

Nähte und Pixel

Das Figurentheater inszeniert den Entzug des Körpers. Dieser Entzug betrifft meinen eigenen Körper: Ich mache im Figurentheater die Erfahrung, dass mein Körper sich fremd anfühlt, seinen Konstruktionscharakter offensichtlich macht. Der Figurenkörper hat eine Wirkung auf mein eigenes Bild vom Körper. Die hier vorliegende Studie hat gezeigt, dass diese Wirkung ihren Kern in der diskursiven Struktur hat, die das Verhältnis von eigenem Körper und Figurenkörper im Theater bestimmt. Diese Untersuchung ging damit über eine Zuweisung der bedeutungsentschlüsselnden Rezipientenrolle an den Betrachter hinaus, versuchte ihn vielmehr als Partner in einem körperlichen Wechselspiel zu beschreiben: Der Puppenkörper und der Betrachterkörper bedingen sich gegenseitig.

Was sich hier als Zusammenhang von produktiven Faktoren darstellt, wurde in dieser Arbeit als *Medialität* problematisiert. Von *Medialität* muss dann gesprochen werden, wenn der Körper (der eigene Körper und der Puppenkörper) nicht vorausgesetzt werden kann – eine Erkenntnis, die nicht nur den Stand des aktuellen Körperdiskurses umreißt, sondern auch vom Figurentheater in besonderer Weise ästhetisch erfahrbar gemacht wird. *Medialität* bezeichnet jene produktive Matrix, in die der Figurenkörper und der Betrachterkörper gleichermaßen eingewoben sind und die sie erst hervorbringt. Beide Körper werden also in der theatralen Situation erst hergestellt, sie sind nicht als vorher schon materialisierte Entitäten zu sehen, die nun in die Rahmung der Theaterraufführung eingeführt werden. Die Zusammenführung von phänomenologisch-diskursivem Körperbild und medialer Praxis hat eine Perspektive geschaffen, mit der Figurentheater über dramaturgische und semiotische Analysen hinaus, die, wie gezeigt wurde, weitgehend auf die Puppe als dramatische Figur rekurrieren, hinsichtlich seiner verstörenden Körperinszenierungen in den Blick genommen werden kann.

Wenn man etwa eine Puppentheaterraufführung vor Augen hat, bei der die Puppenkörper erst im Spiel entstehen, ein Stoffknäuel zum Beispiel erst durch die Bewegung und das Zufügen einer Maske als Körper kenntlich wird, dann ist dieser Gedanke der Körperproduktion im Theater direkt nachvollziehbar. Dass dieser produktive Vollzug im

Theater auch den Menschenkörper (den Betrachter aber auch den Schauspieler) betrifft, lässt sich nur, mit einem Modell denken – wie es oben erarbeitet wurde –, das den Rahmen des Sichtbaren sprengt und die unsichtbare Matrix der Körperkonstitution einbegreift. Hier hat sich gezeigt, dass der Rückgriff auf ein phänomenologisches Wahrnehmungsmodell, das die Wahrnehmung versteht als körperproduzierende und vom Körper produzierte Setzung, und auf ein poststrukturalistisches Körpermodell, das den Körper als diskursive Materialisierung betrachtet, den Menschenkörper durchaus in diesen Produktionsprozess eingeschrieben fassen kann.

Die Besonderheit des Figurentheaters liegt in seinem Potenzial, das mediale Körperverhältnis zu stören, um seine Verfasstheit sichtbar/spürbar zu machen. Paradigmatisch wurden hier die Konfigurationen des *Fremdkörpers*, der *Körperkontrolle* und der *Entkörperungen* aus Körperinszenierungen des Figurentheaters entwickelt. Der Fremdkörper bezieht sich auf das Wechselverhältnis zwischen dem Fremden und dem Eigenen, das sich in körperlicher Hinsicht sowohl zwischen Puppe und Mensch situiert als auch in der Puppe selbst als Wechselspiel von imaginiertem Leben und lebloser Materialität. Anhand der Inszenierung *Máquina Hamlet* von El Periférico de Objetos wurde erarbeitet, wie sich die Konfiguration des *Fremdkörpers* entlang der Achse von Tod und Leben materialisiert und in gewaltvollen Brüchen auf die mediale Verfasstheit des Wechselspiels von Fremd und Eigen im Theater verweist.

