

Fremde Körper.

Das mediale Blickgeschehen im Theater

MEIKE WAGNER

Heiner Müllers Textanweisung »Familienalbum« erfährt eine intermediale Inszenierung: Ein Spotlicht erhellt nach dem Einlass eine Gruppenanordnung, die durch den Ausschnittcharakter des Lichtkegels den Eindruck eines nostalgischen Familienfotos erweckt. Ausdrucklose 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. »Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im

Abbildung 1



Rücken die Ruinen von Europa [...].¹ Hamlets zynische, schmerzhaft Schilderung des Begräbnisses prallt gegen die tote Starrheit des ›Familienfotos‹. Erst als der Text übergeht zur inneren Haltung, zur Zerrissenheit Hamlets, lösen sich Akteure aus der ›Fotografie‹, um mit am Hinterkopf aufgesägten 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 erst kann man deutlich unterscheiden, welche ›Familienmitglieder‹ Menschenakteure und welche lebensgroße Puppen sind. Die mediale Verschachtelung von Fotografie, Theaterakteuren, Menschenakteuren und Objekten wird hier für Augenblicke aufgelöst, um sich im nächsten Moment wieder ineinander zu schieben. Die Inszenierung *Máquina Hamlet* (1995) der argentinischen Theatergruppe El Periférico de Objetos² verschreibt sich dem Universum der scheinbaren Wiedergänger Heiner Müllers, hält den Status der Figuren in der Schwebe: alle Beteiligten transformieren zu Cyborgs – halb medialiserte Technikobjekte, halb Akteure aus Fleisch und Blut.

Live-Körper vs. medialisierter Körper

Theater ist eine Körperkunst. Körperliche Anwesenheit und Unmittelbarkeit werden gerne als Garanten der Kunstform betrachtet: Dort, wo Körper anwesend sind, da gibt es eine Live-Performance und also Theater – so die Argumentationsweise. Damit wird der Menschenkörper gegen das Medium, das Vermittelte in Anschlag gebracht. Es wird hier eine deutliche Abgrenzung vorgenommen: Entweder es gibt einen authentischen und originären Körper wie im Theater, oder wir haben es mit technischen Repräsentationen des Körper zu tun wie etwa im Video-bild oder im Objektkörper. Dies setzt voraus, es gäbe einen irgendwie gearteten Originalkörper, das menschliche Fleisch, und in einem zweiten Schritt mediale Körperrepräsentationen, so als wären diese der Abdruck einer originalen Gussform. Das Theater kann in diesem Sinne nicht als Medium bezeichnet werden, es sei denn man kreiert in einer

1. Heiner Müller: »Hamletmaschine«, in: ders.: *Die Stücke 2*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 545–554, hier S. 545.

2. El Periférico de Objetos wurde 1989 in Buenos Aires gegründet. Der Name »Die Peripherie der Objekte« entstand aus dem Selbstverständnis der Künstlergruppe, mit einer marginalen Theaterkunst von den Rändern der Gesellschaft her subversive Kritik zu leisten. Vgl. hierzu Daniel Veronese/Dieter Welke: »La Máquina Hamlet vom Teatro El Periférico de Objetos«, in: Kati Röttger/Martin Roeder-Zerndt (Hg.), *Theater im Schutt der Systeme. Dokumentation einer Begegnung zwischen dem Cono Sur und Deutschland*, Frankfurt/Main: Vervuert 1997, S. 243–253.

Art Überblendung einen Zusammenhang mit dem Konzept von Theater als Gesamtkunstwerk und bezeichnet das Theater als »Hypermedium«, das verschiedene technische Medien in sich aufnehmen kann, die im theatralischen Rahmen aber dennoch in ihrer ›Körperqualität‹ von der Live-Performance unterschieden bleiben. Das heißt also, Theater wird dann als Rahmensystem verstanden, dass zwar technische Medien wie Video und Filmprojektion in sich aufnimmt, aber das Eigencharakteristikum der ›Liveness‹ unangetastet lässt.³

Dies ist der Kompromiss, der das Theater an den Diskurs der Medien anschließen kann, ohne jedoch von der Behauptung der authentischen Körperpräsenz abgehen zu müssen. Der Begriff von Medien reduziert sich hier auf einen technischen Vermittlungsapparat, lässt jedoch die beteiligten Körper, die Nutzer, die Betrachter, Theaterzuschauer außen vor. Eine wirkliche Auseinandersetzung mit einer Medialität des Theaters – als performativer und kommunikativer Ort verstanden –, welche die Denkanstöße der Medientheorie nutzt und umsetzt, kann so nicht stattfinden.

