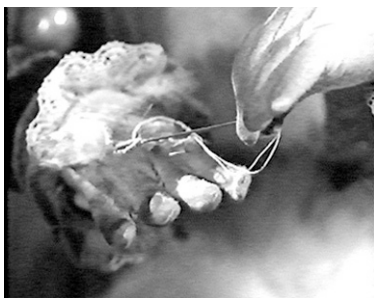


Nähte am Puppenkörper

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

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



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

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

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

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



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

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

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

Thesen zum Puppenkörper

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

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

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

MEDIALITÄT

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

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

STÖRENDE NÄHTE

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

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

5. Fischer-Lichte (2001), 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

STÖRFALL FIGURENTHEATER

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Figurentheater

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

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

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

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

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

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

OFFENE MANIPULATION

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19. Claudel (1960), 250.

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

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

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

GESTALTUNGEN DES PUPPENKÖRPERS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÜBER GRENZEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PERFORMANCE-KÖRPER

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Materialien werden aus Alltags- und anderen Bedeutungskon-

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

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

39. Schröder (1990), 23.

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

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

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

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

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

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

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

42. Féral (1982), 172.

43. Banes (1993), 192.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

46. Schröder (1990), 29.

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

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

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

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

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

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

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

50. Jurkowski (2000), 261f.

KÖRPERMATERIALITÄT UND FABRIKATION

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

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

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

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

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

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

KÖRPERDISKURS UND FIGURENTHEATER

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Programm-Vorschau

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

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

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

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

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