Körperkontrolle umschreibt das Verhältnis der Puppe zur Körpernormierung. Ihr instrumenteller Charakter lässt sie zum Vehikel männlicher Aneignungsphantasien werden. Wie die Analyse der Inszenierung *Mona Alma* von Anne-Kathrin Klatt und Jutta Schubert gezeigt hat, stört die Puppe jedoch diese Kontrolle durch ihre materielle Widerständigkeit und das Offenlegen der Produktionsstruktur ihrer Körperlichkeit. So transportiert die Theaterpuppe einerseits das Bild eines konstruierten, fabrizierten Körpers, andererseits aber auch das eines performativen Potenzials der Körperverfehlung.

Die Konfiguration der *Entkörperungen* markiert den Körper im strukturellen Wirbel als Leerstelle. Mit der Analyse von Jan Švankmajers Film *Faust* wurde gezeigt, wie die Figurenkörper und Menschenkörper in der überstürzten Transformation und der seriellen Wiederholung sich nur mehr als Momente eines immer weiterlaufenden Umwandlungsprozesses materialisieren und durch ihre Flüchtigkeit beim Betrachter körperlichen Schwindel verursachen. Die Körper stellen nur noch Abdrücke einer produktiven Struktur dar, sie sind nicht mehr als ursprüngliche Materialitäten zu denken.

Diese Konfigurationen, und hier schließt sich der Kreis, wirken insbesondere durch Destabilisierung des eigenen hermetischen Körperbildes. Sie vermögen das, indem sie die Struktur der medialen Kör-

perproduktion in die Sinnebene hinein transportieren und nicht nur die Bilder von zerstörten, konstruierten oder maschinellen Körpern zeigen. In allen drei Konfigurationen erscheint so der Figurenkörper als Kippfigur, an der Grenzen verhandelt werden und daher fragwürdig erscheinen. Diese Grenzen, an denen sich die medial gerahmte Wechselbeziehung von Verschleierung und Enthüllung des körperlichen Konstruktionscharakters abspielt, haben einen deutlichen Index: die *Nähte am Puppenkörper*.

Puppen – diese fragmentierten, offensichtlich fabrizierten Kunstkörper traten schon einmal massiv in Erscheinung, nämlich in den theatralen Experimenten und Manifesten der historischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts.¹ Wie verhalten sich nun die Nähte am Puppenkörper zu diesen Körpern? Edward Gordon Craigs Puppenkonzepte liefern hier ein paradigmatisches Beispiel. Während sein enigmatischer Entwurf der Über-Marionette² die Puppe mit ihrem unbegrenzt gestaltbaren Körper und ihrer anscheinend grenzenlosen Fügsamkeit zum symbolischen Ideal des Schauspielers stilisiert, so hat er jedoch auch einen pragmatischen Zugang zum Puppentheater gepflegt: Craig waren die Ausdrucksmöglichkeiten der Theaterpuppe bewusst,³ in seinen Puppenstücken⁴ spielt er auf dem gesamten Register der Puppe zwischen hölzerner Materialität und existenzphilosophischer Symbolik. In *Romeo and Juliet* (1916)⁵ nutzt er die Beschaffenheit der Theaterpuppe, um die Machtstruktur im Liebesspiel mit fragmentierten und sich umgestaltenden Puppenkörpern zu zeigen. Juliet, die zunächst nur einen Oberkörper hat, erwirbt in jeder Szene ein komplettierendes Körperteil: Beine, Füße. Romeo dagegen, der

1. So etwa bei Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck u.a. Vgl. hierzu Plassard (1992).

2. Vgl. hierzu Craigs wichtigstes Theatermanifest »The Actor and the Über-Marionette«, das er 1907 verfasste und das 1908 erstmals erschien in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *The Mask*.

