser Verschränkung scheint die Vorstellung einer Kausallogik zu unterliegen: Der Körper als Gegebenes unterwirft sich dem Einfluss eines technischen Mediums und wird so zu einem formierten, einem medialisierten Körper. Dieser kausallogischen Vorstellung wird dieses Projekt nicht folgen, sondern die Themenfelder Medien, Körper und Kunst sollen auf durchlässige Weise miteinander verkreuzt werden.⁸

Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist der künstliche Körper im Theater, die Kunstfigur auf der Bühne. Der Körper im Theater kann nicht abgetrennt von seiner medialen Rahmung, seinen medialen Produktionsbedingungen rezipiert werden entsprechend wird er hier verstanden als medialisierter Körper im Sinne einer medialisierenden Wahrnehmung. Der Puppenkörper scheint besonders geeignet, ein Körperbild zu spiegeln, das sich im Umfeld des Medien- und Technikdiskurses entfaltet – etwa in der Figur des Cyborg – und auf eine diskursive Konstruktion seiner Materialität rekurriert. Der Bezug auf Medien bzw. Medialität ermöglicht es nun, die produktiven Strukturbedingungen des künstlichen Körpers im Theater zu fassen. Diese körperbezogene Medialisierung findet nicht nur im Bühnenraum statt. Anknüpfend an die Ausführungen zur Phänomenologie lässt sich festhalten: Der Zuschauerkörper ist in ebenso starker Weise Produkt der theatralen Medialisierung. Das Verhältnis von Akteurs- und Betrachterkörper als produktiver Medialisierungsvorgang muss daher als dynamischer Prozess verstanden werden. Wie kann man dieses Wechselverhältnis unter einer medialen Perspektive in den Blick bekommen?

An dieser Stelle wird ersichtlich, dass ein Bildbegriff vom Theater, der sich auf textsemiotische Strukturierung beschränkt, nicht weiterhelfen kann. Auch eine Vorstellung vom »Theatermedium« als apparativer Konstellation kann hier nicht greifen. In einer Suchbewegung soll daher zunächst ein Medienbegriff verortet werden, der sowohl über die Bestimmung einer »Mediensprache« als auch über das technische Gehäuse hinausgeht. In diesem Sinne werden die Apparatus-

Ausweitungen quasi Körperteile bilde, nicht bewusst körperlich beeinflussend (wie etwa die »natürlichen« Organe) wahrgenommen.

7. Vgl. hierzu etwa Virilio, Paul: *Die Sehmaschine*. Übers. von Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1989 (Original: *La machine de vision*, Paris 1988) u. *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*. Übers. von Bernd Wilczek. München u. Wien: Hanser, 1994 (Original: *L'art du moteur*, Paris 1993).

8. Schon oben wurde ein phänomenologischer Gegenentwurf zum Abgrenzungsdiskurs zwischen Technik und Körper befürwortet, vgl. Kap. II, Seite 88ff.

Theorie und der Luhmannsche Medienbegriff für eine mögliche Einpassung in das vorliegende Projekt befragt.

In einem weiteren Schritt soll der Begriff der Medialität gegenüber dem Medium favorisiert werden. Anziehend erscheint hier, dass die Medialität nicht wie das Medium in der Gefahr steht, technisch oder institutionell festgeschrieben zu werden. Dieser Begriff verspricht eine dynamische Offenheit, die sich auf gesellschaftliche Fundierungen durch Medien beziehen kann (Kirchmann), aber auch auf eine produktive Mitgegebenheit (Tholen) im Sinne einer produktiven Matrix. Der Akzent liegt dann auf der Idee des Theaters als medialem *Geschehen* und weniger als medialer Struktur.

Eine spezifische Fragestellung bezieht sich auf das Verhältnis von Medien/Medialität und Kunst/Ästhetik. Welche Rolle spielt die Kunst in der medialisierten Gesellschaft, wie lässt sich eine Medialität von Kunst über eine Verwendung technischer Medien in der Kunst hinaus bestimmen? Es geht darum, den Platz der ästhetischen Medienpraxis innerhalb der kulturellen Medienpraxen zu verorten und eine Sichtbarmachung von Medialität durch künstlerische Strategien in Erwägung zu ziehen.

In einem abschließenden Abschnitt sollen die bisherigen Überlegungen zu Medium, Medialität und Kunst explizit auf den Körper und den Theaterkörper bezogen werden, um die Rolle des künstlichen Figurenkörpers als ›mediale Störung‹ herausarbeiten zu können.

Konzepte des Mediums

Der Begriff des Mediums erfährt in der Medientheorie⁹ einen wenig einheitlichen Gebrauch. Vom Wortstamm her bezeichnet das »Medium« etwas Vermittelndes, ein »in der Mitte Liegendes«. Es tritt dann in Erscheinung, wenn Unmittelbarkeit nicht möglich ist. Indem die Moderne Realität als grundsätzlich nur mittelbar/vermittelt erfahrbar formuliert hat, hat sie entsprechend das Medium mit seiner Eigenschaft der Vermittlung an einen zentralen Platz gerückt. Die Tendenz, Medien als abgetrennt von der spezifischen Kommunikationssituation zu betrachten, es also zu entkörperlichen und ein willentliches Eingreifen in den Übermittlungsakt zu verhindern, hat dazu geführt, dass Medien heute in erster Linie mit technischen Vermittlungsapparaturen in Verbindung gebracht werden. Hartmut Winkler konstatiert grundsätzlich

9. Zum Überblick vgl. Faulstich, Werner: *Medientheorien. Einführung und Überblick*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1991; Kloock, Daniela u. Angela Spahr: *Medientheorie. Eine Einführung*. München: Fink, ²2000.

zwei Herangehensweisen an Medien¹⁰; er unterscheidet einen technikzentrierten Ansatz und einen anthropologischen Ansatz, deren Vertreter sich in der Mediendebatte vehement voneinander abgrenzen. Die technikzentrierten Ansätze »gehen von einer immer schon konstituierten Technik aus und fragen [...] nach den Wirkungen dieser Technik auf die Praxen, den sozialen Prozess und die sozialen Vollzüge«¹¹ und fokussieren die lange vernachlässigte technisch produktive Seite von Medien. Anthropologische Ansätze dagegen gehen davon aus, dass kulturelle Praxen zuallererst Technik und Medien hervorgebracht haben; sie setzen die menschliche Handlung und Produktion also vor eine formierende Technik.

Beide Perspektiven weisen in ihrer Ausschließlichkeit Schwächen auf. Die technikzentrierte Position setzt erst bei einer bereits vorhandenen Technik an und blendet so deren Entstehungsgeschichte als Prozess weitgehend aus, oder reduziert sie auf die Anekdote einer Erfindung. Die anthropologische Sichtweise steht in der Gefahr, die technischen Bedingungen in einer Mittel-Zweck-Rechnung aufzuweichen und deren Faktizität nicht gerecht zu werden. Daher visiert Winkler eine zyklische Verschlingung beider Ansätze an, die somit eine gegenseitige Erweiterung der Perspektive nötig macht, und schlägt ein »*close reading*« des Untersuchungsgegenstandes vor.¹²

Obgleich einer materialistischen Medientheorie nicht gefolgt werden soll, stellen sich auch die anthropologischen Ansätze dann als problematisch dar, wenn sie ein kohärentes Menschen- und also auch Körperbild einer Technik gegenüberstellen. Es muss hier eher darum gehen, beide Perspektiven kritisch zu bearbeiten und hinsichtlich spezifischer Interessen zu verschränken. In diesem Sinne folgt dieses Pro-

10. Winklers subsummiert unter den Begriff des Mediums nicht allein den technischen Medienapparat. Auch wenn seine Herausarbeitung der beiden Perspektiven auf Medien und Technik abzielt, so handelt es sich hier nicht um die apparativ technischen Geräte wie dem Fernsehen oder dem Radio. Medien und Technik werden von ihm als Praxis betrachtet, die Medienapparate und Mediennutzer involviert. Die beiden theoretischen Herangehensweisen, die er herauspräpariert, können daher so weite Bereiche wie Apparatus-Theorie oder kognitive Medientheorie umschließen.

11. Winkler, Hartmut: »Technikzentrierte versus anthropologische Medienwissenschaft.« In: Heller, H. B. u.a. (Hg.): *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg: Schüren, 2000, 9-22, 12f.

12. Winkler (2000), 20: »Wenn gleichzeitig wahr ist, dass beide Positionen nur in wechselseitiger Ergänzung überhaupt Sinn machen – spricht dies nicht dafür, auf die Ebene der Einzelargumente überzugehen und, ganz in der Tradition des *close reading*, den Frontverlauf im Großen bewusst zu vernachlässigen?« Winkler bezieht sich hier mit dem *close reading* auf Clifford Geertz, vgl. hierzu Kap. I, Seite 58, Anm. 71 dieser Studie.

jekt der Sichtweise Hartmut Winklers und möchte vom Gegenstand ausgehend verschiedene Ansätze gegeneinander abgleichen.

Theater als Medium betrachtet erzwingt den Blick über den technischen Apparat hinaus. Theater findet zwar an bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten statt – eventuell wäre es sogar möglich, das Opernhaus als technisches Gehäuse zu verstehen – es wäre jedoch verkürzt, eine Aufführung als Theatermaschinerie darzustellen. Eine Theateraufführung ist eine mediale Praxis, die den Betrachter, den Zuschauer stark einnimmt. Daher scheint es sinnvoll, zunächst Medienkonzepte, die ihr Augenmerk insbesondere auf den Mediennutzer, den Betrachter richten – wie es etwa die Apparatus-Theorie tut vor dem Hintergrund einer Ideologiekritik – auf ihre Aussagekraft hinsichtlich des künstlichen Körpers als medialisierten Körpers zu befragen.

Auch die Semiotik richtet ihren Blick über den technischen Apparat hinaus. Sie lässt sich nicht in die von Winkler skizzierten Perspektiven einordnen. Sie versteht sich als Universalwissenschaft, die sich auf bedeutungsbildende Strukturen bezieht unabhängig von einer Diskussion um deren Entstehungsgeschichte. Die Mediensemiotik hat den technischen Apparat als Abgrenzung des Mediums abgelöst durch den Text. Die Beschäftigung mit den Übermittlungsbedingungen des Mediums und deren Einfluss auf die übermittelte Nachricht prägte in der Semiotik ein Verständnis von Medien als bestimmte Zeichensysteme, deren Code spezifische Bedeutungen hervorbringt. Medien werden als materielle Träger hinsichtlich der Herstellung und der Rezeption von Botschaften betrachtet. Daraus resultierende mediale »Produkte« werden als Textgenre mit spezifisch bedeutenden Rahmungen verstanden. Als Erweiterung zu apparativen medialen Anordnungen fokussiert die Mediensemiotik darüber hinaus die institutionellen Einrichtungen zur Verbreitung von Medieninhalten wie etwa Rundfunkanstalten.¹³ Das Medium wird als Text verstanden, der die Bedingungen seiner eigenen Hervorbringung in sich trägt.

Ein gemeinsamer Nenner vieler dieser Ansätze liegt darin, die alltäglichen Botschaften der Medien nicht nur als verbale Texte zu betrachten, sondern auch ihren nonverbalen, visuellen und kulturellen Zusammenhang im Rahmen einer allgemeinen Soziosemiotik der Medien oder einer semiotischen Theorie der multimedialen Kommunikation zu berücksichtigen.¹⁴

Doch bleibt es fraglich, ob ein Textbegriff auf Medien angewendet das Verhältnis zum Körper und zur Wahrnehmung angemessen beschrei-

13. Vgl. Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2000, 467.

14. Nöth (2000), 467.

ben kann. Die Apparatus-Theorie setzt dagegen genau an diese Stelle ihr Erkenntnisinteresse.

Den Apparatus-Theoretikern ging es in den 1960er und 1970er Jahren darum, die filmische Technik von ihrem als neutral angenommenen Status abzulösen und kritisch hinsichtlich ihrer Struktur und des sie hervorbringenden Diskurses zu befragen. So ist die technische Entwicklung Folge von diskursiven Einschreibungen, die sich in der Struktur und Funktion der Maschine niederschlägt. Die Maschine wiederum reproduziert diese formierenden Spuren in ihren Inhalten. In diesem Sinne sind Medien selbst Teil ihrer Botschaft, das McLuhansche Diktum¹⁵ erfährt eine diskursanalytische Zuspitzung. Diese grundsätzlichen Neuerungen der Apparatus-Theorie gegenüber einer bis dahin eher auf Inhaltsanalysen fixierten Medientheorie werden vom marxistisch-leninistischen Materialismus, wie ihn Louis Althusser darlegte, gespeist und von den psychoanalytischen Vorgaben Jacques Lacans. Die Beschäftigung der Apparatus-Theoretiker mit ersterem brachte die Debatte um Medien und Ideologie hervor, der Einfluss der Lacanschen Psychoanalyse begründete eine Fokussierung der Subjektformation in der filmischen Rezeption, die etwa in die Screen Theory mündete.¹⁶

Es geht darum, grundlegend darzustellen, wie die Apparatus-Theorie den wichtigen mediengeschichtlichen Paradigmenwechsel vornahm zu einer Ausweitung des Medienbegriffs, vom technischen Apparat als neutralem aber spezifischem Vermittler von Inhalten, dessen Sprache es zu untersuchen gilt, hin zu einem Begriff vom Medium als Dispositiv, wie S. J. Schmidt es formuliert: als komplexe Struktur, welche »die Anordnung der Apparate zur Distribution von Medienangeboten sowie die mentale Maschinerie der wahrnehmenden Zuschauer umfaßt.«¹⁷ Der Begriff des *Mediendispositivs* geht im Wesentlichen

15. Vgl. McLuhan (1992), 18: »Denn die »Botschaft« jedes Mediums oder jeder Technik ist die Veränderung des Maßstabs, Tempos oder Schemas, die es der Situation des Menschen bringt.« Die soziokulturellen Implikationen des Mediums also sind seine eigentlichen Inhalte.

16. Vgl. Baudry, Jean-Louis: »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat.« Übersetzt von Gloria Custance und Siegfried Zielinski. In: *Eikon. Zeitschrift für Photographie & Medienkunst*. Heft 5, 1993, 36-43 (Original: »Effets idéologiques – produits par l'appareil de base«, Paris 1970). Baudry konstatiert im Film eine Verschleierung der Differenz der Einzelbilder, die ihn als Film jedoch spezifisch erst herstellt. Er bezieht sich auf Lacans Theorie des Spiegelstadiums, um dieses Verhältnis von Differenz und Kontinuität als grundlegende Subjektbildung herauszuarbeiten. In diesem Sinne spiegelt der Film und die dispositive Anordnung der Filmvorführung die Subjektbildung wider bzw. verschränkt sich mit dieser.

17. Schmidt, S. J.: *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivis-*

auf Jean-Louis Baudry zurück, der die Ebene der technischen Mittel, die Ebene der gesellschaftlichen Diskurse und die Ebene der Inhalte als ineinander verschränkt versteht.¹⁸ Auch Jean-Louis Comolli betrachtet in diesem Sinne Medien als Diskursformationen, deren technisch historische Entwicklung weniger von wissenschaftlichen Errungenschaften, sondern von gesellschaftlichen Repräsentations-Figurationen abhängt:

Thus the historical variation of cinematic techniques, their appearance-disappearance, their phases of convergence, their periods of dominance and decline seem to me to depend not on a rational-linear order of technological perfectibility nor an autonomous instance of scientific ›progress‹, but much rather on the offsettings, adjustments, arrangements carried out by a social configuration in order to represent itself, that is, at once to grasp itself, identify itself and itself produce itself in its representation.¹⁹

Der Eindruck der Neutralität der Medien als technische Kanäle, der von der Apparatus-Theorie entschieden bestritten wird, entsteht durch die »Transparenzillusion« der Medien. In der Kinosituation etwa sehen die Zuschauer quasi durch die Projektionsapparatur hindurch und nehmen bewusst nur die narrative und bildliche Ebene wahr. Der Film »entmaterialisiert« sich somit selbst.

Der Bereich der technischen Produktion wird genauso verschleiert wie die kulturellen Normsetzungen, die hinter den Repräsentationsformen stehen.²⁰ Dies macht das Medium zum ideologischen

tische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, 84.

18. Auch Jean-Louis Comolli bezieht sich explizit auf den Dispositiv-Begriff. Comolli, Jean-Louis: »Machines of the Visible.« In: Lauretis, Teresa de u. Stephen Heath (Hg.): *The Cinematic Apparatus*. Basingstoke, London u.a.: Macmillan, 1980, 121-142, 122: »[T]he *cinema machine*, which is not essentially the camera, the film, the projector, which is not merely a combination of instruments, apparatuses, techniques. Which is a machine: a *dispositif* articulating between one another different sets – technological certainly, but also economic and ideological. A *dispositif* was required which implicate its motivations, which be the arrangement of demands, desires, fantasies, speculations (in the two senses of commerce and the imaginary): an arrangement which give apparatus and techniques a social status and function.«

19. Comolli (1980), 121.

20. Jean-Louis Comolli macht seine diskurskritische Perspektive anhand des *deep focus* deutlich. Er wendet sich gegen André Bazins Lesweise des *deep focus* als Annäherung an die Ambiguität des Realen, die durch Montage- und Editing-Techniken ausgewischt worden war. Comolli hingegen diskursiviert den Realitätseindruck als kulturellen Code, dessen »Naturalisierung« kritisch befragt werden muss, vgl. Comolli (1980), 134ff.

Apparat, der seine produktiven und diskursiven Einschreibungen zugunsten eines kohärenten Wirk-Eindrucks hermetisch abriegelt.

Das Besondere der Filmrezeption besteht nun in dem doppelten Bewusstsein des Zuschauers: Er lässt sich von der Transparenzillusion einwickeln, hat andererseits aber ein Wissen um die Filmapparatur und den Zeichencharakter des Filmes. So entsteht in der Regel ein spannungsvolles Spiel beider Rezeptionsmodi.

The spectacle, and cinema itself, despite all the *reality effects* it may produce, always gives itself away *for what it is* to the spectators. There is no spectator other than one *aware* of the spectacle, even if (provisionally) allowing him or herself to be taken in by the fictioning machine, deluded by the simulacrum; it is precisely *for that* that he or she came.²¹

Der Zuschauer gerät der Apparatus-Theorie unter dem Aspekt der Subjektconstitution in den Blick. Er wird in die mediale Struktur eingefasst und durch die Vorstellung einer Verbindung von technischem Apparat des Mediums und psychischem Apparat des Zuschauers als medial formiert betrachtet.

Kennzeichnend für die Strukturierung selbst ist die Tatsache, daß sie sich unterhalb der Bewußtseinschwelle vollzieht. Die spezifischen Verkennungen, die das Rezeptionserlebnis bestimmen, eröffnen überhaupt erst den Zugang zu jenen sehr tiefliegenden Schichten der Subjektivität, die das Objekt des formenden Eingriffs sind. Wären die transportierten Inhalte Teil der Botschaft, so könnten sie vom Bewußtsein abgewiesen werden; da sie aber Teil des Mediums sind, ›objektiviert‹ und scheinbar ohne Alternative, fehlt die Gegeninstanz, und das Distribuierte kann seine Wirkung entfalten.²²

Der Bezug auf Lacan und dessen Subjekttheorie hat der Apparatus-Theorie von mehreren Seiten Kritik eingebracht. So formuliert Marie-Luise Angerer ihre Kritik an einer undifferenzierten Übernahme des Lacanschen Subjektbegriffes durch die Apparatus-Theorie und Screen Theory.

Natürlich bietet das Kino Bilder eines Ichideals an, mit denen sich der Zuseher/die Zuseherin identifiziert, doch dies sollte nicht mit dem Prozeß des Spiegelstadiums gleichgesetzt werden. Denn im Spiegelstadium identifiziert sich das Kind mit einem Bild, und in dieses Bild wird die gesamte narzisstische Libido investiert. Identifiziert sich das Zuse-

21. Comolli (1980), 139.

22. Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer. »Apparatus« – Semantik – »Ideology«*. Heidelberg: Winter, 1992, 71.

her-Subjekt mit einem Filmstar-Bild, so ist dies als Manifestation des identifikatorischen Mechanismus' zu sehen [...]²³

Angerer möchte also die Ich-Bildung im Spiegelstadium, die mit einem Begehren (gespeist durch den Mangel) einhergeht, von einer nachgeordneten und momentanen Konfirmation des Ich durch Identifikation mit dem Bild des Anderen unterschieden wissen. Ihre Kritik ist jedoch nicht ganz zutreffend, da sie auf der narrativen und bildlichen Ebene argumentiert – es geht tatsächlich um das Bild des Filmstars – während jedoch die Apparat-Theoretiker die Subjekt-Formation im Sinne Lacans auf der Ebene der Apparatur, des technischen Prozesses, des Mediendispositivs situieren.

Aus Sicht der *Cultural Studies* trifft die Apparat-Theorie und Screen Theory der Vorwurf, sich auf einen hegemonialen Subjektbegriff zu beziehen, und somit nicht in der Lage zu sein, unterschiedliche Subjektformationen, Praxen in der historisierenden Perspektive zu analysieren.²⁴ Dieser Vorwurf ist sicher berechtigt und erfordert eine sorgfältige historische Situierung des wirksamen Subjektbegriffes.

Vivian Sobchack muss aus ihrer phänomenologischen Perspektive die Abtrennung des Kinozuschauers vom Apparat als einem von außen, von einem ›unsichtbaren‹ Ort wirksamen Mechanismus kritisieren. Mit ihrem Merleau-Ponty folgenden Konzept des *embodiment* von Eigenwahrnehmung und filmischer Wahrnehmung liegt ihr Akzent auf der körperlichen Erfahrung des Zuschauers, die von der Apparat-Theorie negiert werde:

Disavowing his own lived-body experience as an active and visually signifying spectator, Baudry thus projects his own fragmented and alienated visual consciousness into the ›influencing machine‹ that is the cinematic apparatus, and introjects the objectification of his visible (rather than visual) body as the empty shell that is the cinema spectator – what can be seen as the objective remains of Lacans little ›hommelette.²⁵

Der körperliche Aspekt der Mediensituation wird weiter unten ausführlich besprochen,²⁶ hier ging es darum, die Apparat-Theorie als

23. Angerer (1999), 98.

24. Vgl. Hall, Stuart: »Recent Developments in Theories of Language and Ideology. A Critical Note (1980).« In: ders. u.a. (Hg.): *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. London u.a.: Hutchinson, 1986, 157-162.

25. Sobchack (1992), 267. Vivian Sobchack setzt sich ausführlich mit dem Ansatz Jean-Louis Baudrys auseinander (ebd. 264-277). Zum Problem der Subjektkonstitution Lacans im Vergleich mit der Subjektfiguration Merleau-Pontys vgl. Kapitel II, Seite 86-88 dieser Studie.

26. Vgl. weiter unten, Seite 117-121.

ein Konzept vorzustellen, das mit dem Begriff des Mediendispositiv den Versuch unternimmt, das Medium über den technischen Apparat und dessen Code-Strukturen hinaus zu bestimmen.

In der neueren deutschen Medientheorie ist es vor allem Joachim Paech, der den Begriff des Mediendispositivs nutzbar gemacht und elaboriert hat. Ausgehend von der Apparatus-Theorie bezieht er Niklas Luhmanns Unterscheidung von *Medium* und *Form*²⁷ in seine Überlegungen zu Medium und Medialität ein. Luhmann entwickelt seinen Medienbegriff aus dem Bestreben heraus, einer dingorientierten Ontologie ein systemisches durchlässiges Konzept entgegenzustellen, das zwischen Materialität und Medialität vermitteln kann. So führt er Form nicht als zeitresistente Struktur ein, sondern lässt Form als »Vollzug« eines Mediums denken.²⁸ Das Medium bleibt eigentlich unsichtbar. Es ist nur in der Form als Spur beobachtbar und kann auch nur von dort aus in seinen Funktionsqualitäten bestimmt werden. Das Medium sieht eine Kopplung von Elementen vor, die in der Form gebunden als Möglichkeit unter Ausschluss anderer Möglichkeiten erscheint.²⁹

Die Schwierigkeit des Luhmannschen Medienbegriffs liegt darin, dass er das Medium als eigentliches Dazwischen, als nicht sichtbares Mittel zur Erscheinung der Form betrachtet. Eine Analyse muss

27. Vgl. Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, Kap. 3: »Medium und Form«, 165-214.

28. Sybille Krämer betrachtet die Luhmannsche »Form« als »Vollzug«, vgl. Krämer, Sybille: »Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?« In: *Rechtshistorisches Journal*, Heft 17, Frankfurt a.M., 1998, 558-573, 566: »Insofern es Form immer nur als Form-in-einem-Medium gibt, bleibt die Form nicht länger ein Analogon, sei es zum Urbild, zur Struktur oder zum Regelwerk, sondern die Form erwirbt den Status einer raumzeitlich situierten Operation: Sie wird zur temporalisierten, instabilen, flüchtigen, kontingenten Konkretisierung eines jener Potentiale zur Formbildung, die bereitzustellen die Aufgabe des Mediums ausmacht.« Folgt man Krämers Einschätzung, dann erhält damit auch die Materialität, etwa von Theaterkörpern, eine neue Bedeutung, nämlich als Vollzug. Tholen bestreitet, dass Luhmann dies leisten kann, vgl. Tholen (1999), 15-34, 25, Anm. 21: »Auch wenn Sybille Krämer in ihrem erhellenden Beitrag über den Beitrag der Systemtheorie zu einer noch ausstehenden Medientheorie (Krämer 1998) hervorhebt, daß Luhmanns Form-Medium-Unterscheidung sich von der klassischen Form/Materie-Unterscheidung distanziert, sehe ich nicht den wesentlichen Unterschied, der mit einer funktionalistischen (in Luhmanns Selbstbeschreibung: operativ-konstruktivistischen) Definition von Medium und Form als einer kombinatorischen Wechselwirkung zwischen beiden gegeben wäre: die instrumentelle Relation zwischen Form und Medium ist eine strikt kausale.«

29. Dieses Konzept ermöglicht das Aufbrechen von Form-Inhalt-Strukturen, die sich in der Medientheorie vor allem in der Vorstellung des Mediums als Kanal, als Transportmittel von zu kommunizierenden Inhalten hartnäckig festgesetzt haben.

über die Beobachtung der Form an die mediale Seite herankommen. »Die Beobachtung der Form muß, wenn sie nach dem Medium fragt, sich selbst beobachten, um sich klar zu machen, daß sich die beobachtbare Form notwendig ihrer anderen unsichtbaren Seite des Mediums verdankt.«³⁰ Die Unsichtbarkeit des Mediums wurde auch von den Apparatus-Theoretikern als »Medientransparenz« diskutiert, die es in der Analyse zu thematisieren gilt. Paech bindet daher die Ideologiekritik Jean-Louis Baudrys an Luhmanns Medium/Form-Unterscheidung an:

Tatsächlich wollte Baudry mit seiner Kritik nicht die (kinematographische) Form des Mediums zerstören, sondern die Formseite des Mediums diskursivieren durch die Wiedereinführung der Differenz für den Beobachter im Zuschauerraum, in der Absicht die (illusio-näre) Transparenz des Bewegungsbildes durch die Wiedereinführung des Mediums als beobachtbare Form blockieren zu können.³¹

Dabei erscheint jedoch die Strategie einiger Avantgarde-Filmer, diesem Problem durch das Hineinreichen der Kamera als Apparat in den Bildbereich zu begegnen, nicht hinreichend. Damit verschiebt sich nur die Unsichtbarkeit des Mediums auf eine andere Ebene: Die Kamera wird zum Objekt in der Form des Filmbildes; die Kamera, die diese Form hervorbringt, die das Bild aufnimmt, bleibt weiterhin im Dunkeln. Paech dagegen hat ausgearbeitet, dass es vielmehr die Störung, die medientechnische Vermittlungspanne vermag, die Spur des Mediums aufzuzeigen.³² Es muss hier kritisch angemerkt werden, dass Joachim Paech den Medienbegriff Luhmanns weitgehend aus der Systemtheorie herausgelöst betrachtet. Georg Christoph Tholen hat zu bedenken gegeben, dass der Medienbegriff Luhmanns innerhalb der Systemtheorie einen instrumentellen Charakter hat: Die Medien erfüllen hinsichtlich des Systems den Zweck seiner Selbsterhaltung und Selbstreproduktion.

Auch der Begriff der *Kommunikation* und des *Systems*, wie ihn die Systemtheorie in ihrer medientheoretischen Anwendung verwendet, privilegiert [...] einen durchaus instrumentellen Medienbegriff; dies gilt auch dann, wenn die Mittelhaftigkeit unterschiedlicher Medien wie Wahrheit, Geld, Liebe, Kunst, Recht oder auch Bewusstsein sehr weit gefasst wird: ihre jeweilige, von der Systemtheorie bereits als funktional definierte Äquivalenz

30. Paech, Joachim: »Intermedialität. Mediales Differenzial und transformativ Figuretionen.« In: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, 14-30, 23.

31. Paech (1998), 21.

32. Vgl. Paech, Joachim: »Figuretionen ikonischer n...Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film.« In: Schade u. Tholen. (1999), 122-136.

erlaubt es natürlich, die jeweiligen Teil- oder Funktionssysteme mal als ›System‹, mal als dessen zweckdienliches Mittel zu betrachten.³³

Bei Paech vollkommen ausgeblendet bleibt auch das Problem des hermetischen Abschluss-Charakters des Systems, die Autopoiesis³⁴ des sozialen Systems.

Joachim Paech trennt die Unterscheidung von Medium und Form aus dem systemtheoretischen Rahmen heraus, wie er auch das Mediendispositiv nicht vor dem Hintergrund der Ideologiekritik und der Psychoanalyse gemäß der Apparatus-Theorie liest. Paech hat ein spezifisches Interesse an der Diskussion von Medialität als unsichtbarer Differenzfunktion von Medien, als Vermittlungsereignis zwischen Apparat, Mediennutzer und Diskurs. Diese beiden Aspekte kann er gemeinsam lesen durch Verkopplung der Medium-Form-Unterscheidung und des Dispositiv-Begriffs. Damit geraten Systemtheorie und Apparatus-Theorie wesentlich in den Hintergrund, dies ist im Ansatz Paechs jedoch durchaus gerechtfertigt.

Ähnlich soll auch hier vorgegangen werden, wenn wesentliche Begriffe und Konzepte aus Apparatus-Theorie und Luhmanns Medientheorie herausgenommen werden, um daran anknüpfend, sich der Medialitätsdiskussion zu nähern. Insbesondere die Konzepte der *Ideologie der Medienapparate*, der *Transparenzillusion*, also der Verschleierung dieser Ideologie, und die Differenzierung in ein *unsichtbares Medium* und in eine *sichtbare Form*, welche die Spur des Mediums trägt, sind wichtige Grundgedanken einer zu entwickelnden Vorstellung von Medialität. Das besondere Augenmerk auf die Rolle des Betrachters (in körperlicher Hinsicht) soll darüber hinaus beibehalten werden.

Medialität

Paechs Erkenntnisinteresse ist bezeichnend für den Umschwung von einem Fokus auf einzelne Medien und deren Wirkung zu einer Perspektive auf Medialität als Struktur einer Hervorbringung von ästhetisch und kulturell wirksamen Inhalten. Georg Christoph Tholen sieht im Computer als Universalmedium diesen Umschwung materialisiert:

Die Frage, ob Medien einen tiefgreifenden Wandel von Gesellschaft, Kultur und Wahrnehmung markieren, ist keine bloß randständige mehr. Allein schon eine kursorische Bestandsaufnahme der Literatur, die seit etwa 1985 nicht mehr nur in der Perspektive

33. Tholen (1999), 23f.

34. Vgl. den Eintrag »Autopoiesis.« In: *Metzler Philosophie Lexikon*. Hg. von Peter Prechtl u. Franz-Peter Burkard. Stuttgart u. Weimar: Metzler, ²1999, 57.

der Wirkungsforschung einzelne Massenmedien wie das Telefon, den Film, das Radio oder das Fernsehen untersucht, sondern zunehmend nach den medialen Bedingungen der Kultur überhaupt fragt, belegt, daß die Funktion der Medien unser Selbstverständnis nachhaltig irritiert. Das genannte Datum ist kein bloß zufälliges: Erst mit der zu diesem Zeitpunkt unübersehbar werdenden Verbreitung des Computers als einem *universellen*, die vormaligen Medien integrierenden Medium überlagert sich die Frage nach dem alltäglichen Gebrauch der Medien und ihrer Normen mit der nach der Struktur der Medialität *als solcher*.³⁵

Die Frage nach der »Struktur der Medialität als solcher« berührt Problembereiche, die ebenso den künstlichen Theaterkörper betreffen. Daher sollen im Folgenden Konzepte von Medialität vorgestellt werden, welche die hier angesetzte mediale Perspektive umreißen helfen.

Mit seinem soziologischen Ansatz fokussiert Kay Kirchmann Medien als Bestandteile einer gesellschaftlichen Verdichtung von Komplexität, die er als Medialität³⁶ bezeichnet. Medialität erstreckt sich auf kollektive Weltaneignung und dient daher sozialem menschlichen Handeln als *Organisationsmatrix*. Kirchmann betrachtet Medialität als soziale Struktur, die übergreifend wirksam ist, also nicht nur auf bestimmte kulturelle Praxen wie Nutzung technischer Medien etc. beschränkt ist. Dennoch sieht er die Rolle der Medialität in der Gesellschaft durchaus als historisch differenziert. Mit seinem Konzept von Medialität geht Kirchmann über ein apparatives Medienverständnis hinaus und verwirft die Engführung auf das »Trägermedium«.

Medialität *konkretisiert* sich immer *polymodal*, weshalb ein allein auf die materielle Trägersubstanz des Medialen fixiertes Medienverständnis verfehlt ist. Was wir gemeinhin unter Medien verstehen, sind ebendiese Konkretisierungsformen der Medialität, deren apparative-technologische Materialisation aber nur eine historisch relativ späte Spezialform darstellt.³⁷

Dementsprechend betrachtet Kirchmann etwa das Buch, den Film oder das Bild, die im geläufigen Sinne als Einzelmedien bezeichnet werden, nicht als dinghafte Artefakte, sondern als Strukturen.³⁸ Sein Erkenntnisinteresse liegt also nicht darin, Medien als Rahmungen oder Appa-

35. Tholen (1999), 15.

36. Zu Kirchmanns umfassender Definition von Medialität vgl. Kirchmann, Kay: *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenz von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß*. Opladen: Leske u. Budrich, 1998, 61f.

37. Kirchmann (1998), 61.

38. Kirchmann (1998), 43.

rate und deren Erscheinungsweisen festzuschreiben, sondern er fragt nach den strukturellen Entstehungsbedingungen des Vermittelten:

Was ist Medialität, was ist mithin die Strukturgleichsamkeit all jener disparaten Phänomene, die unter dem Begriff Medium subsumiert werden? Wenn die Begriffswurzel schon das ›Vermittelnde‹ als Funktion eines Mediums artikuliert, stellt sich die Frage: Wozwischen wird denn da vermittelt? Und: Warum ist eine derartige Vermittlung überhaupt notwendig? Welche strukturellen Konstellationen haben historisch eine vermittelnde Instanz zur sozialen Notwendigkeit erhoben?»³⁹

Kay Kirchmann setzt das Bedürfnis nach Komplexitätsreduzierung und Beschleunigung zentral, das einer Gesellschaftsbildung schon immer zugrunde liegt, und stellt die Medialisierung in diesen Zusammenhang. Daraus kann er folgern, dass »daher jeder Ansatz, Beschleunigungsprozesse erst an technologisch realisierte Artefakte zu knüpfen, systematisch wie historisch unhaltbar ist.«⁴⁰ Es soll hier dem Strukturdenken Kirchmanns stückweit gefolgt werden, obgleich sich das Erkenntnisinteresse nicht auf die medialen Strategien des Zivilisationsprozesses beziehen. Wichtig erscheint für diese Untersuchung, von medialen Artefakten abzusehen und sich auf die Medialität als produktive Matrix zu konzentrieren, somit den Fokus auf den Prozess der Hervorbringung zu richten. Während Kay Kirchmann mit seinem soziologischen Ansatz eine Rahmenperspektive einnimmt, geht es hier um eine binnenmediale Perspektive, die sich auf die Hervorbringung von Körpern in einer medial verfassten Struktur bezieht. Diese produktive Struktur, die sich nicht als vorgängig verstehen lässt, sondern als unsichtbare Spur dem Medialisierten beigegeben ist, soll im Folgenden als mediale Matrix gefasst werden.

Georg Christoph Tholen geht ebenso wie Kirchmann davon aus, dass Medialität als Untersuchungsperspektive nur dann zu neuen Erkenntnissen führt, wenn sie »nicht mit den materialen Bedingungen der Kommunikation gleichgesetzt wird, sondern als axiomatische Möglichkeit eben dieser Bedingungen selbst untersucht wird.«⁴¹ So geht auch Tholen über eine Vorstellung von »Medialität« als spezifischer »Mediensprache«⁴², wie sie die semiotische Perspektive⁴³ vorsieht, hinaus.

39. Kirchmann (1998), 43.

40. Kirchmann (1998), 60.

41. Tholen (1999), 15, Anm. 2.

42. So etwa Belting, Hans: *Bildanthropologie*. München: Fink, 2001, 27. Belting spricht von einer Medialität der Bilder als einer »Bildersprache«. Mit dem Rekurs auf einen semiotisch fundierten Begriff von Medialität geht Hans Belting eigentlich hinter den Anspruch seines Projekts der Bildanthropologie zurück. Das, was er als Bildpraxis,

Sowohl Kirchmann als auch Tholen sehen die Medialität nicht als ordnende Struktur, sondern als produktive Matrix. Bezogen auf die Medialität von Gesellschaft – beide beschäftigen sich mit der soziokulturellen Rolle der Medien – heißt das, dass Medialität als Übermittlung nicht die Mitglieder einer Gemeinschaft durch mediale Praxen als »Selbste« bestätigt, sondern sie als solche erst hervorbringt, erst das »Wir« der Kommunikation bildet.⁴⁴ Dieser Gedanke lässt sich auf die Hervorbringung von Körpern übertragen. Die spezifische Kommunikation des Theaters setzt die beteiligten Körper – Akteur und Betrachter – nicht in ein spezifisches Verhältnis, sondern bringt vielmehr diese als Körper erst diskursiv hervor. Die Medialität ist dann die Matrix der medialisierten Körper und bleibt selbst unsichtbar.

Versucht die Medientheorie nun die Bedingung dieses Erscheinens selbst in den Blick zu nehmen, dann muss sie, nach Tholen, über den »Rand der Sichtbarkeit«⁴⁵ hinaus fokussieren. Der Ausschnittcharakter der medialen Konfiguration – das Medium schneidet etwas von einem Horizont aus, das so erst zum Sichtbaren wird und sich abgrenzt zum Unsichtbaren – manifestiert sich als »Dazwischenkunft des Anderen«. Verschiedene Medien veranlassen eine Verschiebung der Grenze

als Geschehen zwischen Bild, Betrachter und Material, bezeichnet, geht weit über eine »Bildersprache« hinaus. Diese »Bildersprache« lässt sich nicht von der Bildpraxis abtrennen, von daher soll ein umfassenderer Begriff von Medialität, wie ihn Kirchmann und Tholen vertreten, favorisiert werden. Die Bildanthropologie Hans Beltings wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels im Zusammenhang von Körper und Medien ausführlicher diskutiert werden, vgl. weiter unten, Seite 117ff. dieser Studie.

43. Zu einer Kritik dieser semiotischen Perspektive vgl. weiter oben, Seite 103f.

44. Bei Tholen ist die Medialität im Sinne der »Übermittlung« gesellschaftsbildend. Vgl. Tholen (1999), 27: »Der *sensus communis* ist vielmehr [...] das Geschehen der *Übermittlung*, das uns voraus ist bzw. auf uns zukommt, um ein »Wir« der Kommunikation erst zu bilden. Die ursprüngliche Übermittlung als *gemeinschaftliches Dazwischen* ist [...] nicht nur das Fehlen von Substanz, Ursprung oder Bestandhaltung, sondern dasjenige, was eben dieses Fehlen jeglicher »Wesenheit« mitteilt. Sie ist definitionsgemäß weder ein transzendentaler Ort noch ein fundamentales Sein. Sie ist nicht im ontologischen Sinne gegeben.« Tholen bezieht sich hier auf Nancy, Jean-Luc: »Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des »Kommunismus« zur Gemeinschaftlichkeit der »Existenz.« In: Vogl, Joseph (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994, 167-204.

45. Vgl. die Abschnittsüberschrift »Medialität als Rand der Sichtbarkeit« in Tholen (1999), 28. Tholen bezieht sich hier auf Merleau-Pontys Unterscheidung des Sichtbaren und des Unsichtbaren, vgl. ebd. und 29. Vgl. hierzu auch Kap. II, Seite 88-90 dieser Studie.

zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, die sie somit in das Feld des Wahrnehmbaren rücken lässt.

Weder Mittel noch Milieu, verwies uns die Metaphorik der Medialität auf ihren zweiten Aspekt, nämlich als Mitteilung die Ränder des Wahrnehmbaren (Sichtbaren, Hörbaren) und Kommunizierbaren zu verschieben: Reproduzierbarkeit als Signum der antizipierenden Einbildungskraft. Als solche hat sie keinen vorgegebenen Ort, sondern eröffnet als horizontverschiebende Dazwischenkunft die stets medial repräsentierten Formen der Erscheinung. Keine Erscheinung ist also ohne das ihr vorgängige *Zu-Erscheinen-Geben* denkbar.⁴⁶

Es bleibt zu klären, welche Rolle die Kunst spielen kann in der Sichtbarmachung dieser »Ränder des Wahrnehmbaren und Kommunizierbaren«.

›Künstliche‹ Störungen

Die von der Apparatus-Theorie initiierte und von der neueren Medientheorie aufgenommene Ausweitung des Medienbegriffs auf eine sozio-kulturelle Konstellation, hat auch in den Literatur- und Kulturwissenschaften zu einer Fokussierung auf das Medium als Dispositiv geführt. Wie Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe ausführen, müssen Medienanalysen von einer Verschränkung mit Kultur- und Ästhetikfeldern ausgehen:

<Medien> stellen sowohl Erzeugnisse wie Bedingungen des Kulturprozesses dar. <Medien> sind – kulturgeschichtlich betrachtet – nicht nur als (moderne) technische Medien zu verstehen, sondern historisch und systematisch als das, worin Wahrnehmen, Fühlen und Denken seine charakteristischen Formen und Darstellungen findet. Darum stellt die mediale Form, die Vermittlung in *allen* Bereichen der Kulturwissenschaft einen zentralen Aspekt der Fragestellungen dar. Umgekehrt gilt, daß jede medienwissenschaftliche Analyse sich zu reflektieren hat im kulturellen Feld oder ästhetischen Kontext. In diesem Sinne verweisen <Ästhetik>, <Kultur> und <Medien> auf allen Stufen der Forschung aufeinander.⁴⁷

Diese grobe Vereinfachung sollte doch näher befragt werden. In welchem Verhältnis stehen Ästhetik, Kultur und Medien zueinander? Genauer – aus der Sicht der darstellenden Künste – was hält einen davon ab, Kunstausübung als Medialität zu verstehen, was gewinnt dagegen

46. Tholen (1999), 28.

47. Böhme, Hartmut u. Klaus R. Scherpe (Hg.): *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1996, 17.

eine Inszenierungsanalyse, wenn sie den Begriff Medialität für sich operationalisiert?

Gemäß seinem soziologisch geprägten Medialitätsbegriff warnt Kirchmann vor einer vorschnellen Gleichsetzung von Kunstausübung und Medialität: »Denn der funktionale Kommunikationszusammenhang, der Status als sozial verbindliche Realitätskonstruktion, die angestrebte Elimination des subjektiven Faktors – alle jene Eigenschaften, die für Medialität konstitutiv sind – sind *nicht zweifelsfrei* einer *jedlichen* Kunstausübung zuschreibbar.«⁴⁸ Dennoch räumt er ein, dass sich ein medientheoretisches Interesse auf die »inhaltsunabhängige Organisationsmatrix«, die sich einem Kunstwerk als Medium einschreibt, erstrecken könnte, insofern sich eine »Reflexion des Medialen innerhalb des ästhetischen Gegenstandes«⁴⁹ ausmachen lässt. Kirchmann schreibt hier gegen eine Gleichsetzung von Kunst und Medium an, die das Medium auf einen instrumentellen (apparativen) Zugang beschränkt. Wenn man die materiellen Gegebenheiten eines Bildes bezeichnen möchte und dafür den Begriff (Träger-)Medium verwendet, so wird das dem elaborierten Medienkonzept von Kirchmann und anderen sicher wenig gerecht. Problematisch erscheint allerdings der Fokus auf eine »*inhaltsunabhängige* Organisationsmatrix«. Man kann der Vorstellung von Medialität als Struktur, als »Vorgegebenheit« folgen, die das Vermittelte in Erscheinung bringt. Inhaltsunabhängig ist die Matrix jedoch insofern nicht, da sie sich der Erscheinungsweise, die sich direkt auf »Inhalt« bezieht, aufprägt. Darüber hinaus spricht Kirchmann sich für eine konsequente Historisierung dieser Matrix aus, dies verweist darauf, dass die »Inhalte«, die diskursive Setzungen sind, zurückwirken auf die Matrix. Von daher kann in beiderlei Hinsicht nicht von »Inhaltsunabhängigkeit« gesprochen werden.

Auch Joachim Paech⁵⁰ und Hans Ulrich Reck⁵¹ etwa stehen einer Gleichsetzung von Kunst und Medialität, der nicht selten eine technisch-apparative oder materielle Medienkonzeption zugrunde liegt, entgegen. Reck weist sogar die Definition eines umrissenen Me-

48. Kirchmann (1998), 238.

49. Kirchmann (1998), 242.

50. Vgl. Paech (1998), 17: »Häufig werden Kunst und Medien parallel gebraucht oder vage in der historischen Abfolge traditioneller Künste und moderner technischer Medien ausgetauscht: das eine löst dann das andere historisch ab. Ein autonom gedachter ästhetischer Bereich der ›freien‹ Künste wird aus der Erfahrung zunehmend technischer Bedingtheit künstlerischer Produktion in der Gegenwart auch in seiner Geschichte ›technisch-apparativ‹ implementiert.«

51. Vgl. Reck, Hans Ulrich: »Kunst durch Medien.« In: Müller-Funk, Wolfgang u. d. (Hg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*. Wien u. New York: Springer, 1996, 45-62.

dienbegriffs für die Kunst zurück. Er möchte »die Medien der Kunst« vom Prozess der Medialisierung aus betrachten:

Was mich dagegen interessiert, ist das Aktivierungspotential der Kunst, das In-Szene-Setzen von Prozessen oder Ereignissen, die Verstofflichung von Imaginärem, kurz: ihre Leistung als inszenierte Imagination. Medium ist kein Raum oder Gefäß von Speichern und Bewahren, sondern eine Bühne des Operierens und Handelns.⁵²

Diese Vorstellung vom Medium als »Bühne des Operierens und Handelns« lässt sich zusammenlesen mit dem Konzept einer Medialität von Kunst als unsichtbarer Matrix. Diese Matrix wird erst in ihrer Medialisierung produktiv – »Erst die Medialisierung der Kunst erzeugt die Werke«⁵³ – und bezieht sich nicht auf den Status der Kunstwerke, sondern auf den Vollzug ihrer Operationen.⁵⁴ Joachim Paech weist hier der künstlerischen Produktion eine strategische Annäherung an die Sichtbarmachung dieser medialen Operationen der Matrix zu:

Rilke hat versucht, die Intermedialität zwischen figurativer und narrativer Darstellung zu formulieren, indem er die Operation der Unterscheidung zwischen den Figuren als intermediale Figuration der Differenz in die Darstellung eingeführt hat. Die »weiße Seite« Mallarmés, der Suprematismus Malewitschs, die Erschöpfung der Formen (épuisé) bei Beckett (vgl. Deleuze), alles das lässt sich als paradoxe Strategie der Annäherung an die andere, unsichtbare Seite der Welt der Formen, ihre Medienseite und »mediales Differenzial«, verstehen.⁵⁵

Die Kunst ist jedoch keinesfalls ein freies Experimentierfeld, um die Medialität sichtbar zu machen. Sie kann nicht Gegenmodelle zum Diskurs, in den sie eingeschrieben ist, entwerfen. Aber sie kann produktiv mit sichtbar machenden Störungen umgehen: Sie kann die Störung zulassen, ihr einen Raum geben und die Störung mit einem Index verse-

52. Reck (1996), 47.

53. Reck (1996), 52.

54. Reck (1996), 52: »Die alltagssprachliche Verkürzung/Substitution von »Kunst« auf/durch »Malerei«, von Kunstwerken auf/durch »Bilder« legt dagegen nahe, die Medialität der Künste nicht im Status der Bilder, sondern im Vollzug der Operationen zu gründen.«

55. Paech (1998), 26. Paech verwendet hier wiederum die Unterscheidung in Medium und Form von Luhmann. Dies wurde bewusst in den Zusammenhang mit der Argumentation um Medialität und Kunst gestellt, um aufzuzeigen, dass Paech in seinen Medienbegriff genau die Aspekte hineinlegt, die auch für dieses Projekt anhand der Medialität herausgearbeitet werden sollen. Im Weiteren soll daher der Luhmannsche Medienbegriff in der Lesweise von Paech zugunsten des Medialitätsbegriffes vernachlässigt werden.

hen, auf sie verweisen. In diesem Sinne soll an Tholens Bestimmung der Kunst als Unterbrechung des ›reinen Sehens‹, als Enttäuschung der Illusion von Erfüllungsphantasmen angeknüpft werden⁵⁶, wie auch an die Störung der »Transparenzillusion« der Apparatus-Theorie⁵⁷.

Medienpraxis und Körper

Wie lassen sich nun die Medialität als produktive Matrix, die Kunst als sichtbarmachende Störung und der Körper aufeinander beziehen? Medialität wurde unter Zuhilfenahme verschiedener Konzepte in zweierlei Hinsicht beschrieben. Zum einen ging es um Medialität als komplexitätsreduzierende Organisationsmatrix von Gesellschaft (Kirchmann). In einer allgemeineren Perspektive ist Medialität als Matrix dem Medialisierten beigegeben und tritt in ihm als das ›Andere‹ der Wahrnehmung in Erscheinung (Tholen). Diese Perspektive lässt sich auf den künstlerischen Bereich ausrichten und ist hilfreich in der Überwindung eines instrumentellen apparativen Medienbegriffes, der mit der vorschnellen Gleichsetzung von Kunst und Medien einhergeht. Ästhetische Strategien können insbesondere die Sichtbarmachung dieser transparenten medialen Matrix anvisieren. Paech hat in diesem Zusammenhang die technische Störung als Spalt der Sichtbarkeit und Blockade der Transparenzillusion herausgearbeitet.⁵⁸ Die ästhetische ›Störung‹ lässt sich daran anschließen als ›Lackmus‹ medialen Geschehens.

Um diese mediale Matrix in der Kunstpraxis näher zu bestimmen, müssen die an dieser dynamischen Struktur beteiligten Faktoren herausgearbeitet werden. Hilfreich erscheint Hans Beltings Konzept der »Bildpraxis«, welches das Medium, den Mediennutzer und die kulturelle Rahmung umschließt.⁵⁹ Belting siedelt den Begriff Bildpraxis in der Anthropologie an, die er jedoch nicht an ein statisches Menschenbild gekoppelt wissen will. Für ihn handelt es sich um die sinnvolle Ergänzung zu rein technologischen Medientheorien. »Die anthropologische Sicht richtet sich dabei auf die Bildpraxis, die gegenüber den Bildtechniken und ihrer Geschichte eine andere Diskussion verlangt.«⁶⁰

56. Vgl. Kap. II, Seite 89f. dieser Studie.

57. Vgl. weiter oben, Seite 105f.

58. Vgl. Paech (1999).

59. Während Beltings Begriff der »Bildpraxis« für dieses Projekt fruchtbar ist, erweist sich sein Medienbegriff als »Trägermedium« problematisch. Vgl. hierzu auch weiter unten, Seite 125f.

60. Belting (2001), 9.

Beltings Anliegen ist es, nicht die ›textuelle‹ Bedeutung von Bildern – im Sinne einer Text-Semiotik – in den Blick zu bekommen, sondern die Bedeutung, die Bilder in einer Gesellschaft haben, zu fokussieren.⁶¹ Die Bildpraxis ist verwoben mit symbolischen Handlungen und lässt sich in kulturellen Mustern deuten. Dabei spielt die Bild-Wahrnehmung nicht nur für das individuelle Erfassen, Erkennen eine Rolle, sondern sie ist Teil einer kulturellen Aneignung.

Wir animieren Bilder, als lebten sie oder als sprächen sie zu uns, wenn wir sie in ihren medialen Körpern antreffen. Bildwahrnehmung, ein Akt der Animation, ist eine symbolische Handlung, welche in den verschiedenen Kulturen oder in den heutigen Bildtechniken auf ganz verschiedene Weise eingeübt wird.⁶²

Das Bild entfaltet demnach seine eigentliche Medialität erst in der Bildpraxis, in der animierenden Wahrnehmung des Betrachters. Anschaulich wird dies anhand der von Belting analysierten Bilder im Totenkult. Der Kult um den Toten umschließt auch einen Kult um das Bild des Toten. Betrachtet man etwa die mittelalterliche Praxis der Herrschereffigien so lässt sich deren Bedeutung nur innerhalb der kulturellen Praxis lesen. Bezeichnend ist hier der Umstand, dass die Gleichsetzung der Effigie mit dem lebenden, machtvollen Herrscher in der Übergangszeit zwischen dem Tod des Herrschers und der Inthronisierung seines Nachfolgers in dem Moment aufgehoben wurde, in dem der neue Herrscher in Amt und Würden erscheint. Dann ist sie nur noch eine wenig bedeutende darstellende Wachsfigur.⁶³ Die rituelle Funktion der Effigie degeneriert zunehmend und verschwindet ganz im 17. Jahrhundert zugunsten der Schaulust. Mit dem Aufkommen des anatomischen Zeitalters findet die Wachsfigur in den Anatomiesammlungen einen neuen Rahmen, um sich dann in späterer Zeit, wiederum in einem neuen Kontext zu finden: in Kuriositätenkabinetten und Schaustellungen.⁶⁴

61. Vgl. Belting (2001), 15.

62. Belting (2001), 13.

63. Es sei hier auf die weit rezipierte Studie E. H. Kantorowicz verwiesen: *The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

64. Entsprechend wandelt sich auch der Beruf des Wachsbildners in seiner sozialen Funktion. So Belting in seinem Vortrag »Repräsentation und Bildpraxis« auf der Tagung *Bildliche Repräsentation* am 9. Februar 2001 in Karlsruhe. Ersichtlich wird hier, dass eine Abtrennung des ästhetischen Bereichs von kulturellen Praktiken eine Setzung ist, deren komplexe Durchlässigkeiten nicht kategorial zu erläutern sind. Vielmehr muss auch hier ein *close reading* die Verhältnisse anhand einer detaillierten Fragestellung klären.

