

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 Schmerzfürfreiheit, 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 Äußerungssubjekt 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.

Konsistenzenebene. 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, Buttgerit, 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 Grenzereignis.

[I]n ihren besten Momenten erfinden diese Filme »Selbstzerstörungen, 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 Begleiterecheinungen 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 handele 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 ernüchtert 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 unbekannten 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 Schwebe 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/verfehelter 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 Körperereinschreibungen 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, gefiert 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‹ ausstaffiert posiert Klatt nun in klischeehaften Playmate-Posen, die auch an die Posen in den Puppenzeichnungen von Kokoschka erinnern. Mit diesen plumpen Zitaten 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 Strohhalme 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, ankoppeln. 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 Verlebung 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 gespielt 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

Obleich 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, dass 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 männliche 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 Abschießung 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 Figurespielerin 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.