

Vorwort

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

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

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

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

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

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

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

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

Der theoretische Aufwand dieser Arbeit sollte den Leser jedoch

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

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

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

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

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

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

Meike Wagner
Mannheim, im August 2003