Im hier angelegten Begriff von Medialität nun soll der Aspekt der medialen Praxis stark gemacht und von Beltings Bildpraxis aus weitergedacht werden. Dies geht insofern über einen rezeptionsorientierten Ansatz hinaus, als der Betrachter, in diesem Falle der Theaterzuschauer, nicht nur in der Bedeutungsbildung Relevanz hat, sondern vielmehr als produktiver Faktor der Medialität des Theaters betrachtet wird. Das heißt, seine Anwesenheit bestimmt die Erscheinungsweisen der Matrix mit. Dadurch steht auch er bei der Medialisierung auf dem Spiel, konstituiert sich erst. Das wird beim Thema »Körper« offensichtlich. Somit stehen im Geschehen des Theaters sowohl der künstliche Körper als auch der Akteurskörper und der Zuschauerkörper zur medialen Disposition.

In der strukturellen medialen Anordnung, die Belting als Bildpraxis bezeichnet, wird die Rolle des Körpers deutlich im Verhältnis zu Medium und Bild, dessen Bedeutung generiert wird in der Wechselwirkung von Praxis, Imagination und Körperlichkeit.

Die Inszenierung durch ein Medium der Darstellung begründet erst den Akt der Wahrnehmung. Der Dreischritt, den ich hier nachzeichne, ist für die Bildfunktion aus anthropologischer Sicht fundamental: Bild – Medium – Betrachter oder Bild – Bildapparat – lebender Körper (wobei dieser als medialer oder medialisierter Körper verstanden werden muß).⁶⁵

Der so eingebundene Körper ist ein medialisierter, das beteiligte Medium ein verkörpertes.

Beschreibt dies eine grundsätzliche Anordnung von Bild, Medium und Betrachter, so geht es Jonathan Crary um eine »genealogische«⁶⁶ Bestimmung dieses Betrachters im spezifischen historischen Kontext. Crary arbeitet heraus, wie sich im 19. Jahrhundert die Position, das Dispositiv des Betrachters veränderte. Im 17. und 18. Jahrhundert war die Camera Obscura das bestimmende Modell, die sich als Apparatur zwischen den Betrachter (innen) und die Welt (außen) schob. Dabei

65. Belting (2001), 20.

66. Crary bezieht sich ausdrücklich auf die »Genealogie« Michel Foucaults als einer Form von Geschichte, die Erkenntnisse und Diskurse erklären kann, welche ein spezifisches Subjekt hervorbringen. Vgl. Crary, Jonathan: *Die Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Übers. von Anne Vonderstein. Dresden u. Basel: Verlag der Kunst, 1996 (Original: *Techniques of the Observer*, Cambridge, Mass. 1990), 159, Anm. 2 und 17: »Wenn man sagen kann, es gebe einen für das 19. Jahrhundert – oder für jede beliebige Epoche – typischen und spezifischen Betrachter, kann man das nur als Folge von nicht aufeinander reduzierbaren heterogenen Systemen von diskursiven, sozialen, technischen und institutionellen Beziehungen. Unabhängig von diesem sich stets in Veränderung befindlichen Feld gibt es kein beobachtendes Subjekt.«

war sie weit mehr als nur Seh-Apparat, sondern diene als Chiffre einer Vorstellung von objektiver Welterkenntnis. Crary bezeichnet das Seh-Modell der Camera Obscura als unkörperliches, da die Funktion der Apparatur darin bestehe,

den Akt des Sehens vom Körper des Betrachters zu lösen, das Sehen zu entkörperlichen. Die Camera obscura verleiht dem monadischen Blickwinkel des Individuums Authentizität und Legitimität. Die körperlichen und sinnlichen Erfahrungen des Betrachters werden jedoch durch die Beziehungen zwischen dem mechanischen Apparat und einer gegebenen Welt objektiver Wahrheit verdrängt.⁶⁷

Mitte des 19. Jahrhunderts wird das Seh-Modell der Camera obscura aufgehoben, da sich das damit einhergehende Betrachter-Modell nicht mehr als zeitgemäß erweist. Ein neues Interesse an der Körperlichkeit des Betrachters, an den physiologischen Grundlagen des Sehens, lassen das Sehen zum subjektiven körperlichen Akt werden:

Die vom Konzept der Camera obscura a priori ausgeschlossene körperliche Subjektivität des Betrachters wird plötzlich zum Schauplatz, auf dem ein Betrachter möglich ist. Der menschliche Körper mit all seinen Möglichkeiten und Besonderheiten bringt ›das Spektrum einer anderen Farbe‹ hervor und wird zum aktiven Produzenten optischer Erfahrungen.⁶⁸

Das Paradigma des subjektiven Sehens bringt gleichermaßen neue Körperbilder als auch neue Medienapparate hervor, die sich daran abgleichen. Crary macht hier deutlich, wie das Stereoskop als Sehapparat dem Auge nicht das spiegelt, was ›wirklich da ist‹, sondern der Betrachter erschafft aus den zwei Bildern des Stereoskops ein virtuelles räumliches Bild. Dabei insistiert Crary darauf, dass nicht der Körper ein neues Medium hervorbringt, und auch nicht das Medium einen neuen Körper. Die Ursache beider liegt – wiederum genealogisch gedacht – auf der Ebene des Diskurses.⁶⁹

67. Crary (1996), 49f.

68. Crary (1996), 76.

69. Hieran könnte man die Debatte um neue Medien und den Körper anschließen. Sowohl die pessimistische Lesart des Körperverlusts im Umgang mit neuen Medien, als auch die positivistische Haltung der Körpererweiterung durch Medien gehen von einer Kausallogik aus, die durch den diskurstheoretischen Ansatz Crarys unterlaufen wird. Eine ausführlichere Diskussion dieser (Medien)Technik-Körper-Debatte wird weiter unten, Kap. IV, Seite 139-149 dieser Studie, geführt. An dieser Stelle sei nur auf Marie-Luise Angerer verwiesen, die dezidiert nach dem Verhältnis von Körper und neuen Medien fragt, vgl. Angerer (1999), 38: »Worum es in all diesen Beschreibungen geht, ist die Frage nach dem Zustand des physischen Körpers bzw. der Möglichkeit einer historischen

Möchte man die Anordnung von Betrachter-Körper und Medium, also die mediale Wahrnehmungssituation, auf das Theater beziehen, so ist ersichtlich, dass der Zuschauer keiner Apparatur gegenüber sitzt, sondern einer ›medialen Anordnung mit Körpern‹. Das Medienepistem der Wahrnehmung ist hier jedoch gleichsam wirksam, und zwar in beide Richtungen, so dass im Verhältnis von Betrachter-Körper zu Zuschauer-Körper eine spezifische historische Medialisierung passiert. Beide Körper werden demnach im medialen Prozess erst ›hergestellt‹.

Die Herangehensweise von Crary zeigt, dass es wichtig ist, die wirksamen Parameter einer Medienpraxis einer historischen Problematisierung zu unterwerfen. Es muss der jeweils angelegte Körper- und Medienbegriff problematisiert werden, wenn man von Medienpraxis spricht. Obgleich Beltings Bildpraxis relevant erscheint für die Frage nach dem Verhältnis von Betrachter, Körper und Medium, sind sowohl sein Medien- als auch sein Körperbegriff ungeeignet für die in vorliegender Arbeit angelegte Untersuchungsperspektive. Am Beispiel der Denkfigur des Ornaments soll daher im Folgenden dieses Problem durchgearbeitet und gefragt werden, ob in einer anders gewendeten ›Bildpraxis‹ das Verhältnis von Körper(n) und Medium im Sinne einer produktiven Matrix dargestellt werden kann.

Ein medialer Durchgang – das Ornament

Das folgende Kapitel stellt einen Durchgang dar durch das Konzept von Medialität als produktives Verhältnis. Es wird der Versuch unternommen, darzustellen, wie sich eine Medialität des Körpers unter Verschränkung von Diskurs, Körper und Medium ausdifferenzieren kann. Dies soll geschehen mit Blick auf die mediale Figur der Künstlichkeit und die Strukturformel des Ornaments. Die Künstlichkeit betrifft den Puppenkörper unmittelbar, er wird in erster Linie als künstlicher wahrgenommen. Anhand zweier Konzepte (Claude Lévi-Strauss und Siegfried Kracauer) des Ornaments als künstlichem Muster auf Körpern soll das Verhältnis zwischen dem Medium und dem Körper herausgearbeitet werden.

Im Bezug auf Claude Lévi-Strauss' Analyse von indianischen Körperbemalungen versucht Hans Belting den Körper als Bild, den Körper im Bild mit der Strukturformel des Ornaments zu beschreiben. Das Ornament versteht er als »mediale Technik zur Bildgenese des

Transformation. Was bedeutet ein anderer Körper für Subjektivität? Wie wird ein anderer Körper anders erfahrbar? Was bedeutet Re-Materialisierung, Rekonstruktion, kurz, was bedeutet ein Wiederfinden des Körpers unter der Dominanz der Neuen Medien-Technologien?«

Körpers«⁷⁰, die ornamentale Gesichtsbemalung macht den Körper zum Bild. Eine weitere Textstelle bei Belting lässt aufhorchen. Es heißt da:

Die menschliche Plastik und die menschliche Zeichnung stehen in einem analogen Körperbezug, denn die eine ist eine Nachbildung des Körpers, die andere Muster auf einem Körper.⁷¹

Sollte es also möglich sein, den künstlichen Körper, die »Nachbildung des Körpers«, wie man Puppen landläufig auch versteht, in ein mediales Verhältnis zu setzen mithilfe des Ornaments? Ist der künstliche Körper ein ornamentierter Körper? Das Ornament wäre dann eine Strukturfigur, die Künstlichkeit, Körper und mediale Bezeichnungspraxis in ein Verhältnis bringt. Dieses Verhältnis hängt natürlich davon ab, welche Konzepte sich hinter seinen Parametern verbergen. Daher soll im Weiteren untersucht werden, welche Konzepte sich hier um das Ornament gruppieren und die Frage gestellt werden, ob sich die Körper des Figurentheaters damit beschreiben lassen.

Das Ornament ist ein Phänomen der Oberfläche. Um 1900 hat das Ornament eine Hoch-Zeit. Es ist wesentliches Element des Jugendstils und wird von Alois Riegl erstmals kunsthistorisch ausgeleuchtet. Die Ungegenständlichkeit des Ornaments lässt es aus der Kategorie des Bildlichen heraustreten, es bildet eine eigene Gattung, die Riegl in seiner Schrift *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) zu bestimmen versucht. Riegls einflussreiche Ornamenttheorie bezeichnet das Ornament »wesenhaft« als Abhängigkeitsverhältnis: Als Muster auf Grund ist es lesbar nur im Verhältnis zu diesem, wobei das Verhältnis beider Komponenten wichtig ist für die stilistische Interpretation.

Das Ornament bezieht sich nicht auf die Welt als Abbild, es überzieht Oberflächen mit Wegelinien und rhythmischen Wiederholungen. In diesem Sinne ist das Ornament eine besondere topographische Verzeichnung. Die Wiederholung der Wege stellt in dem und durch das Ornament eine Ordnung her, die als Chiffre der Künstlichkeit gegen das Chaos des Organischen ins Feld geführt wird.

»Das Ornament ist Verbrechen!«, so die wieder und wieder ertönende Anklage von Adolf Loos in seinen Vorträgen und Schriften⁷² der 1910er Jahre des 20. Jahrhunderts. In seinen sachlich-funktionalistischen Gestaltungskonzepten gibt es keinen Platz für dekorative Elemente, schmückende Ornamente sind dekadent und ein Verbrechen

70. Belting (2001), 35.

71. Belting (2001), 35.

72. Vgl. Loos, Adolf: »Ornament und Verbrechen (1908).« In: ders.: *Trotzdem*. Wien: Prachner, ²1988, 78-88.

am ästhetischen Empfinden. Diese radikale Opposition hat eine Wende in der Rezeption des Ornaments erreicht. Das Ornament darf nicht reiner Schmuck sein, es muss auf struktureller, funktionaler Ebene bedeutend sein. Genau dieser Forderung entspricht Claude Lévi-Strauss' Aneignung des Ornaments als Strukturformel. In seinem Konzept einer ornamentalen Körperfigur, wie er sie 1955 in *Tristes Tropiques* [*Traurige Tropen*]⁷³ vertritt, ist das Ornament Durchgangsfigur von Körper und Bezeichnung und stellt ein Verhältnis von Oberfläche und Tiefenstruktur dar.

Claude Lévi-Strauss beschäftigt sich auf seiner Brasilien-Reise 1935⁷⁴ eingehend mit der Kunst ornamentaler Körperbemalung der brasilianischen Caduveo. Er beobachtet Caduveo-Frauen bei der Bemalung ihrer Körper und versucht der Funktion dieser ornamentalen Hautmuster auf die Spur zu kommen. Er glaubt zu verstehen, dass die Bemalungen einen Eingriff in/Zugriff auf den Körper bedeuten und nicht nur bedeutungsloses Schmuckwerk darstellen: »Diese piktorale Chirurgie verpflanzt die Kunst auf den menschlichen Körper.«⁷⁵

Schon an diesem kurzen Zitat lässt sich erkennen, dass Lévi-Strauss mit einer Abtrennung des Körpers von der Kunst operiert. Die Kunst wird dem Körper aufgepflanzt, das Ornament ist Körper überspannende Oberfläche. Die Chirurgie als medizinische Manipulation am vorher unberührten Körper verkünstlicht mit diesem Eingriff den Körper. Lévi-Strauss deutet die ornamentalen Körperbemalungen der Caduveo als codifizierte Bezeichnungen des Körpers, die diesen aus seinem Naturzustand herausheben und ihn zu einem kulturellen Gesellschaftswesen werden lassen:

Die Gesichtsmalereien verleihen zunächst dem Individuum seine Menschenwürde; sie vollziehen den Übergang von der Natur zur Kultur, vom »stumpfsinnigen« Tier zum zivilisierten Menschen. Außerdem drücken sie, in Stil und Komposition je nach den Kasten verschieden, in einer komplexen Gesellschaft die Hierarchie der Rangstufen aus. Damit besitzen sie eine soziologische Funktion.⁷⁶

Die Gesichtsmalereien markieren so den Unterschied zwischen dem unkulturierten Naturkörper und einem codifizierten also bezeichneten Kulturkörper. Einer Anekdote zufolge halten die Eingeborenen die

73. Lévi-Strauss, Claude: *Traurige Tropen*. Übers. von Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978. (Original: *Tristes Tropiques*, Paris 1955).

74. Lévi-Strauss unternahm von 1935-1939 zahlreiche Reisen ins brasilianische Hinterland. Vgl. hierzu seinen kommentierten Bildband: Lévi-Strauss, Claude: *Brasilianisches Album*. Übers. von Hans-Horst Henschen. München u. Wien: Hanser, 1995.

75. Lévi-Strauss (1978), 179.

76. Lévi-Strauss (1978), 185.

weißen Missionare für »dumm«, also unzivilisiert, weil sie sich nicht bemalen. Lévi-Strauss eignet sich diskursiv die Praxis der Gesichtsbemalung, die Figur des Körperornaments an, um damit eine Opposition von Natur und Kultur zu belegen.⁷⁷ Er geht soweit, die Körperornamente als Abwehrgestus gegen die ›kreatürliche Natur‹ zu postulieren und in einem christlichen Wertesystem zu verorten:

In den Gesichtsmalereien wie in der Abtreibung und im Kindsmord brachten die Mbayas ihren Abscheu vor der Natur zum Ausdruck. Die Kunst der Eingeborenen kündigt von einer grenzenlosen Verachtung für die lehmige Erde, aus der wir geschaffen wurden; in diesem Sinne grenzt sie an Sünde.⁷⁸

Und weiter unten:

Wäre dies vielleicht die Erklärung für den außergewöhnlichen Charakter der Caduveo-Kunst, nämlich dass sich der Mensch mit ihrer Hilfe weigert, ein Ebenbild Gottes zu sein?⁷⁹

Diese etwas holprige Gleichung von Natur = Naturkörper = kreatürlicher Körper = Ebenbild Gottes entspringt einem theologischen Denksystem, dem Derridas Kritik der Metaphysik der Präsenz gilt.⁸⁰

Der bemalte Körper der Frau wird in diesem oppositionellen Modell von Natur und Kultur vom männlichen Blick als irritierendes und dadurch begehrenswertes Objekt situiert. Lévi-Strauss bescheinigt den Caduveo-Frauen eine besondere Attraktivität:

Die Gesichts- und Körperbemalungen erklären vielleicht die Anziehungskraft, jedenfalls verstärken und symbolisieren sie sie. Diese zarten subtilen Striche, ebenso beweglich wie die Linien des Gesichts, welche sie manchmal betonen, manchmal verraten, verleihen der Frau etwas herrlich Herausforderndes.⁸¹

Das »herrlich Herausfordernde« der Frau entspringt ihrer Anmaßung kultureller Bezeichnung durch die Körperbemalungen. Die Frau, sonst

77. Lévi-Strauss benennt gleichzeitig immer wieder die Durchbrechungen, die Skandale dieser Unterscheidung und zweifelt etwa später den Wert dieser Grenzziehung über einen methodologischen hinaus an, vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968, 284.

78. Lévi-Strauss (1978), 179.

79. Lévi-Strauss (1978), 180.

80. Vgl. hierzu auch Derridas Kritik an Lévi-Strauss' Grenzziehung zwischen Kultur und Natur in Derrida, Jacques: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen.« In: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, 422-442, insbes. 428ff.

81. Lévi-Strauss (1978), 179.

in den Bereich des Natürlichen verwiesen erweist sich als noch begehrter, wenn sie sich das Kulturmonopol des Mannes aneignet und ihren Körper bemalt – sündhaft erotisch.

Lévi-Strauss nähert sich von mehreren Enden her dem Körperornament. Dabei wird ersichtlich, dass die Vorstellung eines *natürlichen* Körpers, der durch *künstliche* Ornamente in eine kulturelle Ordnung überführt wird, seinem Denken zugrunde liegt. Das Körperornament ist bei Lévi-Strauss eine *evolutionäre Durchgangsfigur auf dem Weg von Natur zu Kultur*.

Hans Belting hat sich die Deutung des Ornaments von Lévi-Strauss für eine anthropologische Bestimmung des Körpers im Verhältnis zu Bild und Medium angeeignet. Er betrachtet das Ornament als Bezeichnungspraxis, die den Körper als Bild hervorbringt:

Das Ornament ist in diesem Sinne, gegen seinen geläufigen Sinn, nicht Schmuck, sondern mediale Technik im Dienst der Bildgenese des Körpers. So wird der Körper der Natur entzogen und einer symbolischen Ordnung eingegliedert. In seiner sozialen Rekonstruktion hat er die Doppelexistenz eines Mediums und eines Bildes.⁸²

Diese mediale Technik, die Körperbemalung, verursacht den Umschlag von Naturkörper zu Bildkörper. Es geht also wiederum um die Überzeichnung, die Verzeichnung eines ursprünglichen Körpers, der nun symbolischen Bilderwert erhält. Die Medienexistenz des Körpers bezieht sich auf das Trägermedium, als die materielle – in diesem Falle »natürliche« Grundlage, die Bildexistenz bezieht sich auf die Bedeutung: Der Körper macht als Bild Sinn. Die Besonderheit der Körperbemalung besteht nach Belting in der Doppelung von Autor und Bild: Der Körper ist »nicht nur Bildträger, sondern auch Bildproduzent [...] in dem Sinne, daß er es in die Hand nimmt, sich in ein Bild zu verwandeln.«⁸³ Der Naturkörper enthebt sich also selbst seinem medialen Zustand, differenziert sich produktiv aus zum Bild. Der Begriff der Medialität bezeichnet dabei in der Konzeption Beltings die Bildersprache. Die Medialität des Bildkörpers beschreibt so das System seiner bedeutungserzeugenden Zeichenkopplungen. Der Körper wird von ihm als reines Trägermedium betrachtet, das vom Ornament bezeichnet wird und so Bildcharakter erhält. Die Stärke seines Ansatzes liegt in seiner Bearbeitung des Bildbegriffes, problematisch ist allerdings, dass seinem Ansatz, im Rekurs auf Lévi-Strauss, ein Körpermodell unterliegt, das einen ursprünglichen, vorgängigen, zu modellierenden Körper voraussetzt. Entsprechend muss er seinen Gewinn für den Bildbegriff angesichts des Körpers zurücknehmen und reduziert ihn auf ein Träger-

82. Belting (2001), 35

83. Belting (2001), 35.

medium. Interessanter für die Betrachtung von Figurentheaterkörpern ist der Versuch, den Körper und das Ornament als Figuren einer Medialität – verstanden als produktive Matrix – zu betrachten.

Beltings Konzeption wird wesentlich bearbeitet, wenn man den Körper nicht als natürliches, überschreibbares Trägermedium betrachtet, sondern ein performatives Körpermodell, etwa im Sinne Butlers⁸⁴, voraussetzt. Der Körper selbst ist hier Produkt von Signifikationsprozessen, die sich diskursiv lesen lassen. Das Ornament erhielte dann eine wesentlich veränderte Position. Es wäre nicht nur an der Oberfläche angesiedelt, sondern sichtbares Zeichen und Hinweis auf eine ornamentale Matrix, die den Körper hervorbringt.

Am Beispiel des Publizisten Siegfried Kracauers wird ersichtlich, dass das Ornament eine Modifizierung durchläuft, wenn man ein anderes als das Naturkörper-Modell ansetzt. In seiner Schrift »Das Ornament der Masse« von 1927 ist das Massenornament ästhetisches Charakteristikum der kapitalistischen Epoche; explizites Sinnbild hierfür sind die Shows der Tiller-Girls, die ihre individuellen Körper in streng choreographierten Mustern auflösen.

In diesem Sinne ist das Ornament untrennbar von der Vorstellung der Masse als anonyme Menge. Nicht Individuen bilden die Figuren des Massenornaments, sondern wesenlose Bruchteile eines fragmentierten Produktionsprozesses fügen sich in die strukturierende Ordnung. Das Ornament legt sich wie ein Raster über die »Massenteilchen«, ohne organischen Zugang:

Es ist die Masse, die eingesetzt wird. Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur.⁸⁵

Und weiter unten:

Das Ornament wird von den Massen, die es zustandebringen, nicht mitgedacht. So linienhaft es ist: keine Linie dringt aus den Massenteilchen auf die ganze Figur. Es gleicht darin den *Flugbildern* der Landschaften und Städte, daß es nicht dem Innern der Gegebenheiten entwächst, sondern über ihnen erscheint.⁸⁶

Dabei entspricht das Massenornament strukturell den fragmentarischen Vorgängen des kapitalistischen Produktionsprozesses. Kracauers Kritik an den ästhetischen Oberflächen deckt sich so mit seiner Kapitalismuskritik.

84. Zu Butler vgl. Kap. I, Seite 71f. dieser Studie.

85. Kracauer, Siegfried: »Das Ornament der Masse.« In: ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, 50-63, 51.

86. Kracauer (1977), 52.

Kracauer bringt den Gegensatz von Natur/Organismus und rationaler Ordnung in Anschlag, um seine Argumentation zu konturieren. Für ihn ist das Ornament zunächst ebenso wie für Lévi-Strauss eine Überzeichnung des Naturkörpers, der in eine soziale Ordnung eingeschrieben wird. Kracauer muss diese oberflächliche Einschreibung, der noch immer das Konzept des Naturkörpers verborgen unterliegt, im Sinne der sozialistischen Utopie einer Neuschaffung des Menschen und des Menschenkörpers verwerfen. Er kritisiert die ästhetischen Äußerungen des Massenornaments, zu denen er auch die rhythmische Gymnastik basierend auf Lebensreform-Gedankengut zählt, als oberflächlich rationale Stratifizierungen, die unterschwellig die Mythologisierung des Körpers als Naturleib fortschreiben. Die sozialistische Ordnung der Vernunft dagegen versteht er als konsequente Ornamentierung, die nicht vor der Entsubstantialisierung der Natur halt macht. Der sozialistische Menschenkörper ist nicht nur an der Oberfläche, sondern im Kern ornamentiert:

Der Prozeß führt durch das Ornament der Masse mitten hindurch, nicht von ihm zurück. Er kann nur vorangehen, wenn das Denken die Natur einschränkt und den Menschen so herstellt, wie er aus der Vernunft ist. Dann wird die Gesellschaft sich ändern. Dann auch wird das Ornament der Masse hinschwinden und das menschliche Leben selber die Züge jenes Ornaments annehmen [...] ⁸⁷

Das Natürliche, von Kracauer als Effekt mythischer Legendenbildung beschrieben, erweist sich so als körperschreibende Diskurfigur ohne substantiellen Ursprung oder Legitimation. Die Rolle des Ornaments dabei ist es, eine Differenz in der Wahrnehmung des sogenannten ›natürlichen‹ Körpers zu schaffen, die Kracauer einhaken lässt. Er erkennt das Ornament zunächst als Schreibung einer Ordnung auf den Körper und gestaltet es dann um als Strukturfigur zur Umschreibung des Körperdiskurses. Kracauer transformiert das Ornament von der Oberfläche, auf die sich das Massenornament erstreckt, zu einer tiefschichtigen Matrix, die einen neuen sozialistischen Körper hervorbringt. Also von dort hervor bringt, wo er überschrieben vom Diskurs des Natürlichen im Kern des Menschen verborgen war.

Ist die einfache Umkehr der Vorzeichen von Kracauer – nicht die Natur, sondern die Vernunft liegt im Kern des Menschen – fragwürdig, so erscheint doch seine Vorstellung des Ornaments nicht nur als Oberflächenordnung, sondern als produktive Matrix eines neuen Körpers interessant. Denkt man dies weiter ohne den Ballast der sozialistischen Utopie, so scheint hier eine Möglichkeit, das Ornament als mediale Figur des Körpers zu entwickeln. Dazu muss man sich zu-

87. Kracauer (1977), 63.

nächst nochmals vergegenwärtigen, welche Rolle die Medialität und das Ornament im eigenen Denksystem spielen.

Soll sich das Ornament auf die Theaterpuppe beziehen, so kann dies vor allem durch die Figur der ungegenständlichen Künstlichkeit geschehen. Die Puppe ist nicht abschließend als materielles Abbild des Menschen beschrieben, ihre theatrale Existenz stellt sich im zeitgenössischen Figurentheater weitgehend her durch den Fokus auf ihre Künstlichkeit. Wie das Ornament nicht nur als Muster die Oberfläche überschreibt, sondern strukturell produktiv ist, so ist die Künstlichkeit der Puppe nicht nur Eigenschaft des Abbildes, sondern wird zur theatralen Diskursfigur. Sie ist nicht nur Bezeichnung, sondern wirkt als Matrix an der Hervorbringung des Figurenkörpers. In diesem Sinne könnte der Körper der Puppe als schon grundsätzlich ornamentiert verstanden werden.

Hier wird schon deutlich, dass das Ornament dann in eine andere Vorstellung von Medialität eingebettet wird als sie das Konzept eines Trägermediums anbietet. Die Ordnung der Oberfläche (Norm) verweist auf die Verfasstheit der Körpermatrix. Das Körperornament der Puppe siedelt sich nicht an einer Grenze zwischen ›natürlichem‹ Körper und seiner Be-Zeichnung an, sondern es figuriert gerade eine Durchlässigkeit.

An diesem Beispiel wurde aufgezeigt, wie der Diskurs des Körpers verschiedene Konzepte von Medialität an der spezifischen Figur der Künstlichkeit hervorbringt. Im Rekurs auf das Körpermodell Merleau-Pontys und die medientheoretischen Implikationen der Apparatus-Theorie muss an dieser Stelle die Bildpraxis Beltings als körperliche Animation des Bildes durch den Betrachter⁸⁸ erweitert werden. Der Betrachter ist nicht nur eine durch Imagination bedeutungsverleihende Instanz, sondern in der medialen Struktur ›immer schon mit drin‹ – gleichermaßen medialisiert in dem Sinne, dass die Diskursfigur der Künstlichkeit, ausgedrückt im Ornament, ihn im performativen Konzept der Medialität direkt körperlich betrifft, auch seinen Körper als quasi ›ornamentierten‹ in der Medienpraxis hervorbringt.

Auf das Theater bezogen beschreibt Medialität dann die performative Matrix der Erscheinung des Theaterkörpers zwischen Materialität, Diskursfigur und Verkörperung *durch den* und *des* Betrachter/s. Das Ornament erweitert sich so von der Diskursfigur der Künstlichkeit zu einer medialen Figur des produktiven Durchgangs zum Theaterkörper.

88. Belting spricht von Bildwahrnehmung als Akt der körperlichen Animation, vgl. weiter oben, Seite 118.

Zusammenfassung

Im Folgenden soll der hier angelegte Begriff der Medialität weiter konturiert und auf das spezifische Erkenntnisinteresse dieses Projekts zugeschnitten werden. Dabei wird die dargelegte phänomenologische Grundperspektive berücksichtigt, wie auch die oben erarbeiteten medientheoretischen Implikationen. Medialität wird in diesem Projekt nicht als Erklärungsmodell oder universale Formel gesetzt. Sie wird als Strukturbegriff entwickelt aus dem spezifischen Anliegen angemessener Beschreibungen von Figurentheater. In diesem Sinne ist die Medialität ein *travelling concept*⁸⁹, das funktionale Aussagen ermöglicht, jedoch seinen Geltungsanspruch eng auf das eigene Erkenntnisinteresse bezogen definiert und somit immer durch andere ›Schulen‹, ›Traditionen‹, ›Wissenskontexte‹ in Frage gestellt wird. Entsprechend wird der Begriff der Medialität hier nicht ausschließend gesetzt. D.h. in einem anderen Argumentationszusammenhang, auf einen anderen Gegenstand bezogen, wird er entsprechend umformuliert werden. Es sollen im Folgenden also die hier wirksamen Parameter der Medialität nochmals zusammengefasst offengelegt werden.

Zunächst einmal ist die Medialität im Zusammenhang mit der Vorstellung von Theater als *kommunikativer Situation* zu sehen. Hans Thies Lehmann hat ein zirkuläres kommunikatives Modell von Theater entworfen, das im Wesentlichen auf Identifikation, Ver-Körperung und Darstellung beruht und sich gegen ein Modell wendet, das sich auf die Repräsentation eines Abwesenden im Theater beschränkt:

Aber es ist nicht einfach der Gott, das Abwesende, eine ›Referenz‹, was im Spiel kommuniziert wird, vielmehr der Prozeß der Übertragung selbst, der in einer komplexen Bahnung 1) das Dargestellte jenseits des darstellenden Körpers, 2) diesen Körper selbst, 3) den Akt der Ver-Körperung als eine menschliche Handlung mit all ihren Risiken, 4) die darbietende Übergabe der Zeichen an den Rezipienten und 5) deren Rück-Gabe des Erfahrenen als Reaktion auf die Darsteller, die Darstellung und schließlich deren Objekt umfaßt.⁹⁰

Wichtige Differenz zu anderen Kunstformen und Grundlage dieser zirkulären Kommunikation im Theater ist nach Lehmann die Ko-Präsenz⁹¹ von Körpern, von Betrachterkörper und Akteurskörper:

89. Vgl. Kap. I, Seite 75f. dieser Studie.

90. Lehmann, Hans Thies: »TheaterGeister/MedienBilder.« In: Schade u. Tholen (1999), 137-145, 139.

91. Dabei rekurriert Lehmann keineswegs auf eine naive Vorstellung von physischer Präsenz des Körpers, vgl. Lehmann (1999), 140: »Die berühmte Präsenz des Schauspielers [...] ist überhaupt nicht wesentlich im Faktum der sinnlichen Wahrneh-

Erst wenn die virtuelle Ko-Präsenz sich, in welcher Intensität auch, realisiert, wird sie zu jener komplexen Erfahrung von ›Theater‹, die es von der Begegnung mit dem Objekt unterscheidet.⁹²

Die Betrachtung von Theaterformen, welche die Grenze zur bildenden Kunst durchlässig machen, wie es ja für die Performance und auch das Figurentheater gilt, muss jedoch den von Lehmann vorgegebenen Rahmen sprengen. Mit der Phänomenologie wurde hier eine Perspektive eröffnet, die *auch* das Objekt in ein körperliches Wechselspiel mit dem menschlichen Körper einbindet; die Ko-Präsenz bezieht sich hier also auch auf die kommunikative Funktion des Objektes. Die genuin gesetzte Differenz zur bildenden Kunst wird so zu einer graduellen. Ohne Frage lässt sich eine Ko-Präsenz im Theater leichter denken, da der menschliche Körper, der einem gegenüber steht, unmittelbar verfügbar scheint. Die Körperlichkeit der Kunst und auch des Betrachters wird im Theater jedoch nur verstärkt erfahrbar, da sie instabilere Parameter aufweist als etwa die Betrachtung eines Tafelbildes. Insofern ist die theatrale Kommunikation hochgradig stör anfällig, was die Störung als spezifisches Mittel zur Erfahrbarkeit der ›Vollkommenheitsphantasmen‹, der ›Transparenzillusion‹ der Medialisierung von Körpern im Theater erscheinen lässt. Der Betrachter erfährt dies als Störung seines kohärenten Körpergefühls und wird so auf die mediale Produktion der Körper gestoßen.

Mit der Einführung des Begriffs der Medialität kann das Augenmerk auf einen Aspekt der theatralen Kommunikation gelegt werden, der in Lehmanns Modell nicht vorkommt. Es handelt sich um das diskursive Potenzial dieser Kommunikation, genauer: um die Produktion der Körper im Theater. Lehmann setzt diese Körper voraus, ihre Anwesenheit stellt für ihn kein Problem dar. Wiederum bietet hier der Blick auf das Figurentheater Widerstand. Geht man von menschlichen Körpern aus, dann fällt es leicht, deren Existenz vorauszusetzen. Die Phantasmen des ›natürlichen‹, vorgegebenen Körpers haben sich angesichts seiner scheinbar ganzheitlichen Gestalt ohne Widerstände auf ihn projizieren lassen. Hat man es aber mit Figurenkörpern zu tun, die auf mehr oder weniger umständliche Weise auf der Bühne fabriziert werden, deren Produktion sich nicht leugnen lässt und die ihren Konstruktionscharakter offen zeigen, dann drängt sich unweigerlich das

mung in raumzeitlicher Körperlichkeit allein verankert, sondern ebenso – und das ist entscheidend – in der mentalen Gewißheit, im Wissen und im Bewußtsein der Anwesenheit.« »Präsenz« und »Ko-Präsenz« erscheinen hier also im Wesentlichen in ihrer kommunikativen Funktion.

92. Lehmann (1999), 140.

Problem ihrer Herstellungsweise auf, und eine angenommene Vorgängigkeit wird zum Pferdefuß.

Die Medialität des Theaters, wie sie in diesem Projekt vertreten wird, ist eine produktive Struktur, welche die Theaterkörper als medialisierte hervorbringt. Im Kern dieser medialen Produktivität muss das phänomenologische Wechselspiel der Körper – der Körper des Anderen setzt einen Anspruch an den eigenen Körper, der sich so immer wieder neu artikulieren muss – gedacht werden. Dabei handelt es sich bei der Medialität nicht um eine kategoriale Setzung, sondern sie selbst muss funktional gedacht werden als diskursive Materialisierungsinstanz, die nur historisch greifbar ist.

Diese produktive mediale Struktur ist als solche nicht zu erfahren, sondern nur als Spur in ihren Materialisierungen, d.h. die Körper des Theaters sind die sichtbaren materiellen Setzungen der Medialität des Theaters, nur über sie ist diese mediale Matrix erfahrbar/wahrnehmbar. Hier lässt sich an die ›Transparenzillusion‹ der Apparatus-Theorie anknüpfen, die das mediale Dispositiv verschwinden lässt, durchsichtig macht. Nur der Einfall einer Störung, einer technischen Panne, zerstört die Illusion und macht die Konstruktion der Wahrnehmungsanordnung etwa im Medium Kino einsichtig. Der mediale Produktionsvorgang der Körper im Theater – ein Vorgang, der nicht als lineare Kausallogik vorzustellen ist, sondern als immer wiederholte Artikulation der Körper – lässt auch erst im Störfall eine Wahrnehmung seiner Struktur zu.

Das ganzheitliche Körpergefühl sorgt dafür, dass der Konstruktionscharakter des Körpers erst einmal schwer anzunehmen ist. Die grundsätzlich gefühlte Kohärenz der eigenen Körperlichkeit sorgt für einen hermetischen Ausschluss der Frage nach der Produktion des Körpers. Angesichts des Figurenkörpers im Theater wird diese Kohärenz in Frage gestellt. Der Figurenkörper – wie jeder Körper – hat Nähte:⁹³ Er lässt sich nicht als ›natürlicher‹ ganzheitlicher Körper wahrnehmen; und genau das ist das Potenzial der hier verhandelten Inszenierungen in Hinblick auf den aktuellen Körperdiskurs. Selbst, wenn das Theaterspiel die Figur als kohärent handelnde vorgibt, der Zuschauer ihren Körper entsprechend subjektiviert wahrnimmt, dann bleibt immer der Konstruktionscharakter ihrer Erscheinung virulent. So kann der ›vernähte‹ Figurentheater-Körper als Paradigma des konstruierten Körpers Einblicke in die mediale Struktur bieten. Sein Störpotenzial wird wirksam inszeniert, so dass die Wahrnehmung des Körpers sich nicht mehr reibungslos in die Medialisierung einfügt. Der Blick erfasst diesen Körper als fremden, da seine mediale Materialisie-

93. Vgl. hierzu die Einleitung dieser Studie, Seite 13-19.

zung einbegriffen wird. Die »Ränder des Sichtbaren«⁹⁴ werden hinsichtlich der Körperwahrnehmung signifikant verschoben.

94. Vgl. Kap. II, Seite 90 dieser Studie.

IV. Fremdkörper

Wer mit sich identisch ist, der kann sich einsargen lassen, der existiert nicht mehr, ist nicht mehr in Bewegung. Identisch ist ein Denkmal. Was man braucht ist Zukunft und nicht die Ewigkeit des Augenblicks. Man muß die Toten ausgraben, wieder und wieder, denn nur aus ihnen kann man Zukunft beziehen. / Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. Man muß die Anwesenheit der Toten als Dialogpartner oder Dialogstörer akzeptieren – Zukunft entsteht allein aus dem Dialog mit den Toten. / Was Kunst vermag, ist, diese Illusion von personaler Identität zu zerstören.¹

Ist Leben also nach Müller Bewegung, immer neues Ringen um ein Selbst? Dem Anspruch der Toten, des Todes, nachzukommen, hieße dann, das Identisch-Sein provozieren und seine Brüchigkeit mitzudenken, sichtbar werden zu lassen. Dies ist eine Forderung an die Kunst: Sie soll stören, Identität in Frage stellen, sich dem Anspruch der Toten zuwenden, den Finger auf die Inkohärenz des Seins wie auf eine Wunde legen.

Auch die Phänomenologie bezieht sich auf die Unmöglichkeit von Identität, die Verschleierung ihrer Brüche und den Anspruch des Fremden, des Toten als Kennzeichen der menschlichen Existenz. Bernhard Waldenfels stellt ein phänomenologisches Modell vor, das Fremdes und Eigenes als vitales Wechselspiel versteht, aus dem erst eine Subjektivität entspringen kann.² In Waldenfels' Worten heißt das, Fremdes und Totes umarmend:

1. Müller, Heiner: »*Jenseits der Nation.*« *Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz.* Berlin: Rotbuch, 1991, 31.

2. Interessant ist hier, dass sich Bormann, Brandstetter, Malkiewicz und Reher auf eine Totalisierung der eigenen Identität unter Ausschluss des Anderen beziehen, um das Verhältnis von Authentizität und Inszenierung auszuloten. Was bei Müller im Tod mündet (totale Identität) führt hier zur Aufdeckung des Authentischen als Inszenierung. Vgl. Bormann, Hans-Friedrich, Gabriele Brandstetter, Michael Malkiewicz und Nicolai Reher: »Freeing the Voice. Performance und Theatralisation.« In: Fischer-Lichte, Erika und Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität.* Tübingen u. Basel: Francke, 2000, 47-57, 55: »Das Authentische als Inszenierung des Selbst/Selben bleibt dem Anderen die (Re)Markierung seiner Relation (eben zum Anderen) schuldig und totalisiert

Die Risse der Fremdheit, die durch die Lebenswelt gehen und sie in Heim- und Fremdwelt zerteilen, sind somit keine Schäden, sie sind das, was die Lebenswelt aufsprengt, am Leben hält und sie vor dem Absinken in das Gleichmaß purer Normalität bewahren könnte.³

Die folgenden Ausführungen erläutern dieses Modell, das auch auf die ›Fremdheit‹ des Puppenkörpers beziehen lässt. In einer ausweitenden Perspektive wird der Diskurs der (Medien-)Technik als ›das Fremde‹ daran angeschlossen. Beide Konfigurationen werden schließlich zu einer Analyse der Inszenierung *Máquina Hamlet* (1995) von El Periférico de Objetos herangezogen, in der Puppen sich in die ›Totenbeschwörung‹ von Heiner Müllers Text *Hamletmaschine* einpassen und eine Durchkreuzung seiner Körperlogik bewirken.

Waldenfels beschreibt das Fremde als Störung einer Ordnung. Schon in den Ausführungen zu Merleau-Ponty, auf den auch Waldenfels sich bezieht, wurde die Rolle des Anderen als wichtiges Konstituent der eigenen Subjektivität erläutert. Die Vorstellung einer Verflechtung von Eigenem und Fremdem, die Merleau-Ponty mit dem Chiasmus umschreibt,⁴ lässt eine völlige Disparatheit nicht zu. Eigenes und Fremdes sind in einem dynamischen Netz ineinander verwoben, die Grenze dazwischen lässt sich nur flüchtig und unscharf ziehen. Der Anspruch des Fremden, der gestellt wird, auch in Form einer fremden Kultur etwa, und dem unausweichlich geantwortet werden muss, bringt das eigene Normensystem in Bewegung, stellt Ansprüche an die Vitalität und Flexibilität der Ordnungen der eigenen Lebenswelt. Ebenso stellt die Puppe Ansprüche, stört die eigene Körperordnung, stellt die eigene Lebenswelt in Frage, und wird in diesem Sinne als *Fremdkörper* betrachtet.

Waldenfels benennt drei Ebenen von Fremdheit. Er unterscheidet in »normale«, »strukturelle« und »radikale« Fremdheiten:

[Es] ist zu unterscheiden zwischen *alltäglichen* oder *normalen* Fremdheiten innerhalb einer Ordnung, wozu im Normalfall (der jederzeit gestört oder stetig untergraben werden kann) die Fremdheit unserer Stadtnachbarn oder der Straßenpassanten gehört, zwischen einer *strukturalen* Fremdheit, die alles betrifft, was außerhalb einer bestimmten Ordnung sich befindet und den Charakter des Fremdartigen annimmt, und schließlich einer *radikalen* Fremdheit, die uns außerhalb jeder Ordnung versetzt.⁵

sich zum Mit-Sich-Identischen. Der Bezug auf den Anderen wird negiert, wird aber gerade in dieser und durch diese Negation restauriert.«

3. Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden* (= Studien zur Phänomenologie des Fremden 1). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, 183.

4. Vgl. Kap. II, Seite 85 dieser Studie.

5. Waldenfels (1999), 78.

Fremdheit bleibt als Überschießendes einer Ordnung dennoch grundsätzlich auf diese bezogen. Die »normale« Fremdheit ließe sich mit etwas Unbekanntem, das dennoch in die eigene Lebenswelt bruchlos eingefügt werden kann, vergleichen. Als Beispiel hierfür kann etwa gelten ein unbekanntes Wort einer vertrauten Sprache, das im Wörterbuch nachgeschlagen werden kann. Die strukturelle Fremdheit bezöge sich im gleichen Beispiel auf eine fremde Sprache. Das radikal Fremde beträfe ein grundlegend Unverständliches, Unfassbares, das die bloße Interpretationsmöglichkeit in Frage stellt. Es sind dies Grenzphänomene wie Eros, Rausch, Schlaf und Tod. Zu diesen zählt Waldenfels auch die Kunst.⁶ Alle drei Ebenen lassen sich nur heuristisch trennen, am Beispiel der Theaterpuppe kann man die Überschneidungen deutlich erkennen: So ist sie als dramatische Figur inszeniert *fremd innerhalb einer gleichartigen Ordnung* gegenüber dem menschlichen Schauspieler, ihre Künstlichkeit macht sie zum *strukturell Fremden* in Opposition zu dem als ›natürlich‹ (eigen) verstandenen Menschen und ihre Todesymbolik lässt sie ihn die Nähe des *radikal Fremden* rücken. Alle drei Fremdheitsebenen der Puppe aktualisieren sich in *Máquina Hamlet*.

Der künstliche Körper, die Puppe, ist zunächst ein unbekannter Körper der bekannten Struktur »menschlicher Körper«. Im Theaterpiel der Puppe wird schnell der Materialaspekt ersichtlich, der eine fremde Struktur erahnen lässt, sowie die Symbolik der Puppe zwischen Leben und Tod als radikale Fremdheit erfahren wird: Diese kleine Menschengestalt ist *doch* aus Holz; und aus Holz werden Särge gemacht... Die bewährte politische Strategie gegenüber dem Fremden hat das Ziel, das Unzugängliche zugänglich zu machen, und bewirkt so die Aneignung des Fremden bis zur völligen Aufhebung der Fremdheit. Gegenüber der Puppe kann dies durch die Rahmensetzung nicht erfolgen. Die künstlerische Rahmung (von Waldenfels zur radikalen Fremdheit gerechnet) enthebt die Puppe der völligen Aneignung. Der Imagination sind Grenzen gesetzt: Das Holz des Puppenkörper lässt sich nicht wegdenken. Die Medialität des Figurentheaters hält auf Nähe und Distanz und verschreibt sich dem Wechselspiel zwischen Eigenem und Fremdem. Die Grenze dazwischen wird nicht aufgehoben, sondern als kommunikatives Verhältnis zwischen Eigenem und Fremdem, das erst ein Subjekt hervorbringt, verwischt, bearbeitet und verschoben. Die Puppe markiert im Spiel nicht nur die dynamische Grenze, sondern auch die medialen Bedingungen dieser ›Grenzsetzung‹.

Es gibt eine Verunsicherung durch das Fremde, die auch die Puppen anscheinend auslösen. Puppen, belebte Objekte sind unverzichtbarer Bestandteil des Gruselgenres, und man kann sich der leisen Beunruhigung durch die Puppenkörper auf der Bühne nicht erwehren.

6. Vgl. Waldenfels (1999), 149.

Bei Waldenfels findet sich der Hinweis, dass das ›nahe‹ Fremde, gegen das man sich weniger deutlich symbolisch abgrenzen kann, unheimlicher⁷ als das ›ferne‹ Fremde erscheint:

In jedem Fall bringt die Erfahrung des Fremden die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem in Bewegung, und dies um so mehr, je näher uns das Fremde rückt. Das halbvertraute Grinsen eines Schimpansen löst eine stärkere Beunruhigung aus als das Hüpfen einer Grasmücke, und die gespenstischen Bewegungen eines Roboters, der in der Figur des Golem oder in Goethes Zauberlehrling mythische Gestalt annimmt, erscheinen uns fremder als Hammer oder Besen, die ruhig auf ihre Handhabung warten.⁸

Die Vertrautheit wird durch fremde Aspekte gestört und lässt die Zugänglichkeit in eine Unzugänglichkeit umschlagen. Die Puppe ist von ihrer menschlichen Gestalt her vertraut, ihre Bewegungen, ihr animiertes Verhalten lassen die Differenz zwischen dem Menschen und ihr verschwinden; darauf etwa beruht die Funktion der Puppe im Kinderspiel. Doch diese Vertrautheit, auf das Figurentheater übertragen, ist brüchig, ist der Puppe doch das Potenzial radikaler Fremdheit inhärent: Sie symbolisiert den Tod. Gerade das Umschließen dieses Gegensatzes von ›vertrauter‹ Fremdheit und radikaler Fremdheit macht die Puppe zu einem unheimlichen, schwer einzuordnenden Fremdkörper. Die Auflösungen, Spaltungen ihres Körpers, die man auch dem Bereich des radikal Fremden zurechnen könnte – sind sie doch auf den eigenen Körper bezogen sichere Zeichen des Todes – stellen einen starken Anspruch an das eigene Körperempfinden, verunsichern die etablierte Körperordnung. Der eigene Körper wird angesichts des Fremdkörpers Puppe selbst fremd, so »wie die Erfahrung des Fremden in einem Fremdwerden der Erfahrung und der Phänomene gipfelt«.⁹

7. Sigmund Freud hat sich in seiner Untersuchung des Unheimlichen genau auf die beunruhigende Wirkung des Unvertrauten im Vertrauten bezogen. Der Wortstamm des Heimlichen bezeichnet zum Einen etwas sehr Vertrautes, angenehm Bekanntes, hat jedoch zum Anderen auch die Bedeutung des Versteckten, Geheimen. Das Gegenteil »unheimlich« fällt so fast mit der zweiten Wortbedeutung in eins. Freud konstatiert, dass die Quelle des Unheimlichen in dieser Doppelung des Heimlichen besteht: Es entsteht durch die Wiederkehr von etwas Verdrängtem, seien es animistische-magische Vorstellungen älterer Provenienz oder infantile Komplexe. Die Wirkung unheimlicher Fiktion zeichnet sich durch die Rahmensetzung aus: Ein Märchen, das Magie als Weltbild transportiert, hat nichts Unheimliches, ein Roman dagegen, der eine normale Realität entwirft und dort die gleichen magischen Erscheinungen einfügt, lässt diese unheimlich werden. Vgl. Freud, Sigmund: »Das Unheimliche. (1919).« In: ders.: *Gesammelte Werke. Bd. XII (1917-1920)*. Hg. von Anna Freud. London: Imago, 1947, 227-268.

8. Waldenfels (1999), 44.

9. Waldenfels (1999), 109.

Dieser Erfahrung ist man in den Stücken von *El Periférico de Objetos* stark ausgesetzt, setzt sich die Gruppe doch immer radikal mit der Frage des Lebens und des Todes auseinander. Bezeichnend ist eine Szene aus ihrem Stück *Zooedipus* (1998).¹⁰ Ganz zu Beginn des Stückes läuft ein echtes Huhn aufgeregt über die Bühne. Ein Akteur jagt hinter ihm her, packt es und dreht ihm mit einer kurzen ruckartigen Bewegung und unbewegter Miene den Hals um. Das Huhn hängt schlaff in seinen Händen, das Licht geht aus und lässt den Betrachter schockiert im Dunkeln zurück. Dieses Huhn, kurzerhand vom Leben in den Tod befördert, kehrt als angstmachende Obsession wenig später auf der Bühne wieder. Bei einer Tischszene zwischen Oedipus und seinen Eltern kommt das Huhn als gerupfter nackter Balg aus dem Suppentopf zurück. Von zwei Akteuren bewegt wehrt es sich heftig gegen die erzwungene Aufnahme der Suppe; sein wildes Ausschlagen erscheint wie ein frenetischer Totentanz. Es wird doch bezwungen, macht seine tragische Prophezeiung und fällt leblos auf den Tisch. Das tote Tier, hier noch einmal zum Leben erweckt, wird schließlich von einem der Akteure zerrissen und achtlos auf die Teller geworfen. Beschränkte man sich hier auf die Beschreibung des Animationsvorganges und die Indizien von Leben – die Bewegung, Interaktion und Sprache dem ›toten Ding‹ beigegeben –, dann verkürzte man das Spektrum dieser Bedeutungen wesentlich: Es ginge dann letztlich nur darum, das ›Wunder‹ der Belebung eines nackten Suppenhuhns zu beschreiben.

Abbildungen 5 und 6: »Totentanz« (*Zooedipus*, 1998)



Die Dimension einer Erfahrung der Verhandlung des Eigenen und des Fremden lässt andere Möglichkeiten offen. Hier verschränken sich verschiedene Motive einer ›Todeslogik‹ ineinander und weben ein unheimliches Netz von Vertrautheit, fast Vertraulichkeit, und abstoßender Gewalt, tödlicher Fremdheit. Die kurze Abfolge des Ausstellens ex-

¹⁰ Die Beschreibung folgt hier der Aufführung am 21. Juli 1999 beim Festival d'Avignon.

tremer Zustände – vom lebendigen Tier zum getöteten, zur tiefgekühlten Konsumware, zum verzehrfertigen Gut, dann der Umschlag in ein animiertes, irre tanzendes Wesen, das schließlich völlig in seine Einzelteile aufgelöst endgültig dem Todsein überantwortet wird – lässt nicht nur den Tod als fremde Erfahrung wirken, sondern nimmt auch dem Leben seine vertraute Nähe. Die Akteure, als Herrscher über Leben und Tod wahrgenommen, machen kurzen Prozess, wenn das Leben ›zu lebendig‹ wird.¹¹ Ein bisschen Tod muss sein im (Figuren-) Theater ...¹²

Eine besondere Variation der Inszenierung des Fremdseins und Eigenseins geht mit dem Gebrauch von technischen Medien einher. Die Strategie besteht sehr häufig darin, eine Differenz zu setzen, etwa zwischen Videobild und Menschenbild, die dann als Grenze thematisiert wird.¹³ Es soll nun näher eingegangen werden auf eine Medien-Debatte, die Technik mit dem Topos der Fremdheit belegt und daraus Schlüsse zieht, die sich mit den Schlagworten »Technifizierung des

11. Ebenso auffälliges »Todes-Merkmal« dieser Inszenierung ist, dass die Puppen, die Jokaste, Laos und Oedipus darstellen, in kleinen roten Plastik-Leichensäcken auf die Bühne getragen werden und erst daraus befreit werden müssen. Vgl. hierzu auch die Verwendung von Leichensäcken in dem Stück [OR] von Dumb Type, weiter unten beschrieben, Seite 147.