Für diese klare Abtrennung des Live-Theaters von der medialisierten Bildübertragung stellt das Figurentheater nun einen erheblichen Problemfall dar. Handelt es sich bei der Puppe um einen Live-Körper, der wie die Schauspieler präsent ist und ›spürbar‹, oder ist es ein Bilderkörper, eine medialisierte Repräsentation des Menschenkörpers? Eine Lösung aus dem Dilemma bietet die Annahme, Puppentheater sei wesentlich von Theater im Sinne des Schauspiels oder der Performance unterschieden. Dies wäre leicht zu stützen, wenn Puppentheater bei seinen traditionellen Werkzeugen bliebe und sich somit festschreiben ließe auf das Castelet, die verdeckte Manipulation der Figuren, und einen festumrissenen Rahmen von Materialien, aus denen die Figuren gestaltet werden. Das zeitgenössische Figurentheater macht jedoch genau das Gegenteil: Es vermengt, vermischt seine Puppenkörper mit Menschenkörpern und Medienkörpern, macht vor keinem Materialexperiment halt und lässt die menschliche Gestalt zwischen handelnder Figur und existenziellem Symbol der Medialisierung oszillieren.⁴ Die

3. Zur Diskussion um den Status des Theaters als »medialisiert«, als Live-Performance, als »Medium« vgl. u.a. Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*, London, New York: Routledge 1993; Philip Auslander: *Liveness. Performance in a mediatized Culture*, London, New York: Routledge 1999 und im deutschsprachigen Raum Martina Lecker (Hg.): *Maschinen, Medien und Performance. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin: Alexander 2001.

4. Vgl. zu zeitgenössischem Figurentheater u.a. Silvia Brendenal (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit 2000 und Henryk Jurkowski: *Metamorphoses. La marionnette au XX^e siècle*, Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette 2000.

menschlichen Performer interagieren mit Objekten, Körper werden aus Objektteilen und Menschenleibern gebildet, die Performer schlüpfen in die Puppen und vermenschlichen andererseits die Objekte, bis eine scharfe Grenze zwischen Leben und Tod, zwischen Live-Performance und Medienereignis, nicht mehr gezogen werden kann.

Nimmt man die Inszenierung des Puppenkörpers ernst, dann stellt er für die Idee des kohärenten Live-Körpers ein Problem und eine Störung dar. Dies hat nicht nur mit den Inhalten der Aufführungen zu tun, sondern wird von einer spezifischen Struktur des Figurentheaters her entwickelt/zugelassen, die eine produktive Störung bewirkt. Sie macht sichtbar, was ein diskursives Körpermodell, wie etwa Judith Butler⁵ es vertritt, 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 im performativen Akt. Die Matrix, die den Theaterkörper herstellt wird hier 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. Um die Produktion der Theaterkörper in einem medialen Verhältnis in den Blick zu bekommen, stützt sich das hier 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 und nicht nur als bedeutungsgenerierenden Körper versteht; er steht in einem interdependenten Wechselverhältnis mit dem Akteurskörper. Das Störpotenzial des Puppenkörpers, so wird sich zeigen, fungiert als Markierung einer körperegnerierenden Medialität des Theaters.⁶

Die Blindheit des Sehens

Die mediale Dimension des Theaterkörpers lässt sich an Maurice Merleau-Pontys Konzept des Sehens als körperlicher/verkörperter Prozess

5. Eine Störung in diesem Sinne wird vergleichbar mit der ›Verfehlung der Norm‹ in dem Konzept der Philosophin Judith Butler zur diskursiven Materialisierung von Körpern. Die Körpertheorie Butlers ist zentral für das hier entwickelte Konzept der medialen Produktion von Körpern. Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991 und dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin: Berlin-Verlag 1995.

6. Eine umfassende Bearbeitung diese Themas bietet meine Studie *Nächte am Puppenkörper*, Bielefeld: transcript 2003.

und nicht nur als optische Funktion verstanden veranschaulichen. Das sich Entziehende des Körpers, das Fremde des Körpers durchschneidet das körperliche Wahrnehmungsgeschehen, die Alterität des eigenen Blicks ist Siedlungsraum für die Entfaltung der Medialität.