3. Vgl. hier etwa seine Schrift »Puppets and Poets.« In: *The Chapbook*, Nr. 20, Februar 1921, 1-36 und zahlreiche Aufsätze zur Puppe, die in *The Marionette* und *The Mask* veröffentlicht sind.

4. Craig hatte ursprünglich ein 365 Puppenstücke umfassendes *Drama for Fools* projektiert, das er jedoch nicht voll verwirklichte. Unter dem Pseudonym Tom Fool hat er eine Reihe von vier Puppenstücken (*Mr Fish and Mrs. Bones*, *The Tune the Old Cow died of*, *The Gordian Knot*, *The Three Men of Gotham*) einzeln in verschiedenen Nummern seiner Puppentheaterzeitschrift *The Marionette* abgedruckt, drei weitere Puppenstücke (*Romeo and Juliet*, *Blue Sky*, *School*) sind an anderer Stelle veröffentlicht.

5. Dieses Stück wurde 1916 einzeln in geringer Auflage in Florenz veröffentlicht. Ein Exemplar befindet sich heute in der Craig-Sammlung im British Institute in Florenz.

immer wieder unter ihrem Fenster um ihre Liebe bittet, erleidet nach jeder Absage Juliets eine ›Amputation‹. Bei seiner letzten Erscheinung sitzt er im Rollstuhl, hat eine Armprothese und ein künstliches Auge. Am Schluss tritt Juliet, jetzt ein vollständiger Körper, vor die Tür, nur um entsetzt Romeos Körperfragmente zurückzuweisen. Diese letzte Abweisung ›tötet‹ den ohnehin schon fast aufgelösten Romeo, er kann Juliet nur noch seine halbe Leiche anbieten:

Juliet. Oh, Romeo, you *brute*! Why didn't you tell me you had only half a body?

Romeo. I haven't even that, Juliet darling, and now you only have half a corpse.⁶

Die Verstümmelungen und Körperersetzungen wirken hier völlig absurd. Die künstlichen Körper der Puppen werden mit anscheinend noch künstlicheren Prothesen versehen; die lädierten Protagonisten des Liebesspiels widersprechen vollkommen dem pathoschwangeren Mythos der Fabel von Romeo und Julia. Die komische Wirkung von Craigs Puppenspiel liegt in der Parodie der ernsthaften Liebeswerbung durch die absurden Körperlichkeiten. Sie tun dies auf einer bildlich symbolischen Ebene, die jedoch nicht die Frage nach der strukturellen Verfasstheit von Körpern stellt. Hier wird deutlich, dass die fragmentierten Puppenkörper Craigs – auf den ersten Blick den oben verhandelten Puppenkörpern so ähnlich – sich nicht unmittelbar auf die Nähte, die Störung am Körper beziehen; sie sind nämlich nicht fragmentiert im Sinne einer Unabschließbarkeit,⁷ ihr Fragmentcharakter ist symbolisch zu deuten als Verlust oder Gewinn von ›Körpermaterial‹ und somit von Stärke im Machtgefüge des Liebesspiels.

Craig zielt auf die materielle Gestaltbarkeit der Puppe, die seinem theatralen Bilderschaffen entgegen kommt, und gliedert sich damit ein in den Schauspiel-Diskurs der historischen Avantgarden, der die Objektivierung des Schauspielers durch die Kunstfigur fordert. Interessant ist hier die Verbindung von Puppe und Schauspieler, die als sich abgleichende Körperschablonen übereinander geschoben werden; die Körperlichkeit des Zuschauers steht allerdings nicht zur Debatte. Das historische Beispiel Craigs hilft, die Relevanz des Puppenkörpers im heutigen Sinne zu konturieren: Am *Anfang* des Jahrhunderts erscheint die Puppe im diskursiven Zusammenhang der *Re-Theatralisierung* des Theaters und der *Demokratisierung* der gestalterischen Theatermittel, am *Ende* des 20. Jahrhunderts hat der *Diskurs des konstruierten Körpers und der medialisierten Wahrnehmung*, der eine Aus-

6. *Romeo and Juliet*, 7.