12. Wie auch im Theater Heiner Müllers, der seinen »Dialog mit den Toten« pflegt. Vgl. auch Lehmann (1999).

13. Erika Fischer-Lichte problematisiert diese Verknüpfung in ihrem Beitrag »Live-Performance und mediatisierte Performance.« In: *Theaterwissenschaftliche Beiträge*. Insert zu *Theater der Zeit*, Heft 10, Oktober 2000, 10-13, insbes. 11. Noch weiterführender erscheint hier Sally Jane Normans Entwurf, in dem sie von einem Theater spricht, das »Register der Präsenz« vorstellt, wobei der Schauspielerkörper den Eindruck einer unmittelbaren Präsenz vermittelt, während andere Hybride wie etwa Puppen, Roboterwesen, Videokörper andere »Register« beisteuern. Der Begriff des »Registers« erscheint hier passend, da er nicht auf Essenzen rekurriert, sondern Spielarten, Charaktere (z.B. den Klangcharakter einer Opernstimme) von Gleichartigem umfasst. Somit wird der Schauspielerkörper von Norman einer repräsentierten medialen Repräsentation gleichgeordnet und gleichzeitig differenziert. Vgl. Norman, Sally Jane: »Schauspielende Körper. Erscheinungen, Blut und Eingeweide.« In: Rötzer, Florian: *Die Zukunft des Körpers II* (= Kunstforum International, Bd. 133). Ruppichteroth: Kunstforum, 1996, 143-149, 147: »Seit mehreren tausend Jahren gibt es beim Theater Körper verschiedener körperlicher Dichte durch das In-Szene-Setzen von Formen, die durch Licht, Schatten, Spiegelungen oder Stoff, durch Photographie und Film reproduziert oder direkt mit Videokameras oder anderen Tracking-Systemen erzeugt werden. Der Animismus, der dem Puppenspiel implizit ist, wodurch Unbelebtes zum Leben erweckt wird oder der Künstler seinen Gliedern zugesteht, eigenständig zu handeln, führt bestimmte Register von Präsenz in die Bühnenkunst ein.«

Körpers« und »Fortschritt als Einbruch technischer Fremdheit in die eigene Lebenswelt« umreißen lässt. Der Cyborg ist die leibhaftige Materialisierung dieses Diskurses. Im Weiteren soll dieser Figur kritisch begegnet und ihr Aussagepotenzial befragt werden im Hinblick auf ein Theater, das mit Medientechnik künstliche Körper herstellt, die durchaus in den Bereich der Fremdkörper des Figurentheaters gerechnet werden können.

Cyborg – der Technikdiskurs des Fremden

Vielleicht können wir auf ironische Weise aus unseren Verschmelzungen mit Tieren und Maschinen lernen, etwas Anderes als der Mensch, die Verkörperung des westlichen Logos, zu sein.¹⁴

Die Grenzfigur des Cyborg – Grenzen setzend und gleichzeitig Grenzen verschiebend – ist eine spezifische Ausformulierung des Verhältnisses von Fremdem und Eigenem. Er wird von einem Technikdiskurs der Abgrenzung als ›Zukunftsvision‹ vereinnahmt, was, wie dargelegt werden soll, nicht einer wie auch immer gearteten Essenz seines Wesen entspricht. Man könnte auch die Vorzeichen umdrehen und ihm die phänomenologische Perspektive eines befremdenden Verhältnisses des Eigenen zur Technik anlegen.

Ein Cyborg ist ein Wesen, das eine Verschiebung der Grenzen zwischen Maschine und Mensch, zwischen Technik und Taktilität, zwischen elektronischer Steuerung und menschlicher Handlung verkörpert. Daher ist der Cyborg Akteur seiner eigenen Handlungen und gleichzeitig anderen Handlungsträgern unterworfen. In diesem Grundprinzip steckt der Symptomcharakter des Cyborgs: Seine Repräsentation verweist auf die urmenschliche Faszination an und auf den Horror vor der Grenzüberschreitung.

The image of the cyborg body functions as a site of condensation and displacement. It contains on its surface and in its fundamental structure the multiple fears and desires of a culture caught in the process of transformation.¹⁵

14. Haraway, Donna J.: »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften.« In: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M. u. New York: Campus, 1995, 33-72, 61f. (Erstveröffentlichung: »Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's.« In: *Socialist Review*, Heft 80, 1985, 65-108).

15. Gonzalez, Jennifer: »Envisioning Cyborg Bodies. Notes from Current Research.« In: Kirkup, Gil u.a. (Hg.): *The Gendered Cyborg*. London u. New York: Routledge, 2000, 58-73, 58.

Die Metapher des Maschinenkörpers ist keine Neuerfindung des Zeitalters der neuen Medien. Schon in vorigen Jahrhunderten war der maschinisierte Körper Symbol der Verhandlung um den Objekt-Subjekt-Status des Menschen. Julien Offray de la Mettrie etwa verwendete die Metapher des »Homme-Machine«,¹⁶ um sich gegen den von René Descartes postulierten Geist-Körper Dualismus zu wenden. La Mettrie expliziert seine materialistische Sicht des Körpers, der als Maschine in einer einfachen Ursache-Folgen-Kette die seelischen Bewegungen bewirkt,¹⁷ in einem Vergleich des Menschen mit den Vaucansonschen Automaten:

[W]enn Vaucanson größere Kunst anwenden mußte, seinen Flötenspieler zu machen als für seine Ente, so hätte er noch bei Weitem bedeutendere Kunst zeigen müssen, um ein sprechendes Gebilde hervorzurufen, was – besonders unter den Händen eines modernen Prometheus – nicht mehr als unmöglich erachtet werden kann. So war es denn ebenso nöthig, dass die Natur mehr Kunst und Aufwand zur Erschaffung und Unterhaltung einer Maschine, die während eines ganzen Jahrhunderts alle Schläge des Herzens und des Geistes angeben konnte, verwandte [...] Ich täusche mich nicht, der menschliche Körper ist eine Uhr, aber eine erstaunliche [...]¹⁸

Dieses Denken, das den menschlichen Körper als Maschine begreift, liegt auch dem von Manfred E. Clynes und Nathan S. Kline geprägten Begriff des *Cyborg* als »cybernetic organism« zu Grunde.¹⁹ Clynes und Kline entwickelten in den 1960er Jahren Ideen, wie der Körper mit technischen Mitteln zu einem weltraumtauglichen System aufzurüsten wäre. Ihr Konzept des Cyborg-Körpers speist sich aus eschatologischen Phantasien eines endgültigen und perfekten Umbaus des menschlichen Körpers, einer bruchlosen Einfügung des Körpers in die technisierte Umwelt.

Heute kann man insbesondere im Bereich des Medienumgangs und in der Spiegelung als medizinischer Körper ein verstärktes Empfinden von »Cyborgisierung« verorten, das sich in zahlreichen publizis-

16. La Mettrie, Julien Offray de : *Der Mensch eine Maschine*. Übers. und erläutert von Adolf Ritter. Leipzig: L. Heimann, 1875 (Original: *L'Homme-machine*, Leiden 1748).

17. Seine Vorstellung der Körpermaschine basiert auf rein mechanistischen Prinzipien und ist von der Beschaffenheit ihres Materials funktionell abhängig. Dies lässt sich keinesfalls mit den heutigen Kommunikationsmaschinen, die den Körper als Cyborg generieren, vereinbaren.

18. La Mettrie (1875), 71f.

19. Clynes, Manfred E. u. Nathan S. Kline: »Cyborgs and Space.« In: *Astronautics*, September 1960. Nachgedruckt und kommentiert in: Gray, Chris Hables (Hg.): *The Cyborg Handbook*. New York u. London: Routledge, 1995, 29-33.

tischen Auseinandersetzungen²⁰ mit dem ›technifizierten‹ Körper ausdrückt. Die Verschaltung des Körpers mit Medientechnik zur Informationsübermittlung und zur Erweiterung sensueller Erfahrungsbereiche, finden in *Data Suit* und *Data Glove* ihr markantes Bild.

Die Subjektverhandlung entlang der Cyborg-Metapher gestaltet sich vielschichtig. Vor der Folie des Konzeptes eines einheitlichen Subjekts eröffnen sich zwei Perspektiven auf den Cyborg-Körper. Zum Einen wird der Cyborg als ein durch das Eindringen der Technik entsubjektiviertes Wesen betrachtet. Diese Betrachtungsweise basiert auf der Vorstellung, das Subjekt konstituiere sich dadurch, dass es sich Natur als das Andere in kulturierenden Handlungen (technifizierenden Handlungen) aneigne. Die Subjektbildung fände dann innerhalb dieser ›Kultur‹ unter Ausgrenzung eines nicht durch die technifizierende Ordnung betroffenen unhintergehbaren Naturbereichs. Eine Verwischung der dann zugrunde gelegten scharfen Grenzziehung zwischen Natur und Technik würde die Verfehlung des Subjekts veranlassen. Zum Anderen gibt es eine Auffassung des Cyborgs – vor allem in der *Science Fiction*-Literatur beheimatet – die auf der Vorstellung aufbaut, das Subjekt definiere sich durch eine rein geistige Tätigkeit und Kontrolle über die Aktivität des Körpers.²¹ Hier kommt einem das technisch-maschinelle Innenleben des Cyborgs entgegen, das mit der Abschaffung der Verdauungsapparate und der unwillkürlichen organischen Funktionen die Körperlichkeit dem Geist-Subjekt vollständig zu unterwerfen und somit den Körper in den Geist-Technik-Komplex zu überführen scheint. Beide Vorstellungen beziehen sich auf eine Subjektbildung, die sich durch Abgrenzung des Anderen vollzieht und nach Einheitlichkeit strebt. Dies entspringt einem dualistischen Weltbild, das Abgrenzungen von Objekt und Subjekt, von männlich und

20. Der australische Performance-Künstler Stelarc hat mit seinen prothetischen Körpererweiterungen (z.B. dritter Arm, *stomach sculpture*) und seinen zahlreich publizierten Äußerungen zur technischen Überwindung des menschlichen Körpers, des veralteten Körpers (»obsolete body«) dazu beigetragen, dass diese Debatte einen Bezugspunkt erhielt. Stelarc ist der wohl meistzitierte und beschriebene Künstler des Technodiskurses bezüglich einer technischen Endlösung des menschlichen Körpers. So bezieht sich etwa auch Paul Virilio auf Stelarc, vgl. »Vom Übermenschen zum überreizten Menschen.« In: ders. (1994), 108-144, 120ff. Zu einer kritischen Lesart der Rezeption von Stelarc's Arbeiten im Technodiskurs vgl. Ernst, Wolf-Dieter: *Performance der Schnittstelle. Theater unter Medienbedingungen*. Wien: Passagen, 2003.

21. Vgl. hierzu Spreen, Dierk: *Cyborgs und andere Techno-Körper. Ein Essay im Grenzbereich von Bios und Techne*. Passau: Erster Deutscher Fantasy-Club, 1998. Spreen setzt sich mit dem Cyborg als Phänomen der Science Fiction-Literatur auseinander, um von dort aus die subjekt-philosophischen Hintergründe dieser Symbolfigur zu erfragen.

weiblich, von Bios und Techné als ›Grenzkriege‹²² vorantreibt. Paul Virilio sieht eine »Eroberung des Körpers« im Zuge einer umfassenden Beschleunigung der Lebenswelt durch Medien gegeben. Der menschliche Körper, dessen Wahrnehmung durch Medien beschleunigt wurde, wird in einem zweiten Schritt durch Transplantationstechniken von innen angegangen, bis er sich in einen »endogenen Maschinenbetrieb«²³ verwandelt hat. Der ›eigentliche Körper‹, der ›beseelte Körper‹, der ›geweihte Körper‹²⁴ verschwindet, zurück bleibt ein Maschinenwesen. Die extremste Ausformung findet die Vision des körperlichen Verschwindens im fremden Terrain der Technik²⁵ in Baudrillards Kritik an der Reproduktionstechnik.

Jean Baudrillard argumentiert mit einer Verschlingung von Bio- und Kommunikationstechnologie, er prophezeit die Informatisierung des Körpers, die Überführung in eine vollständige Kodierung. Er diskutiert mit seinem Konzept der »fraktalen Subjektivität« die Auswirkungen der Körperbestimmung über die DNA-Doppelhelix. Die Bestimmung des genetischen Codes reduziere den Körper auf eine reine Information. Jede einzelne Zelle des Körpers enthalte diese Information und sei somit eine vollständige Einheit. Der Körper erscheint so

22. Tatsächlich verwenden Theoretiker dieser Stoßrichtung auffallend häufig Kriegsmetaphern, um das Verhältnis von ›Technik‹ und ›Natur‹ als gewaltvolles Aufeinanderprallen zu beschreiben. Vgl. als einen unter vielen etwa Bolz, Norbert: *Theorie der neuen Medien*. München: Raben, 1990, 127: »Krieg ist beschleunigter technologischer Wandel, und unser Alltag in der mythischen Welt der neuen Medien kämpft eine elektronische Schlacht mit Informationen und Bildern. [...] *Kriegsentscheidend* ist die Eroberung der Wahrnehmungsfelder.« Meine Hervorhebung.

23. Vgl. Kloock u, Spahr (2000), 137. Die Autorinnen wenden diesen Begriff auf Virilios Vorstellung eines endgültig beschleunigten Körpers an.

24. Vgl. Virilio (1994), 124. Hier klagt Virilio Medien- und Biotechnologie an, den Körper zu kolonialisieren und einen »seelenlosen Körper«, einen »entweihten Körper« zurückzulassen.

25. Die Verlustmetaphern Virilios gehen zurück auf eine Sehnsucht nach einem ursprünglichen, unversehrten Körper. Georg Christoph Tholen wendet seine Kritik auf Medientheorien an, die ein »anthropologische Schema« als Konstante transportierten. Vgl. Tholen, Georg Christoph: »Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele von Mensch und Maschine.« In: Bolz, Norbert, Friedrich Kittler und Christoph Tholen (Hg.): *Computer als Medium*. München: Fink, 1994, 111-135, 116: »Der unfreiwillige Fetischismus des anthropologischen Schemas liegt in der Fiktion, es gäbe ein vom dinglichen Schein des Technischen ablösbares Eigenes, d.h. ein verstellungloses und ersatzloses *Proprium* [...] Notgedrungen spaltet sich hierbei die selbstbezügliche Denkfigur auf zwischen gegenwärtigem Anspruch und vorweggenommener Zukunft: Das Lebendige (an) der Technik müsse gleichsam seine tote Hülle abstreifen, um nach überwundener Entfremdung mit sich selbst als dem ursprünglich Gegebenen (wieder) zu verschmelzen.«

extrem fragmentarisiert, jeder seiner Informationspartikel bedeutet die Möglichkeit der Schöpfung eines neuen identischen Körpers vermittels *clonage*.

C'est ainsi qu'on met fin à la totalité. Si toute l'information se retrouve en chacune de ses parties, l'ensemble perd son sens. C'est aussi la fin du corps, de cette singularité appelée corps, dont le secret est justement qu'il ne peut être segmenté en cellules additionnelles, qu'il est une configuration indivisible, ce dont témoigne sa sexuaton.²⁶

Die totale Informatisierung des Körpers macht ihn kompatibel; die Verschaltung mit angemessenen Codes erscheint möglich.²⁷ Der Cyborg wird im ›Grenzkrieg‹ zerrieben zum Informationspartikelchen. Der Diskurs des postmodernen ›Techno-Körpers‹ nimmt genau diese Informatisierung des Körpers auf und bildet eine fraktale, gebrochen gespiegelte Identität, die eine doppelte Perspektive aufweist, nämlich die Informatisierung des Körpers und die Verkörperung der Information:

Der Techno-Körper bietet also einen doppelten Fluchtpunkt. Die Flucht in die Noosphäre und die Flucht in den Körper. Entweder löst der Körper sich in Information auf oder diese verkörpert sich und bringt ihn mittels eines umfassenden Instrumentariums von Körpertechniken (vom Yoga bis zum Implant) in Form.²⁸

Der Techno-Körper setzt hier einen Endpunkt in die ›kriegerische‹ Auseinandersetzung zwischen Körper und Technik. Solch ein Endzeitszenario spricht von einem antimodernen Fatalismus, der sich in Binarismen erschöpft. Der Körper ist aufgelöst in den von außen angreifenden Techniken, eine kritische Auseinandersetzung mit der

26. Baudrillard, Jean: »Clone Story.« In: ders.: *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981, 143-154, 147.

27. Hier setzt die Diskussion um die Immersion, das Eintauchen des Körpers in den Cyberspace ein. Literarische Entsprechung findet dieses Thema im Genre des Cyberpunk, Cyberfilm. Jan Siebert hat in einem Beitrag zum Spielfilm *Being John Malkovich* (1999) herausgearbeitet, wie dieser Film mit der Symbolik des Puppenspiels satirische Volten auf dieses Genre schlägt. In *Being John Malkovich* gelingt es dem Puppenspieler Craig, durch einen geheimen Eingang in den Körper des Schauspielers John Malkovich einzudringen, diesen zu kontrollieren und zu manipulieren. Der Fremdkörper kann sich in einer neuen Körperwelt einrichten, nicht etwa durch hochtechnifizierte Ankopplungsmechanismen (elektronische Schnittstelle), sondern im *low tech*-Verfahren: Craigs Körper rutscht durch einen geburtskanalähnlichen Tunnel hinter dem Büroschrank in den Körper von Malkovich hinein. Vgl. Siebert, Jan: »Leibes-Visitationen. Körper-Beherrschungen in ›Being John Malkovich‹ als ironische Reflexion des Cyberfilm-Genres.« In: Glasenapp, Jörn (Hg.): *Cyberfiktionen. Neue Beiträge*. München: Fischer, 2002, 125-148.

28. Spreen (1998), 72.

Funktion von Technik in ihrer Wechselwirkung mit dem Menschen ist nicht mehr möglich. Der Ausgangspunkt dieses Szenarios ist die Unterscheidung eines unversehrten, vorgängigen Körpers von einer besetzenden Technik.²⁹ Diese Spaltung kann nur in Sieg oder Niederlage des Körpers gipfeln. Die Position des Techno-Körpers versäumt es, nach der Funktion der Technik, des Fremden, im Inneren einer Körperlogik zu fragen, die diese mit hineinnimmt in ein körperegenerierendes Spiel von Differenzen. Georg Christoph Tholen hat hier die Schlüsselfunktion der digitalen Medien ausgearbeitet, welche die Hervorbringung des Eigenen, des Körpers als Figuration der symbolischen Ordnung, als Sprachspiel aufzeigen:

[G]erade die Metamorphosen der digitalen Technik: nämlich auf das Spiel der Zeichen, das sie simulieren und substituieren, angewiesen zu sein, lassen die Metaphern der vermeintlichen Gegnerschaft oder Gemeinschaft *des* Humanen und *des* Technischen verblasen. Das tertium datur also lautet: Mensch wie Technik sind verwiesen auf die Sprache, genauer: die Ordnung des Symbolischen.³⁰

In dieses differentielle Denken des Verhältnisses von Technik und Mensch lässt sich Donna Haraways Cyborg-Konzept einordnen. In ihrer Theorie ist ›die‹ Cyborg³¹ Metapher einer Subjektbildung, die auf innerer Differenz aufbaut und den durchlässigen Umgang mit Technik produktiv wertet. Haraway verweist auf die Vereinnahmungen von Cyborgs durch Phantasien der totalen Kontrolle über den Körper, s.o., unterzieht ›den‹ Cyborg jedoch der radikalen Umdeutung. Cyborgs, Kinder der Hochtechnologien, stellen die Kategorien von Objekt und Subjekt, von Natur und Kultur in Frage und sind somit als Modell fe-

29. Coy, Tholen und Warnke haben darauf hingewiesen, dass gerade das Medium Computer sich den Leibprojektionen des anthropologischen Technikdiskurses entzieht. Vgl. Coy, Wolfgang, Georg Christoph Tholen u. Martin Warnke: »Vorwort.« In: dies. (Hg.): *Hyper Kult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 1997, 9: »Diese phantasmatisch stets verdeckte Krise des anthropologischen Diskurses über Technik, die in dem vergeblichen Bemühen besteht, das vermeintlich Künstliche der technischen Artefakte auf eine letzten Endes ›ursprüngliche‹, leibeigene Unmittelbarkeit des Menschen rückführen zu wollen, aber nicht zu können, verliert mit der Referenzlosigkeit des digitalen Mediums gegenüber Organ- und Leibprojektionen, in denen technische Medien als Extensionen des Menschen [McLuhan; Anm. M.W.] imaginierbar schienen, ihre vordergründige Plausibilität.«

30. Tholen (1994), 112.

31. Es wird hier die weibliche Form übernommen, die Haraway immer dann für *Cyborg* verwendet, wenn sie damit auf die Vorstellung eines Modells für das Subjekt der inneren Differenz verweist.

ministischer Körperpolitik nutzbar. Entsprechend wird holistischen Identitätsmustern das Netzwerk entgegen gesetzt:

Ich bevorzuge das ideologische Bild des Netzwerkes, weil es in der Lage ist, die Verschmelzungen verschiedener Räume und Identitäten sowie die Durchlässigkeit der Grenzen des individuellen Körpers wie der Körperpolitik auszudrücken. ›Vernetzung‹ ist nicht nur eine multinationale Unternehmensstrategie, sondern auch eine feministische Politikform – das Weben von Netzen ist die Praxis oppositioneller Cyborgs.³²

›Die‹ Cyborg ist so nichts anderes als der zeitgemäße Ausdruck für ein Subjektbewusstsein im Spannungsfeld von Körper und Technik, Natur und Kultur. Haraways Lesart lässt sich dabei mit der phänomenologischen Einbindung des Anderen, des Fremden in die Subjektkonstitution vereinbaren. Die Phänomenologie wird dann zum Verbündeten einer Perspektive, die Technik nicht als ein abzugrenzendes Außerhalb postuliert, sondern die Wechselspiele und Sinnverknüpfungen zwischen technischem ›Anspruch‹ und körperlicher ›Antwort‹ zusammen zu bringen versucht. Diese Perspektive betrachtet den ›verfremdeten‹ Theaterkörper – den künstlichen Körper, oder auch ›die‹ Cyborg – nicht als Produkt einer Montage, rezipiert als schockierendes Aufeinanderprallen von Künstlichem und Organischem, Technischem und Natürlichem, und auch nicht als Schmelzprodukt einer nivellierenden Fusion, die eine Aufhebung der Grenze bewirkte und damit einer vollständigen Aneignung, also Auflösung, des Fremden gleichkäme.

Das Cyborg-Konzept in der Folge von Haraway und anderen kann als Denkfigur und manifestierte Motivfigur gleichsam erscheinen. Der Cyborgkörper im Sinne einer Denkfigur umschließt Anteile von menschlichen Körpern und technischen Artefakten. Wichtig ist dabei der Aspekt der Verschiebung der Grenzen zwischen beiden Bereichen. Die Abgrenzung ist beständig Neuformulierungen unterworfen, Grenzen erscheinen als verhandelbar und werden in ihrer Funktion befragt. Die Grenze wird nicht einfach kategorial gesetzt, sondern in das dynamische Netz von fremd und eigen eingebettet. So versinnbildlicht ›die‹ Cyborg eine reflektierte Perspektive, die sich nicht mit der Besetzung der Technik durch das Adjektiv ›fremd‹ begnügt.

Die japanische Künstlergruppe Dumb Type³³ hat 1997 mit [OR] ein Stück entworfen, das sich an der Grenze zwischen Leben und Tod

32. Haraway (1995), 60.

33. Teiji Furuhashi gründete Dumb Type 1984 an der Kunsthochschule von Kyoto. Für weitere Informationen siehe Dumb Types homepage <http://dt.nttcc.or.jp> und die französische website <http://www.epidemic.civ.fr/geo/art/dtype/>. Die Beschreibungen des Stücks folgen der Aufführung vom 14. November 1997 im Maison des Arts, Créteil.

reibt.³⁴ Verfremdungen des Körpers werden gezeigt in einer ›Techno-ästhetik‹ aus kaltem Licht und attackierenden Beats. Die ausgefeilte Ton-, Licht- und Videotechnik lässt die Professionalität ihrer Anwendung erahnen: Dumb Type hat sich die Technik für ihre Zwecke angeeignet und ästhetisch bearbeitet.

Der Titel »OR« kann ebenso als wörtlicher Umschlag des einen ins andere – life OR death – wie als Abkürzung von »Operational Room« – ein nur als ›Verhandlungsmasse‹ zwischen Leben und Tod erfahrbarer Raum – oder Teil der Grenze selbst (bORder) gelesen werden. Doch so stark hier auch Abtrennung, Abgrenzung demonstriert wird, die Aufführung schreibt sich eher in das umfassende »Und« einer Ordnung (zwischen Leben und Tod) ein als in das ausschließende »Entweder/Oder«. Die Spaltungen zwischen Technik und Menschenakturen erweisen sich als Diskursfigur. Dumb Type stellt Fragen nach dieser Grenze und behauptet sie nicht als Monument:

Explaining the issue around the border of life and death. And how technology is involved in to distinct this border now. [...] How much the science can control this border. How much our mind can control this border [...]³⁵

Die Zuschauer werden in dem hochtechnischen Dispositiv der Bühnensituation eingepasst. Ein weißer Rundhorizont, dessen gleißend helle Oberfläche sich im Bühnenboden fortsetzt, grenzt die Bühne nach hinten ab und dient als Projektionsfläche. Er zieht den Betrachter wie in einem Imax-Kino in seine Bilder hinein. Die Verlässlichkeit dieser Anordnung ist jedoch trügerisch, wird immer wieder als mediale Illusion entlarvt und durchbrochen. So verläuft am Anfang des Stückes ein grüner Lichtbalken von links nach rechts über die dunkle Projektionsfläche, begleitet von einem sonarähnlichen Piepsen. Für Sekundenbruchteile erleuchtet dieser Lichtbalken die auf der Bühne befindlichen Akteure, erfasst deren Körper. Sonar und Radar als Ortungsgeräte belegen die Akteurskörpern mit Symbolen der technifizierten Kontrolle. Diese Irritation der Zuschauer – sich in der ›Kinosituation‹ während – wird noch weiter ausgereizt durch Angriffe technischer Mittel auf die Sinne: Unerträglich laute Geräuschattacken (weißes Rauschen) und aggressiven Lichtblitzen (*Data Flash*) gehen frontal gegen das Publikum. Beide Angriffe erfolgen in zufälliger zeitlicher Abfolge, so dass

34. Das Stück entstand, nachdem Furuhashi 1995 an Aids verstorben war. Seine Krankheit hatte thematisch schon das vorhergehende Performance-Projekt *S/N* (1994) geprägt.

35. So ein Ausschnitt aus einem kurz vor seinem Tod verfassten Text von Furuhashi, den Dumb Type der Dokumentation von *[OR]* auf ihrer Website vorangestellt haben, in <http://dt.ntttic.or.jp/or/or.html>.

es fast unmöglich ist, sich innerlich-körperlich darauf vorzubereiten. Man wird jäh aus der suggerierten Kinosituation herausgerissen. Die körperlich erfahrene Verunsicherung sensibilisiert einen für die mediale Anordnung, lässt einen das technisch-mediale Setting kritisch befragen.

Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die eigene körperliche Situation in diesem Setting wie auch auf die Situation der Akteure, die ebenso der Technik ausgesetzt werden. Die Tänzer und Performer begeben sich hinein in einen technisch diskursiv besetzten Raum, ihre Choreographien in rhythmischem Stroboskoplicht zerlegen sich in Bilderschnipsel. Die fließenden Bewegungen der Tänzer werden fragmentiert und wirken nun fast puppenähnlich. Der Flirt mit den Aspekten des Fremden, des Angstmachenden von Technik/Medien findet seine Verbildlichung in dem Moment, als der Körper einer Akteurin, die vor dem Rundhorizont der rückwärtigen Projektionswand steht, in einer Folge immer mehr beschleunigender Bilder von einer Autofahrt hineingesogen wird und regelrecht aus dem Blick verschwindet. Erst als die Bilder nach etwa 10 Min. angehalten werden, und der Zuschauer quasi aus einer Kinosituation herausgerissen wird, sieht er, dass sie immer noch unbewegt an der gleichen Stelle steht. Der Körper ist letztendlich nicht vom Medium Video absorbiert worden, dieser Eindruck hat sich als optische Täuschung erwiesen. Dies lässt darauf schließen, dass es Dumb Type nicht darum gehen kann, Technik und Medien im Verhältnis zum Körper mit Verlustmetaphern zu belegen, sondern dass das Spannende der Arbeiten dieser japanischen Künstler in den Verhandlungen, im Spielraum zwischen Körper und Technik, Körper und medialem Artefakt liegt. Abgrenzungen und Fusionen sind Momente eines Spiels.

In einer Szene von [OR] kommt es zu einer solchen Verhandlung zwischen menschlichem Körper, Puppenspiel und Video. Fünf Männer in weißen Schutzanzügen, mit weißen Hygienehauben auf dem Kopf und Mundschutz vor dem Gesicht tragen einen weißen Leichensack auf die Bühne. Ihr Aufzug erinnert an die sterile Kleidung von Arbeitern in der Computerchip-Herstellung oder auch von Medizinern im Operationssaal. Sie packen einen leblosen Frauenkörper aus dem Sack und manipulieren Arme und Beine, um ihn in Bewegung zu bringen. Jeder hält ein Bein, einen Arm oder den Kopf und so bringen sie diese menschliche Marionette zum Gehen. Mit staksigen Schritten umrundet die Frau mit der Gruppe die Bühne – die ›Puppe‹ wird ›präsentiert‹ – und geht ab. Nach dieser Animationsszene kommt einem noch eine ganz andere Assoziation zur Kleidung der Männer in den Sinn. Das japanische Puppenspiel Bunraku³⁶ sieht eine ähnliche Vermummung

36. Zum Bunraku vgl. auch Seite 22f. dieser Studie.

der ›Puppenspieler‹ vor. Dort sind es schwarze Anzüge und Maskenhauben, welche die Spieler anonymisieren. Im Bunraku ist es auch eine Gruppe von Spielern, die für die Manipulation einer Puppe zuständig ist: Ein Hauptspieler führt Kopf und rechte Hand, ein zweiter Spieler die linke Hand und ein dritter die Beine. Was im Puppenspiel nur als unterschwellige Erzählung der Überführung von Tod in Leben mitschwingt, wird hier zur offensiven Demonstration einer ›Totenerweckung‹.

Direkt im Anschluss an diese Szene erfolgt eine Videoprojektion: Ein weißes Skelett erscheint auf der jetzt schwarz angestrahlten Leinwand des Rundhorizonts und marschiert in ähnlich staksigem Gang wie zuvor die ›Puppe‹ in gleicher Bewegungsrichtung ›über die Bühne‹ und verschwindet wieder. Das Skelett, Symbol des sicheren Todes, erscheint im Medium Video als Computeranimation, die menschliche ›Puppe‹ wird auf der Bühne ›belebt‹. Sollte dies einen Hinweis darauf geben, dass das technische Medium eine noch radikalere ›Verfremdung‹ ermöglicht als der Bühnentod? Gibt es hier verschiedene Abstufungen von Tot-sein? Folgte man diesen Gedanken, dann würde man sich in der Diskussion um Präsenz versus Medienrepräsentation des Körpers verstricken, die nicht selten den Schauspielerkörper als unhintergehbare unmittelbare Präsenz postuliert, um ihn dann von medialen Repräsentationen abzugrenzen. Hier geht es jedoch darum herauszuarbeiten, wie Dumb Type Medien verwendet, um Differenzen zu setzen in ihrer Thematik des Schwellenzustandes zwischen Leben und Tod. Der *symbolische* Gehalt der Puppe wird genutzt, um daran anzuschließen. Ebenso wird der *symbolische* Gehalt des Mediums, der Technik instrumentalisiert, um deutliche Bilder des Todes, des Lebens zu kreieren. Mit der Verknüpfung von verschiedenen Medien werden die Fragen nach der Differenzierungskraft und dem Zusammenwirken der abgebildeten Körper relevant. Wenn man sich unreflektiert auf die Transparenzillusion des Videos einlasse, dann käme man zu der Einschätzung, das Videobild sei der Einblick in eine weit entfernte und einer anderen Zeit angehörende Welt. Das Bild des Skeletts wäre dann die Repräsentation eines vormals/anderswo da gewesenen Skeletts. Der Bildausschnitt wäre somit ein Einblick in das Fremde, das sich im Außerhalb situiert, im Gegensatz zu den Bühnenkörpern, die ja nah und fassbar sind. Man kann diese Sequenz jedoch auch anders lesen. Das Skelett hat eine Pixelmaterialität, die nicht anderswo ist, sondern sich zu den Bühnenkörpern und den Zuschauerkörpern gesellt. Die Symbolkraft des Skeletts und seine mediale Qualität differenzieren sich von den Menschenkörpern. Dennoch ist damit noch keine bemerkenswerte Aussage getroffen. Interessant ist erst, wie sich der Videokörper mit den anderen ins Verhältnis setzt. Die Frauenleiche wird durch das ›Puppenspiel‹ in einen Zwischenbereich von Leben und Tod – die Heimat der Puppe – eingepasst. Die Nachahmung

der Bewegungsrichtung der ›Puppe‹ schafft ein wichtiges Verbindungsglied zwischen ihr und dem Skelett. Der Videokörper stellt hier einen Anspruch an den tot-lebenden Körper der ›Puppe‹, der Zuschauer vollzieht die Überlagerung beider nach. Die Fremdheit beider Körper wird gegeneinander verhandelt und lässt einen in einem beunruhigten Zustand des Befragens der eigenen Körperlichkeit zurück.

Die Körperlogik des Fremden – Máquina Hamlet

Nicht minder beunruhigend ist die Inszenierung des fremden Eigenen/eigenen Fremden in der Inszenierung *Máquina Hamlet* (1995) von El Periférico de Objetos³⁷, die weitgehend auf technische Ästhetik verzichtet und auf die Suggestivkraft der Puppenkörper³⁸ setzt.³⁹ Die Objekte spielen in ihrer Theaterarbeit eine große Rolle. Der Name der Gruppe (dt. Die Peripherie der Objekte) verweist darauf, dass sie es sind, die ihre Randstellung im ästhetischen, ideologischen und sozialen Kontext des argentinischen Theaters bewirken. Eine Randstellung, die keineswegs als Manko betrachtet wird, sondern erlaubt, aus dem »peripheren Blickwinkel«⁴⁰ heraus neue Ästhetiken zu entwickeln, die

37. El Périferico de Objetos wurde 1989 in Buenos Aires gegründet. Vier Theaterkünstler (Alejandro Tantanian, Ana Alvarado, Emilio Garcia Wehbi, Jorge Onofri) gruppieren sich um den Dramatiker Daniel Veronese, dessen Theaterstücke eine große Rolle spielen im jungen Theater Argentiniens. Das in kollektiver Arbeitsweise entstandene Stück *Máquina Hamlet* ist die fünfte Inszenierung der Gruppe und verhalf ihr zu internationalem Ansehen. Das neueste Projekt ist eine Adaption von Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*, eine Koproduktion mit den Wiener Festwochen 2002. *Máquina Hamlet* ist in Zusammenarbeit mit dem deutschen Dramaturgen Dieter Welke entstanden. In der Aufführung wird der Text Heiner Müllers weitgehend unangetastet in spanischer Übersetzung vom Band eingespielt. Die folgenden Analysen beziehen sich auf die Aufführungen des Stücks im Théâtre de Bastille in Paris (5. Juni 1998) und beim Festival d'Avignon (27. Juli 1999).

38. Die Akteure manipulieren in offener Spielweise Spielzeugpuppen, lebensgroße Figuren auf Rollständern und Barbie-Puppen.

39. Interessant ist, dass auch Heiner Müller, der das Projekt aus der Ferne mitverfolgt hatte, der ›Fremdheitsaspekt‹ der Aufführung nicht entging: Er meinte, nachdem er eine Videoaufnahme der Aufführung gesehen hatte, dass ihm dies alles »doch sehr fremd« sei. So Dieter Welke im Gespräch mit der Autorin am 26. Januar 2002.

40. Daniel Veronese spricht von »peripherem Blickwinkel« und dem Entwickeln eines »peripheren Alphabets« im Zusammenhang mit der Produktion *Cámara Gesell* (1994), in der die offene Manipulation der Objekte eine doppelte Perspektive auf das Theatergeschehen erlaubte. Vgl. Veronese, Daniel und Dieter Welke: »*La Máquina Hamlet*

provokative Sichten auf das Leben hervorbringen.⁴¹ Heiner Müllers *Hamletmaschine* erweist sich als sprachliche Basis und Reibungsfläche, um »unser peripheres Alphabet in Bilder umzusetzen.«⁴²

Heiner Müller hat sich in seinem 1977 entstandenen Stück *Hamletmaschine*⁴³ auf einen wesentlichen Aspekt des Shakespeare-Dramas konzentriert. Ausgehend von Hamlets (politischer) Handlungsunfähigkeit, seiner Paralyse, entwickelt Müller fragmentarische Texte, die sich auf die Situation des kommunistischen Intellektuellen in der DDR beziehen. *Hamletmaschine* stellt sowohl im Geschichtsverständnis als auch im ästhetischen Schaffen Müllers einen Bruch dar. Es ist der Text mit dem Heiner Müller sich vom Lehrstück⁴⁴ in der Nachfolge Brechts abwendet und eine neue ›metadramatische‹ Dramaturgie⁴⁵ entwickelt, das Drama wird zum Sprechtext. Hat Müller in seinen vorigen Stücken die Spannung zwischen Utopie/Hoffnung und dem realen Erleben von

vom Teatro El Periférico de Objetos.« In: Röttger, Kati u. Martin Roeder-Zerndt (Hg.): *Theater im Schutt der Systeme. Dokumentation einer Begegnung zwischen dem Cono Sur und Deutschland*. Frankfurt a.M.: Vervuert, 1997, 243-253, 245.

41. Daran anschließen könnte man den Gedanken an eine »Kultur der Peripherie« in Argentinien, wie Halima Tahàn es formuliert. Vgl. Javier, Francisco u. Halima Tahàn: »Das Theater der 90er Jahre in Argentinien. Ein Bericht.« In: Röttger u. Roeder-Zerndt (1997), 79-85, 84f.: »Alle diese Inszenierungen stehen im Kontext einer Kultur der Vermischung. Gerade bei *De la Guarda* wird die Aneignung von fremden Einflüssen deutlich, die sich mit dem Eigenen mischen oder manchmal ganz neue Formen hervorbringen. Dies ist möglich, weil wir in einer *Kultur der Peripherie* leben, einer Kultur der Vermischung, einer Kultur in der schon Bezeichnetes neu gedeutet wird. Wir eignen uns fremdes Material an und geben ihm eine neue Bedeutung.« Meine Hervorhebung.

42. Veronese u. Welke (1997), 245.

43. Nach Müllers eigenen Angaben ist der Text während seiner Mitarbeit an Benno Bessons Hamlet-Inszenierung (1977) an der Ostberliner Volksbühne entstanden. Zusammen mit Matthias Langhoff hat Müller hierfür eine Neuübersetzung des Shakespeares-Dramas verfasst. Es gab Versuche, die *Hamletmaschine* im Rahmen von Bessons Inszenierung aufzuführen, die jedoch scheiterten. Vgl. Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. Köln: Kiepenheuer u. Witsch, 1992, 292-296. Das Stück wurde uraufgeführt in französischer Sprache (übers. von Jean Jourdeuil und Heinz Schwarzinger, uraufgeführt in Brüssel 1978 von Ensemble Théâtre Mobil, Regie: Marc Liebens). Die deutsche Uraufführung war 1979 in Essen (Schauspiel Essen, Regie: Carsten Bodinus). Eine Aufführung in der DDR fand erst 1990 am Deutschen Theater, Berlin/Ost, statt in der Regie von Heiner Müller selbst. Der Text wurde dort in den Shakespeare-*Hamlet* eingebettet.

44. Vgl. hierzu Müller, Heiner: »Verabschiedung des Lehrstücks. (1977).« In: ders.: *Material*. Hg. von Frank Hörnigk. Göttingen: Steidl, 1989, 40.

45. Vgl. Keim, Katharina: *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen: Niemeyer, 1998, insbes. 45-78.

»Versteinerung«⁴⁶ – dem bürokratisch-gewaltsamem Formalismus einer versuchten Umsetzung dieser Utopie – ausgelotet vor dem Hintergrund eines Glaubens an die Überwindung dieser Widersprüche, so wird zu einem Zeitpunkt der zunehmenden Verschärfung der Kontrolle künstlerisch-intellektuellen Lebens in der DDR⁴⁷ das Bekenntnis zur sozialistischen Geschichtsschreibung brüchig. Zunehmend befindet sich Müllers kritische Auseinandersetzung mit den gewaltvollen Aspekten einer sozialistischen Geschichtsentwicklung im Widerspruch zu einem vom Staat propagierten Positivismus des realistischen Sozialismus.

Mit zunehmender Konsequenz trägt Müllers Geschichtsdiskurs nun den Zweifel in das vermeintlich gesicherte Wissen des offiziellen Geschichtsbildes hinein, um im Verlaufe der siebziger und achtziger Jahre schließlich – marxistisch gewendet und bezogen zumal auf die sich im Widerspruch von notwendiger Verhärtung und Versteinerung entfaltende Revolutionsgeschichte – den Finger auf die verdrängte ›Dialektik der Aufklärung‹ zu legen.⁴⁸

46. Müller formuliert die »Versteinerung einer Hoffnung« in *Hamletmaschine* im Bezug auf den Stalinismus. Müller, Heiner: »Hamletmaschine.« In: ders.: *Die Stücke 2* (= Werke 4, hg. von Frank Hörnigk). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 545-554, 549. Alle weiteren Stückzitate folgen dieser Ausgabe.

47. In einem Klima verstärkter Eindämmungs- und Einschüchterungspolitik wurde Ende 1976 Wolf Biermann aus der DDR ausgebürgert. Heiner Müller gehörte zu den Erstunterzeichnern der Protestnote an die Regierung gegen Biermanns Ausbürgerung. Unter dem Druck der Obrigkeit nahm Müller schließlich seine Unterschrift zurück, dennoch wurden von nun an seine Stücke fast ausschließlich im Westen gedruckt und uraufgeführt.

48. Eke, Norbert Otto: *Heiner Müller*. Stuttgart: Reclam, 1999, 40. Vgl. hier auch ebd., 40f., wo Eke auf einen Prosatext verweist, in dem Müller 1958 einen glücklosen Engel der Geschichte beschreibt. Verschüttet von den Trümmern einer katastrophalen Geschichte kann er nicht mehr fliegen, »wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem« (Müller, Heiner: »Der glücklose Engel.« In: ders.: *Texte*. Bd. 4. Berlin: Rotbuch, 1990, 18). Der Blick auf die Utopie, die ihn weiterträgt ist versperrt. Müllers Engel, mit dem *Blick nach vorne*, ist hier im Grunde die Ergänzung zu Benjamins Engel der Geschichte, der *zurückschaut* auf die Trümmer der Geschichte und vom Sturm des Fortschrittsglaubens vorwärts getrieben wird, nicht verweilen kann, um »die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen« zu können. Benjamin fordert in seinem politischen Geschichtsverständnis eine Um-Schreibung der Herrschaftsgeschichte, die dann von der Geschichte eines Triumphes zur Geschichte der Unterdrückung wird. Der Fortschritt, dessen Mythos der Faschismus instrumentalisiert, um die Arbeiterschaft zu korrumpieren, ist ihm zutiefst suspekt, verlangt die kritische historische Distanz. Vgl. Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte.« In: *Gesammelte Schriften*. Bd. I, 2, hg.

In *Hamletmaschine*, aus 5 Textteilen mit monologischen Strukturen bestehend, lässt sich Müllers Verweigerung einer Sinntotalität im abgeschlossenen Werk ablesen. Fragmentarische Texte, montiert mit Zitaten fremder und eigener Texte, der Verzicht auf eine organische Erzählung, eine Gleichstellung aller Textelemente (Szenenanweisungen, Sprechtext, lyrischer Text, Zitat, Überschriften) gehen eine klassische Dramenästhetik an, fordern verstärkt die Produktivkraft des Zuschauers und lassen den Autor als Instanz zurücktreten.⁴⁹ Diese besondere literarische Form des Stücks geht einher mit dem dort transportierten gebrochenen Geschichtsverständnis.⁵⁰

Die Gewalt der Diktatur – als Repression der Macht sowie als Ausbruchsversuch des ›Ohnmächtigen‹ aus der »Versteinierung« – ist in Müllers Text überdeutlich. Wenn eine argentinische Theatergruppe dieses Stück aufführt, dann verknüpft der Zuschauer dies unwillkürlich mit der jüngeren Geschichte Argentiniens, mit der Zeit der Militärdiktaturen (1966-1982).⁵¹ Doch wird es einem schwer fallen, in *Máquina Hamlet* einen direkt ausgesprochenen Bezug dazu zu finden. Während El Periférico de Objetos ihre Projekte durchaus als Erinnerungsarbeit verstehen, verbietet es ihre nicht-dramatische Theaterästhetik, plakative Referenzen herzustellen. El Periférico de Objetos eignen sich die

von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, 691-705, insbes. 697f.

49. Vgl. hierzu Eke (1999), 51; und Schulze, Genia: *Heiner Müller*. Stuttgart: Metzler, 1980, 17: »Abschaffung des Autors« als Programm der eigenen Kunstproduktion hat Müller zunehmend zum Thema nicht nur seiner theoretischen Äußerungen, sondern auch seines Werks gemacht, ist doch der Autor die erhabenste traditionelle Inkarnation des Subjekts. Bei Müller bedeutet diese Abschaffung nicht etwa Unverbindlichkeit, sondern erhöhte Verantwortlichkeit: Wie für die Sprache übernimmt der Schreiber auch die Verantwortung für die Geschichte des Kommunismus, hält sich nicht heraus, sondern versteht sein Schreiben stets als Politik, die zugleich den Forderungen avancierter Kunstpraxis unterliegt.«

50. Vgl. Schulze (1980), 149: »Wenn eines der Themen der *Hamletmaschine* ist, daß Geschichte nicht mehr als Drama zu denken ist, so entspricht dem die Form des Textes: ein Drama, das als Prosagedicht konzipiert ist, changiert zwischen dialogischen Szenen, Pantomime und monologischer Prosa.«

51. Die Phase des sogenannten *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1982) ist der Höhepunkt der diktatorischen Gewalt. In dieser Zeit verschwinden Tausende anders Denkender, aus dem Normenraster der Machthaber herausfallende Menschen, werden gefoltert und ermordet. Während von 1983-1986 zahlreiche Militärs für die Gräueltaten juristisch zur Verantwortung gezogen werden, läuft am 23. Februar 1987 die von Präsident Raúl Alfonsín gesetzte zeitliche Eingabefrist von Klagen gegen Militärs wegen der Verbrechen in der Zeit des *Proceso* aus; eine weitere angemessene Strafverfolgung wird auf diese Weise politisch verhindert.

Thematik und das Stück an mit einer Zuspitzung auf die tödliche Fremdheit des künstlichen Körpers, der Puppe.

Die Figur des Hamlet, bei Shakespeare als tragischer Held, grüblerischer Melancholiker, zerrieben zwischen den Widersprüchen von Ideal und Wirklichkeit angelegt, wird nach Norbert Otto Eke bei Müller zum Kreuzungspunkt zweier Rezeptionslinien:

Brechts Interpretation des Hamlet-Intellektuellen als Musterfall eines durch den Zusammenstoß seiner Wertvorstellungen mit der Realität zum Zyniker gewandelten Idealisten auf der einen Seite; auf der anderen Nietzsches Lesart der Figur als Abbild des dionysischen Menschen, der einen Blick »in das furchtbare Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte« geworfen hat, der zuviel gesehen hat und den es nun ekelt.⁵²

Dieser »Kreuzungspunkt« findet jedoch keine eindeutige Verkörperung im Sinne einer Bühnenfigur. Bei *El Periférico de Objetos* wird eine Hamlet-Figur in der Anfangssequenz eingeführt, wo zentrale Bruchstücke der Shakespeare-Fabel mit Puppen nacherzählt werden und von denen aus die Aufführung sich immer weiter von der Hamlet-Narration entfernt. Hamlet ist hier eine Spielzeug-Puppe, die in pathetischer Geste einer menschengroßen, Heiner Müllers Gesicht nachempfundenen, Puppe präsentiert wird. Unwillig stößt »Müller« – von einer hinter seinem Stuhl stehenden Akteurin bewegt – diese Hamlet-Figur zurück. So leitet diese Ablehnung der Hamletpuppe quasi eine Ablösung von der dramatischen Hamletfigur ein. Künftig wird nur die Müller-Puppe als eine konstant anwesende, jedoch keinesfalls dramatisch ausgefeilte, Bühnenfigur zu sehen sein.

Die Puppe, aus dem Objektbereich in die Welt des Lebens hineinreichend, ist die angemessene Verkörperung dieser fragmentierten Bühnenfiguren. Verkörperung meint hier jedoch nicht die Aneignung einer Textrolle durch einen Schauspielerkörper.⁵³ Die späten Texte Müllers sind keine klassischen Rollentexte. Personen sprechen von sich, von anderen und als andere. Katharina Keim erarbeitet die signifikante Trennung von *Verlautbarungsinstanz* – »diejenige personale Instanz, der die dramatische Rede *außerhalb* der dramatischen Rede [...] zugeordnet ist«⁵⁴, also der in der Szenenanweisung genannte Sprecher

52. Eke (1999), 136. Eke zitiert Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie oder: Griechentum und Pessimismus* (= Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, 1). Berlin u. New York: de Gruyter, 1972, 52.

53. Das französische »incarner un rôle« bezieht sich sehr bildlich auf die »Fleischgebung einer Rolle«, muss an den Müllerschen Texten und der Puppeninszenierung jedoch scheitern.

54. Keim (1998), 57.

– und *Diskursinstanz* – »das Ich in der dramatischen Rede«⁵⁵ – als Ausdruck der kritischen Haltung Müllers gegenüber einer kohärenten Ich-Konstitution:

Die Hamletmaschine fragt nun nach dem, der eigentlich spricht [...] Diese Instanz ist aber gar kein Autor mehr, sondern es ist die Sprache, deren Gesetzen die Ökonomie der Gesellschaft mit ihrer Logik der Ich-Konstitution gehorcht. Dieser Tatbestand wird in *Hamletmaschine* durch eine Potenzierung der Diskursinstanzen im ersten und vierten Bild, also im Hamletparadigma veranschaulicht: Durch das Zitieren anderer Fremdtexthe im dramatischen Text [...] erweist sich die dramatische Rede als ein reproduktiver Diskurs ohne Ursprung.⁵⁶

El Periférico de Objetos wird diesen Spaltungen gerecht, indem in der Aufführung die Trennung von Figur und Text noch medial verstärkt wird: Der Text von Müller wird ausnahmslos *off stage* verlesen, man hört eine Männerstimme, nur der Schlussmonolog der Ophelia wird von einer Frau gelesen. Die Spielszenen der Puppen gehen gegen den epischen Gehalt der Texte an, sie versuchen nicht, ein vermutetes *Ich* der Stimme darzustellen, und bleiben daher ohne Stimme.

In Müllers Text wird die Ophelia-Figur als gewalttätig handelnder Gegenpol zu Hamlet angelegt.⁵⁷ Die Ophelia-Texte werden in *Máquina Hamlet* bildhaft umgesetzt mit der Akteurin Ana Alvarado. Beim ersten Ophelia-Monolog sitzt sie gefangen in einem gerade ihren Körper umfassenden Drahtkäfig; der Schlussmonolog dagegen spricht von gewaltvoller Befreiung: Alvarez (als Ophelia?) steckt das Tischtheater in Brand. Sie bleibt bei Müller nicht in der klassischen Opferrolle (Shakespeare), sondern zerschlägt die Fesseln der Unterdrückung, zertrümmert die »Werkzeuge meiner Gefangenschaft«⁵⁸. Genia Schulze geht sogar soweit, sie als »weibliche Hamletmaschine« zu bezeichnen:

Ophelia ist so die weibliche Hamletmaschine, maschinelle stumme, mörderische und selbst mortifizierende Kraftapparatur zur Übertragung eines Energiestroms, wie es Hamlet, in seinem Ekel versunken, nicht werden kann.⁵⁹

55. Keim (1998), 57.

56. Keim (1998), 57.

57. Bezeichnenderweise kommt es in Ophelias Revolte-Monolog zur Verschränkung der Stimminstanzen. Es heißt da in der Szenenanweisung: »Ophelia (Chor/Hamlet)«. Müller (2001), 547.

58. Müller (2001), 547.

59. Schulze (1980), 151.

Genia Schulze deutet hier das Wort »Maschine« als »Kraftapparatur«. Die Maschine bezeichnet hier Handlungskraft und Willen und steht somit einer Lesart gegenüber, die eine Maschine als etwas Lebloses, Erstarrtes, nur monoton mechanisch sich Bewegendes versteht.⁶⁰ In Shakespeares Drama bezeichnet Hamlet sich als Maschine im Schlusssatz eines Liebesbriefes an Ophelia: »Thine evermore, most dear lady, whilst this machine is to him, Hamlet.«⁶¹

Ginge man vom heutigen Sprachgebrauch aus, dann würde ein Mensch, der sich selbst als Maschine bezeichnet, mit »a person who acts automatically, without having to think or show any feelings«⁶² gleichgesetzt und es gäbe dann an dieser Stelle einen seltsamen Zusammenfall von Ausdruck höchsten Gefühls und einer Selbstwahrnehmung als gefühlskalte Automate. Nicht so bei Shakespeare. In kritischen Shakespeare-Ausgaben⁶³ wird darauf hingewiesen, dass der letzte Satz des Briefes mit »whilst this body belongs to him« gleichzusetzen ist. Das Oxford English Dictionary verweist darauf, dass das Wort »machine« im Sinne einer materiellen oder immateriellen Struktur auf »the human and animal frame as a combination of several parts«⁶⁴ verweist und zitiert an erster Stelle just die besagte Hamlet-Zeile von 1602 als Beispiel. Der technische Gebrauch des Wortes – vor allem als Kriegsmaschine – etablierte sich erst im Verlaufe des 17. Jahrhunderts.