Maurice Merleau-Ponty entwirft in seinem Spätwerk eine Ontologie des Sehens und des Fleisches, mit der er holistische Konzepte von Subjekt, Ich, Präsenz zugunsten einer Zwischensphäre der Intersubjektivität verwirft. Sehen wird hier nicht als subjektiver Akt verstanden, sondern als Blickgeschehen, das Sehenden, Sichtbares und Mitsehenden umgreift.

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.⁷ 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. Der Andere nun – ein anderer Körper, ein anderes Objekt –, der als Irritation, Widersetzliches erscheint, ist in diesem Spiel das Unsichtbare, das nicht im Sinne einer linearen Bewegung in Sichtbarkeit überführt werden muss, sondern eine Störung darstellt, die konstitutiv im Sichtbaren, im Eigenen angesiedelt ist. Im Unterschied zu Jacques Lacan, der mit dem Spiegelstadium die Antizipation des ›anderen Blicks‹ in das eigene Bild herausarbeitet⁸, geht es Merleau-Ponty nicht darum, das Nicht-Sehen des Unsichtbaren, Anderen mit Verlustmetaphern zu belegen, vielmehr postuliert er die gelebte Einkörperung des Unsichtbaren in der Wahrnehmung. Entsprechend betrachtet er das Unsichtbare nicht als jenseits unserer Welt liegend, sondern versteht es als *Unsichtbares dieser Welt*.⁹

7. Wayne Jeffrey Froman macht auf die Nähe von Merleau-Pontys Differenz-Begriff zu Jacques Derridas *Différance* aufmerksam. Vgl. W.J. Froman: »At the Limits of Phenomenology. Merleau-Ponty and Derrida«, in: Véronique Marion Fóti (Hg.), *Merleau-Ponty. Difference, Materiality, Painting*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1996, S. 16-26.

8. Vgl. Jacques Lacan: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion (1936)«, in: ders.: *Schriften I*, Olten u. Freiburg: Walter, 1991, S. 61-70.

9. Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Fink, 1986, S. 198: »Die Idee ist diese Ebene, diese Dimension, sie ist also nicht etwas faktisch Unsichtbares wie ein Gegenstand, der hinter einem anderen verborgen ist, aber sie ist auch nicht ein absolut Unsichtbares, das mit dem Sichtbaren nichts zu tun hätte, sondern sie ist das Unsichtbare *dieser Welt*, das, was diese Welt bewohnt, sie stützt, sie sichtbar macht, sie ist ihre innere und ureigene Möglichkeit, das Sein dieses Seienden.«

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 *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.«¹⁰

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.«¹¹

10. Georg Christoph Tholen: »Der Verlust (in) der Wahrnehmung. Zur Topographie des Imaginären«, in: *Texte. Psychoanalyse, Ästhetik, Kulturkritik* 3 (1995), S. 46-75, hier S. 47.

11. Ebd., S. 68. 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. Derrick de Kerckhove: »Eine Theorie des Theaters«, in: ders.: *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, München: Fink 1995, S. 71-95.

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 Einschnitte, wenn sie – stets neu – die Frage nach dem Sichtbaren stellt, ohne dieses zu annullieren.«¹²

Es ist der Andere, der in das ›reine‹ Sehen des Auges einbricht und so den Blick erzeugt, der eine 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. 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 Apparatustheorie, wenn auch anders gewichtet, benannt hat.¹³

12. G.C. Tholen: »Der Verlust (in) der Wahrnehmung« (Anm. 10), S. 67. Bernhard Waldenfels bestätigt diese Sicht auf die Rolle der Kunst, vgl. Bernhard Waldenfels: »Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei«, in: ders.: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991, S. 204–224, hier S. 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.*« (Hervorhebung im Original)

13. Vgl. zur Apparatustheorie Jean-Louis Baudry: »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat«, in: *Eikon. Zeitschrift für Photographie & Medienkunst* 5 (1993),

Eine Parallelsetzung des Sehens von Auge und Blick mit dem Vermittlungsvorgang von Medien stößt an eine wichtige Unterscheidung. 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.«¹⁴

Die Theorien Merleau-Pontys, seine *Phänomenologie der Wahrnehmung*¹⁵ und die *Ontologie des Sehens*¹⁶, können von kulturwissenschaftlichen Analysen als Körpertheorien gelesen werden.¹⁷ Seine späten Schriften sind ein wichtiges Scharnier zwischen Körperlichkeit und Medialität. Schon in seinem frühen Werk hat Merleau-Ponty den Körper nicht als statuarische Einheit dargestellt. Er situiert sich dort 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 Unterschei-

S. 36-43 und Jean-Louis Comolli: »Machines of the Visible«, in: Teresa de Laureatis/Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, Basingstoke, London u.a.: Macmillan 1980, S. 121-142.