7. Vgl. den Fragmentbegriff von Schade, der in Kap. V, Seite 190f. erörtert wurde.

weitung der Thematik auf den Betrachterkörper zulässt, brennende Aktualität. Das Bild der Nähte am Puppenkörper könnte man dennoch in zweierlei Hinsicht auf Craigs Puppenkörper beziehen: einmal, in einer zeitgenössischen Inszenierung, die das Puppenstück durch die performativen Mittel der Jetztzeit ›diskursiviert‹ und den Text somit im Spiegel des vernähten Körpers erscheinen lassen könnte. Dies könnte neue Perspektiven für *Romeo and Juliet* eröffnen, dessen Uraufführung meines Wissens immer noch aussteht. Zum anderen könnte man Craigs Zusammenführung des Schauspielers und der (Über-)Marionette zum Anlass nehmen, um vor der in diesem Projekt erarbeiteten medialen Perspektive die Nähte am Schauspieler-Körper mit dem Puppenkörper sichtbar zu machen. Dies führte zu einer Diskussion um den Körper des Akteurs, die in der hier vorliegenden Arbeit unterschwellig mitschwang, die jedoch noch einmal explizit und ausführlich geführt werden müsste.

Soweit der Ausblick in die Theatergeschichte. Doch der Blick reicht auch nach vorne. Es bietet sich an, die erarbeitete mediale Perspektive auf den Körper noch stärker in den Medienbereich hinein zu tragen. Die Kunstkörper der Medienkunst könnten hier ein reiches Untersuchungsfeld eröffnen. In dieser Arbeit ist die Diskussion des Medienkörpers schon an verschiedener Stelle angeklungen. So etwa in der Erörterung des Verhältnisses von Medien und Körpern und am konkreten Beispiel von Dumb Type, einer Theatergruppe, die sich an der Grenze zwischen Performance und Medienkunst situiert. Wünschenswert wäre hier eine Vertiefung der Analysen von Medienkunst, die an dieser Stelle leider nicht geleistet werden konnte.

Es sei lediglich auf die *Weeping Figures* von Tony Oursler verwiesen als ein Beispiel von künstlerischem Schaffen im Bereich zwischen Bildender Kunst, Medienkunst und Performance, das die Verhandlungen der Nähte am Puppenkörper aufnimmt. Oursler bastelt kleine Lumpenkörper, auf deren Köpfe menschliche Videogesichter projiziert werden. Diese Figuren werden in unmögliche Situationen gebracht, unter schwere Sessel eingeklemmt, wo sie wimmern und stöhnen, oder sie sitzen – wie im Centre Georges Pompidou Paris – ganz oben auf einer Leiste und plappern unaufhörlich sinnentleerte Phrasen vor sich hin. Die Videoprojektionen ›beleben‹ die Lumpenbündel, ihr augenscheinliches Schmerzempfinden trifft den Betrachter, die Offenlegung der Projektionsanordnung und die Möglichkeit, die Lumpen als solche zu entlarven durchkreuzen jedoch die empathische Reaktion, ›stören‹ das Körperempfinden. Oursler selbst sieht diese mediale Körperverkreuzung als Movens seiner Tätigkeit:

Ich habe immer darüber nachgedacht wie ein Körper die Barriere zwischen sich und den Medien durchdringen könnte. Der Körper wird transformiert – elektronisch oder chemisch, wenn es um Filmmaterial geht – in eine kinetische symbolische Situation. Aus

Pünktchen zusammengesetzt, die das Licht formen, das die Illusion einer Gegenwart vermittelt, was vom Betrachter übersetzt wird in die Auflösung der Ungläubigkeit. Dieser Prozess der elektronischen Interpretation des Körpers und dessen anschließende Übersetzung wieder zurück durch den Betrachter hat mich immer fasziniert.⁸

Eine vertiefte Analyse der Medienkörper von Oursler und anderen Künstlern könnte den erarbeiteten Ergebnissen eine weitere spannende Dimension eröffnen: Die Nähte am Puppenkörper verschränken sich dann mit den Pixel am Medienkörper.

8. So Tony Oursler im Fernsehinterview *Zwischen Schönheit und Schmerz. Körperkunst und Körperkult*. Bayerischer Rundfunk, 1997, 45min.