Wenn nun Heiner Müller in seiner Hamlet-Übersetzung, die zur gleichen Zeit wie das Stück *Hamletmaschine* entstand, bei dem Wort der »Maschine« bleibt – er übersetzt wie folgt: »Dein für immer, teuers-

60. Schulze wäre hier im Einklang mit einer Wortbedeutung, die im 17. Jh. »Maschine« als »Kriegsmaschine«, also als Mittel zur Eroberung, als technische Potenzierung von Gewalt, vorstellte. Im Sinne der etymologischen Ableitung von »Maschine« aus dem lateinischen »machina«, das wiederum auf die dorische Form »machaná« (klass. gr. »mechané«) zurückgeht, bezeichnet »Maschine« sowohl den »Plan«, die »Möglichkeit«, als auch das »Hilfsmittel«, das zur Durchführung benötigt wird. Vgl. *Das Herkunftswörterbuch. Die Etymologie der deutschen Sprache* (= Duden, Nr. 7). Bearb. von Günther Drosdowski, Paul Grebe u.a. Mannheim: Duden, 1963, 425f.

61. Zitiert nach der Ausgabe *Hamlet. Prince of Denmark*. Hg. von Robert Hapgood. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 155. In der deutschen Übersetzung von Schlegel und Tieck lautet dieser Satz: »Der Deinige auf ewig, teuerstes Fräulein, solange diese Maschine ihm zugehört.« In: *Shakespeares sämtliche dramatische Werke*. Übers. von Schlegel und Tieck. Bd. 6. Leipzig: Hesse, o.J., 33.

62. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Hg. von Jonathan Crowther. Oxford: Oxford University Press, ⁵1995, 704.

63. Vgl. etwa *The Norton Shakespeare*. Hg. von Stephen Greenblatt u.a. New York u. London: Norton, 1997, 1693.

64. *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon, ²1989, Bd. IX, 157.

te Lady, solange diese Maschine ihm gehört«⁶⁵ – dann passiert eine Verschiebung des Bildes. Heute ist vor allem das Bild der technischen Apparatur relevant, die Lesart von Hamlet als einem von sich selbst entfremdeten Menschen, als Automate, als einem sich im Wahnsinn ›verpuppender‹ Charakter bietet sich dazu als Ergänzung.⁶⁶ Müllers Text lässt jedoch das Spannungsfeld zwischen allen drei Bedeutungen (Kraftapparatur, Automate und empfindsamer Körper) offen, seine exzessiven Körpermetaphern reiben sich immer wieder an der schneidenden Kälte der Maschinensprache.

Die Puppen der argentinischen Inszenierung von *El Periférico de Objetos* bedienen diese sich überlappenden Bedeutungsfelder von Maschine⁶⁷ in vielfältiger Weise. Als ›Puppenmaschinen‹ werden sie ebenso zur Kippfigur wie der Cyborg: Technik und Gewalt werden in der Maschine gleichgesetzt und zum Körper kontrastiert, die Puppen als Maschinen *und* Körper symbolisieren jedoch die Subversion dieser Abgrenzung. *El Periférico de Objetos* machen diese Grenzverhandlungen der Puppe in ihrer Aufführung sichtbar. Die Markierung des Fremden und seine Diskursivierung zeigt sich hier an den Puppenkörpern selbst, die als empfindliche Wesen, willenlose materielle Objekte oder auch Motor von Gewalt und maschineller Zerstörung inszeniert werden: In brüchigen Bild-Collagen müssen die Puppen Folter und Exekution erleiden, werden mit dumpfen Schlägen kaputtgehauen und an anderer Stelle im Spiel belebt und zur Figur der gewaltlüsternen Despotin animiert. Neue Bilder – im Text und auf der Bühne – durchkreuzen dabei immer wieder die vorher etablierte Grenze zwischen menschlichem Wesen (wenn auch nur imaginiert) und Maschine, zwi-

65. Müller, Heiner: »Hamlet.« Mitarbeit Matthias Langhoff. In: ders.: *Shakespeare Factory 2*. Berlin: Rotbuch, 1989, 41.

66. Vgl. hierzu auch Petersohn, Roland: *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 1993, 96ff.

67. Man könnte die unterschiedlichen Bedeutungsebenen der Puppe in Hinblick auf die Animation in Verbindung mit Michel Serres' Unterscheidung der Maschine in *Stator* und *Motor* setzen. Bei einem *Stator* wird von außen Energie zugeführt, die sie in Bewegung setzt, bis sie vom energiereichen Zustand wieder in den Ruhezustand fällt, wohingegen bei einem *Motor* die Energie in ihrem Inneren erzeugt, so dass keine Unterscheidung mehr von ›Beweger‹ und ›Bewegtem‹ getroffen werden kann. Vgl. Serres, Michel: »Es war vor der (Welt-)Ausstellung.« In: Reck, Hans Ulrich und Harald Szeemann (Hg.): *Jungesellenmaschinen*. Erweiterte Neuauflage. Wien u. New York: Springer, 1999, 119-132. In diesem Sinne könnte man den ›Maschinenkörper Puppe‹ als *Stator*, dessen ›Beweger Puppenspieler‹ von außen sichtbar ist, und den ›Maschinenkörper Automate‹ als *Motor*, dessen ›Beweger‹ verborgen bleibt, betrachten. Interessant sind nun die Mythen die an diese Unterscheidung geknüpft sind und Bilder von Tod und Leben hervorgerufen.

schen organischem Körper (wenn auch nur vorgestellt) und Materialzerstörung, Gewalt. Die Inszenierung von *El Periférico de Objetos* korrespondiert hier mit der Destruktionsästhetik von Müllers Text und setzt sich gleichzeitig vehement davon ab, will den Text nicht mit Bildern stützen, sondern dagegen angehen. Dieter Welke spricht in diesem Zusammenhang von einer Verzerrung des Textes: »Wir wollten die Bilder des Textes nicht als solche darstellen, sondern unsere Grundidee lag im Gegenteil in der Verzerrung des Textes, des Schauspiels bzw. der szenischen Form.«⁶⁸

Müller versucht in seinen Texten die produktive Totenbeschwörung, er verschreibt sich dem Ausdruck des *inbetween*, dem Zustand zwischen tot und lebendig sein, paralysiert/totgestellt durch äußere Gewalt, der Unfähigkeit, politisch zu handeln, dem Erstarrtsein des zynischen Beobachters. Dies drückt er in Metaphern der Körperlichkeit aus. Der Mensch (als Leiche und als zu Mordender) ist als Fleisch⁶⁹ bezeichnet, der Körper wird mit Objektphantasien besetzt. Hamlet zer-/verteilt das Fleisch des »toten Erzeugers« als Fraß, die Rachelust des Vaters kommentiert er lakonisch: »Soll ich weil's Brauch ist ein Stück Eisen stecken in das nächste Fleisch oder ins übernächste« (546). Der Körper als Fleisch ist Speise, Material und Verhängnis. Das Begehren nach dem Rückzug, Einzug, Abzug in das eigene Körperinnere (»Ich will in meinen Adern wohnen, im Mark meiner Knochen, im Labyrinth meines Schädels«, 552) ist der Versuch, sich selbst ins Material zu überführen, um den unerträglichen Widerspruch zwischen Utopie und gewaltvoller Realität, zwischen Handlungsunfähigkeit (Objekt) und Schmerz (Subjekt) im reinen Material aufzuheben. So fällt Eigenes im Fremden zusammen und zersprengt die letzte Bastion von körperlicher Kohärenz: die Hülle aus Haut und Fleisch. Die Unmöglichkeit der Kohärenz von Wirklichkeit lässt sich nur als Fragmentierung darstellen und verdichtet sich zum Bild des fragmentierten, zerstörten Körpers. Dieser Gedanke ist auch eine der Leitlinien der Inszenierung von *El Periférico de Objetos*, so der Dramaturg Dieter Welke:

Müller hebt hervor, daß wir eine historische Situation leben, in der die Geschichte an sich stärker ist als das Theater, denn wir befinden uns an einem Punkt, an dem sich die unauflösbaren Gegensätze so extrem zugespitzt haben, daß die einzige Möglichkeit, Wirklichkeit darzustellen, laut Müller in ihrer Fragmentierung liegt. Daher spielt die Ästhetik der Fragmente, die Ästhetik der Zerstörung eine wichtige Rolle.⁷⁰

68. Veronese u. Welke (1997), 247.

69. Heiner Müller verwendet den Begriff Fleisch im Sinne einer Materialität, er kann hier nicht mit Merleau-Pontys Konzept des Fleisches, siehe Kap. II, Seite 83ff., gleichgesetzt werden.

70. Veronese u. Welke (1997), 246.

Die Puppen der Truppe El Periférico de Objetos könnten als perfekte Materialisierung der Müllerschen Welt von Scheintoten gelten. In ihrem Werk sind es auffallend oft steife, nostalgisch anmutende Spielzeug-Puppen, deren haarlose Hinterköpfe erschreckend präzise abgesägt sind. So auch in der Szene des Leichenbegängnisses, die zentrale Splitter der Hamlet-Narration wider gibt. Diese Wesen haben Gesichter, doch fehlt das Gehirn, der Sitz der Gedanken, das Zentrum. Die Visagen sind tote Masken, man schaut durch die Augen direkt ins Leere. Es sind deformierte Körper, die so beschädigt nicht lebensfähig scheinen und doch ist gerade diese Hirnlosigkeit ihr Ausweg zum Leben: Die Puppenspieler greifen hier hinein, um die Puppen zu manipulieren, ihnen Bewegung, Aktion und Leben einzuhauchen. So wird das pathoschwere Todes-Symbol, die Kopflosigkeit, die Lebenslücke gleichzeitig besetzt mit pragmatischen Motiven. Der Griff in den Kopf – sonst bekannt als Diebstahl geistigen Eigentums oder Entblößung geheimer Gedanken – ist hier Quelle des Lebens. Der abgesägte Hinterkopf macht wiederum die Vernähung des Puppenkörpers sichtbar: Einerseits ist er klaffende ›Wunde‹, grausam sichtbar gemachter Körpereinschnitt, andererseits legt der Puppenspieler seine Finger genau auf diese ›Wunde‹, um die Belebung zu bewirken, die imaginativ eine Körperkohärenz verspricht und somit die Körperfragmentierung verschleiert. Die leeren Schädel dienen darüber hinaus als Transportbehälter für

Abbildungen 7, 8 und 9: »Der Griff in den Kopf« (Máquina Hamlet, 1995)



Requisiten. So schüttet ein kopfgesägter Hamlet ein rotes Tuch aus dem Kopf, um den Mord am König vorzubereiten: eine tödliche Kopfgeburt im eigentlichen Sinne.

Yoko Tawada vergleicht die Atmosphäre von Tod und Leben, das Heraufbeschwören der Toten durch die Erinnerung, die erneute Durchquerung des Todesspektakels der Stücke Heiner Müllers mit dem japanischen Mugen-Nô (Traum-Visions-Nô). Die Toten finden eine erneute Verkörperung, die die Erinnerung verlebendigt. Eine zweite Chance auf Geschichte also:

Denn der sich erinnernde Körper des Toten bleibt auf der Bühne: er versteckt sich nicht hinter der von ihm erzählten ›Geschichte‹. Dadurch wird die ›vergangene‹ Zeit auf der Bühne von dem Körper des Toten vergegenwärtigt und nicht als ›homogene und leere Zeit‹ in einer Kette von Begebenheiten dargestellt. Anders gesagt, wird die Erinnerung dadurch lesbar, daß die Toten wieder den Körper, den sie verloren haben, zurückerhalten.⁷¹

Tawada bezieht sich explizit auf Müllers *Hamletmaschine*, deren Figuren, insofern es welche sind, wie *revenants* aus dem Reich des Todes die Bühne bevölkern.

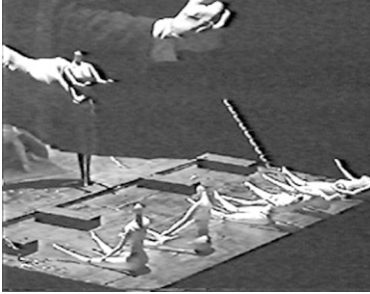
Die Akteure von *El Periférico de Objetos* demonstrieren den Aspekt der verkörperten Wiederkehr, den Aufzug der *revenants*, indem sie am Ende des Stückes die wesentlichen Spielszenen en miniature mit geköpften Barbie-Puppen in einem Koffer wiederholen. Diese Wiederholung verschraubt sich schließlich zur *mise en abîme* durch die Andeutung einer erneuten, wiederum verkleinerten Wiederholung: Der Sarg/Tisch in der Barbie-Version wird zum Spielkoffer, aus dem der Akteur winzige geköpfte Plastikpuppen herausholt, um erneut die Anfangsszene aufzustellen. Diese anscheinend grausam unendliche Wiederkehr des Todesspektakels um Hamlet, diese schreckliche Implosion der toten/lebendigen Körper, die sich niemals endgültig auslöschen, sondern immer konzentrierter, destillierter und schärfer konturiert wiederkehren und die Gewalt der Darstellung/die Darstellung der Gewalt vollkommen von Sinn entleeren, wird schließlich von Alvarez/Ophelia unterbrochen, die den Tisch, auf dem die Spielzeuge angeordnet sind, mit einem Feuerzeug in Brand setzt.⁷² Das Bühnenlicht geht

71. Tawada, Yoko: »Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater.« In: Weigel, Sigrid (Hg.): *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*. Köln u.a.: Böhlau, 1992, 65-75, 65.

72. Es ist bezeichnend, dass Alvarez/die Frau (Ophelia) hier wiederum als Handelnde, Zerstörende erscheint. Sie beendet das endlose Gewaltspiel, setzt in Flammen, was nicht zu einem ›guten Ende‹ sich fügen kann. Im Gespräch mit der Autorin am 28. Januar 2002 stellt Dieter Welke in Bezug auf diesen Schluss die Frage nach der Gren-

aus, der Blick verliert sich in der sich langsam verzehrenden Flamme, während Ophelias letzter Rache-Monolog verlesen wird.

*Abbildungen 10 und 11: »Mise en abîme des Theaters«
(Máquina Hamlet, 1995)*



Tod, Fotografie und Puppe

Der Status der wiederkehrenden lebendigen Toten wird in der Schwebelage gehalten durch die medialen Verschachtelungen in *Máquina Hamlet*. In der Anfangsszene des ersten Teils »Familienalbum« wird die Überschrift von *El Periférico de Objetos* beim Wort genommen. Ein Spotlicht erhält nach dem Einlass eine Gruppenanordnung, die durch den Ausschnittcharakter des Lichtkegels den Eindruck eines nostalgischen Familienfotos erhält. Ernste Gesichter schauen in die Lichtquelle, Frauen und Männer in altmodischen Anzügen und Kleidern. Es macht Mühe, zu unterscheiden, ob es sich hier um Puppen oder Menschen handelt, die räumliche Verkörperung des Fotos könnte lebendigen oder toten Ursprungs sein.⁷³ »Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Euro-

ze des Darstellbaren. Das Theater stecke sich hier selbst in Brand, führe den Befreiungsschlag gegen sich selbst, da es am Ende des Humanismus vor der Unmöglichkeit adäquater Bilder kapitulieren müsse. In diesem Zusammenhang muss auch die Ästhetik von *El Periférico de Objetos* gesehen werden, deren »hermetische« Bilder letztlich nicht entschlüsselbar sein sollen, und die sich gegen ein Theater der kohärenten Darstellung stellt.

73. Robert Wilsons Inszenierung der *Hamletmaschine* 1986 in New York scheint an dieser Stelle auf einen ähnlichen Effekt zu rekurrieren. Vgl. hierzu Keim (1998), 175: »Durch die Vorherrschaft der Grautöne erscheinen die Performer fast alle wie zum Leben erweckte Figuren von schwarz-weiß Photographien aus einem Photoalbum und evozieren somit bereits die erste Szenenüberschrift »Familienalbum« des literarischen Textes.«

pa« (545). Hamlets zynische, schmerzhaftes Schilderung des Begräbnisses prallt gegen die tote Starrheit des ›Familienfotos‹. Erst als er übergeht zu seiner inneren Haltung, seiner eigenen Zerrissenheit, lösen sich Akteure aus der ›Fotografie‹, um mit den kopfgesägten Spielzeug-Puppen die wesentlichen Momente der Hamlet-Fabel zu spielen: der Leichenzug, die Vergiftung des Vaters, die Besitznahme von Thron und Mutter durch den Onkel, Hamlet tötet Onkel und Mutter. Jetzt wird ersichtlich, dass die ›Familie‹ sich aus Menschenakteuren und lebensgroßen Puppen zusammenstellte.

Abbildung 12: »Familienalbum« (Máquina Hamlet, 1995)



Roland Barthes hat versucht, dem Wesen der Fotografie auf die Spur zu kommen. Er hat sein Interesse an bestimmten Fotos mit der Wirkung eines *Punctums*, eines Stiches, der ihn trifft, in Zusammenhang gebracht. Doch sein Text kreist im Wesentlichen um den Effekt der Mortifikation des Fotos, um die Verwischung von Lebendigem und Totem in der Fotografie, die etwas Dagewesenes aufruft, also Evidenz von Leben ist, aber gleichzeitig dieses ehemals Lebende einfriert in der leblosen Pose.⁷⁴ Das fotografierte Objekt ist da gewesen, es prägte dem Foto seine (Licht-)Spuren auf. So kann es die Vergangenheit des Fotografierten in die Gegenwart des Betrachtenden holen, aber immer nur

74. Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Editions de l'Etoile, Gallimard u. Le Seuil, 1980, 123f.: »Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts: le Réel et le Vivant: en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle; mais en déportant ce réel vers le passé (>ça a été<), elle suggère qu'il est déjà mort.«

als Gewesenes, seine Objekte mortifizierend. Dieser Aspekt ihrer Medialität verknüpft sie, so Barthes, mit dem Theater, das auf ähnliche Weise ›Tote heraufbeschwört‹, um Geschichte(n) zu machen, und entfernt sie von der ›Schwesterkunst‹ der Malerei, deren Abstraktion andere Referenzen aufweist.⁷⁵

Die Pose des Fotografierten ist ein wichtiges Konstituens der Zeitlichkeit. Der Betrachtende vergegenwärtigt sich den zeitlichen Moment, der die Pose hervorgebracht hat: »[E]n regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée immobile devant l'œil.«⁷⁶ Sigrid Schade erhellt das fotografische Zeitmodell von Barthes wesentlich, wenn sie im Rekurs auf Lacans Konzept des Blicks darauf hinweist, dass der Betrachtende nicht nur den zeitlichen Moment imaginiert, sondern in der Fotografie die Pose als Erwidern auf *seinen* eigenen Blick zu lesen sucht.⁷⁷ Nur der Zeitstil und nicht das treffende Punctum treten in dem Moment in Erscheinung, in dem er seinen eigenen Blick, als den Blick des anderen, dem sich die Pose stellt, nicht in die Fotografie integrieren kann, da zu viele Indizien auf seine Nicht-Anwesenheit im Moment der Aufnahme verweisen.⁷⁸

Wesentlich an dieser Lesart von Barthes' Ausführungen ist die mediale Konfusion von tot und lebendig, die Verkreuzung, Vermischung von totem Abbild und imaginiertem Realem im Medium der Fotografie. Eine Fotografie, nachgestellt im Theater mit Menschen und Puppen, ein Tableau Vivant, das sich in Spiel auflöst, fügt dieser Durchkreuzung noch weitere Steigerungsgrade hinzu. Die Pose der Figuren, die als ›Fotografie‹ das Einkörpern des eigenen Blicks nur als Zeitstil zulassen, löst sich auf in Theaterspiel: Der Blick der Zuschauer wird plötzlich aktualisiert, das Theaterspiel ist die Pose auf den eigenen Blick hin, das verlebendigte ›Bild‹ be-sticht, die ›Naht‹ ist wirksam. Das Spiel mit der medialen Rahmung ›Fotografie‹ belässt es nicht beim Verharren in einer mortifizierenden Geste, sondern es indiziert provo-

75. Vgl. hierzu Barthes (1980), 56.

76. Barthes (1980), 122.

77. Schade, Sigrid: »Der Schnappschuß als Familiengrab. Enstellte Erinnerung im Zeitstil der Photographie.« In: Tholen, Christoph Georg u.a. (Hg.): *Zeitreise. Bilder, Maschinen, Strategien, Rätsel* (= Katalog der gleichnamigen Ausstellung vom 3. März bis 2. Mai 1993, Museum für Gestaltung Zürich). Basel u. Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern, 1993, 287-300, 298.

78. So erhellt sich das Scheitern Barthes' auf der Suche nach dem Bild seiner Mutter in den alten Fotografien. Er sucht in der Pose der Mutter seinen eigenen Blick und findet nur den Zeitstil. Vgl. Schade (1993), 299.

kativ eine Erfahrung.⁷⁹ Der Blick des Betrachters wird in die Zeitlichkeit der Fotografie involviert.

In *Maquiná Hamlet* differenzieren sich die Akteure in der medialen Rahmung der Fotografie, in der bildlichen Stillstellung, gleichsam ›mortifiziert‹, im Moment der Auflösung der Anordnung in Menschen und künstliche Körper. Das Portrait-Foto zeigt, nach Barthes, etwas Lebendiges, etwas da Gewesenes und gibt ihm gleichzeitig den Beigeschmack des Todes. Hier zeigt die ›Fotografie‹ schon immer Totes, nämlich Puppen, die erst im Spiel, nicht schon durch ihr ›Dasein‹, belebt werden, um vom Foto wiederum tot gestellt zu werden. Die Puppen durchkreuzen Barthes' Todeslogik der Fotografie, ebenso wie sie im Stück Müllers als Tote/Lebende Bilder der Sprache des Zwischenreiches von Leben und Tod, von Körper und körperlosem Gedanken, widersprechen. Sie sind die Materialisierung des schillernden Effektes des Objekthaften im sprachlichen Text Heiner Müllers, in dem er den Körper ausschweifend mit Ding-Metaphern belegt.

An einer zweiten Stelle kommt es zu einer ähnlichen Verschränkung medialer Ebenen. Wieder wird die Fotografie mit der Puppe in Beziehung gesetzt. Während der ganzen Aufführung sitzt die Müllers Portrait nachgebildete Puppe auf der Bühne. Sie hat prinzipiell eine Randposition im Geschehen, wird aber gelegentlich einbezogen. Im Textteil »Pest in Buda Schlacht um Grönland« (549-553), in dem die ›Maschinisierung‹ Hamlets, die innere Vereisung im Zwiespalt zwischen Revolte und Staatsraison, ihren Höhepunkt erreicht, was sich auch in gesteigerter Fragmentierung der Sprache ausdrückt, wird diese Puppe zentral gerückt, entkleidet und ›gehäutet‹. Im letzten Drittel dieses Textes erscheint die Regieanweisung »Fotografie des Autors« (552).

79. Dieser Umgang mit den Medien Foto und Theater setzt einen Erinnerungsprozess in Gang wie Müller ihn fordert: Heiner Müller betrachtet Literatur und Theater als Orte der Erinnerung. Seine Texte sind jedoch nicht nur Heraufbeschwörungen vergangener Ereignisse, sie schreiben sich in die politische Strategie der fordernden Produktivkraft dieser Erinnerung ein. Literatur sei »auf jeden Fall so etwas wie Gedächtnis – und zwar auch Erinnerung an die Zukunft [...]«, also die Mahnung an den produktiven Umgang mit Geschichte. Erinnerung wird so zum Störfall einer ›reibunglosen‹ Geschichtsschreibung, das Theater als Gedächtnisraum zeigt ihre Brüche. Vgl. hierzu Eke (1999), 54. Interessant dabei ist, dass das Foto in seiner ›Theatralisierung‹ eine Dimension erhält, die Müller diesem Medium grundsätzlich nicht zusprechen will. Vgl. »Interview Heiner Müller/Hendrik Werner vom 7. Mai 1995.« In: Schmidt, Ingo u. Florian Vaßen: *Bibliographie Heiner Müller*. Bd. 2: 1993-1995, Bielefeld: Aisthesis, 1996, 335-346, 345: »Ich glaube eher daran, daß Benjamin recht hat, wenn er schreibt, daß solche Bilder, also die Möglichkeit, für alle alles festzuhalten, Erfahrung verhindert und das Gedächtnis auslöscht oder zumindest perforiert.« Diese Ansicht zum fotografischen Bild äußerte Müller schon an anderer Stelle, vgl. etwa Müller (1991), 21 u. 41.

Im Moment der Verlesung dieser Anweisung drehen zwei Akteure den Stuhl mit der Müller-Puppe, nunmehr Müllers Kopf auf einem Holzskelett-Körper, in den Lichtstrahl des Spots hinein. Man hat nun Zeit diese ›Fotografie‹ des Autors zu betrachten bis zu dem Moment, als die Anweisung »Zerreißung der Fotografie des Autors« (552) zu hören ist. Jetzt beginnen die Akteure, die Arme und Beine der Puppe zu demonstrieren; sie zerreißen, zerstückeln die Figur gegen deren zappelnden und sich windenden Widerstand.

Wiederum wird hier das Foto mit dem Fotografierten gleichgesetzt. Die Puppe ist genauso tot wie die fotografierte Abbildung. Und doch zeigt sich Leben, Widerstand gegen die Zerstückelung. Leben und Tod, Abbildung und Objekt verschränken sich ebenso miteinander wie sich in der Imagination Barthes' das Foto zum Lebendigen hin verschiebt – und doch gleichsam ttend. Dass die sprachlich anbefohlene Zerreißung der Fotografie, die schreckliche Verstümmelung der Puppe, zuvor als reagierendes, aufnehmendes Wesen etabliert, nach sich zieht, verweist auf einen unheimlichen medialen Transfer. Ebenso wie die Verletzung des Körpers durch eine Verletzung eines Mediums im Voodoo-Kult übertragen wird, so bewirkt die imaginäre sprachliche Zerreißung der Fotografie die Zerstörung der Puppe.

Das Spannungsmoment zwischen dem Medium der Fotografie und der Theaterpuppe resultiert aus dem Schwanken zwischen imaginiertes Differenz und Identität der beiden. Wird die Fotografie mit der Puppe gleichgesetzt – die Puppe *ist* die Fotografie – dann ragt ihre zur Verlebendigung bereite Körperlichkeit bedeutungsträchtig aus dem Fotorahmen heraus. Wird die Fotografie zur Puppe *differenziert* – das Foto scheint unabhängig zur Puppe zu existieren – dann wird die Beziehung, das gemeinsame Schicksal des Todes zur un(be)greiflichen Nabelschnur zwischen ihnen. Das sorgsame In-Beziehung-Setzen von Fotografie und Puppe(n) hat in *Mquina Hamlet* eine höchst beunruhigende Wirkung, bleibt letztendlich nicht aufschlsselbar und verweist einmal mehr auf die verrckende, entwurzelnde Wirkung des künstlichen Körpers im Spielzusammenhang.

Die Maschine im Fleisch

Die desorientierende Grenzverwischung zwischen Leben und Tod hat etwas Gewaltvolles. Die Darstellung von *körperlicher* Gewalt in diesem Zusammenhang wirkt noch vielfach stärker auf den Zuschauer. In *Mquina Hamlet* sind es neben der Zerstückelung der Müller-Puppe vor allem zwei Szenen, die brutalsten Umgang mit Puppenkörpern zeigen. Zum einen handelt es sich um die Szene der Verlosung, zum anderen um die Szene der Bildprojektionen. Die erste Szene ist Teil des Nummernspektakels in »Scherzo«. Vor der Vorstellung hatten alle Zu-

schauder eine Nummer zugeteilt bekommen, die mit Nadeln an ihre Kleidung gesteckt wurden. Eine divenhafte Puppenzwergin, zuvor als Opernsängerin eingeführt, zieht als ›Glücksfee‹ mit nonchalanter Geste ein Nummern-Los aus einem purpurfarbenen Stoffsäckchen. Schnellen Schrittes gehen nun zwei der Akteure auf die Zuschauerränge zu und zerren eine Gestalt, offenbar die ausgeloste Person, auf die Bühne. Jetzt wird ersichtlich, dass es sich um eine menschengroße männliche Puppe handelt, die vor Stückbeginn zwischen den Zuschauern platziert worden war. Die Puppe wird brutal an die Bühnenrückwand, die offengehaltene Brandmauer, geschleppt, dort mit einem Revolver exekutiert und aufgehängt. Hier ist die Rahmung, bzw. Einbindung der Zuschauer entscheidend. Durch die fingierte Gleichstellung aller Zuschauer als potenziell Ausgewählte, lange vorbereitet durch das Ausspielen der Verlosung als Show, fast als Ritual, hat die schließlich ausgewählte Puppe eine große Nähe zum Publikum. Es ist ›einer von uns‹. Kaum gelingt es bei dem drastischen Tempo der Aktion, die Puppe von einem selbst wieder zu distanzieren, um ihren ›Genickschuss‹ als nichtige Handlung am Objekt abtun zu können. Der Schuss sitzt, unwillkürlich zieht man den *eigenen* Nacken ein. Die Grausamkeit dieser willkürlichen und banalen ›Tötung‹ hat ihre volle Wirkung entfaltet.

Doch das ›Opfer‹ hat auch im ›Tod‹ noch keine Ruhe. Während des Umbaus zur nächsten Szene werfen zwei Akteure Dartpfeile nach

Abbildungen 13, 14 und 15: »Die Exekution« (Máquina Hamlet, 1995)



der an der Wand aufgehängten Puppe. Die Pfeile bohren sich in den Rücken der ›Leiche‹, das grausame Bild steigert sich ins Unerträgliche als einer der Pfeile in den Hinterkopf fährt. Die Wirkung dieser Szene lässt die Beziehung zwischen der Puppe und dem Zuschauer plastisch hervortreten: Es gibt eine Doppelung von Fremdheitsempfinden. Zunächst wird der Puppenkörper als materieller Objektkörper dem Bereich des Fremden, des Anderen zugeordnet. Dieser Fremdkörper tritt als Bild an einen heran, befragt den eigenen Status. Das Theaterspiel veranlasst den Zuschauer, dem Puppenkörper einen wechselnden Status zuzuweisen. Und dann genau im erneuten Wechsel, im Störfall der aus der Illusion des Lebens hervorquellenden Materialität, wird ersichtlich, dass dieser Antrag der Puppe eine Wirkung auf das eigene Körperempfinden hat. Das Eigene wird zum Fremden und umgekehrt. Der eigene Körper wird in dieses Wechselspiel hineingezogen, bzw. es entsteht ein Bewusstsein, dass er immer schon daran beteiligt war. Nur so lässt sich erklären, warum der Dartpfeil im vermutlich mit Stroh gestopften Hinterkopf auf so frapierende Weise den eigenen Hinterkopf ›verletzt‹, den fremden Körper als eigenen erscheinen und den eigenen als möglichen Puppenkörper imaginieren lässt. So wird auch der Zuschauer zu einem Zwischenwesen, schreibt sich in die Grauzone zwischen Leben und Tod ein.

In einer anderen Zuschauersituation gerät das ›Publikum‹ noch direkter in die Opferrolle. Zu Beginn des Textteils »Pest in Buda Schlacht um Grönland« bauen die Akteure eine Art Kinosituation auf.⁸⁰ Acht lebensgroße Puppen, unter ihnen die Müller-Puppe, werden auf Stühlen mit dem Rücken zum Zuschauerraum platziert, also in gleicher Blickrichtung wie das eigentliche Theaterpublikum. Das Bühnenlicht geht aus und es werden Dias auf die Rückwand der Bühne projiziert. Es sind gewaltvolle Bilder, die da gezeigt werden: übereinander liegende Leichen, Gefangenenlager, schießende Militärs – Indizien von Militärdiktatur, von Krieg und Verbrechen gegen die Menschheit. Im Dunkeln nur undeutlich sichtbar ereignen sich nun aber die eigentlichen Gewaltszenen. Eine Puppe nach der anderen wird von den Akteuren ›totgeprügelt‹. Die niederprasselnden Faustschläge und Fußtritte klatschen laut auf die ausgestopften Körper der Puppen. Die Puppenkörper tanzen unter den Schlägen auf und ab bis sie irgendwann reglos auf dem Boden liegen. Nun werden die ›Getöteten‹ von der Bühne geschleppt. Als dritte gewaltvolle Bilder erzeugende Ebene ist Müllers Text des Aufstandes und seiner Niederschlagung durch die Staats-

80. Dieter Welke spricht davon, dass das Kino hier das Bild der Passivität, die wir gegenüber den Ereignissen haben, die maschinell ablaufen, noch verstärkt. Vgl. Veronese u. Welke (1997), 248.

macht,⁸¹ in schnellem Tempo gelesen, zu hören. Einzig die Müller-Puppe bleibt von der Gewalt unangefochten. Allein bleibt sie auf der Bühne zurück, ein Spotlicht beendet die Projektionsszene.

Dieter Welke hat die Gewalt an den Puppen mit dem Gedanken der Maschine als gewalttätig-mechanisch ablaufendem Prozess in Verbindung gebracht:

Während der Projektion der Horrorbilder, die den Text untermalen, werden die großen Puppen des Stücks kaputt gemacht. Dies ist ein weiterer Zerstörungsprozeß, der am Ende abläuft, wenn die Maschine schon in Gang gesetzt ist, die Figur nicht mehr aus dem Teufelskreis der Gewaltkette heraus kann und selbst zur Maschine wird.⁸²

Die anschließende Konzentration auf die Figur Müllers, deren Zerstörung und die bildliche Überführung in Material, das der Gewalt der Maschine unterworfen ist, selbst Maschine sein will und auch wird, illustriert deutlich diesen Zusammenhang.

Die Projektions-Szene mit der anschließenden Zerstückelung des Autors ist eine zentrale Stelle des Stückes, was den Aspekt des Fremden, des Eigenen in den Extremen von Tod und Leben betrifft. In Müllers Text findet sich hier das Entfremden⁸³, die Aufspaltung des Selbst in wesenlose Positionen bis zur Zerreißung des Körpers, um in den Eingeweiden die absolute Fremde, die absolute Stille, den Tod zu

81. Müller bezieht sich hier auf den gescheiterten Aufstand in Ungarn im Oktober 1956. Der erste gesprochene Satz von Hamlet »Der Ofen blakt im friedlosen Oktober« – »Ofen« ist die wörtliche Übersetzung des ungarischen »Buda« – spielt darauf an.

82. Veronese u. Welke (1997), 248.

83. Der Begriff der Entfremdung hat mit Marx eine Zuspitzung erfahren. Marx konstatiert, dass das kapitalistische System eine Entfremdung des Arbeiters auf verschiedenen Ebenen bewirke: So existiere die Arbeit unabhängig vom Arbeiter als selbständige Macht, lasse also keine Beziehung zu ihr zu, der Akt der Produktion sei parzelliert und entspreche nicht dem Wesen des Arbeiters, die Arbeit werde so zum reinen Existenzmittel, entspringe keinem Schaffensbedürfnis außer dem Bedürfnis nach Ernährung. Darüber hinaus erzeuge die Konkurrenz der kapitalistischen Betriebe eine Entfremdung der Menschen untereinander, das Konkurrenzverhältnis verhandele sich nur noch zwischen Warenwerten. Marx fordert die Aufhebung dieser Entfremdung durch Aufhebung des Privateigentums. Vgl. Marx, Karl: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. Leipzig: Reclam, 1968 (1844); vgl. auch zum Begriff der Entfremdung *Marx-Lexikon. Zentrale Begriffe der politischen Philosophie von Karl Marx*. Hg. von Hans-Joachim Lieber u. Gerd Helmer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, 214-232. In dieser Studie wird der Begriff der Entfremdung in einem weiteren Feld situiert, bezieht sich jedoch ebenso auf das Subjekt. Hier wird insbesondere die politische Patt-Situation des Menschen zwischen Utopie-Anspruch und realer politischer Situation wie Müller sie verhandelt als Entfremdung von sich selbst gesehen.

finden. Der Hamletdarsteller legt zu Beginn seines Monologes seine Rolle ab: »Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr« (549). Das Auseinandertreten von Rolle und Sprecher, die Fragmentierung des Ich erhält hier eine neue Wendung. Das von-sich-Fremdsein des Sprechers wird benannt, das Drama der Selbstspaltung wird im Moment des »Aufstandes« virulent: »Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber. Ich stehe im Schweißgeruch der Menge und werfe Steine auf Polizisten Soldaten Panzer Panzerglas. Ich blicke durch die Flügeltür aus Panzerglas auf die andrängende Menge und rieche meinen Angstschweiß« (550). Das Ich sieht sich als Revolutionär und Staatsmacht in einem; sich dramatisch verdichtend transzendiert es sich in den Objektbereich hinein: »Ich bin die Schreibmaschine [...] Meine Rollen sind Speichel und Spucknapf Messer und Wunde Zahn und Gurgel Hals und Strick. Ich bin die Datenbank« (551) Die Aufspaltung der Rollen führt zur unerträglichen Paralyse, die Geschichte walzt am entsetzt Gelähmten vorbei. Der Schauspieler streift die Rolle ab, lässt die Spaltungen hinter sich: »Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig / Mit meinem ungeteilten Selbst« (551).⁸⁴

Hier gibt es einen Bruch im Text. El Periférico de Objetos richten an dieser Stelle den Fokus entsprechend auf die Müller-Puppe, die Projektionsszene ist beendet. Das Drama des Aufstandes ist dem Ekel vor den fernseh alltäglichen kapitalistischen »Terrorbildern« gewichen: »Der tägliche Ekel Ekel / Am präparierten Geschwätz Am verordneten Frohsinn« (551). Auch dies kann kein Ersatz für die abhanden gekommene Utopie sein. Der Ekel wendet sich schließlich gegen das Selbst; selbstzynisch wird der Ekel dem (im ostdeutschen Sozialismus) Eingesperrten als Privileg zugewiesen: »Mein Ekel / ist ein Privileg / Beschirmt mit Mauer / Stacheldraht und Gefängnis« (552). Die Lösung ist nur noch die Einkehr nach innen. Doch nicht im Sinne einer befriedenden Selbstfindung. Die (Selbst)Abrechnung des Autors führt zum gewaltvollen Eindringen in den eigenen Körper. Der Wahnsinn der entfremdenden Aufspaltung gipfelt im Aufbrechen des eigenen Fleisches, in der Selbstzerstörung, in der totalen Objektivierung:

Ich breche mein versiegeltes Fleisch auf. Ich will in meinen Adern wohnen, im Mark meiner Knochen, im Labyrinth meines Schädels. Ich ziehe mich zurück in meine Eingeweide. Ich nehme Platz in meiner Scheiße, meinem Blut. Irgendwo werden Leiber zerbrochen, damit ich wohnen kann in meiner Scheiße. Irgendwo werden Leiber geöffnet, damit ich allein sein kann mit meinem Blut. Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn. Mein

84. Bezeichnenderweise hat Müller dieses »einig mit meinem ungeteilten Selbst« als Totenstarre einer tot(al)en Identität beschrieben. Vgl. das Eingangszitat dieses Kapitels, Seite 133.

Gehirn ist eine Narbe. Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen Beine zu gehen kein Schmerz kein Gedanke. (552f.)

Die Flucht nach innen ist der Versuch der äußeren »Versteinerung« nach innen zu folgen, ins fremde Körperinnere einzudringen. Das Körperinnere ist Hort und erschreckende Fremdheit, die Eindampfung des Selbst auf körperliche Organe/Materialien gibt Hoffnung auf schmerzloses Dingsein.

Das Körperinnere ist ein fremdes Terrain, dem Blick versperrt.⁸⁵ Das Eintauchen in diese Fremdheit verspricht bei Müller eine Flucht vor dem Eigenen. Doch diese Sehnsucht ist schuldhaft, andere werden zerstückelt für das eigene Entkommen. Und auch dieses Entkommen, Entweichen ins Fremde gelingt nicht, das Denken schmerzt noch immer. Die Sehnsucht nach der Ruhe, der Betäubung der Fremdheit, nach der Objektivierung schießt über in das radikal Fremde, den Tod: »Ich will eine Maschine sein« (553).

Das Scheitern der Utopie gebiert die Maschine, die nicht nur tot ist, sondern auch tödlich sein kann: Der Rückzug auf seine Materialität kann ihn zur Kriegsmaschine machen, eröffnet seine Materialschlacht, wie Ulrike Haß es beschreibt:

Der Körper in seiner Materialität wäre dann der Körper in seiner Materialform, in der ihn zuerst die »Materialschlachten« des ersten großen modernen Krieges begriffen haben. Wenn dieser Körper noch etwas wünschen könnte, dann könnte er sagen: »Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen. Beine zu gehen kein Schmerz kein Gedanke.«⁸⁶

Das szenische Geschehen, die wörtliche Zerreißung der Müller-Puppe, welche schon im Zusammenhang mit der Fotografie beschrieben wurde, konterkariert die textlichen Bilder. Den Vorsatz »Ich breche mein versiegeltes Fleisch auf« erfüllen andere. Der andere Körper, die Puppe, zerreißt sich nicht selbst, sie wird von anderen zerrissen. Das Aufbrechen ihres Körpers bringt keine Eingeweide zum Vorschein, nichts,

85. Mit diesen ambivalenten Phantasien/Sehnsüchten zum Körperinneren hat sich auch Mona Hatoum auseinander gesetzt. Sie hat eine Video-Installation zum Fremdkörper gemacht: *Corps étranger* (1994), Video-Installation, 350x300x300 cm, Collection. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Der Besucher betritt hier einen zylindrischen Raum, auf dessen Boden kreisförmig eine Videoprojektion angeordnet ist, die Bilder vom Inneren des Körper zeigt. Zur »befremdenden« Wirkung dieser Installation vgl. die Beschreibung in Warr, Tracy u. Amelia Jones (Hg.): *The Artist's Body*. London: Phaidon Press Limited, 2000, 132.

86. Haß, Ulrike: »Die Frau, das Böse und Europa. Die Zerreißung des Bildes der Frau im Theater von Heiner Müller.« In: *Heiner Müller. Texte + Kritik*, Heft 73, Neufassung März 1997, 103-118, 114.

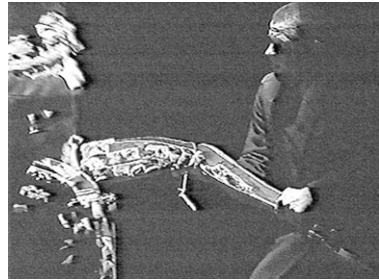
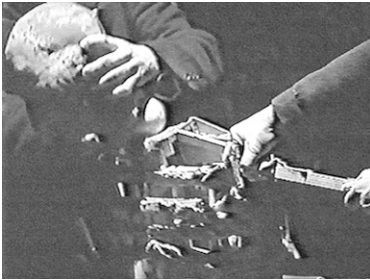
in das man sich betten könnte.⁸⁷ Das Holzskelett ist eine leere Körperstruktur, verbirgt nichts, die Fremdheit steckt in der Oberfläche, steckt im offensichtlich ungreifbaren Status der Puppe zwischen Künstlichkeit und Lebendigkeit. Die Puppe hat immer noch ein Potenzial, das sie über ihre tote Materialität hinaushebt. Das ›Aufbrechen des Fleisches‹ greift sie nicht wesentlich an, das Material hat einen Fremdheitsaspekt, der jedoch erst im Spiel zum Tragen kommt. Sie ist der Ausweis eines Wechselspiels zwischen Fremdheit und lebendiger Nähe.

Man könnte meinen, die Puppe käme dem Ideal der Maschine schon verdächtig nahe. Die Puppe ist mit der Metapher für Kontrollierbarkeit, Manipulation behaftet, doch fehlt ihr zum Maschinesein die äußerste Reduktion auf das Objekt. Die Zerstückelung der Müller-Puppe verbildlicht diese schrittweise Reduktion der Puppe. Der Puppenkörper wird immer weiter demontiert, dennoch ändert sich nichts am ›Verhalten‹ der Puppe. Die Häutung, Zerstückelung hinterlässt Wunden im Bild, jedoch wird die Puppe auf die Logik ihrer Matrix zurückgeführt. Sie wehrt und windet sich gegen die Behandlung, scheint dann jedoch keinen Schmerz zu spüren, in sich zu ruhen, sobald die ›Amputation‹ erfolgt ist. Das Fehlen eines Körperteils kann eine Puppe noch nicht vernichten. Ihre Lebendigkeit entsteht in der Animation, hat eine Spiellogik, die nicht allein von körperlicher Kohärenz abhängt. So ist sie bis zur letzten Zerteilung – der Kopf sitzt noch auf einem Torso, die Arme und Beine sind an der Rückwand einzeln aufgehängt – immer noch ein Zwischenwesen, animiert und tot zugleich. Erst die Geste eines Akteurs objektiviert sie vollständig: Nach der zäh erfolgten ›Köpfung‹ nimmt er den Torso im technisch beiläufigen Griff zwischen den Rippen und hängt ihn ebenfalls an der Wand auf: Er räumt ein Ding, eine Sache aus dem Weg. Jetzt ist das Selbst (der Puppe) wirklich in ›maschinellen‹ Zustand versetzt. So wird deutlich, wie die Interaktion von Puppe und Mensch die Nuancen von Objektivierung und Subjektivierung setzt, einen momentanen Status herstellt; einen Status, der bei Müller von den auf Hamlet einstürzenden Trümmern der Geschichte bestimmt ist: Auch er wird zur Maschine – oder auch nicht – wenn es die Verhältnisse erzwingen. Das Zusammenspannen dieser Puppenlogik und der Maschinenlogik des Müllerschen Hamlettextes schafft ein Paradox. Während der Text mit der Maschine die fatalistische Endlösung »Versteinerung« (Gewalt) oder ›Schmerzbetäubung‹ (Flucht nach

87. In einer ironischen Wendung unterläuft die Inszenierung hier den symbolisierten Schmerz des Autors: Heiner Müller ist hier ein Hohlkörper. In der lakonischen Geste konterkariert die greifbare Realität der trocken hölzernen Körpermaterialität hier den düsteren Fatalismus. So Dieter Welke im Gespräch mit der Autorin am 28. Januar 2002.

innen) anbietet, sieht die ›Puppen-Maschine‹ ein dynamisches Verhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden (Leben und Objektzustand) vor, dessen Kristallisationspunkt sie ist. Die Puppen bedienen als Bild genau das, was Müller sprachlich vorgibt: die Maschinisierung des Körpers, den Übertrag in den Objektzustand, die Zerreißung des Körpers, seine Fragmentierung. Und dennoch setzen sie sich dem entgegen, indem sie ihre Medialität unter dem Aspekt der Wechselbeziehung von Eigenem und Fremden zur Schau stellen. Die Inszenierung von *El Periférico de Objetos* zehrt genau aus diesem Spannungsverhältnis.

Abbildungen 16 und 17: »Zerreißung des Autors« (Mquina Hamlet, 1995)



Die Grenzübertretung liegt hier nicht nur im Übergang von Leben und Tod, sondern hat auch etwas mit der Grenze zwischen Eigenem und Fremdem zu tun. Die Inszenierung des Fremden heißt, dass Grenzen immer neu gezogen werden, damit sie wiederum aufgelöst werden können. Jacques Derrida hat dies als Bild einer dynamischen Grenze formuliert: »Die Überschreitung impliziert, daß die Grenze ›immerzu am Werk‹ ist.«⁸⁸ Dies ist doppeldeutig zu verstehen. Zum einen ist die Grenze am Werk in dem Sinne, dass sie immer schon beteiligt ist an der Aktion der Überschreitung, zum anderen kann man dies jedoch auch so verstehen, dass die Grenze selbst unermüdlich arbeitet, »immerzu am Werk ist«, und dieses ›Wirken‹ sich in der Überschreitung erst zeigt. Dieses Bild besticht durch seine Doppeldeutigkeit, da es offen hält in welche Richtung die Grenze sich bewegt, aber in Bewegung, also aktiv, ist sie beständig. Genauso kann man die Grenze zwischen dem Eigenen (der eigenen Person, Lebendigkeit) und dem Anderen (dem Fremden, Künstlichen, Toten) phänomenologisch als momentane Kristallisation einer Interaktivität verstehen. Die Gewalt an der Puppe müsste einen eigentlich nicht weiter betreffen. Nicht man selbst und

⁸⁸. Derrida, Jacques: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Graz u. Wien: Böhlau, 1986, 47.

auch nicht die eigene Spezies sind in Gefahr. Dennoch wird die Gewalt an Puppen schmerzhaft empfunden und anscheinend noch um so schauerlicher, je offener die mühsame Kunst der Animation, das spielerische Herstellen (auf welche Weise auch immer) von Leben in den Puppen zuvor gezeigt wurde. Die Imagination lässt sich ein auf das ›animierende‹ Spiel, unterliegt auf ihre Weise auch einer Art von ›Animation‹ und verliert ihre Distanzhaltung zum Objekt. Sie hat sich entgrenzt, um sodann von der aktiven Grenze wiederum in die Schranken gewiesen zu werden.

Mit der Puppe wird immer die Grenze mitinszeniert. Es wird im Grunde das Paradox der eigenen Existenz aufgezeigt. Die Puppe spiegelt die Doppelung der eigenen Körperexistenz wider: Eigenes und Fremdes sind in einem unabdingbaren und notwendigen Wechselspiel verknüpft. Die Theater-Puppe ist Material und animiertes Wesen zugleich, beide Seinsweisen hängen vom Spiel ab, in das sie verwickelt werden. Diese Aufspaltung, die der Mensch mit Einheitsbildern, Evidenzen von Kohärenz zu überspielen versucht, demonstriert sie ungeschminkt als performatives Potenzial. So wird ihre Medialität, die Zuschauer, Material und Diskurs einbindende Matrix ihrer Existenz, immer mitgelesen, wenn sie auf der Bühne agiert. Ein Bewusstsein davon hat man jedoch erst in einer Art von Störung, wenn die Puppe auf ihren Materialzustand zurückgeworfen und so vom Menschenakteur unterschieden wird. Dadurch wird in Bezug auf die Puppe auch die Grenzsetzung des Todes fragwürdig. Der Tod steckt immer schon in einem selbst, wie er auch immer schon in der Puppe ist. So reflektieren Puppen-Maschine und Cyborg die ›Grenzspiele‹ des Fremden und des Eigenen.

V. Körperkontrolle

Die Verkörperung der Norm

Auf den ersten Blick scheint der Körper der Puppe die perfekte Realisierung eines Modells zu sein. Es gibt die Idee eines Körpers, ein Ideal, das vom Puppenbauer in Material umgesetzt wird. Dies ist kein einfacher Vorgang: Entwürfe werden verworfen, schon Entstandenes zigfach umgebaut, bis der Puppenkörper so nah wie möglich an die Vorstellung heranreicht. Doch wenn man diesen Körper nun als materielle Festschreibung betrachtet, dann bleibt die mediale Praxis, in die er eingebunden ist, unberücksichtigt. Denn, ob dieser Puppenkörper nun als Bild oder als Theaterfigur rezipiert wird, immer ist er in ein mediales Verhältnis zum Betrachter gesetzt, das diese Festschreibung in Bewegung bringt.

Legt man hier Judith Butlers Konzept der Geschlechter-Performanz¹ an, die den Spalt der Verfehlung einer Norm beinhaltet, dann bleibt der Puppenkörper in der Schwebelage. Der Körper als Effekt einer performativen Struktur spiegelt in seiner Materialisierung den Strukturprozess seiner Formung wider. Anders gesagt: Der künstliche Körper, der seine Effektivierung, seine Fabrikation offen legt, ist einerseits ein realisierter Körper, der als solcher zu untersuchen ist, andererseits öffnet er den Blick auf die in ihn eingeschriebene Struktur seiner Existenzbedingung. Der theatrale Puppenkörper kann sich durch den medialen Rückverweis darauf beziehen und so eine Doppelbödigkeit seiner ›Produktionskontrolle‹ erreichen.²

Gesellschaftliche Normierungsstrategien speisen sich aus dem zwanghaften Begehren des Einzelnen als gesellschaftliches Subjekt anerkannt zu werden. Ein Subjekt im Sinne einer Ordnung Unterworfenen muss gesellschaftliche Normen einkörpern, um gesellschaftsfähig zu sein, um in einer Gesellschaft funktionieren zu können.³ Die

1. Vgl. Kap. I, Seite 71f. dieser Studie.

2. Vgl. hierzu auch Kap. III, Seite 130f. dieser Studie.

3. Zur Frage der gesellschaftlichen Disziplinierung von Körpern vgl. etwa Foucault, Michel: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

Frage nach der totalen Diskursivierbarkeit des Körpers und nach dem Anspruch eines wie auch immer gearteten realen Körperrests wird in diesem Theoriefeld beharrlich wieder und wieder gestellt. Die Puppe situiert sich als künstlicher Körper im Diskursfeld der Körpernormierung unter dem Vorzeichen der Ambivalenz. In zwei Blickrichtungen soll aufgezeigt werden, wie sich die opak schillernde Symbolik des künstlichen Figurenkörpers in den Normierungsdiskurs einpassen lässt: erstens die Disziplinierung durch den/des Puppenkörper/s und zweitens seine Freisetzung.

Zum Einen geht es um den künstlichen Körper, die Puppe als Sinnbild des normierten und normierenden Körpers. Christina Lammer und Peter Gendolla haben diesbezüglich Studien geliefert, die den Puppenkörper als eingebunden in einen Normierungsvorgang verstehen, der eigentlich auf die *Disziplinierung des menschlichen Körpers* zielt. Während Christina Lammer die Puppe als Metapher für Projektionen und Objektivierungen des menschlichen Körpers herausarbeitet, bezieht Peter Gendolla das Bild des künstlichen Körpers auf die Implementierung von neuen Normen, die von einer sich technisch progressiv definierenden Gesellschaft gefordert sind. Er versteht den künstlichen Körper als Ausdruck und Verarbeitung der Spannung zwischen dem Projekt des ›rationalisierten‹ Körperideals und dem weniger ›verregelten‹ Körper einer vortechnischen Ratio. Lammer dagegen sieht die Puppe als normiertes Abbild des menschlichen Körpers, das einen zu erreichenden Standard setzt.