14. Georg Christoph Tholen: »Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität«, in: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München: Fink, 1999, S. 15-34, hier S. 28.

15. Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *La phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard 1945. Diese Studie umfasst die frühen Forschungen Merleau-Pontys in den 30er Jahren, konnte jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlicht werden.

16. Die Theoreme der *Ontologie des Sehens* lassen sich vor allem in Merleau-Pontys spätem Werk nachverfolgen. So in seinem Cézanne-Aufsatz »L'œil et l'esprit«, in: *Art de France*, 1 (1961), S. 187-208 und in seiner posthum veröffentlichten fragmentarisch gebliebenen Studie *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard 1964.

17. Es seien hier zwei exemplarische Versuche erwähnt, Merleau-Pontys Theorien auf den Bereich der Performance und des Films anzuwenden: Während Amelia Jones sich im Hinblick auf Body Art und Performance auf die phänomenologische Subjektkonstruktion bezieht, will Vivian Sobchack mit Rekurs auf das sinnliche Wechselspiel des Blicks die Körperlichkeit des Zuschauers in die Filmtheorie einbringen. Vgl. Amelia Jones: *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis: Univ. Press 1998 und Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ: Univ. Press 1992.

dung von Körper als Subjekt und Körper als Objekt die problematische Binarität von bedeutungsverleihender Immaterialität und bedeutungstragender Materialität¹⁸ eingeschrieben. Sein Spätwerk stellt hier eine entscheidende Weiterentwicklung dar. In seiner Konzeption des Fleisches erscheint der Körper nun konsequent als Zwischenkörperlichkeit.¹⁹ Er ist immer im Begriff in das Objekthafte 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, der seine Brüchigkeit verschleiert und zeigt.²⁰ 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 Körperschema 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

18. Vgl. hierzu die Kritik an diesem Konzept in J. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* (Anm. 5), S. 221.

19. Bezeichnenderweise denkt Merleau-Ponty die *Intersubjektivität* vom Körper her als *Interkorporalität*. Vgl. Bernhard Waldenfels: »Fremderfahrung zwischen Aneignung und Enteignung«, in: ders.: *Der Stachel des Fremden* (Anm. 12), S. 57-71, hier S. 65.

20. Silvia Eiblmayr verbindet Lacans psychoanalytisches Konzept der *Suture* (Naht, Operationsnaht), die die symbolische Stelle bezeichnet, an dem das Subjektgefüge sich abschließt und gleichzeitig seinen Konstruktionscharakter zeigt, mit Lesarten medialisierter Körper, mit Körperkunst. Vgl. Silvia Eiblmayr: »Vorwort«, in: dies. (Hg.), *Suture. Phantasmen der Vollkommenheit*, Salzburg: Salzburger Kunstverein 1995, S. 5-6, hier S. 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.«

von Auge und Blick bringt den Körper als mediale Figur in Bewegung, negiert eine Fixation irgendeiner Art von essentieller Körperlichkeit. Diese Vorstellung einer Körperlichkeit als Differenz lässt sich auch auf das Puppentheater beziehen, das seine flüchtigen Körper im Spannungsfeld von statuarischer Vorgabe und performativem Spiel momenthaft zu kristallisieren weiß.

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 offensichtlich 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 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 gesehenen Körper betrifft. Ich möchte behaupten, 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.

Fremdkörper, Maschinenkörper

Das Figurentheater kristallisiert das Andere der Körperwahrnehmung zum Bild des fremden Körpers. Die Puppe ist einerseits dem Menschen nah, ihre Gestalt ist uns vertraut. Doch diese Vertrautheit 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 Fremdheit²¹ macht die Puppe zu ei-

21. Bernhard Waldenfels unterscheidet in phänomenologischer Perspektive drei Ebenen von Fremdheit: 1. normale, alltägliche Fremdheit innerhalb einer Ordnung,

nem schwer einzuordnenden Fremdkörper. Die Auflösungen, Spaltungen ihres Körpers, die man auch dem Bereich des radikal Fremden zu rechnen 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«²².