Neben der Normierung geht es zum anderen um die *Freisetzung* des Körpers aus der Norm mit Hilfe des künstlichen Körpers. Im Rekurs auf Deleuze und Guattaris *organlosen Körper* entwirft Drehli Robnik eine Lesart der überbordenden, sich auflösenden, zerstörerischen Körper von Splatter Movies. Diese ›Un-Körper‹ verhalten sich zur Verregelung des Körpers kontraproduktiv und erzeugen so eine Lusterfahrung.

Diese Normierungszusammenhänge, in die der Puppenkörper eingebettet ist, finden in dem Stück *Mona Alma. Die stumme Geliebte Oskar Kokoschkas* (1999)⁴ von Anne-Kathrin Klatt und Jutta Schubert eine überaus spannende theatrale Verhandlung, die Gegenstand der hier vorliegenden Analyse sein wird. Im Kern dieses Stücks liegt Kokoschkas ›Puppenepisode‹ und die Frage, wie der Puppenkörper zwischen Kontrolle und Freisetzung seine kritische Stellung behaupten kann hinsichtlich der Normierung des Körpers.

Nachdem Alma Mahler ihn verlassen hat, um Walter Gropius zu

4. *Mona Alma. Die stumme Geliebte Oskar Kokoschkas*, Premiere im Theater der Stadt Aalen am 4. Februar 1999. Die Analyse folgt den Aufführungen am 4. und 5. Februar 2000 im Figurentheater Stuttgart und einer dort erstellten Videoaufnahme.

heiraten, bestellt Oskar Kokoschka im Sommer 1918 bei der Puppenbauerin Hermine Moos eine Puppe, die äußerlich seiner ehemaligen Geliebten möglichst ähnlich sein soll. Nach regem Briefwechsel zwischen Kokoschka und Moos, in dem er genaue Angaben zum Aussehen der Puppe macht, wird die Puppe schließlich geliefert: Sie ist für Kokoschka eine vollkommene Enttäuschung, die Kontrolle des Puppenbaus war ihm vollständig entglitten.

Klatt und Schubert inszenieren in *Mona Alma* die Brüchigkeit dieses Kontrollkonzepts. Nicht im offenen Widerstand gegen die männliche Aneignung der Frau mit Hilfe des Fetischs ›Puppe‹, sondern indem sie sich auf die produktive Kraft des Scheiterns beziehen, erreichen sie eine feministische Umformulierung des normierten weiblichen Puppenkörpers. Diese Strategie geht über das Konstatieren der Aneignung hinaus, führt zum Perspektivwechsel, der die Frauen produktiv werden lässt. Anne-Kathrin Klatt stellt hier spezifisch die Frage nach der eigenen Identität.

Bei den Vorarbeiten wurden wir immer wieder mit Bildern von Weiblichkeit konfrontiert, die vom Faszinosum der perfekten Frau erzählen. Ich fand es ungemein spannend, als Puppenspielerin diese Idealbilder ›nachzubauen‹, um sie dann als Spielerin in Frage zu stellen und kippen zu lassen. Dabei geht es mir jedoch nicht darum, diese weiblichen Phantasmagorien als männliche Projektionen zu entlarven. Mich interessiert vielmehr die Frage: ›Was ist Identität?‹⁵

Die theatrale Bearbeitung von Oskar Kokoschkas Puppen-Episode macht die Ambivalenz des Puppenkörpers hinsichtlich normierender Einschreibungen deutlich. Während Kokoschkas Phantasie die Puppe als vollkommene Erfüllung seiner normierenden Vorgaben erträumt, erweist sich der schließlich fertiggestellte Puppenkörper als widerspenstig. Wie das theatrale Spiel zeigt, fällt die Puppe immer wieder aus den Zuschreibungen heraus; die Zurschaustellung ihres Konstruktionscharakters erscheint als Kommentar auf ihre Normkörper-Existenz und unterhöhlt so die imaginative Aneignung Kokoschkas: Die Puppe erweist sich nicht als die perfekte Frau, sondern stellt sich ihm als textilgewordenes Monstrum entgegen.

[D]och wie alle frühen Versuche, Alma Mahler zu ›formen‹, verfehlt er in der Puppe ebenfalls sein Ziel. Solch ein Formwille zwingt das weibliche Objekt zur Flucht oder in eine

5. Spiess, Katja: »Von der geträumten Frau zur träumenden Frau. Ein Gespräch mit der Figurenspielerin Anne-Kathrin Klatt und der Regisseurin Jutta Schubert.« In: *Das andere Theater*, Heft 45, 2001, 7-9, 7.

Metamorphose, die, falls es sich um ein Lebewesen handelt, mit Absterben oder Tod, wenn es um eine Puppe geht, mit deren Zerstörung endet.⁶

Die Figurenspielerin Anne-Kathrin Klatt lässt in dem Stück den Puppenkörper im Ungewissen zwischen diesen beiden Polen der Kontrolle und des Entzugs und setzt ihn immer wieder eng in ein Verhältnis mit ihrem eigenen Körper. So macht sie letztendlich sichtbar, wie der Körper der Puppe und der Körper der Frau von den Phantasien der ›Junggesellen‹⁷ in eins gesetzt werden, aber auch wie beide dem totalen Zugriff entgleiten können. Das Stück setzt sich aus den Briefen Kokoschkas⁸ an die Puppenbauerin Hermine Moos und aus eigenen Texten zusammen, welche die Obsession und den Skandal des Puppenbaus rahmen.

Disziplinierung durch künstliche Körper

Peter Gendolla verknüpft in seinem kulturwissenschaftlichen Ansatz die ästhetische Repräsentation des künstlichen Menschen mit der Einkörperung neuer Normen, die von einer fortschreitenden gesellschaftlichen Technisierung eingefordert wird. Gendolla geht in seiner Annäherung an den Symbolgehalt des künstlichen Menschen (Puppen, Automaten, Androiden) von einer Spaltung des Menschen aus angesichts einer fortschreitenden Rationalisierung, die durch literarische und künstlerische Repräsentationen eine Versöhnung erfährt. Seine Unter-

6. Berger, Renate: »Metamorphose und Mortifikation. Die Puppe.« In: dies. u. Inge Stephan (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln: Böhlau, 1987, 265-290, 289.

7. Der Begriff ›Junggesellen‹ bezieht sich auf den Aspekt der von der Frau unabhängigen Produktion von ›Leben‹, der in den Puppenschöpfungen mitschwingt. Kokoschka lässt sich jedoch nicht unmittelbar in das Thema der *Junggesellenmaschine* einordnen, sein Zugang zur Puppe verweist auf archaischere Motive, wie etwa auf den Pygmalion-Mythos. Michel Carrouges hat sexuelle und erotisch-tödliche Aspekte von Maschinenkonstruktion in Kunst und Literatur unter dem Begriff der *Junggesellenmaschine* herausgearbeitet, den Marcel Duchamp für den Mechanismus der unteren Hälfte seines *Großen Glases [Die Braut, von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar, 1912-1923]* geprägt hat. Nach Carrouges ist die Junggesellenmaschine eine unmögliche, unnütze Maschine, die weibliche und männliche Elemente visualisiert und in eine Mechanik umdeutet. Eros und Tod versinnbildlichen sich an der maschinellen Geschlechterbeziehung. Vgl. Carrouges, Michel: *Les machines célibataires*. Paris: Arcanes, 1954; vgl. auch Reck u. Szeemann (1999).

8. Vgl. Kokoschka, Oskar: *Briefe I, 1905-1919*. Hg. von Olda Kokoschka u. Heinz Spielmann. Düsseldorf: Claassen, 1984.

suchungen beziehen sich auf gesellschaftliche Umbrüche durch Technisierung und Industrialisierung im 18. Jahrhundert – dort ist das Phänomen der Automaten (z.B. Jacquet-Droz, Vaucanson) augenfällig – und im 19. Jahrhundert – hier verorten sich die Automaten und Kunstmenschen vor allem in der Literatur (z.B. bei E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam). Die Kunstproduktion bearbeitet die entstehende Kluft zwischen neuen technischen Diskursen und tradierten Selbstbildern:

Der Körper erfährt seine Umstrukturierung in funktionale Rollenschemata als Verunsicherung, als Auflösung der tradierten Selbstbilder. Die Hypothese La Mettries, die Spielautomaten und die später betrachteten Erzählungen von Automaten, Wachsfiguren und Marionetten sind nichts als verschiedene Formen, diese zu rekonstruieren, die neue Ratio mit den tradierten Sinngewebungen zu verbinden, d.h. ein wieder versteh- oder begreifbares Selbstbild zu gewinnen.⁹

In diesem Sinne verarbeitet die Kunst gesellschaftliche Klüfte und sichert somit die Implementierung neuer gesellschaftlicher Diskurse. Die Verbildlichung dieser neuen Ratio im künstlichen Körper, die sich auf eine Zerstörung des sinngebenden Zeichengefüges bezieht, bietet sich als neue Norm an, deren Erfüllung eine Schmerzfreiheit, ein Entweichen aus der Zone des schmerzvollen Widerspruchs verspricht.¹⁰

Die Puppe ist im Entwurf Christina Lammers das Projektionsmodell des menschlichen Körpers. Die Objektivierung von Körperlichkeit versteht sie als »fortlaufend sozial konstruierte[n] Verpuppungsprozess«¹¹, der sich im Bildkörper (der Puppe) manifestiert. Dieser Bildkörper entsteht im Normierungsvorgang, wirkt jedoch gleichzeitig als spezifische Bildpraxis auf diesen zurück. Gerburg Treusch-Dieter formuliert im Vorwort zu Lammers Buch zusammenfassend:

Dieser Blick [dem sich die Puppe als ideo-logische¹² Konstruktion darbietet; Anm. M.W.] sieht in der Puppe mehr als ein Modell, und weniger. Mehr, weil die Puppe den Körper nachahmt, verdoppelt oder simuliert. Weniger, weil die Puppe das Leben, das sie dem Körper stiehlt, zugleich in sich trägt, ausstellt, oder simuliert. Die Puppe ist eine Replik des Körpers, den sie absorbiert. Sie nimmt seine Erscheinung auf, als ob er über sie, die Puppe, erkannt werden könne, obwohl seine Erscheinung verschwindet.¹³

Und weiter unten:

9. Gendolla (1992), 30.

10. Vgl. hierzu Gendolla (2000), vgl. auch Kap. I, Seite 64f. dieser Studie.

11. Lammer, Christina: *Die Puppe. Eine Anatomie des Blicks*. Wien: Turia u. Kant, 1999, 13.

12. Hier wurde die Schreibweise von Gerburg Treusch-Dieter übernommen.

13. Treusch-Dieter, Gerburg: »Das Rätsel der Puppe.« In: Lammer (1999), 9.

Denn die Puppe ist ebenso Pupille eines Blicks, der seine Erkenntnis als Projektion inszeniert, weil sie auf das Bild der Puppe angewiesen ist. Die Puppe ist Abbild, Vor- und Nachbild, doch eines ist sie nie: Urbild. Sie ist immer ein Imitat ohne Original. Kopie *sui generis*. Puppe in der Puppe in der Puppe. Ihr *logos* ist Analogie, ihr *eidos* ohne Identität. Dennoch bildet sie Identität, beispielsweise als Selbstbild. Niemand hätte ein Bild seiner selbst, wäre da nicht die Puppe. Die Puppe gibt ihr Bild, das ihr gegeben wird. Sie verpaßt es, damit es paßt.¹⁴

Die Puppe ist also die materialisierte Form der Normierung, sie entsteht nach der herrschenden Norm. Darüberhinaus ist jedoch dieser Normkörper wiederum Modell für die Einkörperung der Norm in den Menschenkörper. Die Normierungsbewegung verläuft vom Konstatieren einer Differenz zur Überführung in die Identität von Modell und Körper. Lammer zeigt dies anhand zahlreicher Effigien und deren Praxis. Besonders anschaulich wird dieser Rückkopplungseffekt im medizinischen Bereich. Während in den bildgebenden Verfahren der virtuelle Bildkörper als Puppe im Bereich der Metapher verbleibt, erfährt er in der Praxis der »anatomischen Venus« eine Doppelung: Hier wird ein sichtbarer Kunstkörper materialisiert, und gleichzeitig konstituiert sich die Puppe als imaginärer Normkörper. Die wächsernen Anatomiemodelle der Renaissance werden vom Menschen gestaltet. Nach empirischen Beobachtungen entstehen so Bilder »nach der Natur«, die als anschauliche Körpermodelle die Körperpolitik gesellschaftlich prägen.¹⁵ In der konkreten medizinischen Praxis wirken diese Objektivierungen – gebündelt in der Puppe – als Matrix des Wissens; der menschliche Körper als lebendes Modell fällt aus dem Blick. Die imaginäre Puppe im Kopf der ChirurgInnen bedingt die operative Praxis.

Sie haben die Puppe (Tänzerin, Venus) eingekörpert, übertragen sie auf (in) die Substanz des Körpers, die sie vor sich liegen haben. Der Blick läßt sich nicht mehr auf das menschliche Dasein als lebendiges Ganzes ein, sondern stellt die optisch-klassifizierende Diagnose anhand der Materie scharf. Die Schablone der Puppe vor Augen, gleiten prüfende Hände unter die Haut, spüren kranke Stellen auf, die sie als ausführende Organe mittels Skalpell entfernen.¹⁶

Gleichermaßen versteht Christina Lammer die bildgebenden Verfahren in der Medizin als Projektionen des Körpers, als normierte/normierende Puppe. Im naturalisierenden Gestus produzieren die Bildkörper der Computertomographie, des Röntgens, der Ultraschall-Technik eine

14. Treusch-Dieter (1999), 10.

15. Vgl. Lammer (1999), 108f.

16. Lammer (1999), 89.

technologische Matrix, die bei der Zurichtung und Herstellung von Körpern wirkt.

Diese Normierung der/durch die Puppe überträgt Lammer auf den Bereich der Kunst. Im Werk von Orlan und Cindy Sherman, das sich explizit mit Körperpraktiken und dem normierenden Zugriff auf den Körper auseinandersetzt, sieht sie »einen subversiven Kern der Ideologiekritik«¹⁷ beinhaltet. Gleichzeitig sichert sie sich jedoch mit dem Verweis auf Judith Butler gegen den Vorwurf ab, dieser subversive Kern sei Ausdruck einer freien Autorinnen-Intention, und bettet diese künstlerischen Äußerungen in die Iterabilität der Puppe, in den Normierungszusammenhang ein: »Der subversive Moment hat gleichzeitig normativen Charakter, schwebt nicht im machtfreien Raum.«¹⁸ Damit lässt sie jedoch die Frage offen, worin denn nun der subversive Kern der Arbeiten von Orlan und Cindy Sherman besteht, und in welchem Verhältnis diese Subversion zur Norm stehen könnte. Lammer nimmt so im Prinzip ihr Zugeständnis der Ideologiekritik zurück.

Dabei gibt es die Möglichkeit, die künstlerische Praxis mit Butler weiterzudenken ohne sie außerhalb der diskursiven Formierung zu setzen, wenn man die Medialität des künstlichen Körpers einbegreift. Das Bild der Puppe steht bei Lammer für den totalen Zugriff der Normierung. Der künstliche Körper fungiert hier als Symbol für eine Diskurspraxis, die sich eigentlich nur auf einen Teil seines Symbolgehalts bezieht. Doch die Puppe, der Automat, der Android, steht auch immer schon für die *Verfehlung* der Norm, nicht nur für die totale Normierung, das macht sie so unheimlich. Die Medialität als Matrix, die den Puppenkörper und den Betrachterkörper herstellt, wird in der Verfehlung der Norm durch den Puppenkörper sichtbar. Es ist dieser Spalt der Performativität, der sich auftut in der Unmöglichkeit der identischen Wiederholung, der von den Künstlern wirksam besetzt wird. Reduziert man die Puppe auf ein optisches Dispositiv, wie es Lammer tut, dann kann dieses produktive Verhältnis zwischen Puppe und Betrachter, das in der Unmöglichkeit der Wiederholung auch immer schon das Scheitern der Norm spiegelt, nicht in den Blick geraten. Die Puppe wird von Lammer stillgestellt, ihr Blick auf den Kunstkörper beschränkt sich auf die Registrierung der eingekörperten Norm.

Peter Gendolla und Christina Lammer siedeln so beide den künstlichen Körper in einem Normierungsdiskurs an. Im Unterschied zu Lammer, setzt Gendolla sich jedoch mit der gesellschaftlichen Funktion und den Folgen der Normierungstendenzen auseinander und er-

17. Lammer (1999), 29. Lammer verwendet hier den Ausdruck Ideologiekritik unspezifisch und nicht etwa auf die Frankfurter Schule bezogen, sondern eher im Sinne einer Diskurskritik (Foucault), d.h. es geht um die Kritik am normierenden Körperdiskurs.

18. Lammer (1999), 29.

weitert die Symbolisierung der Puppe auf ihre Ambivalenz von Leben und Tod (Tödlichkeit). Sein kulturwissenschaftlicher Ansatz verbindet historische Fallanalysen mit der Reflexion des herrschenden Körper-Technik-Diskurses, der jeweiligen Ratio der gesellschaftlichen Entwicklung.

Die lustvolle Freisetzung des Körpers

Gilles Deleuze und Félix Guattari haben mit ihrem Bild des *organlosen Körpers*¹⁹ eine exzessive Spielart der Ausdeutung des Verhältnisses von Körper und Norm geschaffen. Sie betrachten den Menschen als von zwei großen ordnenden Schichten eingebunden: vom Organismus und der Signifikanz. Die Oberfläche des Körpers wird in den Signifikanten und Signifikaten zergliedert, ihre Erscheinung muss ›Sinn machen‹. Dieser Stratifizierung steht die De-Stratifizierung durch die Konsistenzebene, auf der sich der Körper dem Experiment öffnet, entgegen. Der nach der Funktion angeordnete Organismus als stratifizierte Ebene wird beständig bearbeitet und der Lust der Desartikulation ausgesetzt.

Du wirst organisiert, du wirst zum Organismus, du mußt deinen Körper gliedern – sonst bist du nur entartet. Du wirst Signifikant und Signifikat, Interpret und Interpretierter – sonst bist du nur ein armer Irrer. Du wirst Subjekt und als solches fixiert, Äußerungssubjekt, das auf ein Äußerungsobjekt reduziert wird – sonst bist du nur ein Penner. Der oK [der organlose Körper; Anm. M.W.] setzt dem Komplex der Schichten die Desartikulation (oder *n* Artikulationen) als Eigenschaft der Konsistenzebene entgegen, das Experimentieren als Vorgehensweise auf dieser Ebene (keinen Signifikanten, niemals interpretieren!), das Nomadentum als Bewegung (bewegt euch, selbst auf der Stelle, hört nicht auf euch zu bewegen, Reisen an Ort und Stelle, Entsubjektivierung).²⁰

Der organlose Körper bezeichnet die Grenze und das Schwanken zwischen diesen beiden Polen, der Oberfläche der Stratifizierung und der

19. Gilles Deleuze und Félix Guattari nehmen für diesen Begriff Anleihen bei Antonin Artaud. Vgl. Artaud, Antonin: *Pour en finir avec le Jugement de Dieu*. Paris: K Editeur, 1948, 39f.: »[C]ar liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui l'aurez fait un *corps sans organes* vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.« Meine Hervorhebung. Außerdem beziehen Deleuze und Guattari sich auf Artauds Schriften *Héliogabale ou l'antichriste couronné* (1934). In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 7. Paris: Gallimard, 1982; und *Les Tarahumaras* (1936-1948). In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 9. Paris: Gallimard, 1979.

20. Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve, 1992, 219.

Konsistenzebene. Die gewaltsame Destratifizierung führt zur Destruktion des Körpers, die lustvolle Intensität des organlosen Körpers entsteht durch das wohldosierte Spiel zwischen der Ordnung des Organismus und der Befreiung von dieser bedeutungsvollen Ebene der Stratifizierung. Dabei ist Befreiung nicht gedacht als Einbruch des »realen«, des »somatischen« Körpers, sondern als Wirkfaktor im nomadischen Körpersystem.

Obgleich der organlose Körper an vielen Orten des gemeinsamen Werkes von Deleuze und Guattari beschrieben ist, erscheint es nicht möglich, ihn als Begriff oder auch nur als umrissenes Konzept festzuschreiben; es handelt sich eher um ein Postulat, ein Potenzial. Dennoch könnte es reizvoll sein, das als organloser Körper beschriebene Bild einer Körperintensität zwischen Artikulation und Desartikulation weiter auszumalen.

Drehli Robnik tut genau dies, wenn er den organlosen Körper als Modell zur Beschreibung von Splatter Movies der zweiten Generation heranzieht. Dabei bezieht er sich vor allem auf den »wohldosierten« Angriff auf den Organismus, der jedoch nicht im Exzess enden dürfe. Die Desartikulationsbewegung entspreche einer Flucht vor der Körperordnung, dem Organismus.

Die Filme von Jackson, Buttgereit, Tsukamoto und Cronenberg inszenieren eine Flucht: nicht so sehr ein Davonlaufen vor Eltern und Schule, vor dem Leben, vor Metall-Zombies oder der Langeweile, sondern eine Fluchtlinie, auf der ›der Körper entweicht, d.h. dem Organismus entkommt.« Sie konstruieren weniger Bewegungen im Raum denn Ereignisse, intensive Bewegungen, die den Körper durchlaufen; kein zielorientiertes Weiterkommen im Sinn der ›organischen Repräsentation‹ des Aktionsbildes und auch nicht den Versuch, dem Körper zu entkommen (das wäre eine idealistische Entmaterialisierung, die manchmal Simulation heißt), sondern eine extreme spastische Kraftanstrengung, in der der Körper selbst zu fliehen versucht.²¹

Robnik deutet die späten Splatter Movies der vier erwähnten »Nachlassverwalter« des Genres weniger als Inszenierungen des Todestriebes, sondern als Suche nach dem organlosen Körper, dem Grenzerlebnis.

[I]n ihren besten Momenten erfinden diese Filme ›Selbsterstörungen, die man nicht mit dem Todestrieb verwechseln darf. Den Organismus aufzulösen, hat nie bedeutet, sich umzubringen, sondern den Körper für Konnexionen zu öffnen‹ – für intensive Begegnungen mit anderen Körpern in der Welt, in denen sich unbekannte, unausgeschöpfte

21. Robnik, Drehli: »Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß.« In: Felix, Jürgen (Hg.): *Unter der Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. St. Augustin: Gardez!, 1998, 235-278, 271.

Potentiale aktualisieren; denn, wie Deleuze in seiner philosophischen Verkörperung Spinozas immer wieder festhält, wir wissen nicht, wozu ein Körper imstande ist.²²

Sind die so von Robnik ausgedeuteten Splatter Movies Repräsentationen des organlosen Körpers, des Spiels zwischen Stratifizierung und Freisetzung, so könnte man den performativen Umgang mit dem künstlichen Körper als dessen Sinnbild verstehen. Das Bild des organlosen Körpers bezeichnete dann den Kunstkörper, die Puppe als Grenzereignis zwischen einer normierenden Überzeichnung der Körperoberfläche und der Freisetzung eines für experimentelle Konnexionen offenen Körpers.²³ Der Körper der Puppe böte die Fläche zur Hypernormierung (nach Deleuze und Guattari »n Artikulationen«), die zum Kollaps führt, so wie das Überdrehen einer Schraube deren Bruch verursacht. Das ›Kollabieren‹ des Puppenkörpers als übernormierter Körper in eine lustvolle Freisetzung des organlosen Körpers könnte auch im Theater stattfinden. Man muss sich etwa vorstellen, dass die Dekomposition des Puppenkörpers im Theater eine ähnliche Körperentgleisung darstellt, wie das Zerbersten, Zerplatzen des Menschen- oder Monsterkörpers im klassischen Splatter Movie. Was im Film durch sein schockartiges Hereinbrechen in Sekundenbruchteil Wirkung erlangt, wäre dann im Theater quasi einem extrem dehnenden Zeitraffer unterworfen.²⁴ Diese Möglichkeit der Entgleisung lässt den Puppenkörper zum willkommenen Instrument der lustvollen De-Stratifizierung werden.

In diesem Sinne könnte man Butler und den organlosen Körper zusammendenken: Deleuze/Guattari zelebrierten dann die lustvolle Besetzung des Spaltes, der sich in der Verfehlung der Norm auftut. Der

22. Robnik (1998), 271. Robnik zitiert Deleuze u. Guattari (1992), 219. Deleuze u. Guattari beziehen sich grundlegend auf die Philosophie Spinozas, mit der sich eine unendliche Potenzialität des Körpers denken lässt. Hierin liegt nach Deleuze u. Guattari die Gemeinsamkeit mit Artaud. Vgl. Deleuze u. Guattari (1992), 217: »Spinoza und Helioglobal und das Experimentieren haben dieselbe Formel: Anarchie und Einheit sind ein und dasselbe, nicht die Einheit des EINEN, sondern eine viel seltsamere Einheit, die sich nur durch das Vielfache beschreiben lässt.«

23. Elisabeth von Samsonow formuliert die Freisetzung als produktives Potenzial: Der organlose Körper erfinde sich selbst in Ablehnung der genealogischen Matrize. Vgl. Samsonow, Elisabeth von: »Deus sine natura. Theopathie in der Fabrica.« In: Riegler, Johanna u.a. (Hg.): *Puppe – Monster – Tod. Kulturelle Transformationsprozesse der Bio- und Informationstechnologie*. Wien: Turia u. Kant, 1999, 9-20, 13.

24. Eine solche Entgleisung wäre etwa das Wegrutschen der Latexhaut-Figur in *Mona Alma*. Zunächst noch von Anne-Kathrin Klatt als Figur bespielt, entgleitet die Haut ihren Händen, entgleist zum (un)körperlichen Material. Interessanterweise spielt das Material Latex auch eine höchst wichtige Rolle im Maskenbild der Horror-Filme.

Puppenkörper würde so zum Sinnbild der Hingabe an das Chaos, seine Hyperstratifizierung setzte Intensitäten frei. Die Praxis des organlosen Körpers formuliert dann die *Verfehlung* der Norm um in eine *Freisetzung* von der Norm. Genau hier könnte das Potenzial des Splatter Bodies und der Puppe liegen. Im Überschuss und in der Verfehlung der Norm liegt ein Kern von Freiheit, der im Theater explosive Entladung erfahren kann. Die Puppe verhält sich so offensichtlich doppeldeutig zur Normierung des Körpers. Anne-Kathrin Klatt zeigt in ihrem Stück *Mona Alma*, wie wenig Oskar Kokoschka sich dieser Ambivalenz der Puppe bewusst ist und deshalb in seiner Aneignungsphantasie scheitern muss.

Kokoschkas »stille Frau«: Mona Alma

1912 lernt Oskar Kokoschka die schöne junge Witwe von Gustav Mahler kennen. Er verliebt sich in Alma Mahler und lebt mit ihr eine dreijährige stürmische Liebesbeziehung. Dann verlässt Alma ihn, und er zieht in den Krieg. 1918 kommt Kokoschka mit einer schweren Kopfverletzung zurück. Während er sich von seinen Verletzungen erholt, gibt er an die Puppenmacherin Hermine Moos den Auftrag, eine lebensgroße Puppe zu bauen. Almas Körper ist das Modell für diese Puppe; sie sollte der ehemaligen Geliebten möglichst gleichen. Aus der Erinnerung malt Kokoschka eine lebensgroße Akt-Ölskizze von Alma Mahler als Bauanweisung für Hermine Moos. Alma Mahler äußert sich zu dieser Puppen-Kopie ihrer selbst sarkastisch: »[Kokoschka] hatte mich endlich da, wo er mich immer haben wollte: ein gefügiges, willenloses Werkzeug in seiner Hand.«²⁵

Die Motive für Kokoschkas Puppen-Auftrag sind vielschichtig und von seinen Biographen und den Kunsthistorikern unterschiedlich bewertet worden. Sei es der Liebeskummer, die psychologische Zerrüttung durch den Krieg, seine Einsamkeit. Andere deuten die Puppe als kulturell-historisches Phänomen, das sich anknüpfen lässt an den zeitgenössischen Kunstdiskurs um den künstlichen Körper (Schlemmer, Depero etc.) und das Kokoschka Anreize zur künstlerischen Auseinandersetzung mit diesem Motiv gibt. Kokoschka selbst gibt in autobiographischer Legendenbildung selbstironisch Hinweise darauf, dass es sich um eine Inszenierung künstlerischer Dada-Exzentrik handelte.²⁶

Seine detailreichen Forderungen hinsichtlich des Puppenbaus,

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

26. Renate Berger wertet die Puppe als »Durchbruch zur modernen PR-Maßnahme« hinsichtlich seines zu verteidigenden Rufs als Exzentriker. Vgl. Berger (1987), 288.

bezeugt in seinen Briefen an die Puppenbauerin, bestätigen das Urteil Alma Mahlers: Kokoschka inszeniert eine Aneignungsphantasie. Die Puppe wird zu jenem Objekt, an dem die Kontrolle, der sich die Frau noch verweigerte, voll ausgeübt werden soll. Damit reiht Kokoschka sich in eine Traditionslinie von Männern ein, welche die Puppe in der Vertreterrolle der Frau instrumentalisieren. Kokoschkas »stille Frau«²⁷ soll hier unter dem Aspekt männlicher Aneignungsphantasien betrachtet werden. Der Versuch der totalen Kontrolle über die Fabrikation dieser Puppe und der Anspruch der Perfektion an den künstlichen Frauenkörper, beides spricht von »der Weigerung, sich mit dem zu befreunden, was Männern in Gestalt von Frauen konkret entgegentritt.«²⁸ Renate Berger deutet die Schöpfung von weiblichen Kunstwesen durch Männerhand weniger als lustvolles Ausleben am kreativen Schaffen, sondern als Ausdruck einer Angst vor der Unkontrollierbarkeit der lebenden Frauen.

An der Puppe bilden sich lebendige oder leblose Frauen ab ohne negative Begleitererscheinungen für ihre Verwerter, denen weibliche Willensbekundungen lästig, Tote unästhetisch sind. [...] In jedem Fall sind es Ersatzhandlungen, die das Entstehen, den Gebrauch, die Zerstörung künstlicher und schließlich sogar lebender Frauen bewirken. Sie zeigen, auf welche Art Männer sich fürchten, falls Frauen aus dem winzigen Kreis treten, den die männliche Phantasie um sie gezogen hat.²⁹

So vollzieht auch Kokoschka die Mortifikation der geliebten Frau an der Puppe. Er versucht größten Einfluss auf die Produktion der Puppe zu nehmen, der künstlichen Frau, welche nunmehr über ihre Körperlichkeit bestimmt wird. Der körperliche Bauplan wird von Kokoschka eng gesetzt, ohne dass er wirklich an der Schaffung des Puppenobjekts beteiligt sein möchte. Insofern ist Kokoschka ein melancholischer Pygmalion, der einerseits die selbstbestimmte Schaffung der Idealfrau erträumt, sich aber letztlich der eigentlichen Kreation entzieht, um einen Schleier über den Konstruktionscharakter der Puppe und seinen eigenen Anteil daran zu legen, obgleich er sehr genau darum weiß. Nur so kann er sich dem maschinellen Anteil der Puppe entziehen und seiner Imagination einer Gleichsetzung von Puppe und Frau freien Lauf lassen.

Die verschleierte, dennoch offenkundige Erotik der Briefe an Hermine Moos gibt einen ersten Hinweis auf das Verhältnis Kokosch-

27. So bezeichnete Kokoschka seine Puppe, vgl. Kokoschka, Oskar: *Mein Leben*. München: Bruckmann, 1971, 191: »Reserl und ich nannten sie [die Puppe; Anm. M.W.] nur »Die stille Frau.«

28. Berger (1987), 266.

29. Berger (1987), 280f.

kas zu dem zu fabrizierenden künstlichen Körper. Seine autoritäre und bedingungslos normative Haltung gegenüber dem künstlichen Körper bietet einen Kontrast zu dem eher spielerischen Umgang Hans Bellmers mit der Puppe in seiner fotografischen Arbeit. Ein Vergleich beider Zugriffe auf die Puppe erlaubt, eine mediale Perspektive auf den sich performativ herstellenden Kunstkörper zu entwickeln. Daran anschließend soll die Inszenierung »Mona Alma« (1999) von Anne-Kathrin Klatt in diese Perspektive eingebettet werden.

Zwischen dem 22.7.1918 und dem 6.4.1919 schrieb Kokoschka zwölf Briefe an Hermine Moos, die detaillierte Angaben zur Puppe enthalten.³⁰ Die erotische Dimension der Briefe und der Puppe werden hier sehr deutlich. Kokoschka spricht von der Puppe als »seine Geliebte« (8.8.1918, 15.1.1919), als »Fetisch« (19.9.1918, 16.10.1918, 20.11.1918, 10.12.1918), als »Wunschgeschöpf« (8.8.1918), als »meine Göttin« (22.2.1919). Er fordert eine möglichst lebensnahe Darstellung und legt großen Wert auf die Sinnlichkeit der Puppe. Dabei zielt sein Begehren auf das Zwischenreich von Leben und Tod:

Sie erlauben nicht, daß man mich quält für viele Jahre meines Lebens, indem Sie dem tückischen realen Objekt – Watte, Stoff, Zwirn, Chiffon oder wie die gräßlichen Dinge alle heißen mögen – erlauben, sich in seiner ganzen irdischen Eindeutigkeit aufzudrängen, wo ich ein Wesen mit den Augen zu umfassen meine, welches *zweideutig* ist, tot und lebendiger Geist. (10.12.1918)³¹

An anderer Stelle spricht er davon, dass er feinste Frauenwäsche für die Puppe gekauft hat, und wünscht eine möglichst realistische Ausföhrung der »parties honteuses« der Puppe, ihrer Geschlechtsorgane.

Die Briefe spiegeln zum einen den Wunsch Kokoschkas, die Kontrolle über die Fabrikation der Puppe bis ins Detail zu übernehmen, sind aber andererseits die Zeugnisse eines erotischen Spiels, in das Kokoschka die Puppe und ihre Gestalterin hineinzieht. Hermine Moos wird zur Zeugin, Vertrauten der intimen Wünsche Kokoschkas. Er gestattet nur ihr die Sicht auf die nackte Puppe und beschwört ihre Komplizenschaft bei der verwegen-obszönen Unternehmung der Puppe:

30. Der Status der Briefe wird von Lisa J. Street bezweifelt. Sie vermutet, es handle sich hier um eine weitgehende Gesamtinszenierung Kokoschkas, einem Briefroman ähnlich. Street betrachtet so die Briefe eher als literarische Werke, denn als authentische Zeitzeugnisse. Street vertritt hier eine Außenseiter-Meinung, die jedoch interessante Aspekte bietet für die Einschätzung Kokoschkas Puppenepisode. Vgl. Street, Lisa J.: *Oskar Kokoschka's Doll. Symbol of Culture*. Emory University Diss., 1993.

31. Kokoschka (1984), 301.

Ich muß es noch schreiben, obwohl ich mich schäme, aber es bleibt *unser Geheimnis* (und sie *meine Vertraute!*): es müssen die parties honteuses auch vollkommen und üppig ausgeführt werden und mit Haaren besetzt sein, sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum. (23.1.1919)³²

Dabei geht Kokoschka noch weiter. Er zieht Hermine Moos auch als Frau mit in das Spiel hinein: Ihr begehrenswerter Körper steht zur Disposition. Immer wieder fordert er sie auf, ihren eigenen Körper als sinnliches Modell für die Puppe herzunehmen. Sie soll sich betasten und ihren Körper erforschen. Die Dringlichkeit der Wortwahl Kokoschkas macht deutlich, dass dies nicht nur zum Wohl der Puppengestaltung geschehen soll. Kokoschka eröffnet ein erotisches Imaginationsfeld, das die Puppe und Hermine Moos gleichsam umschließt:

Wenn Sie nach der Zeichnung hie und da im Unklaren sind, wie ein Muskel, eine Spannung oder ein Knochen sitzt, so ist es besser, nicht in einem Atlas nachzusehen, sondern mit der Hand an Ihrem bloßen Körper die Stelle, die Sie bewegen müssen, so lange zu untersuchen, bis Sie das Gefühl davon warm und lebendig klar in sich haben. Oft sehen die Hände mehr wie die Augen. (20.8.1918)³³

Und später:

Ist Ihnen alles so gelungen vorzutäuschen, daß ich nicht ernüchert werde? Und sind Ihre fleißigen Hände allen heimlichen Spuren gefolgt, die nur ich und Sie wissen, woran man erkennt, daß es meine Geliebte ist? (15.1.1919)³⁴

Kokoschka sehnt sich nach der Täuschung, er will von der Lebendigkeit der Puppe überzeugt werden. Seine Rolle bei der Schaffung der Puppe bleibt durch ein Paradox in der Schweben. Seine genaue Vorstellung von der Gestaltung der Puppe verweist auf Pygmalion-Phantasien: Das Künstliche so vollkommen erschaffen, dass es lebendig wird! Doch andererseits macht er sich nicht selbst an die Erschaffung. Im Gegenteil, er weigert sich sogar, in irgendeiner Weise in die direkte Fabrikation eingebunden zu werden und instrumentalisiert stattdessen Hermine Moos. Er möchte das vollkommene Geschöpf in den Armen halten, die Materialbeschaffung würde nur die Illusion der Vollkommenheit zerstören. Von Hermine Moos wird der magische Akt der vervollkommnung des Geschöpfes dringlich gefordert:

32. Kokoschka (1984), 306. Meine Hervorhebung.

33. Kokoschka (1984), 294f.

34. Kokoschka (1984), 304.

Morgen fahre ich wieder auf den Weißen Hirsch [ins Sanatorium; Anm. M.W.] zurück und kann deshalb, da ich außerdem nichts selbst in die Hand nehmen will, was zu meinem Fetisch beiträgt, nicht die Haut besorgen. Das müssen alles Sie selbst tun, sonst glaube ich nicht daran. Und das ist so wichtig! (10.12.1918)³⁵

Im April 1919 wird die Puppe tatsächlich von Hermine Moos an Kokoschka geliefert. Für den Maler ist sie eine vollkommene Enttäuschung. Er sieht seine Phantasien in keiner Weise realisiert, seine erotische Imagination kann sich an diesem »Fetzenbalg« nicht entzünden. Dennoch behält er die Puppe. Kokoschka inszeniert mit der Puppe ein Spiel. Er lebt mit ihr, kleidet sie, streut in der Stadt Gerüchte, er würde mit ihr in die Oper gehen und mit ihr Ausfahrten in den Stadtpark machen. Sie ist für zahlreiche Skizzen und drei große Ölgemälde sein Modell. Der Legende nach³⁶ wird sie 1922 Opfer einer trinkfreudigen Festgesellschaft bei Kokoschka und landet anschließend beschmutzt und zerrissen auf dem Müll.

Renate Berger wertet die Manipulation und letztendliche Zerstörung der Puppe als musterhaft für die männliche Aneignungsphantasie:

Innerhalb der symbolischen Ordnung können Puppen für die in Wirklichkeit verfehlten lebendigen Frauen besudelt, geköpft, exekutiert werden. Ihre Materialität, ihr Ding- und Warencharakter senkt die Hemmschwelle für manipulative Akte, die in der Theorie an Menschen nicht straflos vollzogen werden dürfen.³⁷

Das Ende von Kokoschkas Puppe bestätigt dieses Diktum Renate Berbers; Anne-Kathrin Klatt und Jutta Schubert lassen in ihrem Stück jedoch eine andere Möglichkeit offen: Die Puppe entzieht sich dem Zugriff, eröffnet ein Spiel um ihren Körper, ihre Normierung nach eigenen Regeln, indem sie ihre Ambivalenz zwischen phantasmatischem Körper und Konstruktion zum medialen Verweis auf ihre Theaterexistenz gerinnen lässt. Zur Zerstörung der Puppe hat Klatt einen Gegenentwurf bereit, wenn sie im Stück das Ende der Puppe mit einer alten Puppenspiel-Weisheit kommentiert: »Aber eine Puppe kann man nicht töten...«

Die Puppe hat sich der Imagination Kokoschkas verweigert. Ihre widerständige Materialität zerstört sein Phantasiegebilde. Was sich in seiner Vorstellung zum lebendigen begehrten Körper fügte, konnte sich in der Stillstellung der fabrizierten Puppe nicht ereignen. Kokoschka hat mit seinen detailgenauen Gestaltungswünschen das Kör-

35. Kokoschka (1984), 299.

36. Vgl. Kokoschka (1971), 192.

37. Berger (1987), 288.

perpotenzial der Puppe ausgehebelt. Sie erscheint als fixiertes Objekt, ihr Körper als festgesetztes Bild ist nicht attraktiv für ihn.

Während Kokoschka sein Puppen-Projekt so letztlich als gescheitert betrachten muss, zehrt Hans Bellmers lustvoller Umgang mit der Puppe genau aus der Ambivalenz zwischen der Möglichkeit der Kontrolle und dem Entzug der Puppe. Bellmer, der von Kokoschkas Puppenepisode Kenntnis hatte und sehr fasziniert davon war, hat eine für ihn befriedigendere Aneignung des Puppenkörpers durchexerziert, indem er gerade seine Unabschließbarkeit immer wieder fotografisch inszenierte. Der Puppenkörper bleibt dem totalen disziplinierenden Zugriff letztlich stückweit entzogen, dieser Entzug erzeugt ein lustvolles Spiel. Peter Gendolla hat den Zugriff von Kokoschka und Bellmer gegeneinander gesetzt:

Es ist gar nicht die Absicht Bellmers, einen dem Stand der Technik adäquaten Roboter zu entwerfen oder eine tatsächlich selbsttätig agierende Liebesmaschine [im Gegensatz zu Kokoschka, dessen Puppenkonstruktion tatsächlich die Geliebte ersetzen sollte; Anm. M.W.]. – Er interessiert sich für das Technische und Sexuelle in einem archaischeren Sinne, eben nicht für ihre systematisch geschlossenen Formen, störungsfrei funktionierenden, durchgeregelten Kreisläufe. Vielmehr reizen seine Aufmerksamkeit die elementaren Einsätze, die Anfänge des sexuellen und des mechanischen Spiels. Es interessiert ihn da, wo es noch ganz brüchig und schmerzhaft, auch nur momentan ineinandergreift [...] ³⁸

Hans Bellmer setzt sich in seinem gesamten fotografischen Werk mit der Puppe auseinander. Er konstruiert 1933 eine Puppe, die einen Mechanismus mit einer Art Minipanoptikum im Bauch trägt und dadurch an einen Automaten erinnert. Seine zweite Puppe erinnert nicht mehr an mechanische Kunstfiguren, sondern besteht aus kugelförmigen Körperversatzstücken, die von ihm beständig umgebaut werden.³⁹ Mit dem Normkörper der Puppe, dem von ihm konstruierten und immer wieder in Pose gesetzten Kunstkörper, visualisiert Bellmer erotische Aneignungsphantasien. In seiner künstlerischen Inszenierung sieht er eine Fortsetzung jugendlicher erotischer Phantasien angesichts der unerreichbaren jungen Mädchen:

Fast ließe sich vermuten: war etwa diese sagenhafte Distanz, ganz wie bei den Puppen, ein nötiger Bestandteil dieses Über-Süßen, das verfiel, wenn die Unerreichbarkeit fiel?

38. Gendolla (1992), 215f. Gendolla bezieht sich direkt auf Kokoschka, vgl. ebd., 215, Anm. 2.

39. Bellmer selbst bringt diese zweite Puppe und ihren beständigen Umbau mit dem Anagramm und dem Palindrom in Verbindung. Vgl. Bellmer, Hans: »Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes (1957).« In: ders.: *Die Puppe*. Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein, 1976, 71-114.

War nicht in der Puppe, die nur von dem lebte, was man in sie hineindachte, die trotz ihrer grenzenlosen Gefügigkeit zum Verzweifeln reserviert zu sein wusste, war nicht in der Gestaltung gerade solcher Puppenhaftigkeit das zu finden, was die Einbildung an Lust und Steigerung suchte?⁴⁰

Es ist genau die Ambivalenz der »grenzenlosen Gefügigkeit« und der »Reserviertheit«, der Bellmer versucht in seinen Fotografien auf die Spur zu kommen, auf die er sich immer wieder einlässt. Der disziplinierende Zugriff auf den Puppenkörper scheint vollkommen, die Norm vollendbar, und dennoch bleibt da diese immer wieder entrückende Distanz. Diese Spalte zwischen Normierung und Distanzierung wird durch die künstlerische Strategie des beständig fortgesetzten Spiels ausgefüllt:

Die vom Künstler in seinen Schriften postulierte Bemächtigungsstrategie, die ihn durch die Fotos in die Lage versetzen sollte, sich die Mädchenkörper durch ihre künstliche Rekonstruktion und vielfältige Positionierung gefügig zu machen, verwandelt sich zum permanenten Wechsel von Erfüllung und Scheitern. Gerade diese der Puppe wie der Fotografie eigene Umkehrfunktion ermöglicht jedoch erst die potentiell unendliche Fortsetzung des erotisch besetzten Spiels [...]⁴¹

Bellmer bezeichnet den unsicheren Ausgang des Spiels als besonderen Reiz: »Das beste Spiel will weniger auf etwas hinauslaufen, als sich an dem Gedanken seiner eignen unbekanntes Fortsetzung wie an einer Verheißung erhitzen.«⁴²

Durch das Spiel entsteht eine performative Anordnung, die den Betrachter einbindet. Dabei gibt es keine kontrollierende Instanz (der Künstler), sondern die Anordnung von künstlichem Körper, Fotografie und Betrachter, also die mediale Anordnung, eröffnet den von Werden und Scheitern besetzten Spielraum. Somit bezieht sich das Disziplinierungsverfahren nicht ausschließlich auf die Puppe als Motiv, sondern auf die mediale Anordnung als generierende Struktur. Der Körper, das Bezwingen des Körpers lässt sich nicht einfach so herstellen, das Spiel eröffnet Spalten und Abgründe.

Mit dem Konzept des Spiels bringt Bellmer schon in den Fotos der ersten Puppe performative Anteile in den künstlerischen Prozeß und in die Rezeption ein, die das traditionelle pygmalionische Handeln unterlaufen und das mit ihm verknüpfte statische, homo-

40. Bellmer, Hans: »Die Puppe (1934).« In: ders. (1976), 5-26, 12.

41. Sykora (1999), 224.

42. Bellmer (1976), 29.

gene weibliche Körperbild verflüssigen, indem es irritierend zwischen Ganzheitsversprechen und dessen Verweigerung changiert.⁴³

Bellmer reflektiert in seinen Schriften die Prinzipien der Puppe und der Fotografie, die mit der Betrachterrolle die Matrix des Spiels bilden. So lässt er sich ein auf die erotische Wirkung des Entzugs körperlicher Stabilität und bestätigt ein medientheoretisches Vorgehen: Der künstliche Körper kann nicht abgetrennt von seiner medialen Praxis betrachtet werden. Bellmer lässt der medialen Anordnung Raum zur Entfaltung dessen, was er mit ›Spiel‹ bezeichnet, und kann so einen kreativen Umgang mit dem künstlichen Körper finden. Kokoschka bleibt zunächst unbefriedigt, bis er den Status der Puppe ändert und sie als ambivalentes Modell in den performativen Akt seines künstlerischen Schaffens einbettet.⁴⁴

Das Spiel und die Unvollendbarkeit des Fragmentarischen sind die Aspekte von Bellmers Puppenkörper, die eine totalisierende Identifikation mit dem Körper verhindern. Dies diskutiert Sigrid Schade in ihrem Aufsatz »Der Mythos des ›Ganzen Körpers‹.« Sie trifft hier eine Unterscheidung zwischen dem *pars pro toto*, das symbolisch für ein Ganzes steht, und dem *Fragment*, das keine Ganzheit zulässt. Schade bezieht sich dabei explizit auch auf Bellmers ›fragmentarisches‹ Werk:

Ein wesentlicher Zug fragmentarischer Bilder – nicht aber des *pars pro toto* – ist, daß sie den Spiegelbezug verweigern und Identifikationswünsche zumindest stören, wenn nicht ignorieren. Denn ein Spiegelbild muß ›ganz‹ sein, um dem betrachtenden Subjekt seine eigene, vermeintliche Intaktheit zu garantieren.⁴⁵

In diesem Sinne ist auch die Theaterpuppe, die nie vollständig abgebildet werden kann und immer in der Schwebelage bleibt, ein fragmentarischer Körper, der den Herrschaftsanspruch verweigert. Der künstliche Körper, die Puppe als extrem normierter Körper – wie Kokoschka ihn intendierte – und zugleich als verfehlender/verfehlteter Körper, wird

43. Sykora (1999), 224.

44. Kokoschka malt die Puppe mehrfach, so auch in seinen bekannten Bildern *Frau in Blau* (1919) und *Maler mit Puppe* (1922). Zwischen 1919 und 1922 sind auch zahlreiche Zeichnungen der Puppe entstanden. Diese und zahlreiche andere Dokumente der ›Puppenepisode‹ Kokoschkas sind in folgendem Ausstellungskatalog abgebildet: *Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion*. Hg. von Klaus Gallwitz, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a.M., 1992.

45. Schade, Sigrid: »Der Mythos des ›Ganzen Körpers‹. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte.« In: Barta, Ilsebill u.a. (Hg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin: Reimer, 1987, 239-260, 242.

zum Index einer Performativität, die den Körper als differenten⁴⁶ denken lässt.

Der Theaterkörper ist nicht abzulösen von seiner Medienpraxis. Es verhält sich nicht so, dass in das Theater, eine ästhetisch-kommunikative Struktur, ein Körper hineingesetzt wird, der die Strukturprinzipien des theatralen Spiels annimmt und somit zu einem signifikanten Theaterkörper wird. In dem Konzept dieses Projekts stellt sich der Theaterkörper, sei es der Akteurskörper, der Puppenkörper oder der Zuschauerkörper, erst her im Geflecht des medialen Dispositivs Theater. Dabei ist er nicht endgültiges Produkt, fixierter Inhalt eines Mediums, sondern muss im medialen Geschehen als Prozess beständig neu konstituiert werden. Das zeitgenössische Puppentheater macht beide Aspekte, die medialisierende Praxis und die Prozesshaftigkeit des Theaterkörpers auf der Bühne, sichtbar.

Konzentriert man sich so auf die mediale Verfasstheit hinsichtlich der Normüberschreitung und des Körperwerdens als immer schon scheiterndes Projekt, dann legt man nicht mehr eine klassische theoretische Sichtweise – welche die Animation des Objekts und seine Rollenübernahme fokussiert – auf Anne-Kathrin Klatts Puppenspiel an und kann so die von ihr und Jutta Schubert inszenierten Abgründigkeiten und Grenzverwischungen im Verhältnis von Menschenkörper und künstlichem Körper in den Blick nehmen.

Indem Klatt die Frage nach der Identität stellt, wie oben belegt, geht sie über eine reine Darstellung der doch recht einfachen Begehrensstruktur Kokoschkas hinsichtlich der Puppe hinaus. Erst hierdurch wird in die Inszenierung eine aktuelle Debatte um die Normierung des (Frauen)Körpers eingeführt, die den Puppenkörper über ein Rollenmodell hinaus zum Instrument und Symbol der Verhandlung von Körper einschreibungen werden lässt. Die oben aufgeworfenen Bilder des Puppenkörpers im Normierungsdiskurs (Gendolla, Lammer, Robnik) lagern sich an das Theaterspiel an. Das Theater bietet die Möglichkeit des eindringlichen und zeitgebundenen Verweises auf die Medialität des Körpers. Indem Klatt die Produktion des Körpers offen legt, problematisiert sie seine kohärente Identität.

Anne-Kathrin Klatt verwickelt sich und den Puppenkörper in ein Spiel von Körpergelingen und Körperverfehlen. Schon zu Beginn des Stückes setzt sie den Körper als zentrales Motiv. Das Bühnendunkel wird nur durch eine Glühbirne an einer langen Schnur erhellt, die

46. Im Sinne von Jacques Derridas Konzept der *différance*, wie er es ausführt in »La différence (1968).« In: ders.: *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972, 1-29. Die *différance* bezeichnet eine Denkweise, die sich von einem Ursprungsdenken ablöst und das Andere im Eigenen mitdenkt.

Anne-Kathrin Klatt zu melancholischen Tango-Klängen⁴⁷ kreisen lässt. Man erahnt einige körperbezogene Objekte, die auf der weitgehend leeren Bühne verstreut sind: Schuhe, ein Puppenkopf, eine Plastikhand, verschiedene Kleidungsstücke, eine Perücke. Die Suchbewegungen der Glühlampe verharren schließlich in der Mitte: im Lichtkegel ein Stöckelschuh. Klatt zieht ihr Hosenbein hoch und schlüpft mit entblößtem Unterschenkel in den Schuh. Ihre ansonsten dunkle Gestalt lässt das nackte Frauenbein hell hervortreten: Körperfragment und erotische Ikone zugleich.

Jetzt fährt Klatt mit der leuchtenden Glühbirne auf ihrem Körper entlang. Sie erhellt nacheinander Partien ihres Körpers mit einem Gestus der Neugierde und des Forscherdrangs, aber auch des Zeigens, Demonstrierens. Das Licht fährt an ihrem Oberschenkel entlang, die Seite hoch, über die Brust und zu den Armen. Schließlich bleibt ihre Hand im Lichtfeld. Langsam strecken sich ihre Finger aus, fächern sich auf, bewegen sich konzentriert und unter Spannung. Die Hand krümmt sich zusammen, bildet eine Faust, presst die Fingerkuppen gegen die Handinnenfläche, um sich am Ende wieder aufzufächern. Dann geht das Bühnenlicht an, die Musik ist aus.

Dieses letzte Bild ihrer Hand verbleibt im Gedächtnis, gefriert zum Antipoden der Frauenbein-Ikone. Sie lässt sich nicht in die erotische Dimension einordnen. Diese Hand ist keineswegs nur ein dem Konsum verfügbares Bild: Sie ist kraftvoll, tätig, einer Frau verpflichtetes Werkzeug, bereit zur Gestaltung.

Klatt bleibt im Verlaufe der Aufführung eine ambivalente Gestalt im Hinblick auf Kokoschkas Puppe. Sie ist zugleich Puppenspielerin, die Puppengestalterin Hermine Moos, Oskar Kokoschka und selbst erotisch inszenierter Puppenkörper. Das Stück erzählt eigentlich keine Geschichte, sondern ist eine Bildercollage zu den Briefen Kokoschkas, die aus dem *off* von einer männlichen Stimme gelesen werden. Narrativ wirkt nur eine einleitenden Passage: eine *mise en abîme* der Liebesgeschichte Kokoschka/Mahler. Alle Szenen kommentieren dagegen immer schon das Körpergeschehen der Puppenepisode Kokoschkas und der aktuellen Puppeninszenierung.⁴⁸ Dabei steht der Körper der Ak-

47. Es handelt sich um das Musikstück *Oblique session* von Paul Comelade, das mit seinem fragmentarischen Charakter der inszenierten Brüchigkeit des Körpers entspricht. Die Musikauswahl wurde bewusst in diesem Sinne getroffen, so Klatt im Gespräch mit der Autorin am 16. Januar 2002. Neben Comelade begleiten Songs von Leonard Cohen und Tom Waits das Stück.

48. Eingeschobene Spielszenen mit zwei Handpuppen bilden dabei nochmals eine Metaebene des Kommentars. Diese beiden Handpuppen sind in ein dramatisches Rollenmodell eingebunden: Sie verkörpern zwei alte Frauen, die den Skandal der Puppe eigentlich erst durch ihre empörten Gespräche zu einem solchen machen. Die beiden

teurin Klatt genauso zur Disposition wie die künstlichen Körper und der Körper des Betrachters. Klatt erschafft immer wieder neue Puppenkörper zu den *off* gelesenen Briefen. Diese Puppenkörper⁴⁹ werden hergestellt und entweichen dem Stück, dem Blick ebenso schnell.

Die Puppe Kokoschkas wird eingeführt in einer Bewegungsrichtung von Klatts eigenem Körper zum Objektkörper. Klatt legt zunächst die Stoffkostümteile für die Puppe selbst an und stopft sorgsam die Rundungen mit Stroh aus, prüft immer wieder die Wirkung ihres Tuns: Ist das schon der Körper einer begehrenswerten Frau, oder braucht es mehr Fleisch, um ihre schlanke Figur in eine vollbusige ›Traumfrau‹ zu verwandeln? Derart als ›Sexbombe‹ ausgestattet posiert Klatt nun in klischeehaften Playmate-Posen, die auch an die Posen in den Puppenzeichnungen von Kokoschka erinnern. Mit diesen plumpen Zitate erotischer Bildwerke erntet Klatt zahlreiche Lacher aus dem Publikum: Die von Kokoschka brieflich inszenierte Erotisierung der Puppenbauerin steht völlig konträr zur parodistischen Bildwirkung. Die Zusammenstellung ist eine Karikatur erotischer Männerträume.

Dann zieht Klatt das Puppenkostüm wieder aus und beginnt, mit Stroh die Körperteile so auszustopfen, dass ein Puppenkörper entsteht. Die Produktion eines Körpers ist eine schwierige Angelegenheit: Mühsam und langwierig ist das Ausprobieren, Experimentieren mit der Körperwirkung. Klatt verliert nie den Gestus des Vorläufigen, Unvollendeten.⁵⁰ Sie prüft, probiert, zupft, drückt, formt, fügt noch mehr Stroh hinzu und ist scheinbar zufrieden, wenn etwas sitzt. Ihre professionellen Handgriffe lassen keinen Zweifel an ihrer Kompetenz des ›Körperbaus‹ zu. Sie befestigt schließlich die Hände an den Armen des ausgestopften Rumpfes und setzt ihn auf einen Stuhl. Jetzt tritt sie hinter das Körperfragment und nimmt die Puppenhände. Mit den Puppenhänden klopft sie in einer kurzen Geste Strohhalm vom Bauch der Puppe. Diese Geste lässt sie kurz aus der Fabrikation des Körpers heraustreten. Die Bewegung wird so ausgeführt, dass nicht ganz klar ist, ob die Puppe selbst sich den Staub vom Hemd klopft, oder die Puppenspielerin ihr Material reinigt.

Figuren sind das komische erzählende Element der Aufführung. Bezeichnend ist, dass Klatt und Schubert bei diesen beiden ausdrücklich dramatischen Figuren auf die klassische Tradition des Handpuppenspiels zurückgreifen.

49. Klatt spielt mit Handpuppen, einer menschengroßen Textilpuppe, diversen Kleidungsteilen, einer menschengroßen Latexhaut und einer Halbkörper-Puppe, die sie sich vor den Bauch bindet.

50. Man bedenke auch, dass der so ad hoc erschaffene Puppenkörper von einer zur anderen Aufführung niemals der gleiche ist. Die Puppe gerät immer anders.

Abbildung 18: »Playmate« (Mona Alma, 1999)



Wenn Klatt das Herstellen, die Realisation von Kokoschkas Puppen-Entwurf auf ihren eigenen Körper bezieht, auf die Puppe als Materialkörper und schließlich auf die Puppe als ›lebendes‹ Wesen, dann erzeugt sie eine spektrale Aufspaltung der Kohärenz fordernden Aneignungsphantasie Kokoschkas und begegnet seinem Kontrollwunsch mit körperlicher Differenzierung: Die Einführung des eigenen Körpers der Puppenbauerin lässt sich auf die versuchte Erotisierung durch Kokoschkas Briefe beziehen, wird aber dann von Klatt weitergeführt als ironische Kommentierung. Die Puppenbauerin entzieht sich so stückweit der Aneignung durch ein Offenlegen der Begehrensstruktur und setzt ihr eigenes Schöpfungspotenzial entgegen. So Anne-Kathrin Klatt:

[W]enn die Puppenbauerin in *Mona Alma* Kokoschkas Puppen-Entwurf eine neue Vision entgegengesetzt, [...] dann bedeutet das über den Moment der Desillusionierung oder Zerstörung hinaus auch eine Herausforderung, einen Schritt in ein neues Leben.⁵¹

Das Zeigen der Fabrikation des Puppenkörpers unterläuft die von Kokoschka gewünschte Ausgrenzung des Konstruktionscharakters der Puppe.⁵² Obgleich seine Phantasien einen vollkommen nach seinen Wünschen geformten Frauenkörper verlangen, hängt die Realisierung der imaginierten Aneignung der Frau von der Verschleierung der Konstruktion ab. Kokoschka möchte sich der Illusion seiner lebenden ›stillen Frau‹ hingeben können, ohne den hässlichen Beigeschmack des Bauplans. Die Mannes-Phantasie geht dahin, den sexuierten Körper

Abbildungen 19, 20 und 21: »Körperwerkstatt« (Mona Alma, 1999)



51. Spiess (2001), 8.

52. Das Konstruieren und Demontieren der Puppenkörpers lässt sich an den dekonstruierenden Aspekt des Fragmentarischen, wie Schade ihn fasst, anknüpfen. Vgl. Schade (1987), 249f.: »Dekonstruktion bedeutet im Gegensatz zur Destruktion – ein Begriff, der immer schon moralisch besetzt ist – nicht die gewalttätige Verletzung oder Zerstörung eines ›Ganzen‹, sondern macht diese sozusagen rückgängig, indem sie die Bedingungen seiner Herstellung thematisiert und die Verdrängungen offenlegt, die sich in ihnen verbergen.«

und seine Haltung zu ihm als naturalisiert erscheinen zu lassen, daher die Verwerfung der Indizien des ›Gemachten‹. Klatts spielerische Puppenkonstruktion, der immense Aufwand für die Fabrikation des Körpers, reißt diese Verschleierung auf und stört so das männliche Begehren. Somit nimmt sie eine anmaßende Position ein zu den Brieftexten Kokoschkas: Ihre Puppe lässt sich nicht auf seinen männlichen Blick eingrenzen, sie droht jetzt schon seine Begehrensinszenierung zu sprengen.

Auch die inszenierte Grenzübertretung zwischen Puppen- und Frauenkörper destabilisiert das System Kokoschkas. Durch die Verbindung ihres eigenen Körpers mit dem Puppenkostüm, das schließlich zum Puppenkörper geformt wird, unterläuft Klatt die Ordnungsphantasien des Zuschauers nach Menschenkörper und Puppenkörper. Das Zeigen der Herstellung der Puppenkörper macht, so Klatt, die Fusion von Material und Mensch zum Produktionsprinzip:

In *Mona Alma* [...] ist die Spielerin auch die Schöpferin der Puppen, und damit wird der körperliche Zugriff auf die Figur automatisch stärker. Wie fühlt sich die Puppe an? Wie verhält sie sich im körperlichen Kontakt? Spielerin und Figur verschmelzen da ein Stück weit.⁵³

Klatt spielt mit der Zurichtung ihres eigenen Körpers als Puppenkörper und kommt umgekehrt dem Begehren des Zuschauers nach einer Verlebendigung des Objektkörpers höchst entgegen: Es ist immer klar, dass letztlich ein Mensch in diesem aufgepolsterten »Eisbärenfell« steckt. Durch die Aktionen und das beständige Ausbrechen aus dem Rollenstatus kommt eine Körperontologie nicht zum Greifen. Die Körper stellen sich als Momente eines Zusammenwirkens von theatralem Spiel, Materialgestaltung und Betrachtergestus dar. Der Körper bleibt also im Übergang, kann sich in dem so abgesteckten dynamischen Feld nicht dauerhaft stabilisieren. Die von Kokoschka verlangte Festschreibung wird hier szenisch konterkariert. Besonders deutlich wird dies anhand einer Latexhaut, die in mehreren Szenen als Puppenkörper bespielt wird.

Während eine Stelle aus dem Brief Kokoschkas verlesen wird, in der er über die Pfirsichhaut des imaginierten Körpers schreibt, erforscht Klatt im Bühnendunkel mit der schon in der Eingangsszene bespielten Glühlampe die an einem Drahtseil aufgehängte Latexhaut⁵⁴:

53. Spiess (2001), 8.

54. Die Idee, mit einer Haut zu arbeiten, entstand nach einem Besuch der Ausstellung *Körperwelten* in Mannheim (30.10.1997-1.2.1998), in der eine der plastinierten Leichen ihre eigene Haut in der Hand hält. So Anne-Kathrin Klatt im Gespräch mit der Autorin am 16. Januar 2002. Diese ›Leichen-Inszenierung‹ in der Ausstellung

Die Haut endlich pfirsichähnlich im Angreifen, und nirgends Nähte erlauben an Stellen, wo Sie denken, daß es mir weh tut und mich daran erinnert, daß der Fetisch ein elender Fetzenbalg ist, sondern überall dort, wo ich nicht so hinschaue und wo nicht *die* Kontur oder der natürliche Fluß der Linien und Glieder gestört wird. (10.12.1918)⁵⁵

Obgleich die Aktion Klatts thematisch zu dem Brief passt, stellt sie durch ihre Haltung nicht wirklich eine Beziehung dazu her. Die männliche Stimme⁵⁶ scheint über dem Geschehen zu schweben, ohne die Akteurin wirklich zu erreichen. Klatt in der Rolle von Hermine Moos reagiert nicht direkt auf die Forderungen Kokoschkas, jedoch spricht ihr Streben nach Erotisierung des zu schaffenden Körpers von einer Verinnerlichung der männlichen Dominanz. Doch ebenso offensichtlich sind die Befreiungstendenzen ihres Tuns, wenn sie die Latexhaut als Material sprechen lässt.

Klatt fährt innen und außen an der Haut entlang, lässt deren Teile rosa-orange aufleuchten. Dann geht das Bühnenlicht wieder an, Klatt bewegt die Haut und animiert sie als nacktes Körperwesen. Schließlich zieht sie ihr ein blaues Negligé an. Klatt und der Hautkörper umschlingen sich nun in einem lasziven Tanz zu leisen südamerikanischen Rhythmen. Die Haut aus Latex stellt hier einen Körper vor, der jedoch allein durch seine fließende Materialität der Akteurin immer wieder entgleitet. In verschiedenen Momenten konstituiert sich ein Körperwesen, das sich dann jedoch wieder unvorhergesehen faltet und dehnt und so schnell wieder zum »elenden Fetzenbalg« verkommt. Die Tanzbewegungen und das Spiel, die Interaktion mit dem Körper Klatts erzeugen als Gegengewicht zum »Fetzenbalg« eine höchst körperliche Erotik, die auch die Akteurin umschließt. Am Ende der Szene rutscht das Negligé vom Haut-Puppenkörper herunter, bleibt jedoch an seinen Füßen hängen. Klatt rüttelt kurz und heftig an der Latexhaut und das Seidenteil fällt zu Boden.

wurde gestaltet nach der Graphik »l'Ecorché« in Juan de Valverde de Hamuscos anatomischem Werk *Historia de la composicion del cuerpo humano* (1556). Zur Ausstellung vgl. *Körperwelten. Einblicke in den menschlichen Körper* (= Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim vom 30. Oktober 1997 bis 1. Februar 1998). Hg. von Landesmuseum für Technik und Arbeit Mannheim u. Institut für Plastination Heidelberg, 1997.

55. Kokoschka (1984), 301.

56. Der sachliche Tonfall der männlichen Stimme, die zu hören ist, erscheint paradox zu den passionierten Inhalten. Die Dringlichkeit der Formulierungen wird so ausgehebelt, der Eindruck einer kalkulierenden machtvollen männlichen Diskursinstanz – unsichtbar und wirksam – bleibt jedoch bestehen. Allerdings weiß die Puppe durch ihr Verfehlen, ihr Misslingen dem Normierungsbereich zu entweichen ...

Abbildung 22: »Latex« (Mona Alma, 1999)



Die Bewegungen dieser Gummihaut, das Rutschen, Ziehen, Gleiten, Falten, das seine Entsprechung im seidenen Dessous findet, und der Umgang Anne-Kathrin Klatts mit dem Material lässt diese Figur nicht wirklich zum Körper werden. Unentwegt zeigt sich dadurch seine Grenzenlosigkeit, seine Verflüssigung – der Körper verbleibt hier Projekt, Fragment im Sinne eines Unvollendbaren.⁵⁷ Doch gibt es auch eine Haftung des Hautkörpers: Das Gummi kann sich als penetrant körperlicher Hautkontakt erweisen, klebt an der eigenen Haut. Beide Momente des Latexkörpers werden sichtbar und spürbar für den Betrachter, der das körperliche Wechselspiel nachvollzieht. Die auch ihn umschließende Erotik verzeichnet sich dann im Körper-Spiel, im dauernden Entzug des Körpers und nicht in seiner Festschreibung.

Dieser Entzug des künstlichen Körpers wird an einer anderen ›Haut-Szene‹ überdeutlich. Es handelt sich wiederum um eine Latexhaut, die von Klatt aufgeblasen wird. Obgleich die Ästhetik dieses Körpers keineswegs der klassischen pornographischen Aufblaspuppe entspricht – es gibt *keine* weit aufgerissenen Körperöffnungen, das Gesicht ist *nicht* grell geschminkt –, so lässt alleine das Material und die Tatsache, dass diese Puppe aufgeblasen wird, den Gedanken an jene perfekte körperliche Entsprechung des männlichen Aneignungsraums⁵⁸ aufkommen. Dem entgegen stellt sich aber die Inszenierung der Körperentgleisung durch Klatt. Es geht nun darum, diese Latexhaut, Oberfläche, Grenze des Körperlichen in einen regelrechten Körper zu transformieren. Sie versucht zunächst, die Puppe mit dem Mund aufzubla-

57. Vgl. Schade (1987).

58. Vgl. hierzu die detaillierte Aufstellung des Beate-Uhse-Angebots solcher Puppen und die kritische Einschätzung hinsichtlich der männlichen Aneignungsphantasien bei Berger (1987), 280f., Anm. 64.

sen, erreicht jedoch nur ein leichtes Zucken der am Boden liegenden Haut, da die Luft bei Atempausen sofort wieder entweicht. Klatt versucht es nun mit einer Fußpumpe. Sie muss sehr schnell pumpen, um den Hautkörper in Fassung zu bringen. Das ist mühsam und wird nie durch endgültigen Erfolg gekrönt. Dann hat sie den Körper ziemlich prall aufgepumpt, setzt ihn auf einen Stuhl und schaut zu, wie er mit dem Entweichen der Luft wieder in sich zusammensackt. Es gibt auch in dieser Szene Momente des Körperlichen, doch gleichzeitig wird hier die Abschließung und Festschreibung des Körpers mit starken Bildern bestritten.

Abbildungen 23 und 24: »Leben einhauchen« (Mona Alma, 1999)



In der Schlusszene des Stückes tritt die erste Latexhaut wieder in Erscheinung. Kokoschkas letzter Brief an Hermine Moos wird verlesen. Er drückt seine vollkommene Enttäuschung über die gelieferte Puppe aus. Das Projekt ist gescheitert, die folgende Szene kann nur noch einen Kommentar dazu abliefern. Die identische Nachbildung Almas ist Hermine Moos nicht geglückt, der Körper ist verfehlt. Nun bleibt nur die völlige Identifikation des Körpers der Akteurin mit dem Objektkörper als Lösung: Klatt schlüpft in die Latexhaut hinein.⁵⁹ Die Haut ist ihr viel zu groß, hängt faltig an ihr herunter; Klatt quitiert die Unangemessenheit dieser Haut mit einem Achselzucken. Zunächst hat sie sich auch das Latexgesicht über den Kopf gestülpt. Dann nimmt sie dieses wieder ab und führt es mit ihrem rechten Arm, der nicht in die Haut geschlüpft ist. Klatt hat so symbolisch wieder eine Differenz zum Hautkörper hergestellt. Sie ist eins mit dem Latexkörper und doch als

⁵⁹ Klatt machte im Gespräch mit der Autorin am 16. Januar 2002 darauf aufmerksam, dass sie der Charakter der Oberfläche der Haut, aber auch ihre Zwischenstellung von innen und außen interessiert habe. Die Latexhaut entfalte ihre Sinnlichkeit nach innen und nach außen. Das ›Entäußern‹ des Puppeninneren und das ›Verinnerlichen‹ des Akteurinnenkörpers in der Puppenhaut mache das Übertreten der Hautgrenze von künstlichem und menschlichem Körper deutlich.

Manipulateurin davon unterschieden. Klatt/die Latexpuppe zündet sich eine Zigarette an, dann geht sie auf die Zuschauer zu, streichelt einem Mann über den Kopf und geht ab.

Abbildungen 25 und 26: »Einkörperung« (Mona Alma, 1999)



Klatt scheint hier zwar als Frau der disziplinierenden Strategie des Mannes letztendlich nachzugeben, indem sie ihren eigenen Körper zugunsten des Wunschkörpers verschwinden lässt, aber auch hier ist die Normierung nicht vollkommen. Der selbstbewusste Abgang der Puppe spricht für sich, zeigt, dass sie innere Stärke bezieht aus der Subversion disziplinierender Zuschreibungen. Die Ambivalenz zwischen Klatts Körper und dem Latexkörper der Puppe, die Verschränkung der Körperteile, der fusionierende und gleichzeitig auseinanderstrebende Bewegungsduktus, eröffnen dem Körper ein Spielfeld, in dem nicht die Regeln Kokoschkas gelten. Das Hineinkriechen in die Latexhaut und der Umgang damit spiegeln auch die produktive Seite des Spiels zwischen Anne-Kathrin Klatt als Figurenspielerin und dieser Theaterfigur. Nicht nur Kokoschka wird hier thematisiert als Schöpfer von Frauenkörpern, sondern die Frau – die Akteurin, die Puppenbauerin – wird deutlich als Schöpferin dieser Figur, dieses Teils ihres eigenen Körpers, inszeniert. Jutta Schubert gibt einen Hinweis auf diese produktive Sichtweise der Schluss-Szene:

Das Verhältnis von Schöpfer und Geschöpf hat uns in dieser Arbeit besonders interessiert. Und zwar – wenn man so will – als ganzkörperliche Auseinandersetzung. Wenn man ein Material gestalten will, kann man sich nicht distanzieren, man muss sich ihm aussetzen, in es hineinkriechen.⁶⁰

60. Spiess (2001), 8.

VI. Entkörperungen

Jan Švankmajers »Faust«

Helena hat sich ihm hingegeben. Faust beendet aufseufzend den Liebesakt im Schimmerlicht der klösterlichen Krypta. Doch da, ein hölzernes Klappern. Ahnungsvoll beugt sich Faust über die Schöne, reißt ihr die Larve herunter. Eine hölzerne Teufelsfratze grinst ihm entgegen. In seinem Liebeswahn hat er nicht nur einen Teufel begehrt, schlimmer noch: Er hat eine Puppe begattet. Entsetzt wendet Faust sich ab und übergibt sich.

Die Übelkeit des Faust rührt nicht nur vom moralischen Schock, vom abgrundtiefen Selbstekel: Nein, sie ist Ausdruck des Schwindels. Jan Švankmajer¹ inszeniert in *Faust [Lekce Faust]*² ein kreiselndes Karussell von Körperlichkeiten und Seinszuständen zwischen Mensch und Marionette. Die Nausea des Faust hat ihre Ursache im Hineingekissenwerden in die *mise en abîme* des Körpers.

1. Jan Švankmajer ist 1934 in Prag geboren. Nach dem Studium an der Prager Kunsthochschule im Fachbereich Puppenspiel, arbeitete er als Theaterregisseur vor allem im Bereich von Maskentheater und Schwarzem Theater. 1964 begann er seine lange Beschäftigung mit dem Animationsfilm, die 1988 im ersten abendfüllenden Spielfilm *Alice [NIco z Alenky]* gipfelte. Nach *Faust [Lekce Faust]* (1994) folgte 1996 *Conspirators of pleasure [Spiklenci slasti]*, in dem es um Fetischismus geht. Sein letzter Film ist *Little Otik [Otesánek]*, 2001, der ein tschechisches Märchen um ein nimmersattes Baumwesen zur Grundlage hat. Švankmajer ist seit 1969 Mitglied der tschechischen Surrealisten-Gruppe. Der Künstler Švankmajer lässt sich nicht auf einen Animationsfilmer festschreiben, er betont, dass seine künstlerische Arbeit ausgehend vom Sujet verschiedene Ausdrucksmittel findet: Eines davon ist neben Skulptur, Installation, Text, Theater der Animationsfilm. Zu Jan Švankmajer siehe auch die umfangreichen *websites* <http://www.illumination.co.uk/svank/index.html> und <http://www.zeitgeistfilm.com/current/littleotik/svankmajer.html>.

2. Die wörtliche Übersetzung des tschechischen Titel *Lekce Faust* heißt *Die Faust-Lektion*. Da den Analysen die englischen Filmversionen zu Grunde liegen, werden im Weiteren die englischen Titel der Švankmajer-Filme ohne die tschechischen Originaltitel aufgeführt.

Jan Švankmajer hat im Animationsfilm sein Medium gefunden. Ausgebildet als Bildender Künstler und Puppenspieler/-gestalter interessiert ihn vor allem die Darstellung des ›Dazwischen‹: das Aufbauen des Materials gegen die formbestimmte Existenz, die Verlebendigung des Dinglichen als Figur. In seinem zweiten Spielfilm *Faust* (1994) versetzt er die Hauptfigur in ein bizarres Universum von Holzmari netten, animierten Lehmfiguren in alchemistischen Szenarien und Theaterkulissen. Die Körper der Figuren verwandeln sich dabei beständig; sie zerfließen, transformieren und etablieren sich immer neu.

Wie fügt sich nun Švankmajers Film in die Figurentheater-Inszenierungen ein, die in dieser Arbeit im Fokus stehen? Es gibt hier zunächst die Verkreuzung von Theater und Film in Švankmajers Biographie. Jan Švankmajer ist zuerst ein Theaterkünstler, bevor er mit dem Filmen beginnt. In seiner Arbeit für das Prager Theater *Laterna Magika* (1962-64), das die Technik des Schwarzen Theaters mit Film-Bildern verbindet, hat Švankmajer die Filmproduktion kennen gelernt und wurde vertraut mit einem theaterzentrierten Zugang zum Film. Sein spezifischer Objektumgang³ in den Animationsfilmen spricht von einem theatralen Zugriff auf diese ›Akteure‹. Für Švankmajer wichtig ist ein dialogisches Verhältnis zum Objekt, um es in den Filmbildern der Animation⁴ selbst sprechen zu lassen. Er zieht auch Parallelen von der Film-Animation zur Technik des Schwarzen Theaters, bei der ›unsichtbare‹, schwarzgekleidete Puppenspieler angeleuchtete Objekte und Figuren bewegen und animieren. Dieser theatrale Objektzugang macht seine Ablehnung der digitalen Animationstechnik, deren Objekte erst im Rechenverfahren entstehen, zur logischen Folge »because the objects [in computer animation; Anm. M.W.] are created artificially and have no content or soul as new objects.«⁵ In dem Film *Faust* gibt es darüber hinaus zahlreiche Theaterverweise: Das reicht von Puppen theaterszenen, über Theaterdekors, Schauspielergarderobe, bis zum Auftritt von Ballett-Tänzerinnen im Tutu.

Gewichtiger noch ist die Rahmung des *Filmes* von Švankmajer in dieser theatertheoretischen Untersuchung durch das Medialitätskonzept, das in Kapitel III erarbeitet wurde. Medialität ist hier eine Strukturformel, die für ein spezifisches Erkenntnisinteresse entwickelt wurde, nämlich vor der Frage nach den Inszenierungen des künstlichen

3. Zu Švankmajers dialogischem Objektumgang vgl. weiter unten, Seite 209f.

4. Animation bezeichnet als technischer Begriff die Belebung von Objekten, Material im Figurentheater und auch im Animationsfilm. Steve Tillis warnt jedoch vor einer vorschnellen Gleichsetzung beider Techniken und mahnt eine Differenzierung an, vgl. Tillis (1992), 22.

5. Hall, Wendy: »Interview with Jan Švankmajer.« In: <http://www.illumin.co.uk/svank/biog/inter/hall.html> (zuerst veröffentlicht in *Animato*, Juli 1997), 1-4, 2.

Körpers und seiner Wirkung. Die Medialität wurde als bestimmtes Verhältnis von Diskurs, Betrachterwahrnehmung und Materialität postuliert. Dementsprechend gliedert sich ihre Perspektive nicht in Gattungs- und Medienunterscheidungen, die nach ›Gehäusen‹, technischen Apparaturen oder Institutionen getroffen werden, und unterstützt auch nicht die Idee einer Medienspezifität. Die Frage nach der Medialität muss immer wieder neu gestellt werden und kann nicht vom Einsatz technischer Mittel hergeleitet werden, vielmehr betrifft sie hier die spezifische Inszenierung des Körpers – Puppenkörper wie Betrachterkörper. Švankmajers Figurenkörper-Bilder lassen sich daher einreihen in die in diesem Projekt angelegte Bearbeitung der fragmentierten, normierten, aufgeschobenen, fremden Puppen- und Menschenkörper.

Jan Švankmajer hat sich seit seiner frühesten künstlerischen Tätigkeit mit der Legende des Faust beschäftigt. 1962 hat er ein Maskenspiel der traditionellen Puppenspielfassung im Prager Semafor-Theater aufgeführt. 1980 war ein Faust-Projekt für die *Laterna Magika* geplant, das jedoch nie realisiert wurde. Das Konzept und das Skript dieses Projekts konnte Švankmajer jedoch später für seinen Spielfilm weiter ausarbeiten.⁶ Nach dem Prinzip der Montage hat Švankmajer in seinem *Faust*-Film verschiedene klassische Vorlagen bearbeitet. Der Text und die Handlung fügen sich zusammen aus den Dramen von Christopher Marlowe, Christian Dietrich Grabbe und Johann Wolfgang von Goethe sowie aus traditionellen tschechischen Puppentheater-Stücken. Die Musik von Charles Gounods Oper *Faust* (1859) wird ebenso hineinverwoben wie magische und alchemistische Legenden, die in die düstere mittelalterliche Szenerie der *gothic novel*⁷ eingebettet sind. Dennoch verschreibt sich der Film nicht den traditionellen Deutungen der Legende, sondern führt sie durch die Rahmensetzung der realistischen Filmszenen – die erste Szene beschreibt den Heimweg des ›Durchschnittsmenschen‹ Faust von der Arbeit – in die Heutzeit.⁸

6. Vgl. hierzu Hames, Peter: »Interview with Jan Švankmajer.« In: ders.: *Dark Alchemy. The Films of Jan Švankmajer*. Trowbridge, Wiltshire: Flicks Books, 1995, 96-118, 113.

7. Zu Elementen der *gothic novel* im Werk von Švankmajer vgl. Dryje, František: »The Force of Imagination.« Übers. von Valerie Mason. In: Hames (1995), 119-168, insbes. 154-156.

8. Švankmajer sieht den Film als Kritik der tschechischen Gesellschaft von heute, vgl. Andrew, Geoff: »A Faust Buck.« In: <http://www.illumin.co.uk/svank/biog/inter/andrew2.html> (zuerst veröffentlicht in *Time Out*, September 1994), 1-5, 3: »There's no great difference between a totalitarian system, which we lived through in the '70s and '80s, and a capitalist society. The manipulations are the same, it's just the methods that differ. So the film is about the degradations of our time, and Faust is manipulated like a puppet.«

Marlowe, say, saw Faust as someone who transgresses certain limits and is rightly punished, while Goethe made him a great Romantic representative of mankind, a Titan who risked his life to cross the limits imposed, by the Church for example, on human knowledge. These days, we can't look at the myth through the eyes of the Romantics; it's tempting to cross the limits of knowledge, but we know it can lead to the destruction of life, of nature. So what I've tried to do is to undress the story, to get it out of its religious and Romantic garb and return it to everyday life.⁹

Als Grundthema seines Films bezeichnet Švankmajer die Manipulation. Faust, als ›Everyman‹, als Typ des Durchschnittsmenschen gerät durch Neugierde – er folgt den verschlüsselten Zeichen eines Flugblattes – in ein labyrinthisches Theateruniversum, in dem er die Rolle des tragischen Helden Faust annehmen muss. In dieser Rolle wird Faust manipuliert, er muss dem tragischen Verlauf folgen: Mephisto beschwören, den Vertrag unterzeichnen und untergehen.¹⁰ Die Manipulation wird am Rollencharakter ersichtlich: Faust spricht offensichtlich einen vorgegebenen Text, seine Begegnungen mit Mephisto sind überwiegend als Theaterszenen dargestellt. Seine Tragik liegt darin, dass er nicht gegen diese Manipulation, gegen die aufgezwungene Rolle rebelliert:

What it is really is a paradox – man is manipulated into the tragic position of Faust (the rebel Faust) and does not even rebel against this manipulation.¹¹

Im Scheitern seines Faust liegt eine politische Forderung Švankmajers nach der Rebellion gegen diese Manipulation, auch wenn sie niemals zu Freiheit führen könnte:

I am convinced that we are still manipulated: by the stars, by our genes, by our repressed feelings, by society, its education, advertising – repression of all kinds. We have to rebel against this manipulation – by creation, magic, revolt. This rebellion is the road to freedom. Freedom as such does not exist; all that exists is freeing. This freeing, however,

9. Andrew (1998), 2.

10. An einer Stelle des Films macht Faust den Versuch, aus dem Theater zu fliehen, indem er den Hintergrundprospekt mit einem Messer aufschneidet und durch den entstandenen Riss steigt. Er landet in einer Gewölberuine und entdeckt ein alchemistisches Labor. Doch bedeutet dies kein Entkommen aus der Rolle, er muss Faust bleiben bis zu seinem tragischen Ende.

11. »Excerpts from Švankmajer's *Faust* diary.« In: Švankmajer, Jan: *Švankmajer's Faust. The Script*. Übers. von Valerie Mason. Trowbridge, Wiltshire: Flicks Books, 1996, VII-XIV, XII.

does not relieve us of our tragic fate, it only makes it more logical. And it makes life fuller and more fun, and above all more meaningful.¹²

In diesem Sinne inszeniert Švankmajer Faust als archetypische Situation, als existentialistische Parabel und schafft mit dem Entwurf des ›manipulierten Rebellen‹ ein paradoxes Gegenbild zur klassischen Faust-Rezeption.

Die Form der Montage auf der Ebene der Fabel (Marlowe, Grabbe, Goethe, Volkstradition) setzt sich fort im schnellen Wechsel von Spielorten, Genre (Theater, filmische Realität) und von Spielformen (Marionetten, Schauspieler, Clay Animation). Švankmajer bezeichnet diese labyrinthischen Umschläge als Traumlogik¹³ des Films:

This alternation of styles in order to create the effect of ›variety‹ collage, should bring the audience into the stream of a continual story (dream), without any sharp seams. Here, like a welding thread, the ›dream logic‹ comes into play where seeming coincidence is given the form of irreversible fate.¹⁴

Gekennzeichnet ist diese Traumlogik durch die kürzest mögliche assoziative Verbindung ohne Rücksicht auf eine übergreifende, konzeptuelle Logik. Dadurch entstehen surrealistische Verkettungen und Bilderfolgen, die Imaginationspotenzial freisetzen und Švankmajers schwarzen Humor zur Geltung bringt. So etwa in *Faust*, wenn während der Mephisto-Beschwörung ein durch Magie in Flammen gesetzter Leiterwagen aus der Szene rollt, den Berg hinunter und einen Feuerwehrmann passiert, der dem Zuschauer schon von einer Bühnenszene her bekannt ist. Der Feuerwehrmann tut sein Pflicht – wie er es auch im Theater beim Abenddienst tun würde –, ergreift einen an einem Baum hängenden Feuerlöscher und läuft dem Wagen hinterher. Diese Handlung erscheint vor der Folie einer Naturgewalten erschütternden Satansbeschwörung und der Tatsache, dass Fausts Seele hier auf dem Spiel steht, höchst absurd.

Die Puppe spielt eine große Rolle im filmischen Werk Švankmajers.¹⁵ Er selbst spricht von einer regelrechten ›Puppentheater-Ob-

12. Švankmajer (1996), XIII.

13. Zur Rolle des Traums bei Švankmajer und in der surrealistischen Weltsicht vgl. weiter unten Seite 207f.

14. Hames (1995), 114.

15. Es ist bezeichnend, dass in seinem ersten Film *The Last Trick of Mr. Schwarzwald and Mr. Edgar* (1964) zwei Schauspieler mit Puppenmasken auftreten. Weitere herausragende Beispiele – neben *Faust* – für die Verwendung von Theaterpuppen sind seine Filme *Punch and Judy* (1966) – auch unter dem Titel *The Coffin House* oder *The*

session¹⁶. Seine eigene Ausbildung an der Fakultät für Puppenspiel der Prager Akademie der darstellenden Künste hat ihm die künstlerische Arbeit mit künstlichen Körpern nahegebracht. Die immer noch sehr präsente tschechische Puppenspiel-Tradition hat Švankmajer bis heute beeinflusst, zahlreiche seiner Holzmarionetten sind den Figuren dieser Tradition aus dem 18. und 19. Jahrhundert nachempfunden. Doch liegen wohl die stärksten Beweggründe für die Verwendung von Puppen in ihrem symbolischen Gehalt. Švankmajer sieht sie einerseits unmittelbar mit der Imagination verbunden, im Sinne einer Freisetzung von der Realität, andererseits betrachtet er sie als Sinnbild für die Determiniertheit des Menschen: »I create my golems to protect me from the programs of reality. [...] I believe that puppets best symbolise the character of man in a contemporary, manipulated world.«¹⁷ Dieser symbolische Gehalt kommt noch stärker zum Tragen, wenn die Puppe mit Schauspielern und Objekten konfrontiert wird, in ähnlich schroffen Brüchen wie die Montage von realistischen Filmszenen mit magischen Elementen und Theaterszenen.

Diese Aspekte des Puppenkörpers werden entwickelt aus seiner Künstlichkeit, die ihn in den Bereich des Imaginativen verweisen, aber auch an seinen Konstruktcharakter und die über ihn ausgeübte Kontrolle denken lässt.¹⁸ In der vorliegenden Arbeit steht insbesondere die Transformationsbewegung der Figurenkörper Švankmajers im Vordergrund, die den Effekt einer Dynamisierung des Körperbildes haben. Die sich verwandelnden, künstlichen, animierten Körper unter Einbezug von Schauspielern, Puppen und Lehmfiguren in Švankmajers Filmen, und insbesondere in *Faust*, lassen sich auf Ideen des Surrealismus beziehen, der für Švankmajer die Basis seines Schaffens bedeutet, aber auch auf die dekonstruktivierenden Theoreme der Postmoderne. Beide Denkrichtungen haben ein gleichermaßen gebrochenes Verhältnis zum Herrschaftsanspruch der ›Realität‹ und zeichnen sich durch eine Obsession des Körpers aus.¹⁹ Švankmajers Werk wird durch sein

Lych House - in dem zwei Handpuppen sich gegenseitig zerstören, und *Don Juan* (1970), auf Motiven aus der Volkstradition des Marionettenspiels basierend.

16. Vgl. Hames (1995), 107.

17. Hames (1995), 107.

18. Zur Verknüpfung der Puppe mit den Themen der Kontrolle und der Freisetzung vgl. Kap. V, Seite 176-183 dieser Studie.

19. Michael O'Pray verwirft einen Zusammenhang von Švankmajers Werk und postmodernen Ansätzen zugunsten einer surrealistischen Lesart. Dabei bezieht er sich jedoch auf einen stark eingeschränkten Begriff der Postmoderne, der sie auf ästhetische Strategien der Montage, dem Postulat des Bruchs und der Verweigerung politischer Stellungnahme reduziert. Vgl. O'Pray, Michael: »Jan Švankmajer. A Mannerist Surrealist.« In: Hames (1995), 48-77, 50.

ausdrückliches und vehementes Bekenntnis zum Surrealismus selten in einem anderen Zusammenhang beschrieben. Es wird hier der Versuch unternommen, seine Körper in einem poststrukturalistisch beeinflussten Kontext zu lesen, wie ja auch die bereits geleistete Arbeit in dem hier vorliegenden Projekt davon geprägt ist. Dabei soll jedoch nicht der Einfluss des surrealistischen Körperbildes negiert werden, vielmehr geht es darum, die surrealistischen Motive mit dem in dieser Arbeit vorgestellten Körperbild in Beziehung zu setzen.

Surrealistische Wirbel – Überstürzung und Serie

Die Prager Surrealisten-Gruppe, der auch Švankmajer angehört, wendet sich gegen die Lesart des Surrealismus als ästhetische Kategorie und beharrt auf seiner Wirksamkeit als *Weltsicht*. Der tschechische Surrealismus²⁰ lässt sich nicht mit seiner französischen Ausprägung in eins setzen. Als Besonderheiten gelten die enge Verbindung zum Theater²¹ – schon seit den zwanziger Jahren – und der rege Austausch mit dem Prager Linguistischen Zirkel, insbesondere mit Roman Jakobson und Jan Mukařovský. Gemeinsamkeiten mit dem französischen Surrealismus liegen in der Wertschätzung und Instrumentalisierung des Traums²² und des psychisch Unbewussten als Wege zu einer irrationalen ›Gegenrealität‹, die der rationalen Welt ihre eigene Brüchigkeit vor Augen hält. Der Traum verspricht eine Freiheit des Ausdrucks außerhalb einer konzeptuellen Logik.²³ Die Surrealisten sind vom poetischen Reichtum seiner Bilder beeindruckt und experimentieren mit

20. Mitglieder der tschechischen Avantgarde-Gruppe Devětsil gründeten 1934 die erste tschechische Surrealisten-Gruppe, deren Sprecher Karel Teige war. Unter der Nazi-Besetzung wurde diese Gruppe verboten, die sich schließlich 1942 auflöste. Nach dem zweiten Weltkrieg kam es zur Neugründung um Teige, die Nachfolge der Leitung nach dessen Tod 1951 übernahm Vratislav Effenberger. Zum tschechischen Surrealismus vgl. Král, Petr: *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*. Paris: Gallimard, 1983 und Anděl, Jaroslav u.a. (Hg.): *Czech Modernism 1900-1945*. Boston: Bullfinch Press, 1989.

21. Vgl. hierzu Hames (1995), 23. Es gab in den zwanziger und dreißiger Jahren eine enge Verbindung zum Osvozené Divadlo (Befreites Theater) unter der Leitung von Jindřich Honzl und Jiří Frejka, in dem das Komiker-Paar Jiří Voskovec und Jan Werich seine Erfolge feierte. Ab 1936 wurde das Theater von E. F. Burian wichtig für die Surrealisten.

22. Zum Stellenwert des Traums im Surrealismus vgl. den Eintrag »Rêve« in Clébert, Jean-Paul: *Dictionnaire du Surréalisme*. Paris: Seuil, 1996, 506-511.

23. Freud, auf den sich die Surrealisten auch beziehen, sprach dem Traum seine eigene Logik zu, die durch Sublimation und Kondensation gekennzeichnet ist. Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Leipzig u.a.: Deuticke, 1900.

imaginativen Techniken²⁴, die in somnambulen Zuständen zur poetischen Kreation führen sollen. František Dryje bezeichnet den Bezug auf die irrationale Kraft der Imagination und deren kritisches Potential als zentrales Anliegen auch der tschechischen Gruppe:

The central concept [...] was a term coined by Vratislav Effenberger, the ›critical function of concrete irrationality‹ which emphasized just that subversive, destabilising function of imaginative phenomena which asserts itself as a relationship in a specific historical and psychosocial context.²⁵

Švankmajer betrachtet seinen ersten abendfüllenden Animationsfilm *Alice* (1988) als Dialog mit dem imaginativen Universum des Kindes, das an die ›irrationale‹ Realität des Traumes anschließt. Er selbst betont immer wieder, dass er mit den Phantasmen seiner eigenen Kindheit in engem Kontakt stünde,²⁶ sie sei sein schöpferisches *alter ego*. Der Animationsfilm ist das angemessene Medium der Kontaktaufnahme mit der kindlichen Imagination, spiegelt die Realität des Traums. Beide – Traum und Realität – verschränken sich als Konstituenten der Lebenswirklichkeit und bilden ein vitales System von »kommunizierenden Röhren«²⁷. Dies macht Švankmajer sichtbar in seinem filmischen Werk. Welche Körper entstehen in so einem Traum und Realität gleichermaßen verpflichteten Werk, und was sagen sie uns im Hinblick auf die Verhandlungen des Puppenkörpers?

Der Puppenkörper steht genau an der Schnittstelle von Imagination und Materialrealität. Die Animation im Film stellt das Objekt und den Menschenkörper in dieser Hinsicht gleich mit der Puppe. Die Körper in Švankmajers Filmen sind phantastisch, ihre Realität ist Ausdruck der imaginativen Logik. Im surrealistischen Sinne ist diese Phantastik ein Teil der Wirklichkeit, auch der des Körpers. Ein kohärenter und rational bestimmbarer Körper hat hier keinen Platz, wird als einseitige Zuschreibung verworfen. Die Transformationen des Körpers, sein beständiger Umschlag in imaginative Dimensionen verhindert die Zuweisung zu einer als materiell unhintergebar postulierten Realität. Hieraus entsteht eine ›körperliche‹ Spannung, die auch den Betrachterkörper einnimmt: Er wird auf die Frage nach seinem eigenen

24. So etwa psychischer Automatismus, Hypnose, wachender Schlaf etc.

25. Dryje (1995), 156.

26. Vgl. Andrew, Geoff: »Malice in Wonderland. Geoff Andrew in Conversation with Jan Švankmajer.« In: *Time Out*, 19.-26. Oktober 1988, 16-17, 16: »Now, although people are capable of existing in many times at once, most adults cast off their childhood as if it's just a preparation for what follows, or they sentimentalise it as some sort of golden age. I prefer to conduct an active dialogue with my childhood [...]«

27. Vgl. Breton, André: *Les Vases communicants*. Paris: Cahiers Libres, 1932.

Körper zurückgeworfen. Die imaginative Aneignung des Filmkörpers erfolgt nicht als Immersion, d.h. als Auflösung des eigenen Körpers im Film, sondern als Eintritt in ein Wechselverhältnis: Der ›fantastische‹ Filmkörper und der ›reale‹ Betrachterkörper bedingen sich gegenseitig.

Um die Transformation des Körpers bei Švankmajer nachzuvollziehen, muss man zunächst sein dialogisches Verhältnis mit den Objekten verstehen. Švankmajer hat eine Vorliebe für nostalgische Objekte, seien es Porzellanpuppen, alte Haushaltsgeräte oder Theaterpuppen aus dem 19. Jahrhundert. Diese Objekte üben auf ihn eine Faszination aus, da sie eine manifeste Erinnerung darstellen, die der dialogische Umgang mit ihnen – im Gegensatz zum reinen Konsum – zum Sprechen bringt:

I have always tried in my films to ›excavate‹ this content from objects, to listen to them, and then illustrate their story. In my opinion, this should be the purpose of any animation: to let objects speak for themselves. This creates a meaningful relationship between man and things, founded on a dialogue, not on consumer principles. This way the objects free themselves of their utilitarian function and return to their primaeval, magical meaning.²⁸

Dabei spielt der seit den 1970er Jahren für Švankmajer wichtig gewordene Taktilismus eine Rolle. Zunächst in Projekten mit der Surrealisten-Gruppe hat Švankmajer die taktilen Eigenschaften von Objekten erforscht. Er schuf taktile Kunstwerke, die ihre Wirkung einerseits durch Anfassen, aber auch schon durch ein visuelles Erfassen erzielen,²⁹ und taktile Gedichte, die imaginativ das Tastgefühl ansprechen.³⁰ Auch im Film sucht Švankmajer die taktile Verbindung zum Zuschauer. In seinen Bildern werden Oberflächen und Stofflichkeiten in den Vordergrund gerückt, er möchte die taktile Imagination des Zuschauers ansprechen. Auch der gezielte Einsatz von Geräuschen verstärkt diese

28. Effenberger, Vratislav: »Švankmajer on ›The Fall of the House of Usher‹.« Übers. von Gaby Dowdell. In: *Afterimage*, Heft 13, Herbst 1987, 33-37, 34. Unschwer lässt sich hier eine Nähe zum Animismus feststellen, der den Objekten Leben zuspricht.

29. Es geht hier also nicht um die von der Interaktiven Kunst beschworene ›Taktilität‹, die den Betrachter/Besucher dazu bringt, das Kunstwerk anzufassen und somit in ›interaktiven‹ Kontakt zu treten, sondern es geht hier im Sinne des Taktilismus' um das Tasten als synästhetische Erfahrung, d.h. also, dass das Anfassen alle Sinne gleichermaßen anspricht aber auch, dass andere Sinneserfahrungen, wie etwa das Sehen einen Tasteindruck erzeugen können.

30. Eines dieser taktilen Gedichte (In the Cellar, 1978) beginnt in der englischen Übersetzung etwa: »Something coarse, cracked. Falling. Crumbling away. Something cold, metallic. Somewhat greasy. Something smooth, round. Opposing soft resistance [...]« In: <http://www.illumin.co.uk/svank/script/poems/cellar.html>, 1-2, 1.

taktile Wirkung: Zähne schlagen laut klappernd aufeinander, Holzteile ächzen mitleiderregend, Metallräder rattern und rasseln entsprechend dem Bewegungsduktus.

Interessanterweise dient Maurice Merleau-Ponty als Gewährsmann, wenn Švankmajer die taktile, sinnliche Dimension des Sehvorgangs erklären möchte. Allerdings bezieht er sich auf die frühe Schrift *Die Phänomenologie der Wahrnehmung*, in der Merleau-Ponty taktile Dimensionen des Sehens anspricht. Er sei somit »the first to doubt the notion that touch is possible only with direct contact with the object.«³¹ Dass das später entwickelte Modell des Sehens (Auge und Blick) noch viel weitreichendere Folgen für die Konstitution eines Körperbildes hat, wurde oben erläutert.³² Der phänomenologisch bestimmte, sich im visuell-taktilen Dialog zwischen Eigenem und Fremdem produzierende Körper findet bei Švankmajer eine direkte inszenatorische Umsetzung und spiegelt ein Szenario, das auch den Betrachter betrifft: Die gefühlte Kohärenz des Betrachterkörpers löst sich auf angesichts der sich verformenden, entgleitenden Körper im Film. Der Zuschauer wird in diesen strukturellen Wirbel körperlich hineingezogen und kann seine eigene körperliche Stabilität nicht mehr voll konstituieren: Die Einheitsillusion des Körpers wird empfindlich gestört. Švankmajers Kurzfilm *Dimensions of Dialogue* (1982) zeigt in höchst stringenter Form genau die permanente Destruktion und Rekonstruktion des Körpers als Wechselspiel der ›Dialogpartner‹³³.

In drei Dialogszenen (»Exhaustive Discussion«, »Passionate Discourse, Factual Conversation«) treffen hier aus Lehm modellierte Körper bzw. Köpfe³⁴ aufeinander. In allen drei ›Begegnungen‹ wirken die Körper destruktiv auf einander ein, zerstören die Form des anderen und veranlassen eine Neuform(ulie)ung des ›gegnerischen‹ Körpers. Im zweiten Dialog »Passionate Discourse« entgrenzen sich die Lehmkörper in Liebe und Hass: Zwei menschengroße Lehmfiguren – ein Mann und eine Frau – sitzen sich am Tisch gegenüber. Seine Mundwinkel ziehen sich nach oben – er lächelt und greift ihre Hand. Die Frau senkt die Augenlider. Ihre Gesichter nähern sich zum Kuss, die Lippen berühren sich. An dieser Berührungsstelle entgrenzen sich nun die Körperformen, die Münder aus Lehm vereinigen sich zur amorphen Masse. Beide Körper verschlingen sich, Arme, Hände und Brustkorb verklumpen miteinander. Schließlich sieht man nur noch einen wogen-

31. Hames (1995), 118, Anm. 1.

32. Vgl. Kap. II, Seite 88-90 dieser Studie.

33. ›Dialogpartner‹ sind hier die beiden Lehmkörper, aber auch der Betrachter, der in den transformativen Wirbel dieser Körper hineingezogen wird.

34. Im ersten Dialog treffen zunächst aus Objekten arcimboldesk montierte Köpfe aufeinander, die zu realistisch ausgearbeiteten Lehmköpfen transformiert werden.

den Lehmhaufen, aus dem sich gelegentlich einzelne Körperteile herausformen. Nun kippt die Bewegungsrichtung, die Körper differenzieren sich langsam wieder aus, bis beide sich wieder als kohärente Körper gegenüber sitzen. Doch so ganz hat diese Restrukturierung der Körper nicht funktioniert. Auf dem Tisch liegt ein Rest. Ein kleines Lehmklümpchen: Überbleibsel oder Überschuss? Diese Lehmkugel belebt sich nun, sucht Kontakt zu den beiden Figuren. Doch beide stoßen es zurück, lassen keine Einkörperung zu und schieben es dem anderen hin. Daraus entsteht ein Streit: Wer ist zuständig für dieses unförmige Lehmteilchen? Ist es gar ein ungewolltes Kind? Schließlich schlägt der Zwist in körperliche Aggression um: Handgreiflich hacken sie in das Gesicht des anderen, zerstören ihre Visagen bis von beiden wiederum nur eine unbestimmbare Materialmasse übrigbleibt.

Diese Transformationen/Verschiebungen der Körper erinnern an die computergestützte Morphingtechnik, die über Rechenverfahren die Parameter einer Darstellung fließend verschieben kann, somit z.B. das Bild eines Raubtieres stufenlos in den Körper eines Menschen übergehen lassen kann.³⁵ Doch gibt es wesentliche Unterschiede. Das Morphing zehrt seinen Bildgehalt gerade aus seiner ätherischen Ungreifbarkeit. Die Transformation ereignet sich hier als perfekte (Transparenz-)Illusion: Die glatte Oberfläche verschleiert die Verwandlung im technischen Effekt, und lässt keine Spuren des ›Gemachten‹ erkennen. Diese Technik inszeniert sich als ›immer schon da gewesene‹, das heißt, der Betrachter sieht sich als Körper ihr gegenüber abgegrenzt³⁶, das Verfahren ist hermetisch. Der Betrachter muss im Sinne der Immersion, seinen eigenen Körper hinter sich lassen, die Grenze des Körperlosen überschreiten. Diese Bild zumindest vermittelt der Diskurs um Virtual Reality und Cyberspace. In körperlicher Hinsicht gibt es dann keine Widerstände mehr, wie es der Morphing-Körper des T-1000 im Kinofilm *Terminator 2* demonstriert: Er ist gerade durch unbegrenzte Anpassungsfähigkeit gekennzeichnet. Er umfließt Hindernisse und kann jede Form annehmen. Er ist ungreifbar, selbst seine Geschlechterrolle hat sich verflüssigt, und, so Jens Schroeter, dies mache ihn so unheimlich.³⁷

Demgegenüber behaupten die Körper bei Švankmajer gerade eine widerständige Materialität. Ihre handfeste Objektgestalt macht die

35. Zu Morphing und Körperbild vgl. Schroeter, Jens: »Ein Körper der Zukunft. Zur Geschichte, Semantik und zu den Implikationen der Morphingkörper.« In: Schuhmacher-Cilla, Doris (Hg.): *Das Interesse am Körper. Strategien und Inszenierungen in Bildung, Kunst und Medien*. Essen: Klartext, 2000, 250-268.