Der Figurentheater-Körper bietet als konstruierter Körper Einblicke in die mediale Struktur. 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 Materialisierung einbegriffen wird. In der Inszenierung *Máquina Hamlet* erzeugt die Verschränkung mit dem medialen Dispositiv der Fotografie wie schon in der Eingangsszene des »Familienalbums« auch im Bezug auf die Puppenfigur des Autors dieses mediale Blickereignis. Während der ganzen Aufführung sitzt eine Heiner 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«²³, in dem die »Maschinisierung« Hamlets, die innere Vereisung im Zwiespalt zwischen Revolte und Staatsraison, ihren Höhepunkt erreicht wird diese Puppe zentral gerückt, entkleidet und »gehäutet«.

Die 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 Entfremden, 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 finden. Der Hamletdarsteller legt zu Beginn seines Monologes seine Rolle ab: »Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr [...]«²⁴ 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.«²⁵ Das Ich sieht sich als Revolutionär und

2. strukturelle Fremdheit, die einer anderen Ordnung zugehört und 3. radikale Fremdheit wie Eros, Rausch, Tod, die jenseits jeder Ordnung versetzt. Vgl. Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999, S. 78.

22. B. Waldenfels: *Topographie des Fremden* (Anm. 21), S. 109.

23. H. Müller: »Hamletmaschine« (Anm. 1), S. 549-553.

24. Ebd., S. 549.

25. Ebd., S. 550.

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.«²⁶ Die Aufspaltung der Rollen führt zur unerträglichen Paralyse, die Geschichte walzt am entsetzt Gelähmten vorbei.

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 Gehirn ist eine Narbe. Ich will eine Maschine sein.
Arme zu greifen Beine zu gehen kein Schmerz kein Ge-
danke.²⁷

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. 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«²⁸.

Das szenische Geschehen, die wörtliche Zerreißung der Müller-Puppe konterkariert die textlichen Bilder. Den Vorsatz »Ich breche mein versiegeltes Fleisch auf« erfüllen andere: Im letzten Drittel dieses Textes erscheint die Regieanweisung »Fotografie des Autors.«²⁹ Im Moment der Verlesung dieser Anweisung drehen zwei Akteure den Stuhl mit der

26. Ebd., S. 551.

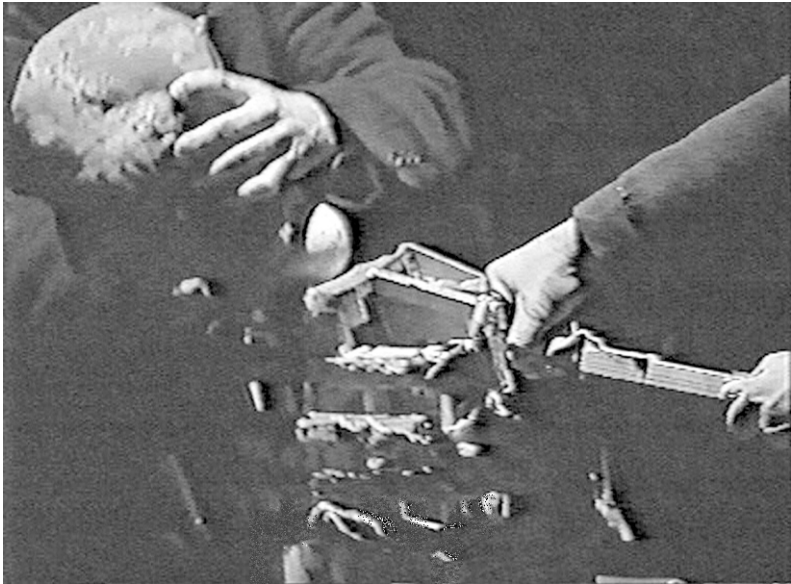
27. Ebd., S. 552f.

28. Ebd., S. 553.

29. Ebd., S. 552.

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«³⁰ zu hören ist. Jetzt beginnen die Akteure, die Arme und Beine der Puppe zu demontieren; sie zerreißen, zerstückeln die Figur gegen deren zappelnden und sich windenden Widerstand.