36. Zum Grenzdiskurs von Körper und Technik vgl. Kap. IV, Seite 139-149 dieser Studie.

37. Vgl. Schroeter (2000), 256.

Umformungen zu bruchhaften, gewaltvollen Vorgängen, die an Bilder von sado-masochistischem Lustgehalt³⁸ denken lassen. Švankmajer zeigt die Bruchkanten der Transformationen, und wirft so den Betrachter auf den Prozess des Umbruchs und den Charakter des Gemachten zurück, er ist am Geschehen der Körpergenese beteiligt. Diese Filmkörper erscheinen nicht als unhintergebar. Der Betrachter, der in dieser Anordnung seinen Körper als ebenso fragile Konstruktion empfindet, fügt sich ein in die offene Struktur der medialen Kommunikation. Die Inszenierung der Körper macht so in der Störung, im Bruch das mediale Verhältnis zwischen ihnen sichtbar und lässt Verweise auf den hier wirksamen Körperdiskurs zu.³⁹

Damit ist Švankmajer dem surrealistischen Motiv des »zerstückelten Körpers«⁴⁰, der die Destruktion und die Rekonstruktion gleichermaßen in sich trägt und das phantasmatische Verhältnis des Menschen zum Körper wieder und wieder ausleuchtet, näher als den Utopien des Posthumanen⁴¹, die den Morphing-Körper als endgültige Lösung des ›Körper-Problems‹ ansehen, seine Verflüssigung als End-

38. In Švankmajers drittem Spielfilm *Conspirators of Pleasure* (1996), gruppieren sich Geschichten von erotischem Fetischismus um die Kerngeschichte eines sado-masochistischen Verhältnisses von zwei Nachbarn, die ihre Gewalt-Phantasien mit Puppen – dem künstlichen Ebenbild des jeweils anderen – ausleben. Zum Bezug des Surrealismus auf den Marquis de Sade im explosiven Ausdruck des sexuell Verdrängten vgl. Bezzola, Tobia, Michael Pfister u. Stefan Zweifel (Hg.): *Sade surreal. Der Marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus in Text und Bild*. (= Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Kunsthaus Zürich vom 30. November 2001 bis 3. März 2002). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.

39. Dieses mediale Verhältnis schließt an das in Kap. III erarbeitete Medialitätskonzept an. Es wird spätestens hier ersichtlich, dass medientheoretische Konzepte, die sich an genrebestimmten, technischen oder raumzeitlichen Prämissen orientieren, dieses Wechselspiel der Körper nicht angemessen beschreiben könnten. In ihrem Denken könnte es nur darum gehen, etwa den ›präsenten‹ Live-Körper des Theater zum ›repräsentierten‹ flächig-ätherischen Filmkörper abzugrenzen mit dem fragwürdigen Ergebnis, die Videobilder ließen den Theaterkörper nur um so lebendiger als Kontrast hervortreten. Vgl. hierzu auch Kap. IV., Seite 138, Anm. 13 dieser Studie.

40. Vgl. hierzu den Eintrag »Corps morcelé« in: Clébert (1996), 167-169. Hier findet sich auch ein Zitat des Surrealisten Pierre Mabille zum einflussreichen Mythos des zerstückelten und wieder zusammengefügt Osiris: »Le corps doit être détruit pour renaître sous une nouvelle forme.« Vgl. Mabille, Pierre: *Le miroir du merveilleux*. Paris: Sagittaire, 1940, 188.

41. Zm Diskurs des Posthumanen vgl. etwa Hayles, Katherine N.: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics*. Chicago u. London: Chicago University Press, 1999; und Halberstam, Judith u. Ira Livingston (Hg.): *Posthuman Bodies*. Bloomington u. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

punkt einer Körper-Eschatologie begrüßen. Im Gegensatz zum Morphing-Körper, der ein transformatives Prinzip in sich trägt, sind die Körper Švankmajers einer *überstürzten Transformation* ausgesetzt. Die dialogische Konstruktion des Körpers als permanente Re-Konstruktion (phänomenologisches Wechselspiel) wird in der Überstürzung ebenso sichtbar und spürbar wie ihr Gewaltpotenzial.

In der Sequenz »Exhaustive Discussion« des Films *Dimensions of Dialogue* wird neben der überstürzten Transformation die zweite entkörperlichende Strategie Švankmajers sichtbar: Es handelt sich um die *serielle Rekonstruktion*. In dieser Filmszene erscheint zunächst ein aus Obst und Gemüse montierter Kopf. Ein zweiter, zusammengefügt aus Küchenutensilien, kommt hinzu, reißt seinen Mund auf und verschlingt den Früchtekopf. Es folgt eine Reihe von Bildern, welche die Zerstückelung der Früchte illustrieren. Dann formiert sich wieder ein Kopf aus den Küchenobjekten und Fruchtteilen, letztere werden schließlich wieder ausgespieden und bilden einen feiner strukturierten Kopf, der verschwindet. Es kommt ein dritter Kopf, aus Zeichenmaterialien montiert, der seinerseits den Kopf aus Küchenobjekten verschlingt, »verdaut« und wieder ausspuckt. Dieser schlingende Kopf trifft wieder auf den Früchtekopf usw. bis alle drei Köpfe immer feiner strukturiert, immer feiner zermahlen, schließlich zu Lehmköpfen werden. Doch das Verschlingen, Verdauen und Ausspieden nimmt kein Ende. Die Destruktion und Rekonstruktion wirkt ad infinitum.

In diesen drei montierten Köpfe lässt sich unschwer der Einfluss Guiseppe Arcimboldos⁴² erkennen, der für Švankmajer einer der wichtigsten Impulsgeber ist.

Arcimboldo, with his anthropomorphic, cumulative methods, is one of the obsessions for which I am unable to find a satisfactory interpretation. What is it about Arcimboldo's methods that holds such an irresistible fascination for me that I do not even shrink from the imitation I otherwise so despise? Is it, perhaps, that profound mark of Prague Mannerism with which Rudolf II bewitched the capital [...]?⁴³

Ogleich Švankmajer sich häufig auf die historische Epoche Rudolfs II bezieht – das alchemistische Labor im *Faust* und die Szene des Golem etwa sind Reminiszenzen der Rudolf-Zeit –, so verbindet ihn mit Arcimboldo jedoch in erster Linie die manieristische Technik, verschiedene Bedeutungsebenen gegeneinander zu setzen und so ein Span-

42. Guiseppe Arcimboldo (1527-1593) war ab 1562 Hofmaler Maximilians II. 1570 ging er nach Prag wo er ab 1575 dessen Sohn, Rudolf II, als Hofmaler und Organisator von Festspielen diente.

43. Hames (1995), 108.

nungsverhältnis im Werk zu erzeugen.⁴⁴ So weist man bei dieser ›Montage‹-Technik den einzelnen Teilen eine Bedeutung zu, man erkennt etwa die Teile des ersten Kopfes in »Exhaustive Discussion« als Früchte und Gemüse, identifiziert aber gleichzeitig in der zusammengesetzten Form einen Kopf, der sich zu diesen einzelnen Früchten in eine Verhältnis setzt und somit eine dritte Bedeutungsebene eröffnet, wie etwa bei Arcimboldo die Früchte des Herbstes einen Kopf bilden – einen alten Mann im Herbst des Lebens –, der wiederum als Allegorie für den Herbst als Jahreszeit steht, da es ja Früchte des Herbstes sind. Und ebenso, wie die Köpfe Švankmajers endlos neue Köpfe mit neuen Bedeutungen herausspucken, so kreist Arcimboldos Metaphernbildung um sich selbst »in einer zentrifugalen Bewegung und schleudert endlos Sinn aus sich heraus.«⁴⁵ Das innere Spannungsverhältnis zwischen den Ideen und den konkreten materiellen Umsetzungen ist das eigentlich manieristische Moment bei Švankmajer, so Michael O'Pray:

What is worth emphasizing is the constant tension in Švankmajer's work between certain ideas of freedom and human desire, and his means of expressing them. He achieves this only by means of an animated artificial world using film tricks and a distorted depiction of the real. Like Arcimboldo, images of the real must be brought into service to create imaginary beings and objects. [...] Nevertheless, it is the real material world which provides the very stuff of which those animations or transformations are comprised.⁴⁶

Halten Arcimboldos Köpfe sich durch diese Spannungsverhältnis auf der Bedeutungsebene in Bewegung, so kommt bei Švankmajer die serielle Rekonstruktion der Körper hinzu, welche die Festschreibung von Körperlichkeit verhindert: Die innere Spannung zersprengt die Körper regelrecht. Die immer wieder zermalmt und ausgespuckten Köpfe lassen sich als Körperteile nicht still stellen. Die Wiederholung der Körper-Re-Konstruktion ist nicht selbstidentisch, beinhaltet immer Identität *und* Alterität⁴⁷, die Körper sind immer als Körper erkennbar

44. Zur Beziehung der verschiedenen Bedeutungsebenen bei Arcimboldo vgl. Barthes, Roland: »Arcimboldo oder Rhétoriqueur und Magier.« In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, 136-154. Barthes liest Arcimboldos Bilder als linguistische Zeichen. Er weist ihm eine absurde Wirkung zu durch das ›Wörtlichnehmen‹ von Metaphern: Ein Hut ist nicht wie ein Topf, sondern er wird zum Topf bei Arcimboldo. Dies erinnert an die oben dargestellte absurde Traumlogik des Surrealismus.

45. Barthes (1990), 138.

46. O'Pray (1995), 54.

47. Vgl. hierzu Derridas Konzept der *Iterabilität* wie er es etwa formuliert anlässlich seiner Antwort auf die Kritik von John R. Searle in *Limited Inc*. Paris: Galilée, 1990, 120: »L'itérabilité altère, elle parasite et contamine ce qu'elle identifie et permet

und doch nicht auf *einen* Körper fixierbar: Der Körper fällt hier ins Bodenlose, kann nicht als stabile Identität gelesen werden.

Der Bezug auf die Materialebene, die sich bei Švankmajer durch den ›taktilen‹ Bezug auf die Materialbeschaffenheit⁴⁸ immer wieder in den Vordergrund schiebt, macht die Dynamik der ›Entkörperung‹ sichtbar. Risse, Kanten, Brüche in der Oberfläche, welche die Transformation des Körpers in einen Lehmklumpen oder vom Lehm zum Körper schon anzeigen, stellen sich gegen eine abweisend glatte Außenhaut und die Vorstellung einer distinkten Körperform. Der Körper muss bei dieser Herangehensweise eine Leerstelle bleiben: Es gibt Körperwerden und Körpervergehen, Körpertransformationen, Körper Spuren, Andeutungen und Zitate des Körpers, aber es gibt kein Postulat eines *Körpers an sich*. Entledigt sich nun Švankmajer einfach eines herkömmlichen Körperbildes mit seinen gewaltvollen ›Körperentleerungen‹ oder hat er auch eine produktive Vision des Körpers parat?

Letztlich kann man Švankmajer eine *dekonstruierende* Körperpervision nachweisen im Sinne Derridas.⁴⁹ Wie oben gezeigt wurde, sind diese Körper Švankmajers als differente zu lesen, d.h. sie lassen sich nicht festschreiben auf eine Letztbedeutung ›Körper‹. Als künstliche Körper und Körper der Kunst machen sie in ihrer performativen Dimension den ursprünglichen Dissens von Körpersein deutlich. Die Vorstellung eines einheitlichen Körpers gelingt nur, wenn man eine vorgängige und nicht hintergehbare Materialität annimmt, die der Körper als solcher präsentiert. Dies allerdings entspräche einem Repräsentationsmodell, wie es Derrida in seiner Kritik an der Metaphysik der Präsenz, die sein ganzes Werk durchzieht, aufzuheben sucht.⁵⁰ Švankmajer geht in seinen Filmen genau entgegengesetzt vor. Er zeigt Körper, deren Materialität keineswegs einem unzugänglichen Außerhalb zugewiesen wird, sondern macht die Erscheinung des Körpers als Differenzierung deutlich: Der Körper differenziert sich aus zwischen

de répéter; elle fait qu'on veut dire (déjà, toujours, aussi) autre chose que ce qu'on veut dire, on dit autre chose que ce qu'on dit et voudrait dire, comprend autre chose que ..., etc.« Vgl. die Lesart dieses Konzepts von Butler hinsichtlich der Geschlechterbildung, Kap. I, Seite 71f. dieser Studie.

48. Vgl. zum Taktilismus weiter oben, Seite 209, Anm. 29.

49. Der Begriff der Dekonstruktion zieht sich durch das Werk Derridas. Derrida selbst hat sich kritisch zur verfälschten Rezeption seines Konzepts geäußert und sein Anliegen konturiert in »Deconstruction and the Other.« In: Kearney, Richard (Hg.): *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*. Manchester: Manchester University Press, 1984, 105-126. Für eine Übersicht zu diesem Begriff vgl. den Eintrag »Dekonstruktion.« In: Metzler *Philosophie Lexikon* (1999), 8f.

50. Vgl. hierzu etwa Derrida, Jacques: »Le puits et la pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel.« In: Derrida (1972), 79-127.

der Idee des Körpers und der Idee des Nicht-Körperlichen, zwischen dem Bild eines Körpermaterials und einer amorphen Masse.

Damit wird auch ersichtlich, dass Švankmajer nicht nur die Destruktion des Körpers, die gewaltvolle Zerstörung einer körperlichen Einheit vollzieht, sondern dass seine Körper in der Lesart der Dekonstruktion auf sublimale Art und Weise den zermalmtten, zerfurchten Körpern eine politische Dimension begeben. Dabei geht es jedoch nicht um tagespolitisches Engagement, das Švankmajer nicht als seine Aufgabe sieht, sondern er sieht einen politischen Kern in seiner filmischen Imagination:

I was never interested in what I would call the foam of politics; but by definition, if they're true imaginative films, they deal with the world we live in, and the diseases that the world suffers. In that respect, of course my films were political; but they were never intended as a political statement. I was never interested in direct targeting of a particular situation or person [...] ⁵¹

Der magische Surrealismus seiner Filme, der sich einer rationalen Logik verweigert, schreibt sich ein in die dekonstruierende Vorgehensweise. In Bezug auf den Körper kann man nicht nur eine Verweigerung konstatieren, sondern auch ein Offenlegen der diskursiven Strategie der Totalisierung des Körpers. Hierauf lässt sich beziehen, was Thomas Rösch als politische Dimension der dekonstruktiven Textpraxis Derridas feststellt:

Die dekonstruktive Textpraxis weist hier eine eminent politische und ideologiekritische Dimension auf, wenn es darum geht, zu zeigen, wie auf Eindeutigkeit ausgerichtete Sinndeutungsmodelle ihre Positivität zuerst erzeugen müssen. Die Mechanismen von binären Ordnungsschemata werden nicht zuletzt dann offensichtlich, wenn man wahrnimmt, dass beispielsweise Binäroptionen wie eigen/fremd, identisch/nichtidentisch etc. in der Argumentation politischer Diskurse die fatalsten Auswirkungen haben können. ⁵²

Dies wird spürbar, wenn man sich den Transformationen von Švankmajers Körpern visuell aussetzt. Der körperliche Schwindel, der sich einstellt, wird begriffen als absoluter Gegenpol zur Stillstellung des totalisierenden Zugriffs und lässt die »political functions of undecidability« ⁵³ wirken – einer körperlichen »Unentscheidbarkeit«, die erzeugt

51. Švankmajer im Interview mit S. F. Said: »After Revolution, the shit!« In: <http://www.thecontext.com/docs/3804.html>, 1-2, 2.

52. Rösch (1997), 496.

53. So Barbara Johnson, die sich auf Derrida bezieht und entschieden der Position widerspricht, Unentscheidbarkeit sei mit apolitischer Indifferenz gleichzusetzen.

wird mit den Strategien der *überstürzten Transformation* und der *seriellen Rekonstruktion*.

Lekce Faust – den Körpern eine Lektion erteilen

Faust ist ein Durchschnittsmensch⁵⁴, der in ein labyrinthisches Universum eintritt. Dort begegnet er anderen von Menschen verkörperten Figuren, aber auch Holzmarionetten und Animationsfiguren aus Lehm. Er selbst verwandelt sich im Verlaufe der Szenen immer wieder in eine Holzmarionette und sein eigener Körperstatus wird durch diese Transformationen zunehmend in Zweifel gezogen. Bezeichnend dafür ist die Schluss-Szene des Films: Als die Abrechnung und Erfüllung des Vertrages droht, flüchtet Faust von den Dämonen des Mephistopheles gehetzt zum Ausgang. Im Flur rempelt er einen Mann an, der den gleichen suchenden Gestus hat wie er selbst ihn hatte bei seinem Eintritt.⁵⁵ Faust stürzt auf die Strasse und wird von einem Auto überfahren. Eine Menge sammelt sich um den Unfallwagen; es gibt keinen Fahrer. Den Aufruhr der Leute nutzt ein kleiner alter Mann, den man schon aus anderen Szenen kennt,⁵⁶ um sich an die Leiche heranzumachen. Er bückt sich und zerrt unter dem Auto ein Bein des Faust hervor. Schnell versteckt er es unter seinem Mantel, schaut sich hastig um und läuft davon, bevor jemand etwas bemerkt. Dieser schlussendlichen Zerle-

Vgl. Johnson, Barbara: *A World of Difference*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1987, 30f. und 193f.

54. Faust wird gespielt von dem bedeutenden tschechischen Theater- und Filmschauspieler Petr Čepek, der nach Abschluss der Dreharbeiten an Krebs erkrankte und kurze Zeit später verstarb. Švankmajer widmete ihm den Film.

55. Dies ist eine andere Ebene der Serialität von Švankmajers Film: die Faust-Geschichte scheint sich unendlich zu wiederholen, immer wieder von Neuem werden Neugierige in das mephistophelische Universum hineingezogen.

56. Dieser alte Mann war vorher einige Male gezeigt worden, wie er durch die Straßen Prags hetzte mit einem in Papier gewickelten Menschenbein, das er offensichtlich als Nahrungsmittel sichern wollte. Ein Hund nimmt Witterung des ›Schinkens‹ auf und verfolgt den Mann, so dass dieser schließlich gezwungen ist, das Bein in den Fluss zu werfen, um ihn loszuwerden. Švankmajer inszeniert hier wiederum seine ›Food Obsession‹, die er als Phantasma seiner Kindheit bezeichnet. Der menschliche Körper verschlingt Nahrung (und andere Körper) und wird als Nahrung verschlungen, Nahrungsmittel als gefährliche Objekte, zerfallen, angefressen, modernnd, todbringend – so die wiederkehrenden Bilder dieses Phantasmas. Vgl. hierzu etwa Wood, Jason: »A Quick Chat with Jan Švankmajer and Eva Švankmajerová.« In: http://www.kamera.co.uk/interviews/svankmayer_svankmajerova.html, 1-4, 4.

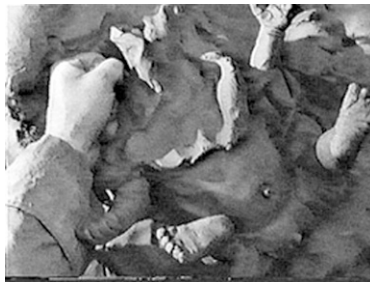
gung des Körpers von Faust gehen zahlreiche Indizien des instabilen Körperkonzepts Švankmajers voraus. Anhand von Szenen des Films *Faust* sollen in Detailanalysen die Momente der Entkörperung, die sich nicht nur in Körperzerstörungen äußert, sondern eine prinzipielle Deonstruktion des Körpers darstellt, dargelegt werden: die inszenierte Entstehung und das Vergehen von Körpern, die Zerstreuung, das Zitat von Körpern und die Fragmentierung von Körpern, die Transformation von Menschenkörpern in Puppen und umgekehrt.

Körperklumpen

Auf seinem Streifzug durch das mephistophelische Labyrinth gelangt Faust in ein alchemistisches Labor. In einem der brodelnden Glaskolben sieht man Blasen von einem organischen lehmartigen Bodensatz aufsteigen. Faust bläst in den Ofen, entfacht das Feuer, und der Lehm in dem Glas beginnt sich zu formen. Es entsteht ein Fötus an einer Nabelschnur, der im Zeitraffer in Sekundenschnelle die embryonale Entwicklung durchläuft und schließlich als ›ungeborener‹ kleiner Babykörper verharrt. Faust nimmt einen Hammer, zerschlägt den Glaskolben und nimmt den Kinderkörper heraus.⁵⁷ Er schiebt dem ›Säugling‹ grob einen Zettel mit einer magischen Formel in den Mund. Sofort beginnt das Lehmbaby sich zu bewegen und weiterzuwachsen. Der Kopf des Kleinkindkörpers altert rasend schnell, die überstürzte Transformation des Körpers wird zur Schreckensvision. Zunächst zeigt er ein Kindergesicht, das eines Jugendlichen und dann das Ebenbild von Faust. Der Kopf verformt sich zuletzt zum Totenkopf. Jetzt erwacht Faust aus seiner entsetzten Starre, er greift grob nach dem Totenkopf, zerstört die Fratze, indem er den Lehm brutal deformiert. Er nimmt den zappelnden Körper, reißt den Zettel aus dem Mund und wirft ihn auf einen Lehmhaufen. Der Lehmkörper zuckt noch ein letztes Mal und verschmilzt schließlich mit dem Lehmmaterial.

57. Švankmajer zeichnet hier das Bild einer aggressiven Reproduktionstechnologie. Er legt hier eine Fährte zur gentechnologischen Reproduktionsdebatte, die er jedoch nicht plakativ weiterführt. Es bleibt dem Betrachter offen, den Schrecken angesichts dieser groben Körper-Herstellung mit dem Unbehagen an der Gen-Debatte in Verbindung zu setzen.

Abbildungen 27, 28 und 29: »Überstürzte Transformation« (Faust, 1994)



Hier wird die klassische Animation des Figurentheaters gebrochen zitiert. Švankmajer greift auf den Homunculus und das Golem-Motiv⁵⁸ zurück, um die Belebung und das Entkörperlichen des Lehms nachzuzeichnen. Zunächst wird stark auf die organische Materialität des Lehms hingewiesen, er wird als ›Ursuppe‹ diskursiv aufgeladen. Dabei geht Švankmajer auf die traditionelle Deutung des Lehms als fruchtbarer Nährgrund ein, lässt das Material also für sich sprechen, über die Gestaltbarkeit hinaus. Das Wachsen und Werden des Babykörpers suggeriert Belebung, der Körpers geht hier also der Animation nicht voraus. Die zweite, stärkere Belebung wird nun durch das Einführen

58. Die Golem-Figur geht aus der talmudischen und spätmittelalterlichen Adamslegende hervor nach welcher der erste Mensch zunächst als *golem* (unförmiges Gebilde) aus Gottes Hand hervorging und dann von ihm eine Seele eingehaucht bekam. Es wurden einzelnen Rabbinern die Kraft zugesprochen, künstliche Menschen aus Lehm erschaffen zu können mit den Belebungsformeln *æmäth* und *Schem hamphorasch*. Im 17. Jahrhundert erwachte mit dem Interesse an der Alchemie und Magie die Golem-Sage zu neuem Leben, es wird hier dem berühmten Prager Rabbi Loew die Schöpfung eines Golem – seinem Diener – zugesprochen. Die Golem-Sage hat zahlreiche literarische und filmische Ausformungen gefunden, die sich um die Motive von Schöpfersehnsucht, Manipulation und Entgleiten der Kontrolle anordnen. Vgl. den Eintrag »Golem.« In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. III. Berlin u. Leipzig: de Gruyter, 1930/31, Sp. 939f.

des magischen Zettels demonstriert; die Legende des Golem dient hier als Vorlage. Die Entkörperlichung, die mit der Entlebung einhergeht, verläuft ebenso mehrschichtig. Zunächst greift Faust in den Körper des Monsters ein, zerstört ihn und wirft ihn zurück auf das Material. Die endgültige Aufhebung der Belebung passiert jedoch mit dem Herausreißen des Zettels.

Švankmajer verwendet hier starke Handlungsmuster – das Einführen und Herausreißen des Zettels –, um die Animation zu rahmen. Dies wird jedoch durch die dichte Vernetzung von Körperwerden, Körperzerstören, Körpervergehen unterlaufen. Der Status des gezeigten Körpers bleibt instabil; zwischen seiner Setzung und Aufhebung erscheint er immer wieder neu. Der sich verwandelnde Baby-Körper bezieht sich in zweifacher Hinsicht auf Faust. Zum einen hält er Faust die Vergänglichkeit seines kurzen Lebens vor Augen, stellt also ein Vanitas-Symbol dar. Wie im Zeitraffer durchläuft er den Lebenszyklus, wird zur Todesfratze, um dann schließlich als Lehmklumpen zu enden. Zusätzlich zu dieser symbolischen Ebene gibt es den körperlichen Bezug. Faust muss an seinem Ebenbild erfahren, dass der Körper keine stabile, schutz bietende und verlässliche Behausung bietet. Schonungslos wird die Produktion und der Materialaspekt dieses Körpers gezeigt.

In der Szene der Beschwörung schließt Švankmajer an die ›satanische‹ Atmosphäre des alchemistischen Labors an. Faust führt verschiedene schwarzmagische Rituale durch, um den Teufel zu beschwören und bewirkt gewaltigen Aufruhr der Naturgewalten: Sturmböen, Feuerbrünste, Erdstöße erschüttern das Szenario. Schließlich sieht man in einem Zwischenschnitt, wie sich der Lehmhaufen im alchemistischen Kellerlabor brodelnd belebt und an die Decke steigt. Nach letzten Beschwörungsrufen durchstößt dieser Lehmklumpen die Holzdecke und materialisiert sich zu Fausts Füßen als Mephistos Kopf. Zunächst eine Teufelsfratze aus Lehm verwandelt er sich dann in ein Ebenbild Fausts. Dieser Mephisto-Körper ist jedoch nur eine Andeutung: Fragmentiert und eine Kopie von Faust, entwickelt er keine eigene Körperlichkeit, seine transformative Gestalt ist prinzipiell nur vorübergehende Erscheinung. Nach der Absprache mit Faust, macht der Kopf sich auf den Weg zu Luzifer, um Fausts Anliegen vorzubringen. Der Kopf löst sich zunächst wieder in eine Teufelsfratze mit Ziegenhörnern auf, dann zerteilt er sich in drei Lehmklumpen, die getrennt davon rollen und aus dem Fenster springen. Draußen formieren sich die drei Teile nochmals zu einer Teufelsfratze: zwei Klumpen mit je einem Glasauge, einer mit einem klappernden Gebiss. Schließlich rollen sie wieder auseinander – die Augen und das Gebiss blitzen noch gelegentlich auf – und verschwinden in verschiedenen Löchern im Wald.

Abbildungen 30 und 31: »Teufelsfratze« (Faust, 1994)



Der interessanteste Moment dieser Szene im Hinblick auf die Körperlichkeit ist die erneute lose Formierung der Teufelsfratze nach dem Auseinanderdriften der drei Lehmklumpen. Das Bild stellt einen Körper dar, doch die lose räumliche Anordnung stellt diesen gleichzeitig in Frage. Es gibt eine strukturelle Anordnung, die Körper evoziert. Auch nach dem erneuten Auseinanderrollen verweisen die immer wieder kurz aufscheinenden Augen und das Gebiss auf das Potenzial der Körperbildung. Der Körper ist also hier schon immer vergangen, oder immer noch werdend. Seine Erscheinung ist zitathaft, er kann sich nicht auf eine Gestalt oder eine Verkörperung festlegen. Der Lehm ist immer in Bewegung, seine vibrierende Materialität kann nicht zur Ruhe kommen, er steht für die Dynamik des Körperbildes.

Dieses Erscheinungsmuster Mephistos bleibt sich gleich im Verlauf der Filmhandlung: Er ist zunächst unförmiger Lehmklumpen, dann Teufelsfratze und schließlich mit einer über das Gesicht wischenden Handbewegung wird er zum Ebenbild Fausts. Der Abgang dieser Figur erfolgt auf dem umgekehrten Transformationsweg. Die Figur des Mephisto ist in zahlreichen Theater- und Filminszenierungen als unkörperliches oder fremdes Wesen gezeigt worden: sei es mit der Projektionstechnik, oder etwa mit zahlreichen Puppenvariationen, die zum Menschendarsteller Faust eine abständige Körperlichkeit demonstrieren.⁵⁹ Wenn nun Švankmajer Mephisto als sich ständig wandelnde Erscheinung inszeniert, dann ist dies auch ein Hinweis auf die dämonisch geisterhafte Wesensart dieses Teufels. Es gibt jedoch auch Indizien, dass diese transformative Körperlichkeit sich auch auf Faust er-

⁵⁹. So etwa in der Faust-Inszenierung (Frankfurt 1999) von Tom Kühnel und Robert Schuster, in der Mephisto in verschiedenen Puppenfiguren materialisiert wird. Die Handspring Puppet Company geht mit *Faustus in Africa!* (1995) den umgekehrten Weg: Hier sind die Menschenfiguren des Stücks als Puppen dargestellt, während Mephisto durch einen Menschen verkörpert wird. Dadurch wird der Aspekt der Manipulation besonders augenfällig.

streckt und somit eine generelle Haltung zum Körper aufzeigen könnte. Zum einen ist Mephisto das Spiegelbild Fausts.⁶⁰ Man könnte seine Ebenbildlichkeit als ›andere Seite‹ Fausts betrachten, das teuflische transformative Antlitz ist immer schon auch Faust eingekörpert. Zum anderen ist auch Faust der Transformation unterworfen, die bei ihm die Umwandlung in eine Holzmarionette bewirkt. Doch bleibt es nicht bei der einmaligen Umwandlung, der Umschlag erfolgt immer wieder und beide ›Seins-Zustände‹ (Puppe und Mensch) erweisen sich als gegeneinander durchlässig: Faust als Holzmarionette ist auch immer Mensch und umgekehrt.

Einen besonderen Effekt hinsichtlich des Ebenbildes von Faust erreicht Švankmajer durch eine Stockung des Bildflusses. In technischer Sicht ist klar, dass es sich um das gefilmte Gesicht des Faust-Darstellers Petr Čepek handelt, wenn Mephisto sich von der Lehmfratze in das Spiegelgesicht Fausts verwandelt. Švankmajer erreicht nun im umgekehrten Stop Motion-Verfahren – er schneidet Bilder aus der Filmsequenz heraus, stört so den Fluss – ruckartige Bewegungssequenzen, wenn dieses Gesicht zu sprechen beginnt. Parallel dazu hört man jedoch eine gleichmäßig fließende Sprache, so dass es zu eigentümlichen Verschiebungen der Mundbewegungen zum Text kommt. Diese zugefügten Stockungen machen die in den vorherigen Verwandlungsszenen angewandte Animationstechnik offensichtlich und nähern gleichzeitig das gefilmte Menschengesicht dem animierten Material an. Diese Verschiebung des Gleichen (des Ebenbildes) in den Bereich des Fremden (des ›verstockten‹ Animationsobjekts) wird vom Betrachter nachvollzogen und erzielt eine unbehagliche Wirkung.⁶¹

60. In der Tat erscheint Mephisto in einer Szene im Spiegel der Theatergarderobe.

61. Gleichermaßen Gruselig erzeugend ist eine Stockung zu Beginn des Filmes als Faust in seinem Wohnhaus einer Frau begegnet, die ein Kind auf dem Arm trägt und dessen Puppe an einem Bein hinter sich herschleift. In einer subjektiven Film-Einstellung – es ist quasi der Blick, den Faust ihr hinterher wirft – sieht man wie sie durch die zweiflügelige Schwingtür geht und beim Zurückschwingen der Türflügel der Puppenkopf zwischen ihnen zermalmt wird. Die grausame Wirkung dieses Bildes erreicht Švankmajer, indem er kurz vor dem Auftreffen der Türhälften auf dem Puppenkopf für den Bruchteil einer Sekunde das Filmbild anhält, bevor er unbarmherzig die Katastrophe eintreffen lässt. Damit vollzieht er im Grunde die ›Schrecksekunde‹ der subjektiven Wahrnehmung filmisch nach und verstärkt somit den Horror.

Körper-Verpuppungen

Ist die Transformation bei den bisher beschriebenen Ebenen auf die Lehmkörper und deren Gestaltungsmöglichkeit eingegrenzt, so geht es im Folgenden um diesen Umschlag von Menschenkörpern in Puppen. In der Vertragsszene verwandelt der Schauspieler Faust sich in eine Marionette, indem er einen Holzkopf überstülpt. Dann tritt er auf eine Marionettenbühne, wo ihn schon Mephistopheles auch in Marionettenform erwartet. Der Körperstatus von Faust ist in dieser Szene der ständigen Transformation unterworfen. Seine Handlungen und die Handlungen, die auf ihn wirken, indizieren immer wieder einen anderen Körper. So bewirkt das Überstülpen des Holzkopfes zunächst die Verwandlung in eine Marionette. Dann ritzt Mephisto mit dem Messer in den Arm der Faustpuppe, damit er den Vertrag mit Blut unterschreibe. Und tatsächlich quellen Tropfen einer roten Flüssigkeit aus der Holzwunde: ein Indiz für eine erneute Umformulierung des Körperstatus'. Nach der Vertragsunterzeichnung bricht Faust mit seinen Händen den Holzkopf auf und erscheint nun wieder in seinem Schauspielerkörper. Doch er hängt immer noch an Fäden und wird manipuliert.

Abbildung 32: »Faust zerbricht die Puppelarve« (Faust, 1994)



Interessant ist hier, wie Švankmajer mit Zwischenschnitten von den Händen des Puppenspielers eine eigenartige Verzerrung der Maßstäbe erreicht: Der Schauspieler des Faust, schon vorher als Marionette etabliert, wirkt, als wäre er auf Puppengröße geschrumpft, da das Bild der Puppenspielerhände unwillkürlich als Richtmaßstab erscheint. Dann fällt der Vorhang, es ist Pause. Faust und Mephisto werden an den Haken gehängt. Faust zappelt und dreht sich schließlich selbst den Führungsstab, an dem er aufgehängt ist, aus dem Kopf. Mit einem Seiten-

hieb auf die Mephistopuppe geht er in die Umkleide. Am Haken aufgehängt ist Faust immer noch Holzpuppe und Schauspieler in einem. Das Herausdrehen des Führungsstabes – ein Bild mit starker Gruseligkeit für den Betrachter – und der Seitenhieb auf Mephisto sind Emanzipationsgesten, die den Schauspielerstatus des Faust wiederherstellen.

Die Verwandlung des Schauspielers, des Menschen in eine Puppe entspricht eigentlich dem Akt einer mortifizierenden Stillstellung. Man kann hier an Szenen aus Švankmajers Film *Alice* anschließen, in denen die Hauptfigur Alice, gespielt von einem Mädchen sich immer wieder durch die Einnahme von Tinte oder von Keksen in eine kleine Puppe verwandelt, und von der Puppe wieder in das Mädchen. An einer Stelle hat auch diese Transformation ihre Überstürzung, wenn nämlich die Puppe von dem weißen Kaninchen und seinen Kumpanen durch ein ›Milchbad‹ vergrößert wird, sich aber dieses Mal nicht in das Mädchen zurückverwandelt. Vielmehr handelt es sich jetzt um eine Riesenpuppe, in dem das Mädchen wie in einen Kokon eingekörpert ist: Ihre Augen, die sehr wach blicken, lassen die ungeheuerliche Verpuppung durchschauen. Sobald die Tiere verschwunden sind, reißt das Kind die ›Puppen-Verpackung‹ auf und steigt aus dieser unpassenden und einzwängenden Haut.

In beiden Szenen, *Faust* und *Alice*, sind die Darsteller einer seriellen Verwandlung unterworfen. Die Animation der Figuren, die ›Belebung‹ der Puppen, Objekte und Lehmkörper, verkompliziert noch die Struktur der imaginativen⁶² und materiellen Körpertransformationen. Der Umschlag erfolgt so schnell und in so komplexen Verwicklungen, dass auch hier der Schwindel nicht ausbleibt. Er ist ein Zeichen dafür, dass der Betrachter körperlich betroffen ist durch diese seriellen und überstürzten Transformationen und sie nicht mehr im Einzelnen auf ihre symbolische Bedeutung hin entschlüsseln kann. Die ›Körperspirale‹ dreht sich um ein leeres Zentrum. Die Struktur selbst wird so zur Hauptaussage und schlägt sich nieder als de-essentialisiertes Körperbild.

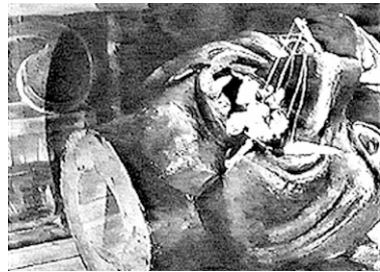
In beschriebener Vertragsszene bei *Faust* gibt es noch andere Figuren, deren Körper die überstürzte Transformation als Fragmentierung erleiden müssen. Parallel zur Theaterszene – Faust und Mephisto machen sich zur Vertragsunterzeichnung bereit – sieht man in Zwischenschnitten aus einem Garten einen Engelskopf und aus dem Wald einen Teufelskopf heranrollen. Die beiden Köpfe⁶³ werden schließlich

62. Vgl. die eingangs beschriebene Verführungsszene, in der Faust imaginativ die Holzpuppe in eine attraktive Frau verwandelt.

63. Diese abgetrennten Marionettenköpfe erscheinen auch an anderer Stelle. Sie sind ein Verweis auf die Praxis des traditionellen Marionettentheaters. Dort werden

seitlich in die Szene gerollt, treten auf die Bühne. Aus den Köpfen schlüpfen kleine Engel und Teufel, die sich jeweils Faust und Mephisto auf die Schultern setzen. Die großen Köpfe als Körperfragmente sind hier doppeldeutig angelegt: Sie stehen für das Universum des Guten und des Bösen, sind aber gleichzeitig ganz profane Transportmittel für die kleinen Figuren. Als Faust den Vertrag mit dem Federkiel unterschreiben will, fliegt ein kleiner Engel von seiner Schulter und zerbricht das Schreibgerät. Nun reicht ihm ein kleiner Teufel eine neue Feder. Dies wiederholt sich dreimal, bis ein Handgemenge zwischen den kleinen Engeln und Teufeln ausbricht. Auf dem Bühnenboden raufen sie brutal miteinander. Die kleinen Teufel vergewaltigen die Engel und zerbrechen ihre Gipsköpfchen. Der Kampf zwischen Gut und Böse wird anhand von Körperzerstörung und Körpernegation in der Vergewaltigung illustriert. Währenddessen unterschreibt Faust schließlich. Sofort ist der Kampf beendet, die kleinen Engel mit ihren fragmentierten Körpern – die Körperzerstörung war nicht endgültig – und die kleinen Teufel verschwinden wieder in den großen Köpfen und rollen zurück in den Garten, respektive in den Wald.

Abbildungen 33 und 34: »Engel und Teufel« (Faust, 1994)



Die sadistische Gewalt an den kleinen Engeln – ihre Vergewaltigung und Körperzerstörung – hat einen plötzlichen Abbruch genau im Moment der Vertragsunterzeichnung. Die sachliche Haltung der Engel, die sofort wieder den Heimweg antreten, ohne ein Zeichen der Klage über die ihnen zugefügten ›Schmerzen‹ (die eigentlich dem Betrachter zugefügt wurden), hebt den ›Realismus‹ der Gewalt auf. Die Szene wird jetzt zum Sinnbild für das Problem der körperlichen Integrität. Die körperliche Unversehrtheit wird hier aufgehoben, führt jedoch nicht zu einem Zusammenbruch der Figuren, der Körper: Die kleinen Engel kümmern sich nicht sehr darum, sie sind jetzt weniger hübsch, aber ihrem ›Le-

Wechselköpfe vor dem Spiel auf den Puppenkörper aufgeschraubt: Nicht der Körper, sondern der Kopf ist ausschlaggebend für die Rollenfigur.

ben« konnte die Fragmentierung nichts anhaben. Die Puppen unterlaufen an dieser Stelle die diskursive Forderung nach einem einheitlichen, unversehrten und immer gleich gestalteten Körper und setzen dem holistischen Bild vom Körper das Fragment⁶⁴ entgegen.

Die Puppenkörper an sich wären in diesem Moment noch nicht skandalös. Es kommt auf ihre inszenierte Haltung zur Körperlichkeit an. Die dramatischen Puppenfiguren im Film wie etwa der Famulus oder die lustige Figur des Kaspers werden nicht in diese Körperlogik eingeführt. Sie bieten ein spielerisches Potenzial auf der Ebene der erstaunlichen Belebung von Unbelebtem. So etwa, wenn zum einen die Szene deutlich als Puppentheaterspiel gezeigt wird – Zwischenschnitte von den Puppenspielerhänden lassen die Manipulation erahnen – und in anderen Szenen wiederum diese Holzmarionetten in Stop Motion-Technik animiert werden⁶⁵ – immer noch ihre Fäden und das Holzkreuz auf dem Kopf tragend. Einen ähnlichen Effekt hat das wiederholt gezeigt Bild einer Marionette, die auf einer realistischen Theatertoilette sitzt. Bei verschiedenen Abgängen geht Faust an der weit offen stehenden Toilettentür vorbei.⁶⁶

Dennoch hat die Puppe ein spezifisches Potenzial für die Inszenierung der Körpertransformation. Ihre menschliche Gestalt und die Andeutung von Belebung lassen sie dem Menschen sehr nahe kommen, gleichzeitig lässt sich ihre Materialität den Fragmentierungs- und Umformungsphantasien unterwerfen, ohne jedoch die Möglichkeit des imaginativen Kontrollentzugs zu verlieren. D.h. Švankmajer kann die Puppen zerstören, sie ummodellieren, um seine gewaltvollen Bilder zu inszenieren, gleichzeitig kann er immer damit rechnen, dass die symbolische Ebene der Puppe als ›belebtes Unbelebtes‹ wirksam bleibt und sich dem Bildregister der Zerstörung entgegenstellt. So entstehen Bilder eines grundsätzlich ambivalenten Körpers, wie Švankmajer sie auch auf die Figur des Faust überträgt und somit auf den Menschen.

Švankmajer inszeniert den schwindelerregenden Umgang mit Körperbildern. Kein Körper ist das, was er zu sein vorgibt. Fausts Körper formulieren sich permanent um, und diese Umformulierungen bringen auch den Betrachterkörper in Bewegung. Es gibt keine eigentlichen Figurenkörper oder Körperfiguren⁶⁷, Švankmajers Bearbeitun-

64. Zum Fragment vgl. auch Kap. V, Seite 190f. dieser Studie.

65. So etwa in den Szenen am portugiesischen Hof.

66. Hier könnte man wieder an das Gespräch mit Anne-Kathrin Klatt über das ›Hinaustreten‹ des ›Inneren‹ der Puppen anschließen, letztlich entsteht das Kuriose dieses Bildes durch die Vorstellung funktionierender Verdauungstrakte der Puppe, das durch die Beiläufigkeit der Szene noch verstärkt wird. Vgl. Kap. V, Seite 199, Anm. 59 dieser Studie.

67. Zum Versuch Körperfiguren in Körperfigurationen umzudeuten bei Švank-

gen lassen den Körper verfehlen: Der Körper ›ist‹ nicht, er bewegt sich immer zwischen dem So-sein und dem ganz Anderen. Der Körper ist flüchtig, er stellt sich im Verlauf her, nur, um wieder zu erlöschen. Der Švankmajersche Körper stellt nicht einen bestimmten Körper dar, er ist eine Serie von Körperbildern, die aktualisiert werden im Spiel. Der Körper erscheint aufgefächert wie durch ein Prisma gesehen. Doch hinter dem Prisma ist kein Körper, es gibt kein unhintergegbares Körpermaterial. Die Transformationen des Körpers kreisen um eine Leerstelle: Der Körper entfällt.

majer vgl. Wagner, Meike: »Entkörperungen. Figurationen des Körpers in Jan Švankmajers ›Lekce Faust‹.« In: Brandl-Risi, Bettina, Wolf-Dieter Ernst u. dies. (Hg.): *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge* (= Intervisionen, Bd. 2). München: ePodium, 2000, 118-13.

Nähte und Pixel

Das Figurentheater inszeniert den Entzug des Körpers. Dieser Entzug betrifft meinen eigenen Körper: Ich mache im Figurentheater die Erfahrung, dass mein Körper sich fremd anfühlt, seinen Konstruktionscharakter offensichtlich macht. Der Figurenkörper hat eine Wirkung auf mein eigenes Bild vom Körper. Die hier vorliegende Studie hat gezeigt, dass diese Wirkung ihren Kern in der diskursiven Struktur hat, die das Verhältnis von eigenem Körper und Figurenkörper im Theater bestimmt. Diese Untersuchung ging damit über eine Zuweisung der bedeutungsentschlüsselnden Rezipientenrolle an den Betrachter hinaus, versuchte ihn vielmehr als Partner in einem körperlichen Wechselspiel zu beschreiben: Der Puppenkörper und der Betrachterkörper bedingen sich gegenseitig.

Was sich hier als Zusammenhang von produktiven Faktoren darstellt, wurde in dieser Arbeit als *Medialität* problematisiert. Von *Medialität* muss dann gesprochen werden, wenn der Körper (der eigene Körper und der Puppenkörper) nicht vorausgesetzt werden kann – eine Erkenntnis, die nicht nur den Stand des aktuellen Körperdiskurses umreißt, sondern auch vom Figurentheater in besonderer Weise ästhetisch erfahrbar gemacht wird. *Medialität* bezeichnet jene produktive Matrix, in die der Figurenkörper und der Betrachterkörper gleichermaßen eingewoben sind und die sie erst hervorbringt. Beide Körper werden also in der theatralen Situation erst hergestellt, sie sind nicht als vorher schon materialisierte Entitäten zu sehen, die nun in die Rahmung der Theateraufführung eingeführt werden. Die Zusammenführung von phänomenologisch-diskursivem Körperbild und medialer Praxis hat eine Perspektive geschaffen, mit der Figurentheater über dramaturgische und semiotische Analysen hinaus, die, wie gezeigt wurde, weitgehend auf die Puppe als dramatische Figur rekurren, hinsichtlich seiner verstörenden Körperinszenierungen in den Blick genommen werden kann.

Wenn man etwa eine Puppentheateraufführung vor Augen hat, bei der die Puppenkörper erst im Spiel entstehen, ein Stoffknäuel zum Beispiel erst durch die Bewegung und das Zufügen einer Maske als Körper kenntlich wird, dann ist dieser Gedanke der Körperproduktion im Theater direkt nachvollziehbar. Dass dieser produktive Vollzug im

Theater auch den Menschenkörper (den Betrachter aber auch den Schauspieler) betrifft, lässt sich nur, mit einem Modell denken – wie es oben erarbeitet wurde –, das den Rahmen des Sichtbaren sprengt und die unsichtbare Matrix der Körperkonstitution einbegreift. Hier hat sich gezeigt, dass der Rückgriff auf ein phänomenologisches Wahrnehmungsmodell, das die Wahrnehmung versteht als körperproduzierende und vom Körper produzierte Setzung, und auf ein poststrukturalistisches Körpermodell, das den Körper als diskursive Materialisierung betrachtet, den Menschenkörper durchaus in diesen Produktionsprozess eingeschrieben fassen kann.

Die Besonderheit des Figurentheaters liegt in seinem Potenzial, das mediale Körperverhältnis zu stören, um seine Verfasstheit sichtbar/spürbar zu machen. Paradigmatisch wurden hier die Konfigurationen des *Fremdkörpers*, der *Körperkontrolle* und der *Entkörperungen* aus Körperinszenierungen des Figurentheaters entwickelt. Der Fremdkörper bezieht sich auf das Wechselverhältnis zwischen dem Fremden und dem Eigenen, das sich in körperlicher Hinsicht sowohl zwischen Puppe und Mensch situiert als auch in der Puppe selbst als Wechselspiel von imaginiertem Leben und lebloser Materialität. Anhand der Inszenierung *Máquina Hamlet* von El Periférico de Objetos wurde erarbeitet, wie sich die Konfiguration des *Fremdkörpers* entlang der Achse von Tod und Leben materialisiert und in gewaltvollen Brüchen auf die mediale Verfasstheit des Wechselspiels von Fremd und Eigen im Theater verweist.

Körperkontrolle umschreibt das Verhältnis der Puppe zur Körpernormierung. Ihr instrumenteller Charakter lässt sie zum Vehikel männlicher Aneignungsphantasien werden. Wie die Analyse der Inszenierung *Mona Alma* von Anne-Kathrin Klatt und Jutta Schubert gezeigt hat, stört die Puppe jedoch diese Kontrolle durch ihre materielle Widerständigkeit und das Offenlegen der Produktionsstruktur ihrer Körperlichkeit. So transportiert die Theaterpuppe einerseits das Bild eines konstruierten, fabrizierten Körpers, andererseits aber auch das eines performativen Potenzials der Körperverfehlung.

Die Konfiguration der *Entkörperungen* markiert den Körper im strukturellen Wirbel als Leerstelle. Mit der Analyse von Jan Švankmajers Film *Faust* wurde gezeigt, wie die Figurenkörper und Menschenkörper in der überstürzten Transformation und der seriellen Wiederholung sich nur mehr als Momente eines immer weiterlaufenden Umwandlungsprozesses materialisieren und durch ihre Flüchtigkeit beim Betrachter körperlichen Schwindel verursachen. Die Körper stellen nur noch Abdrücke einer produktiven Struktur dar, sie sind nicht mehr als ursprüngliche Materialitäten zu denken.

Diese Konfigurationen, und hier schließt sich der Kreis, wirken insbesondere durch Destabilisierung des eigenen hermetischen Körperbildes. Sie vermögen das, indem sie die Struktur der medialen Kör-

perproduktion in die Sinnebene hinein transportieren und nicht nur die Bilder von zerstörten, konstruierten oder maschinellen Körpern zeigen. In allen drei Konfigurationen erscheint so der Figurenkörper als Kippfigur, an der Grenzen verhandelt werden und daher fragwürdig erscheinen. Diese Grenzen, an denen sich die medial gerahmte Wechselbeziehung von Verschleierung und Enthüllung des körperlichen Konstruktionscharakters abspielt, haben einen deutlichen Index: die *Nähte am Puppenkörper*.

Puppen – diese fragmentierten, offensichtlich fabrizierten Kunstkörper traten schon einmal massiv in Erscheinung, nämlich in den theatralen Experimenten und Manifesten der historischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts.¹ Wie verhalten sich nun die Nähte am Puppenkörper zu diesen Körpern? Edward Gordon Craigs Puppenkonzepte liefern hier ein paradigmatisches Beispiel. Während sein enigmatischer Entwurf der Über-Marionette² die Puppe mit ihrem unbegrenzt gestaltbaren Körper und ihrer anscheinend grenzenlosen Fügsamkeit zum symbolischen Ideal des Schauspielers stilisiert, so hat er jedoch auch einen pragmatischen Zugang zum Puppentheater gepflegt: Craig waren die Ausdrucksmöglichkeiten der Theaterpuppe bewusst,³ in seinen Puppenstücken⁴ spielt er auf dem gesamten Register der Puppe zwischen hölzerner Materialität und existenzphilosophischer Symbolik. In *Romeo and Juliet* (1916)⁵ nutzt er die Beschaffenheit der Theaterpuppe, um die Machtstruktur im Liebesspiel mit fragmentierten und sich umgestaltenden Puppenkörpern zu zeigen. Juliet, die zunächst nur einen Oberkörper hat, erwirbt in jeder Szene ein komplettierendes Körperteil: Beine, Füße. Romeo dagegen, der

1. So etwa bei Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck u.a. Vgl. hierzu Plassard (1992).

2. Vgl. hierzu Craigs wichtigstes Theatermanifest »The Actor and the Über-Marionette«, das er 1907 verfasste und das 1908 erstmals erschien in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *The Mask*.

3. Vgl. hier etwa seine Schrift »Puppets and Poets.« In: *The Chapbook*, Nr. 20, Februar 1921, 1-36 und zahlreiche Aufsätze zur Puppe, die in *The Marionette* und *The Mask* veröffentlicht sind.

4. Craig hatte ursprünglich ein 365 Puppenstücke umfassendes *Drama for Fools* projiziert, das er jedoch nicht voll verwirklichte. Unter dem Pseudonym Tom Fool hat er eine Reihe von vier Puppenstücken (*Mr Fish and Mrs. Bones*, *The Tune the Old Cow died of*, *The Gordian Knot*, *The Three Men of Gotham*) einzeln in verschiedenen Nummern seiner Puppentheaterzeitschrift *The Marionette* abgedruckt, drei weitere Puppenstücke (*Romeo and Juliet*, *Blue Sky*, *School*) sind an anderer Stelle veröffentlicht.

5. Dieses Stück wurde 1916 einzeln in geringer Auflage in Florenz veröffentlicht. Ein Exemplar befindet sich heute in der Craig-Sammlung im British Institute in Florenz.

immer wieder unter ihrem Fenster um ihre Liebe bittet, erleidet nach jeder Absage Juliets eine ›Amputation‹. Bei seiner letzten Erscheinung sitzt er im Rollstuhl, hat eine Armprothese und ein künstliches Auge. Am Schluss tritt Juliet, jetzt ein vollständiger Körper, vor die Tür, nur um entsetzt Romeos Körperfragmente zurückzuweisen. Diese letzte Abweisung ›tötet‹ den ohnehin schon fast aufgelösten Romeo, er kann Juliet nur noch seine halbe Leiche anbieten:

Juliet. Oh, Romeo, you *brute!* Why didn't you tell me you had only half a body?

Romeo. I haven't even that, Juliet darling, and now you only have half a corpse.⁶

Die Verstümmelungen und Körperersetzungen wirken hier völlig absurd. Die künstlichen Körper der Puppen werden mit anscheinend noch künstlicheren Prothesen versehen; die lädierten Protagonisten des Liebesspiels widersprechen vollkommen dem pathoschwangeren Mythos der Fabel von Romeo und Julia. Die komische Wirkung von Craigs Puppenspiel liegt in der Parodie der ernsthaften Liebeswerbung durch die absurden Körperlichkeiten. Sie tun dies auf einer bildlich symbolischen Ebene, die jedoch nicht die Frage nach der strukturellen Verfasstheit von Körpern stellt. Hier wird deutlich, dass die fragmentierten Puppenkörper Craigs – auf den ersten Blick den oben verhandelten Puppenkörpern so ähnlich – sich nicht unmittelbar auf die Nähte, die Störung am Körper beziehen; sie sind nämlich nicht fragmentiert im Sinne einer Unabschließbarkeit,⁷ ihr Fragmentcharakter ist symbolisch zu deuten als Verlust oder Gewinn von ›Körpermaterial‹ und somit von Stärke im Machtgefüge des Liebesspiels.

Craig zielt auf die materielle Gestaltbarkeit der Puppe, die seinem theatralen Bilderschaffen entgegen kommt, und gliedert sich damit ein in den Schauspiel-Diskurs der historischen Avantgarden, der die Objektivierung des Schauspielers durch die Kunstfigur fordert. Interessant ist hier die Verbindung von Puppe und Schauspieler, die als sich abgleichende Körperschablonen übereinander geschoben werden; die Körperlichkeit des Zuschauers steht allerdings nicht zur Debatte. Das historische Beispiel Craigs hilft, die Relevanz des Puppenkörpers im heutigen Sinne zu konturieren: Am *Anfang* des Jahrhunderts erscheint die Puppe im diskursiven Zusammenhang der *Re-Theatralisierung* des Theaters und der *Demokratisierung* der gestalterischen Theatermittel, am *Ende* des 20. Jahrhunderts hat der *Diskurs des konstruierten Körpers und der medialisierten Wahrnehmung*, der eine Aus-

6. *Romeo and Juliet*, 7.

7. Vgl. den Fragmentbegriff von Schade, der in Kap. V, Seite 190f. erörtert wurde.

weitung der Thematik auf den Betrachterkörper zulässt, brennende Aktualität. Das Bild der Nähte am Puppenkörper könnte man dennoch in zweierlei Hinsicht auf Craigs Puppenkörper beziehen: einmal, in einer zeitgenössischen Inszenierung, die das Puppenstück durch die performativen Mittel der Jetztzeit ›diskursiviert‹ und den Text somit im Spiegel des vernähten Körpers erscheinen lassen könnte. Dies könnte neue Perspektiven für *Romeo and Juliet* eröffnen, dessen Uraufführung meines Wissens immer noch aussteht. Zum anderen könnte man Craigs Zusammenführung des Schauspielers und der (Über-)Marionette zum Anlass nehmen, um vor der in diesem Projekt erarbeiteten medialen Perspektive die Nähte am Schauspieler-Körper mit dem Puppenkörper sichtbar zu machen. Dies führte zu einer Diskussion um den Körper des Akteurs, die in der hier vorliegenden Arbeit unterschwellig mitschwang, die jedoch noch einmal explizit und ausführlich geführt werden müsste.

Soweit der Ausblick in die Theatergeschichte. Doch der Blick reicht auch nach vorne. Es bietet sich an, die erarbeitete mediale Perspektive auf den Körper noch stärker in den Medienbereich hinein zu tragen. Die Kunstkörper der Medienkunst könnten hier ein reiches Untersuchungsfeld eröffnen. In dieser Arbeit ist die Diskussion des Medienkörpers schon an verschiedener Stelle angeklungen. So etwa in der Erörterung des Verhältnisses von Medien und Körpern und am konkreten Beispiel von *Dumb Type*, einer Theatergruppe, die sich an der Grenze zwischen Performance und Medienkunst situiert. Wünschenswert wäre hier eine Vertiefung der Analysen von Medienkunst, die an dieser Stelle leider nicht geleistet werden konnte.

Es sei lediglich auf die *Weeping Figures* von Tony Oursler verwiesen als ein Beispiel von künstlerischem Schaffen im Bereich zwischen Bildender Kunst, Medienkunst und Performance, das die Verhandlungen der Nähte am Puppenkörper aufnimmt. Oursler bastelt kleine Lumpenkörper, auf deren Köpfe menschliche Videogesichter projiziert werden. Diese Figuren werden in unmögliche Situationen gebracht, unter schwere Sessel eingeklemmt, wo sie wimmern und stöhnen, oder sie sitzen – wie im Centre Georges Pompidou Paris – ganz oben auf einer Leiste und plappern unaufhörlich sinnentleerte Phrasen vor sich hin. Die Videoprojektionen ›beleben‹ die Lumpenbündel, ihr augenscheinliches Schmerzempfinden trifft den Betrachter, die Offenlegung der Projektionsanordnung und die Möglichkeit, die Lumpen als solche zu entlarven durchkreuzen jedoch die empathische Reaktion, ›stören‹ das Körperempfinden. Oursler selbst sieht diese mediale Körperverkreuzung als *Movens* seiner Tätigkeit:

Ich habe immer darüber nachgedacht wie ein Körper die Barriere zwischen sich und den Medien durchdringen könnte. Der Körper wird transformiert – elektronisch oder chemisch, wenn es um Filmmaterial geht – in eine kinetische symbolische Situation. Aus

Pünktchen zusammengesetzt, die das Licht formen, das die Illusion einer Gegenwart vermittelt, was vom Betrachter übersetzt wird in die Auflösung der Ungläubigkeit. Dieser Prozess der elektronischen Interpretation des Körpers und dessen anschließende Übersetzung wieder zurück durch den Betrachter hat mich immer fasziniert.⁸

Eine vertiefte Analyse der Medienkörper von Oursler und anderen Künstlern könnte den erarbeiteten Ergebnissen eine weitere spannende Dimension eröffnen: Die Nähte am Puppenkörper verschränken sich dann mit den Pixel am Medienkörper.

8. So Tony Oursler im Fernsehinterview *Zwischen Schönheit und Schmerz. Körperkunst und Körperkult*. Bayerischer Rundfunk, 1997, 45min.

Literatur

- Adachi, Barbara C.:** *Backstage at Bunraku. A Behind-the-Scenes Look at Japan's Traditional Puppet Theatre.* New York u. Tokio: Weatherhill, 1985.
- Allen, Jeffner u. Iris Marion Young:** *The Thinking Muse.* Bloomington u. Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Alter, Jean:** *A Socio-semiotic Theory of Theatre.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Anděl, Jaroslav u.a. (Hg.):** *Czech Modernism 1900-1945.* Boston: Bullfinch Press, 1989.
- Andrew, Geoff:** »Malice in Wonderland. Geoff Andrew in Conversation with Jan Švankmajer.« In: *Time Out*, 19.-26. Oktober 1988, 16-17.
- Angerer, Marie-Luise:** *Body Options. Körper. Spuren. Medien. Bilder.* Wien: Turia u. Kant, 1999.
- Artaud, Antonin:** *Héliogabale ou l'antichriste couronné (1934).* In: ders.: *Œuvres complètes.* Bd. 7. Paris: Gallimard, 1982.
- *Les Tarahumaras (1936-1948).* In: ders.: *Œuvres complètes.* Bd. 9. Paris: Gallimard, 1979.
- *Pour en finir avec le Jugement de Dieu.* Paris: K Editeur, 1948.
- Aurich, Rolf, Wolfgang Jacobsen u. Gabriele Jatho (Hg.):** *Künstliche Menschen. Manische Maschinen, kontrollierte Körper.* Berlin: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek und jovis Verlagsbüro, 2000.
- Auslander, Philip:** *Liveness. Performance in a Mediatized Culture.* London u. New York: Routledge, 1999.
- Bal, Mieke:** »Introduction. Travelling Concepts and Cultural Analysis.« In: Goggin u. Neef (2000), 7-25.
- Banes, Sally:** *Greenwich Village 1963. Avant-garde, Performance and the Effervescent Body.* Durham u. London: Duke University Press, 1993.
- Barta, Ilsebill u.a. (Hg.):** *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge.* Berlin: Reimer, 1987.
- Barthes, Roland:** »Arcimboldo oder Rhétoriqueur und Magier.« In: Barthes (1990), 136-154.
- *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III.* Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

- *La chambre claire. Note sur la photographie.* Paris: Editions de l’Etoile, Gallimard u. Le Seuil, 1980.
- *Das Reich der Zeichen.* Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981 (Original: *L’Empire des signes*, Genf 1970).
- Battcock, Gregory (Hg.):** *Minimal Art. A Critical Anthology.* Berkeley u.a.: University of California Press, 1968.
- Baudrillard, Jean:** »Clone Story.« In: ders. (1981), 143-154.
- *Simulacres et simulation.* Paris: Galilée, 1981.
- Baudry, Jean-Louis:** »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat.« Übersetzt von Gloria Custance und Siegfried Zielinski. In: *Eikon. Zeitschrift für Photographie & Medienkunst*, Heft 5, 1993, 36-43 (Original: »Effets idéologiques – produits par l’appareil de base«, Paris 1970).
- Bellmer, Hans:** »Die Puppe (1934).« In: ders. (1976), 5-26.
- »Kleine Anatomie des körperlichen Unbewußten oder die Anatomie des Bildes (1957).« In: ders. (1976), 71-114.
- *Die Puppe.* Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein, 1976.
- Belting, Hans:** *Bildanthropologie.* München: Fink, 2001.
- Benjamin, Walter:** *Gesammelte Schriften.* Bd. I, 2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- Berger, Renate:** »Metamorphose und Mortifikation. Die Puppe.« In: Berger u. Stephan (1987), 265-290.
- Berger, Renate u. Inge Stephan (Hg.):** *Weiblichkeit und Tod in der Literatur.* Köln: Böhlau, 1987.
- Bergson, Henri:** *Le rire. Essai sur la signification du comique.* Paris: Presses Universitaires de France, 1940.
- Bezzola, Tobia, Michael Pfister u. Stefan Zweifel (Hg.):** *Sade surreal. Der Marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus in Text und Bild.* (= Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Kunsthaus Zürich vom 30. November 2001 bis 3. März 2002). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.
- Böhme, Hartmut u. Klaus R. Scherpe (Hg.):** *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle.* Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1996.
- Bogatyrev, Petr:** »The Interconnection of two Similar Semiotic Systems. The Puppet Theater and the Theater of Living Actors.« In: *Semiotica* (1983), 47-68.
- Bolz, Norbert:** *Theorie der neuen Medien.* München: Raben, 1990.
- Bolz, Norbert, Friedrich Kittler u. Christoph Tholen (Hg.):** *Computer als Medium.* München: Fink, 1994.
- Bormann, Hans-Friedrich, Gabriele Brandstetter, Michael Malkiewicz u. Nicolai Reher:** »Freeing the Voice. Performance und Theatralisation.« In: Fischer-Lichte u. Pflug (2000), 47-57.

- Brandl-Risi, Bettina, Wolf-Dieter Ernst u. Meike Wagner (Hg.):** *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge* (= Interventionen, Bd. 2). München: ePodium, 2000.
- Brecht, Stefan:** *The Theatre of Visions. Robert Wilson* (= The Original Theatre of the City of New York from the Mid-sixties to the Mid-seventies, Bd. 1). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.
- Breton, André:** *Les vases communicants*. Paris: Cahiers Libres, 1932.
- Buschmeyer, Lothar:** *Die ästhetischen Wirkungen der Puppe*. Oppeln: Pohl, 1931 (= Jena: Univ. Diss., 1930).
- Butler, Judith:** »Sexual Ideology and Phenomenological Description. A Feminist Critique of Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception (1981).« In: Allen u. Young (1989), 85-100.
- *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin Verlag, 1995.
- Carlson, Marvin:** *Performance. A Critical Introduction*. London u. New York: Routledge, 1996.
- Carrouges, Michel:** *Les machines célibataires*. Paris: Arcanes, 1954.
- Claudel, Paul:** »Schwarzer Vogel im Sonnenaufgang.« Übers. von Heinrich A. Mertens. In: *Gesammelte Werke*. Bd. IV, Heidelberg: Kerle, 1960, 208-340 (Original: »L'oiseau noir dans le soleil levant«, Paris 1927).
- Clébert, Jean-Paul:** *Dictionnaire du Surréalisme*. Paris: Seuil, 1996.
- Clynes, Manfred E. u. Nathan S. Kline:** »Cyborgs and Space.« In: *Astronautics*, September 1960. Nachgedruckt und kommentiert in: Gray (1995), 29-33.
- Cohen, Richard A.:** »Merleau-Ponty, the Flesh and Foucault.« In: *Philosophy Today*, Winter 1984, 329-338.
- Comolli, Jean-Louis:** »Machines of the Visible.« In: Lauretis u. Heath (1980), 121-142.
- Coy, Wolfgang, Georg Christoph Tholen u. Martin Warnke (Hg.):** *Hyper Kult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 1997.
- Craig, Edward Gordon:** »Puppets and Poets.« In: *The Chap Book*, Nr. 20, Februar 1921, 1-36.
- *Romeo and Juliet. A Motion for Marionnettes*. Florenz: o.V., 1916.
- Crary, Jonathan:** *Die Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Übers. von Anne Vonderstein. Dresden u. Basel: Verlag der Kunst, 1996 (Original: *Techniques of the Observer*, Cambridge, Mass. 1990).
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari:** *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve, 1992.
- Derrida, Jacques:** »Deconstruction and the Other.« In: Kearney (1984), 105-126.
- »La différance (1968).« In: ders. (1972), 1-29.

- *Dissemination*. Engl. Übers. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- *Gesetzeskraft. Der ›mythische Grund der Autorität‹*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- *Limited Inc*. Paris: Galilée, 1990.
- *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.
- *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Graz u. Wien: Böhlau, 1986.
- »Le puits et la pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel.« In: ders. (1972), 79-127.
- *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976 (Original: *L'écriture et la différence*, Paris 1967).
- »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen.« In: ders. (1976), 422-442.
- Dillon, M.C. (Hg.):** *Merleau-Ponty Vivant*. Albany: State of New York University Press, 1991.
- Dryje, František:** »The Force of Imagination.« Übers. von Valerie Mason. In: Hames (1995), 119-168.
- Effenberger, Vratislav:** »Švankmajer on ›The Fall of the House of Usher‹.« Übers. von Gaby Dowdell. In: *Afterimage*, Heft 13, Herbst 1987, 33-37.
- Ehrenfels, Christian von:** »Über Gestaltqualitäten.« In: ders. (1960), 11-43.
- *Gestalthaftes Sehen*. Hg. von Ferdinand Weinhandl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960.
- Eiblmayr, Silvia (Hg.):** *Suture. Phantasmen der Vollkommenheit*. Salzburg: Salzburger Kunstverein, 1995.
- Eichler, Fritz:** *Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels* (= Schaubude, hg. von Carl Niessen in Verbindung mit Artur Kutscher, Bd. 17). Emsdetten: Lechte, 1937 (= München, Univ. Diss., 1936).
- Eke, Norbert Otto:** *Heiner Müller*. Stuttgart: Reclam, 1999.
- Ernst, Wolf-Dieter:** *Performance der Schnittstelle. Theater unter Medienbedingungen*. Wien: Passagen, 2003.
- Faulstich, Werner:** *Medientheorien. Einführung und Überblick*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1991.
- Felix, Jürgen (Hg.):** *Unter der Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. St. Augustin: Gardez!, 1998.
- Féral, Josette:** »Performance and Theatricality. The Subject Demystified.« In: *Modern Drama*, Jg. 25, Heft 1, 1982, 170-181.
- Fischer-Lichte, Erika:** »Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie.« In: dies. u. Fleig (2000), 19-34.
- »Live-Performance und mediatisierte Performance.« In: *Theaterwissenschaftliche Beiträge*. Insert zu *Theater der Zeit*, Heft 10, Oktober 2000, 10-13.

- »Wahrnehmung und Medialität.« In: dies. u.a. (2001), 11-28.
- Fischer-Lichte, Erika, Christian Horn, Sandra Umathum u. Matthias Warstat (Hg.):** *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen u. Basel: Francke, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika u. Isabel Pflug (Hg.):** *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen u. Basel: Francke, 2000.
- Fischer-Lichte, Erika u. Anne Fleig (Hg.):** *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto, 2000.
- Foreman, Richard:** *Reverberation Machines. The Later Plays and Essays*. Barrytown, NY: Station Hill Press, 1985.
- Fóti, Véronique Marion (Hg.):** *Merleau-Ponty. Difference, Materiality, Painting*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1996.
- Foucault, Michel:** *Der Wille zum Wissen*, Bd. 1: Sexualität und Wahrheit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992 (1976).
- *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, ¹⁵1999 (1971).
- *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- Frank, Peter:** »Postwar Performance and Intermedia. The Technological Impetus and the Musical Paradigm.« In: Landy (1992), 9-39.
- Freud, Sigmund:** *Gesammelte Werke*. Bd. XII (1917-1920). Hg. von Anna Freud. London: Imago, 1947.
- *Die Traumdeutung*. Leipzig u.a.: Deuticke, 1900.
- Fried, Michael:** »Art and Objecthood.« In: Battcock (1968), 116-147.
- Froman, Wayne Jeffrey:** »At the Limits of Phenomenology. Merleau-Ponty and Derrida.« In: Fóti (1996), 16-26.
- Geertz, Clifford:** *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Übers. von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, ⁴1995 (erste Auflage 1987).
- Gendolla, Peter:** »Mögliche Menschen. Überlegungen zur Literatur und Kulturgeschichte des Androiden.« In: Aurich u.a. (2000), 65-71.
- *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle Adam und Hans Bellmer*. Heidelberg: Carl Winter, 1992.
- Gilles, Annie:** *Le jeu de la marionnette. L'objet intermédiaire et son méta-théâtre*. Nancy: Publications Univ. de Nancy, 1987.
- Giuliani, Regula (Hg.):** *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*. München: Fink, 2000.
- Glaserapp, Jörn (Hg.):** *Cyberfiktionen. Neue Beiträge*. München: Fischer, 2002.
- Goggin, Joyce u. Sonja Neef (Hg.):** *Travelling Concepts 1. Text, Subjectivity, Hybridity*. Amsterdam: Asca, 2000.
- Gonzalez, Jennifer:** »Envisioning Cyborg Bodies. Notes from Current Research.« In: Kirkup u.a. (2000), 58-73.
- Gray, Chris Hables (Hg.):** *The Cyborg Handbook*. New York u. London: Routledge, 1995.

- Greiner, Bernhard:** »Explosionen einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur ...« In: *Shakespeare Jahrbuch (West)*. Bochum: Kamp, 1989, 88-112.
- Hagemann, Carl:** *Die Spiele der Völker. Eindrücke und Studien auf einer Weltfahrt nach Afrika und Ostasien*. Berlin: Schuster u. Löffler, 1919.
- Halberstam, Judith u. Ira Livingston (Hg.):** *Posthuman Bodies*. Bloomington u. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Hall, Stuart:** »Recent Developments in Theories of Language and Ideology. A Critical Note (1980).« In: ders. u.a. (1986), 157-162.
- Hall, Stuart u.a. (Hg.):** *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. London u.a.: Hutchinson, 1986.
- Hames, Peter:** »Interview with Jan Švankmajer.« In: ders. (1995), 96-118.
— *Dark Alchemy. The Films of Jan Švankmajer*. Trowbridge, Wiltshire: Flicks Books, 1995.
- Hamlet.** In: *Shakespeares sämtliche dramatische Werke*. Übers. von Schlegel und Tieck. Bd. 6. Leipzig: Hesse, o.J.
- Hamlet. Prince of Denmark.** Hg. von Robert Hapgood. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens.** Bd. III. Berlin u. Leipzig: de Gruyter, 1930/31.
- Haraway, Donna J.:** »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften.« In: dies. (1995), 33-72. (Erstveröffentlichung: »Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's.« In: *Socialist Review*, Heft 80, 1985, 65-108).
— *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M. u. New York: Campus, 1995.
- Haß, Ulrike:** »Die Frau, das Böse und Europa. Die Zerreißung des Bildes der Frau im Theater von Heiner Müller.« In: *Heiner Müller. Texte + Kritik*, Heft 73, Neufassung März 1997, 103-118.
- Hayles, Katherine N.:** *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics*. Chicago u. London: Chicago University Press, 1999.
- Helbig, Jörg (Hg.):** *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998.
- Heller, H. B. u.a. (Hg.):** *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg: Schüren, 2000.
- Das Herkunftswörterbuch. Die Etymologie der deutschen Sprache** (= Duden, Nr.7). Bearb. von Günther Drosdowski, Paul Grebe u.a. Mannheim: Duden, 1963.
- Holmberg, Arthur:** *The Theatre of Robert Wilson*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- International Symposium of Historians and Theoreticians of Puppet Theatre.** Moskau, 6.-9. Dezember 1983, hg. von UNIMA (sowjetisches Zentrum).
- Javier, Francisco u. Halima Tahàn:** »Das Theater der 90er Jahre in Argentinien. Ein Bericht.« In: Röttger u. Roeder-Zerndt (1997), 79-85.

- Johnson, Barbara:** *A World of Difference*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1987.
- Jones, Amelia:** *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1998.
- Jurkowski, Henryk:** »L'avenir du théâtre des marionnettes.« In: *Almanach*, hg. von UNIMA, Moskau, Heft 1, 1969, 54-64.
- »Transcodification of the Sign System of Puppetry.« In: *Semiotica* (1983), 123-146.
- *Aspects of Puppet Theatre*. London: Puppet Center Trust, 1988.
- Diskussionsbeitrag ohne Titel. In: *International Symposium of Historians and Theoreticians of Puppet Theatre* (1983), 96-107.
- *Métamorphoses. La marionnette au XX^e siècle*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2000.
- Kantorowicz, E. H.:** *The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Kavrakova-Lorenz, Konstanza:** *Puppenspiel als synergetische Kunstform*. Berlin (Humboldt): Univ. Diss, 1986.
- »Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. Thesen über das Zusammenspiel und die Wechselwirkungen von Bildgestalt und Darstellungsweise im kommunikativen Gestaltungsprozeß des Puppenspielers.« In: Wegner (1989), 230-241.
- Kaye, Nick:** *Postmodernism and Performance*. London: Macmillan, 1994.
- Kearney, Richard (Hg.):** *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Keim, Katharina:** *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen: Niemeyer, 1998.
- Kerckhove, Derrick de:** »Eine Theorie des Theaters.« In: ders. (1995), 71-95.
- *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*. München: Fink, 1995.
- Kirchmann, Kay:** *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenz von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß*. Opladen: Leske u. Budrich, 1998.
- Kirkup, Gil u.a. (Hg.):** *The Gendered Cyborg*. London u. New York: Routledge, 2000.
- Kleist, Heinrich von:** »Über das Marionettentheater.« In: *Berliner Abendblätter*, 63.-66. Blatt, 12.-15.12.1810.
- Kloock, Daniela u. Angela Spahr:** *Medientheorie. Eine Einführung*. München: Fink, 2000.
- Knoedgen, Werner:** *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart: Urachhaus, 1990.
- Körperwelten. Einblicke in den menschlichen Körper** (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Landesmuseum für Technik und Arbeit Mannheim vom 30. Oktober 1997 bis 1. Februar 1998). Hg. von Landesmuseum für Technik und Arbeit Mannheim u. Institut für Plastination Heidelberg, 1997.

- Kokoschka, Oskar:** *Briefe I, 1905-1919*. Hg. von Olda Kokoschka u. Heinz Spielmann. Düsseldorf: Claassen, 1984.
- *Mein Leben*. München: Bruckmann, 1971.
- Kracauer, Siegfried:** »Das Ornament der Masse.« In: ders. (1977), 50-63.
- *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- Krämer, Sybille:** »Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?« In: *Rechtshistorisches Journal*, Heft 17, Frankfurt a.M., 1998, 558-573.
- Král, Petr:** *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*. Paris: Gallimard, 1983.
- La Mettrie, Julien Offray de:** *Der Mensch eine Maschine*. Übers. und erläutert von Adolf Ritter. Leipzig: L. Heimann, 1875 (Original: *L'Homme-machine*, Leiden 1748).
- Lacan, Jacques:** »Maurice Merleau-Ponty.« In: *Les Temps Modernes*, Bd. 17, Heft 184-185, 1961, Sonderheft »Maurice Merleau-Ponty«, 245-254.
- *Schriften I*. Hg. von N. Haas u. H.-J. Metzger. Olten u. Freiburg im Breisgau: Walter, ³1991 (1973).
- »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion (1936).« In: ders.(1991), 61-70.
- *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (= Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI, 1964), Texterstellung durch Jacques-Alain Miller, Übers. Norbert Haas. Olten u. Freiburg: Walter, 1978.
- Lammer, Christina:** *Die Puppe. Eine Anatomie des Blicks*. Wien: Turia u. Kant, 1999.
- Landy, Leigh (Hg.):** *Technology* (= Avantgarde, Nr. 7). Amsterdam: Rodopi, 1992.
- Lauretis, Teresa de u. Stephen Heath (Hg.):** *The Cinematic Apparatus*. Basingstoke, London u.a.: Macmillan, 1980.
- Lehmann, Hans Thies:** »TheaterGeister/MedienBilder.« In: Schade u. Tholen (1999), 137-145.
- Levin, David Michael:** »Visions of Narcissism. Intersubjectivity and the Reversals of Reflection.« In: Dillon (1991), 47-90.
- Lévi-Strauss, Claude:** *Brasilianisches Album*. Übers. von Hans-Horst Henschen. München u. Wien: Hanser, 1995.
- *Traurige Tropen*. Übers. von Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. (Original: *Tristes Tropiques*, Paris 1955).
- *Das wilde Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968.
- Lischka, Gerhard Johann (Hg.):** *Kunstkörper – Werkkörper*. Köln: Wienand, 2000.
- Loos, Adolf:** »Ornament und Verbrechen (1908).« In: ders.: (1988), 78-88.
- *Trotzdem*. Wien: Prachner, ²1988.
- Luhmann, Niklas:** *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
- Mabille, Pierre:** *Le miroir du merveilleux*. Paris: Sagittaire, 1940.

- Magnin, Charles:** *Histoire des marionnettes en Europe. Depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.* Paris: Michel-Lévy Frères, ²1862 (erste Auflage 1852).
- Mahler-Werfel, Alma:** *Mein Leben.* Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1960.
- Marx, Karl:** *Ökonomisch-philosophische Manuskripte.* Leipzig: Reclam, 1968 (1844).
- Marx-Lexikon.** Zentrale Begriffe der politischen Philosophie von Karl Marx. Hg. von Hans-Joachim Lieber u. Gerd Helmer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.
- Maurin, Frédéric:** *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter.* Arles: Actes Sud, 1998.
- McLuhan, Marshall:** *Die magischen Kanäle.* Übers. von Meinrad Amann. Düsseldorf u. Wien: Econ, 1992 (1968) (Original: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York 1964).
- Merleau-Ponty, Maurice:** *Das Sichtbare und das Unsichtbare.* Gefolgt von Arbeitsnotizen, herausgegeben und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Claude Lefort, übers. von Regula Guilianini und Bernhard Waldenfels. München: Fink, 1986 (Original: *Le visible et l'invisible*, Paris 1964).
- *La prose du monde.* Hg. von Claude Lefort, Paris: Gallimard, 1969.
- *Phénoménologie de la perception.* Paris: Gallimard, 1945.
- Metzler Philosophie Lexikon.** Hg. von Peter Prechtel u. Franz-Peter Burkard. Stuttgart u. Weimar: Metzler, ²1999.
- Meyer, Petra Maria:** »Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft.« In: *Forum Modernes Theater*, Bd. 12, Heft 2, 1997, 115-131.
- Miller, Jacques-Alain:** »La suture. Eléments de la logique du signifiant.« In: *Cahiers pour l'analyse*, Heft 1, 1966, 37-49.
- Mirzoeff, Nicolas:** *An Introduction to Visual Culture.* London u. New York: Routledge, 1999.
- Mitchell, W. J. T.:** *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation.* Chicago u. London: University of Chicago Press, 1994.
- Morse, Margaret:** »Virtually Live. Hybride Körper, Bildschirme und ›Replikanten.« In: Schneider u. Thomsen (1997), 193-205.
- Müller, Heiner:** »Jenseits der Nation.« *Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz.* Berlin: Rotbuch, 1991.
- *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie.* Köln: Kiepenheuer u. Witsch, 1992.
- *Material.* Hg. von Frank Hörnigk. Göttingen: Steidl, 1989.
- *Shakespeare Factory 2.* Berlin: Rotbuch, 1989.
- *Die Stücke 2* (= Werke 4, hg. von Frank Hörnigk). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- *Texte.* Bd. 4. Berlin: Rotbuch, 1990.
- Müller-Funk, Wolfgang u. Hans Ulrich Reck (Hg.):** *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien.* Wien u. New York: Springer, 1996.

- Müller-Tamm, Pia u. Katharina Sykora:** *Puppen Körper Automaten. Die Phantasmen der Moderne* (= Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf vom 24. Juli bis 17. Oktober 1999). Köln: Oktagon, 1999.
- Nancy, Jean-Luc:** »Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des ›Kommunismus‹ zur Gemeinschaftlichkeit der ›Existenz‹.« In: Vogl (1994), 167-204.
- Nietzsche, Friedrich:** *Die Geburt der Tragödie oder: Griechenthum und Pessimismus* (= Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, 1). Berlin u. New York: de Gruyter, 1972.
- Nöth, Winfried:** *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2000.
- Norman, Sally Jane:** »Schauspielende Körper. Erscheinungen, Blut und Eingeweide.« In: Rötzer (1996), 143-149.
- The Norton Shakespeare.** Hg. von Stephen Greenblatt u.a. New York u. London: Norton, 1997.
- O'Pray, Michael:** »Jan Švankmajer. A Mannerist Surrealist.« In: Hames (1995), 48-77.
- Oskar Kokoschka und Alma Mahler: Die Puppe. Epilog einer Passion.** Hg. von Klaus Gallwitz, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a.M., 1992.
- Oudart, Jean-Pierre:** »La suture.« In: *Cahiers du cinéma*, Heft 211, 36-39 und Heft 212, 50-55, April und Mai 1969.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English.** Hg. von Jonathan Crowther. Oxford: Oxford University Press, ⁵1995.
- The Oxford English Dictionary.** Oxford: Clarendon, ²1989, Bd. IX.
- Paech, Joachim:** »Figurationen ikonischer n...Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film.« In: Schade u. Tholen (1999), 122-136.
— »Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen.« In: Helbig (1998), 14-30.
- Petersohn, Roland:** *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 1993.
- Pfister, Manfred:** *Das Drama*. München: Fink, 1988.
- Plassard, Didier:** *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1992.
- Podehl, Enno:** »Entgrenzungen. Puppentheater und bildende Kunst.« In: Brendenal, Sylvia (Hg.): *Animation fremder Körper* (= Arbeitsbuch, Theater der Zeit). Berlin: Theater der Zeit, 2000, 82-87.
- Reck, Hans Ulrich:** »Kunst durch Medien.« In: Müller-Funk u. ders. (1996), 45-62.
- Reck, Hans Ulrich u. Harald Szeemann (Hg.): Junggesellenmaschinen.** Erweiterte Neuausgabe des Katalogs zur gleichnamigen Ausstellung 1975. Wien u. New York: Springer, 1999.

- Reich, Hermann:** *Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch.* Berlin: Weidemann, 1903.
- Riegler, Johanna, Christina Lammer, Marcella Stecher u. Barbara Ossege (Hg.):** *Puppe – Monster – Tod. Kulturelle Transformationsprozesse der Bio- und Informationstechnologie.* Wien: Turia u. Kant, 1999.
- Risi, Clemens:** »Eine musik-theatrale Schlacht. Zur Beziehung von Stimmen und Puppen/Körpern in der Musiktheater-Produktion *Monteverdi Método Bélico* der Gruppe El Périferico de Objetos.« In: *Theaterwissenschaftliche Beiträge.* Insert zu *Theater der Zeit*, Heft 10, 2000, 30-33.
- Robnik, Drehli:** »Der Körper ist OK. Die Splatter Movies und ihr Nachlaß.« In: *Felix* (1998), 235-278.
- Rösch, Thomas:** *Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik im Werk von Jacques Derrida.* Stuttgart: Univ. Diss., 1997.
- Röttger, Kati u. Martin Roeder-Zerndt (Hg.):** *Theater im Schutt der Systeme. Dokumentation einer Begegnung zwischen dem Cono Sur und Deutschland.* Frankfurt a.M.: Vervuert, 1997.
- Rötzer, Florian:** *Die Zukunft des Körpers II* (= *Kunstforum International*, Bd. 133). Ruppichteroth: Kunstforum, 1996.
- Ryl, Henryk:** »Für und Wider das Puppentheatralische.« In: *Material zum Theater*, hg. vom Verband der Theaterschaffenden der DDR, Berlin, Heft 85, 1977, 22-28.
- Samsonow, Elisabeth von:** »Deus sine natura. Theopathie in der Fabrica.« In: *Riegler u.a.* (1999), 9-20.
- Schade, Sigrid:** »Der Mythos des ›Ganzen Körpers‹. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte.« In: *Barta* (1987), 239-260.
- »Der Schnappschuß als Familiengrab. Enstelte Erinnerung im Zeitstil der Photographie.« In: *Tholen u.a.* (1993), 287-300.
- Schade, Sigrid u. Georg Christoph Tholen (Hg.):** *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien.* München: Fink, 1999.
- Schilder, Paul:** *The Image and Appearance of the Human Body. Studies in the Constructive Energies of the Psyche.* New York: International University Press, 1950.
- Schmidt, Ingo u. Florian Vaßen:** *Bibliographie Heiner Müller.* Bd. 2: 1993-1995. Bielefeld: Aisthesis, 1996.
- Schmidt, S. J.:** *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
- Schneemann, Carolee:** *More than Meat Joy. Complete Performance Works and Selected Writings.* Hg. von Bruce McPherson. New Paltz, NY: Documentext, 1979.
- Schneider, Irmela u. Christan W. Thomsen (Hg.):** *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste.* Köln: Wienand, 1997.

- Schneider, Rebecca:** *The Explicit Body in Performance*. London u. New York: Routledge, 1997.
- Schröder, Johannes Lothar:** *Identität, Überschreitung/Verwandlung. Hap-penings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern*. Münster: Lit, 1990.
- Schroeter, Jens:** »Ein Körper der Zukunft. Zur Geschichte, Semantik und zu den Implikationen der Morphingkörper.« In: Schuhmacher-Cilla (2000), 250-268.
- Schuhmacher-Cilla, Doris (Hg.):** *Das Interesse am Körper. Strategien und Inszenierungen in Bildung, Kunst und Medien*. Essen: Klartext, 2000.
- Schulze, Genia:** Heiner Müller. Stuttgart: Metzler, 1980.
- Seeblen, Georg:** »Traumreplikanten des Kinos. Passage durch alte und neue Bewegungsbilder.« In: Aurich u.a. (2000), 13-45.
- Semiotica**, Heft 47, 1983, Sonderband »Puppets, Masks, and Performing Objects from Semiotic Perspectives«, hg. von Frank Proschan.
- Semprini, Andrea:** *L'objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*. Paris: L'Harmattan, 1995.
- Serres, Michel:** »Es war vor der (Welt-)Ausstellung.« In: Reck u. Szeemann (1999), 119-132.
- Siebert, Jan:** »Leibes-Visitationen. Körper-Beherrschungen in ›Being John Malkovich‹ als ironische Reflexion des Cyberfilm-Genres.« In: Glasenapp (2002), 125-148.
- Slonimska, Julia:** »Marionетка.« In: *Apollon*, St. Petersburg, Heft 3, 1916.
- Sobchack, Vivian:** *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- Solokoff, Wladimir:** »Gedanken zu meinem Theater musikalischer Dynamik.« Übers. von Margarete Borchert. In: *Das Puppentheater*, Bd. I, Heft 3, 1923, 33-38.
- Solomonik, Inna:** »A Man on the Stage of the Traditional and New Puppet Theater.« In: *International Symposium of Historians and Theoreticians of Puppet Theatre* (1983), 49-66.
- Spiess, Katja:** »Von der geträumten Frau zur träumenden Frau. Ein Gespräch mit der Figurenspielerin Anne-Kathrin Klatt und der Regisseurin Jutta Schubert.« In: *Das andere Theater*, Heft 45, 2001, 7-9.
- Spreen, Dierk:** *Cyborgs und andere Techno-Körper. Ein Essay im Grenzbe-reich von Bios und Techne*. Passau: Erster Deutscher Fantasy-Club, 1998.
- States, Bert O.:** *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Berkeley u.a.: University of California Press, 1985.
- Stoller, Silvia:** »Merleau-Ponty im Kontext der feministischen Theorie.« In: Giuliani (2000), 199-226.
- Street, Lisa J.:** *Oskar Kokoschka's Doll. Symbol of Culture*. Emory University Diss., 1993.

- Švankmajer's Faust. The Script.** Übers. von Valerie Mason. Trowbridge, Wiltshire: Flicks Books, 1996.
- Sykora, Katharina:** *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie.* Köln: König, 1999.
- Taube, Gerd:** *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer ›Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels‹.* Tübingen: Niemeyer, 1995.
- Tawada, Yoko:** »Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater.« In: Weigel (1992), 65-75.
- Tholen, Georg Christoph:** »Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele von Mensch und Maschine.« In: Bolz u.a. (1994), 111-135.
- »Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität.« In: Schade u. ders. (1999), 15-34.
- »Der Verlust (in) der Wahrnehmung. Zur Topographie des Imaginären.« In: *Texte. Psychoanalyse, Ästhetik, Kulturkritik*, Heft 3, 1995, 46-75.
- Tholen, Christoph Georg u.a. (Hg.):** *Zeitreise. Bilder, Maschinen, Strategien, Rätsel* (= Katalog der gleichnamigen Ausstellung vom 3. März bis 2. Mai 1993, Museum für Gestaltung Zürich). Basel u. Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern, 1993.
- Tillis, Steve:** *Towards an Aesthetics of the Puppet. Puppetry as Theatrical Art.* New York u.a.: Greenwood Press, 1992.
- Treusch-Dieter, Gerburg:** »Das Rätsel der Puppe.« In: Lammer (1999).
- Veltruský, Jiří:** »Puppetry and Acting.« In: *Semiotica* (1983), 69-122.
- Veronese, Daniel u. Dieter Welke:** »*La Máquina Hamlet* vom Teatro El Periférico de Objetos.« In: Röttger u. Roeder-Zerndt (1997), 243-253.
- Virilio, Paul:** *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum Überreizten Menschen.* Übers. von Bernd Wilczek. München u. Wien: Hanser, 1994 (Original: *L'art du moteur*, Paris 1993).
- *Die Sehmaschine.* Übers. von Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1989 (Original: *La machine de vision*, Paris 1988).
- »Vom Übermenschen zum überreizten Menschen.« In: ders. (1994), 108-144.
- Vogl, Joseph (Hg.):** *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.
- Wagner, Meike:** »Blicke über den Zaun.« In: *Theater über Tage. Jahrbuch 2001 für das Theater im Ruhrgebiet.* Hg. von Jürgen Grimm, Ulrike Haß u. Guido Hiß. Münster: Agenda, 2001, 207-216.
- »Entkörperungen. Figurationen des Körpers in Jan Švankmajers ›Lekce Faust‹.« In: Brandl-Risi u.a. (2000), 118-137.
- »Verhandlungen zwischen Auge und Ohr.« In: *Das andere Theater*, Heft 43, 2001, 4-8.

- Waldenfels, Bernhard:** »Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei.« In: ders. (1991), 204-224.
- »Fremderfahrung zwischen Aneignung und Enteignung.« In: ders. (1991), 57-71.
- »Maurice Merleau-Ponty.« In: Giuliani (2000), 15-27.
- *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- *Topographie des Fremden* (= Studien zur Phänomenologie des Fremden 1). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- Walker, John A. u. Sarah Chaplin:** *Visual Culture. An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Warr, Tracy u. Amelia Jones (Hg.):** *The Artist's Body*. London: Phaidon Press Limited, 2000.
- Wegner, Manfred (Hg.):** *Die Spiele der Puppe*. Köln: Prometh, 1989.
- Weigel, Sigrid (Hg.):** *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*. Köln u.a.: Böhlau, 1992.
- Weiss, Meira:** »Narratives of Embodiment. The Discursive Formulation of Multiple Bodies.« In: *Semiotica*, Heft 3/4, 1998, 239-260.
- Winkler, Harmut:** *Der filmische Raum und der Zuschauer. »Apparatus« – Semantik – »Ideology«*. Heidelberg: Winter, 1992.
- »Technikzentrierte versus anthropologische Medienwissenschaft.« In: Heller u.a. (2000), 9-22.
- Winnicott, D. W.:** *Playing and Reality*. London: Tavistock Publications, 1971.
- Wortelmann, Fritz:** »Entfesselung, Neuentdeckung. Gegenwartsprobleme des Figurentheaters.« In: *Figurentheater*, Bd. 8, Heft 3, Oktober 1966, 191-196.
- Zweite, Armin:** »Vorwort.« In: Müller-Tamm u. Sykora (1999), 11-20.

Quellen

Elektronische Quellen

ZU DUMB TYPE

<http://dt.ntticc.or.jp> (letzter Zugang: 8. August 2003).

<http://epidemic.cicv.fr/geo/art/dtype/> (letzter Zugang: 8. August 2003).

ZU EL PERIFÉRICO DE OBJETOS

<http://www.autores.org.ar./dveronese/periferico.htm> (letzter Zugang: 8. August 2003).

ZU ŠVANKMAJER

<http://www.illumin.co.uk/svank/index.html> (letzter Zugang: 8. August 2003).

<http://www.zeitgeist.com/current/littleotik/svankmajer.html> (letzter Zugang: 8. August 2003).

Andrew, Geoff: »A Faust Buck.« In: <http://www.illumin.co.uk/svank/biog/inter/andrew2.html>, 1998 (letzter Zugang: 8. August 2003, zuerst veröffentlicht in *Time Out*, September 1994).¹

Hall, Wendy: »Interview with Jan Švankmajer.« In: <http://www.illumin.co.uk/svank/biog/inter/hall.html>, 1998 (letzter Zugang: 8. August 2003, zuerst veröffentlicht in *Animato*, Juli 1997).²

Said, S. F.: »After Revolution, the shit!« In: <http://www.thecontext.com/docsi/3804.html> (letzter Zugang: 8. August 2003)

Wood, Jason: »A Quick Chat with Jan Švankmajer and Eva Švankmajerová.« In: http://www.kamera.co.uk/interviews/svankmayer_svankmajerova.html (letzter Zugang: 8. August 2003).³

1. Es war leider nicht möglich, die gedruckte Originalfassung zu erhalten.

2. Es war leider nicht möglich, die gedruckte Originalfassung zu erhalten.

3. Die falsche Schreibweise von Švankmajers Namen entspricht der Webadresse.

Video

- Alice**, 1988, VHS, 84 min, Spielfilm, Regie Jan Švankmajer, engl. Version.
- Dumb Type**, 1998, VHS, 60 min, mit Ausschnitten von *[OR]* (1997), *S/N* (1993), *pH* (1991), *Exibitions* (1989-1993), *[OR] Installation* (1997), *Lovers*, *Teiji Furuhashi* (1994).
- Faust**, 1994, VHS, 95 min, Spielfilm, Regie Jan Švankmajer, engl. Version.
- Conspirators of Pleasure**, 1996, VHS, 85 min, Spielfilm, Regie Jan Švankmajer, engl. Version.
- Švankmajer – Vol. I**, VHS, 70 min, mit den Kurzfilmen *Dimensions of Dialogue* (1982), *The Flat* (1968), *The Last Trick* (1964), *Down to the Cellar* (1982), *Virile Games* (1988), alle Regie Jan Švankmajer.
- Zwischen Schönheit und Schmerz. Körperkunst und Körperkult**, Bayerischer Rundfunk, 1997, 45min.

Unveröffentlichte Quellen

VIDEOMATERIAL

- Aufnahme der Theateraufführung von *Máquina Hamlet***, El Periférico de Objetos, 1997.
- Aufnahme der Theateraufführung von *Zoedipus***, El Periférico de Objetos, 1998.
- Eigene Videoaufnahme der Aufführung von *Mona Alma*** von Figurentheater Anne-Kathrin Klatt, am 5. Februar 2000 im Figurentheater Stuttgart.
- Eigene Videoaufnahme der Aufführung von *Dormir*** von Clastic Théâtre, am 17. Mai 1999 im Stadtmuseum München.

TEXTMATERIAL

- Eigene Aufzeichnungen eines Gesprächs mit Anne-Kathrin Klatt** am 16. Januar 2002.
- Eigene Aufzeichnungen eines Gesprächs mit Dieter Welke** am 26. Januar 2002.
- Lepschy, Christoph**: »Widerspenstiges Material. Zur Fragmentierung des Körpers im Puppen- und Figurentheater«. Unveröffentlichtes Manuskript, 1997.

Die Künstler

El Periférico de Objetos

Die Theatergruppe wurde 1989 von Daniel Veronese, Alejandro Tanta-nián, Ana Alvarado und Emilio García Webhi. gegründet. Alle haben zuvor in der Puppentheater-Truppe des städtischen Theaters San Mar-tin in Buenos Aires gearbeitet. Mit ihrer eigenwilligen Ästhetik haben sie sich deutlich vom argentinischen Puppentheater, das vorrangig für Kinder spielt, abgesetzt und produzieren ihre Stücke ausschließlich für ein erwachsenes Publikum.

DIE STÜCKE

Ubú Rey (Buenos Aires, 1989) von Alfred Jarry.

Variaciones sobre B... (Buenos Aires 1991) von Daniel Veronese nach Mo-tiven von Samuel Beckett.

El hombre de Arena (Buenos Aires 1992) von Daniel Veronese und Emilio García Webhi nach E.T.A. Hoffmann.

Cámara Gesell (Buenos Aires 1994) von Daniel Veronese.

Máquina Hamlet (Buenos Aires 1995) von Heiner Müller.

Circo Negro (Buenos Aires 1996) von Daniel Veronese.

Zoedipus (Buenos Aires, Brüssel 1998) von Daniel Veronese nach Franz Kafka.

Monteverdi Método Bélico (Brüssel, Berlin 2000) nach Motiven von Mon-teverdi.

La última noche de la humanidad (Buenos Aires, Wien 2002) von Dieter Welke nach Motiven von Karl Kraus.

MÁQUINA HAMLET

Premiere: 7. September 1995 im Theater Callejón de los Deseos, Buenos Aires

Regie: Daniel Veronese, Emilio García Webhi und Ana Alvarado

Übersetzung: Gabriela Massuh und Dieter Welke

Dramaturgie: Dieter Welke

Akteure/Figurespieler: Ana Alvarado, Emilio García Webhi, Jorge Onofri und Alejandro Tantanián

Off-Stimme: Alejandro Tantanián und Roman Lamas

Originalmusik und Arrangements: Cecilia Candia

Licht: Jorge Doliszniak

Kostüme: Rosana Barcena

Puppen- und Objektgestaltung: Norberto Laino

Szenographie: El Periférico de Objetos

Regieassistentz: Felicitas Luna

Produktion: El Periférico de Objetos, Theater San Martin, Buenos Aires

Anne-Kathrin Klatt

Anne-Kathrin Klatt hat von 1985-89 an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart am Fachbereich Figurentheater studiert. Ab 1990 arbeitete sie als freie Theaterkünstlerin. Zunächst im Kindertheaterbereich tätig, führte sie mit *Lulu* von Frank Wedekind 1994 ihr erstes Solostück für Erwachsene auf. Seither hat sie zahlreiche Solostücke für Erwachsene und für Kinder produziert. Von 1995 bis 1998 war sie Teilnehmerin an der Russian School of Acting in Birmingham.

STÜCKE FÜR ERWACHSENE

Lulu (1994) von Frank Wedekind.

Kopfläuse (1995) nach eigenen Ideen und Texten.

Stechapfel (1997).

Mona Alma. Die stumme Geliebte Oskar Kokoschkas (1999), Regie: Jutta Schubert, Spiel: Anne-Kathrin Klatt.

Nixen (2001), Regie: Tine Madsen, Spiel: Anne-Kathrin Klatt und Susanne Reng.

STÜCKE FÜR KINDER

Karneval der Tiere (1995/96) von Camille Saint-Saëns.

Krabat (1998) von Otfried Preußler, Gastspielerin am Theater der Stadt Aalen.

Das kleine Kamel (1999).

Pulli Pulli (2001), nach eigenen Ideen und Texten.

MONA ALMA. DIE STUMME GELIEBTE OSKAR KOKOSCHKAS

Premiere: 4. Februar 1999 im Theater der Stadt Aalen

Spiel und Figurenbau: Anne-Kathrin Klatt

Inszenierung: Jutta Schubert

Bühne: Christof Hußmann

Choreographische Mitarbeit: Natascha Schmitz

Stimme Kokoschka: Peter H. Gogolin

Licht und Ton: Joseph Faller

Jan Švankmajer

Jan Švankmajer studierte 1954-58 an der Prager Akademie der Darstellenden Künste im Fach Puppentheater und spezialisierte sich in Regie und Szenographie. 1962-1964 war er Angehöriger der Laterna Magika in Prag, wo er die Arbeitsweise der multimedialen Theaterproduktion kennen lernte. Er verließ dieses Theater 1964, um seinen ersten Kurzfilm, *The Last Trick*, zu produzieren. Es folgen zahlreiche Kurzfilme und plastische Arbeiten. Seine Filmarbeit wurde immer wieder durch Verbote seitens der tschechischen Autoritäten unterbrochen. In diesen Zeiten widmete er sich verstärkt der bildenden Kunst. 1970 trat er in die tschechische Surrealistengruppe ein, mit deren Weltsicht er sich und seine künstlerische Tätigkeit identifiziert. 1985-87 produzierte er seinen ersten Spielfilm *Alice*, nach Lewis Carroll, in dem er animierte Figuren mit der Kinderdarstellerin Kristýna Koutová agieren ließ und der 1988 bei der Berlinale seine Weltpremiere hatte. Seither hat er noch drei weitere Spielfilme produziert.

DIE SPIELFILME

Alice [Něko z Alenky] (1988) nach Lewis Carroll.

Faust [Lekce Faust] (1994) nach Johann Wolfgang von Goethe, Christopher Marlowe, Christian Dietrich Grabbe, Charles Gounod und Motiven der tschechischen Puppentheater-Tradition.

Conspirators of Pleasure [Spiklenci slasti] (1996), eine schwarze Komödie über Fetischismus.

Little Otik [Otesánek] (2001) nach einem tschechischen Märchen.

FAUST

Premiere: 1994 bei den Filmfestspielen in Cannes, wo *Faust* außerhalb des Wettbewerbs gezeigt wurde.

Skript und Regie: Jan Švankmajer

Produzent: Jaromír Kallista

Kamera: Svatopluk Malý

Szenographie: Eva Švankmajerová und Jan Švankmajer

Sound: Ivo Špalj

Animation: Bedřich Glaser

Musik von Charles Gounod und Johann Sebastian Bach

Darsteller: Petr Čepek, Jan Kraus, Vladimír Kudla, Antonín Zácpal, Jiří Suchý

Produktion: Athanor, Heart of Europe, K Production, BBC Bristol, Lumen Films

Bildnachweise

Abbildungen 1-4: Videoprint aus *Alice*, 1988, VHS, 84 Min., Spielfilm, Regie Jan Švankmajer, engl. Version. Mit freundlicher Genehmigung von Athanor Film Production; © Concord Film.

Abbildungen 5-6: Videoprint aus *Zoedipus*, Videoaufnahme der Theateraufführung, *El Periférico de Objetos*, 1998. Mit freundlicher Genehmigung von *El Periférico de Objetos*.

Abbildungen 7-17: Videoprint aus *Máquina Hamlet*, Videoaufnahme der Theateraufführung, *El Periférico de Objetos*, 1997. Mit freundlicher Genehmigung von *El Periférico de Objetos*.

Abbildungen 19-21 und 23-26: Videoprint aus der eigenen Videoaufnahme der Aufführung von *Mona Alma* am 5. Februar 2000 im Figurentheater Stuttgart. Mit freundlicher Genehmigung von Anne-Kathrin Klatt.

Abbildungen 18 und 22: *Mona Alma*, 1999, Foto: Gerd Keydall. Mit freundlicher Genehmigung von Anne-Kathrin Klatt.

Abbildungen 27-34: Videoprint aus *Faust*, 1994, VHS, 95 Min., Regie Jan Švankmajer, engl. Version. Mit freundlicher Genehmigung von Jan Švankmajer; © Lumen Films.

Weitere Titel der Reihe:

Annette Keck,
Nicolas Pethes (Hg.)
Mediale Anatomien
Menschenbilder als
Medienprojektionen
2001, 456 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-76-9

Georg Christoph Tholen,
Gerhard Schmitz,
Manfred Riepe (Hg.)
**Übertragung – Übersetzung –
Überlieferung**
Episteme und Sprache in der
Psychoanalyse Lacans
2001, 442 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-74-2

Manfred Riepe
Bildgeschwüre
Körper und Fremdkörper im
Kino David Cronenbergs.
Psychoanalytische Filmlektüren
nach Freud und Lacan
2002, 224 Seiten,
kart., zahlr. SW-Abb., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-104-3

Torsten Meyer
Interfaces, Medien, Bildung
Paradigmen einer
pädagogischen Medientheorie
2002, 266 Seiten,
kart., zahlr. SW-Abb., inkl.
Begleit-CD-ROM, 26,80 €,
ISBN: 3-89942-110-8

Wolfgang Kabatek
**Imagerie des Anderen im
Weimarer Kino**
April 2003, 226 Seiten,
kart., zahlr. SW-Abb., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-116-7

Christian Bielefeldt
**Hans Werner Henze und
Ingeborg Bachmann: Die
gemeinsamen Werke**
Beobachtungen zur
Intermedialität von Musik und
Dichtung
April 2003, 308 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-136-1

Georg Jongmanns
Bildkommunikation
Ansichten der Systemtheorie
August 2003, 268 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-162-0

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Weitere Titel der Reihe:

Tanja Nusser,
Elisabeth Strowick (Hg.)
Rasterfahndungen
Darstellungstechniken –
Normierungsverfahren –
Wahrnehmungskonstitution

September 2003, 322 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-154-X

Marianne Schuller,
Gunnar Schmidt
Mikrologien
Literarische und
philosophische Figuren des
Kleinen

September 2003, 182 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-168-X

Jörn Rüsen (Hg.)
Zeit deuten
Perspektiven – Epochen –
Paradigmen

September 2003, 402 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-149-3

Timo Skrandies
**Echtzeit – Text – Archiv –
Simulation**
Die Matrix der Medien und ihre
philosophische Herkunft

September 2003, 416 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-151-5

Eva Erdmann (Hg.)
Der komische Körper
Szenen – Figuren – Formen
Oktober 2003, 326 Seiten,
kart., zahlr. SW-Abb., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-164-7

Christoph Ernst,
Petra Gropp,
Karl Anton Sprengard (Hg.)
**Perspektiven interdisziplinärer
Medienphilosophie**
Oktober 2003, 334 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-159-0

Nikolaus Müller-Schöll (Hg.)
Ereignis
Eine fundamentale Kategorie
der Zeiterfahrung
Anspruch und Aporien
Oktober 2003, 336 Seiten,
kart., 26,00 €,
ISBN: 3-89942-169-8

Saskia Reither
Computerpoesie
Studien zur Modifikation
poetischer Texte durch den
Computer
September 2003, 302 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-160-4

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de