Abbildung 2



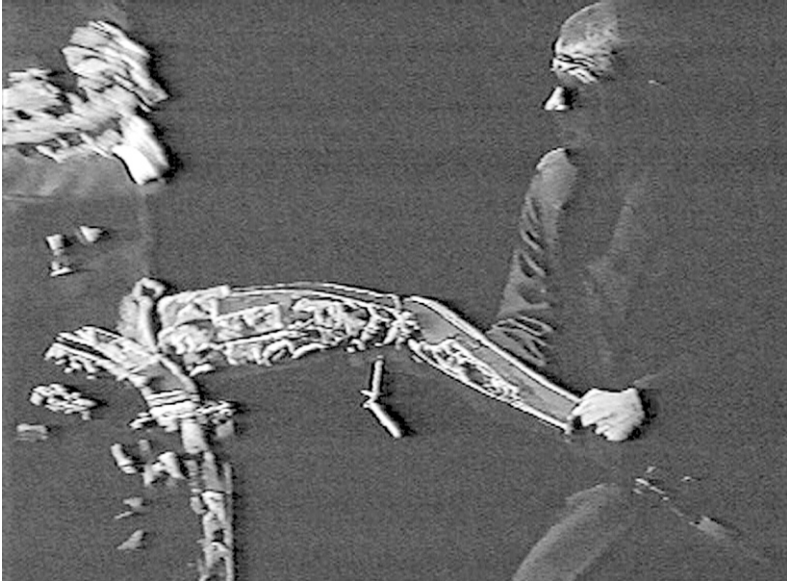
Wiederum wird hier das Foto mit dem Fotografierten gleichgesetzt. Die Puppe ist genauso tot wie die fotografierte Abbildung. Und doch zeigt sich Leben, Widerstand gegen die Zerstückelung. Leben und Tod, Abbildung und Objekt verschränken sich ebenso miteinander wie sich in der Imagination das Foto zum Lebendigen hin verschiebt – und doch gleichsam ttend.³¹ 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: die imaginäre sprachliche Zerreißung der Fotografie bewirkt die Zerstörung der Puppe.

30. Ebd.

31. Vgl. Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Galimard 1980. Siehe insb. S. 55f. zu Barthes' Vergleich von Fotografie und Theaterkunst hinsichtlich der ›Mortifizierung‹.

Das Spannungsmoment zwischen dem Medium der Fotografie und der Theaterpuppe resultiert aus dem Schwanken zwischen imaginierter 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,

Abbildung 3



das gemeinsame Schicksal des Todes zur unbegreiflichen Nabelschnur zwischen ihnen. Das sorgsame In-Beziehung-Setzen von Fotografie und Puppe(n) hat in *Máquina Hamlet* eine höchst beunruhigende Wirkung, bleibt letztendlich nicht aufschlüsselbar und verweist einmal mehr auf die ver-rückende, entwurzelnde Wirkung des künstlichen Körpers im Spielzusammenhang.

Die desorientierende mediale Grenzverwischung zwischen Leben und Tod hat etwas Gewaltvolles. Die Darstellung von *körperlicher* Gewalt in diesem Zusammenhang wirkt noch vielfach stärker auf den Zuschauer. Der andere Körper, die Puppe, zerreißt sich nicht selbst, er wird von anderen gewalttätig zerrissen. Doch ist diese befremdende Gewalt nicht mit der gewaltvollen Darstellung zerberstender Körper in sogenannten *splatter movies* etwa gleichzusetzen. Das Aufbrechen des Puppenkörpers bringt keine Eingeweide zum Vorschein, nichts, das einen bluttriefend anwidert, aber auch nichts, in das man sich betten

könnte.³² 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 Müller'schen Hamlettextes schafft ein Paradox. Während der Text mit der Maschine die fatalistische Endlösung »Versteinerung« (Gewalt) oder ›Schmerzbetäubung‹ (Flucht nach innen) anbietet, sieht die ›Pup-

32. 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 in einem Gespräch mit der Autorin am 28. Januar 2002.

pen-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 von diesem Spannungsverhältnis.

Die Grenzüber tretung 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.«³³ 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 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 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, Evi-

33. Jacques Derrida: *Positionen*, Graz, Wien: Böhlau 1986, S. 47.

denzen 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 medialen ›Grenzspiele‹ des Fremden und des Eigenen.

Der Puppenkörper lässt sich also nicht in die Dichotomie »Live-Körper« vs. »medialisierter Körper« einschreiben. Seine Haut hat aufplatzende Nähte, die seinen Konstruktionscharakter aufscheinen lassen und Einblicke in die Medialität der theatralen Körperfabrikation geben. So situiert er sich quer zu diesen Abgrenzungen und markiert das mediale Blickgeschehen.