

I. Denkentwürfe

Die Aufarbeitung des relevanten theoretischen Hintergrunds ist die Basis des eigenen methodischen Aufrisses, d.h. es werden zunächst bestehende Theorie-Entwürfe nach ihrer Eignung für eine Beschreibung zeitgenössischer Figurentheater-Inszenierungen im Hinblick auf ihre Produktion von Körpern befragt, daran anschließend wird das eigene methodische Vorgehen vorgestellt. Zunächst geht es dabei um die theoretischen Abhandlungen der *Puppen- und Figurentheater-Theorie* und um die theoretischen Konzepte einer *Kunsttheorie*, die sich auf die Bildmetaphorik der Puppe beziehen. Die Theoreme dieser Entwürfe werden kritisch gelesen auf die Eignung hin für dieses Projekt. Anschließend sollen kurz¹ die zwei methodischen Hauptstränge des vorliegenden Ansatzes erläutert werden: die *Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys* und die *Medientheorie*.

Forschungsbericht Puppentheorie: Animation und Rolle

Im kritischen Überblick² werden im Folgenden theoretische Ansätze diskutiert, die auf der Suche nach dem ›Puppentheaterspezifischen‹ von einer Systematik der Techniken, von einer besonderen Zeichenbildung des Puppenspiels oder von einer außerordentlichen Wahrnehmung der Puppe ausgehen. Diese Ansätze werden anschließend im Hinblick auf die Fragestellung dieses Projektes evaluiert, und es wird eine eigene Herangehensweise an das Puppenspiel vorgestellt.

1. Da die entsprechenden Theorien in anschließenden Kapiteln ausführlich diskutiert werden, beschränkt sich die Erläuterung an dieser Stelle auf das Wesentliche.

2. Diese Übersicht wird etwas ausführlicher ausfallen müssen, da es bisher noch keine theaterwissenschaftliche Zusammenschau gibt und die einzelnen Theorien noch nicht umfassend evaluiert wurden.

DAS PUPPENSPEZIFISCHE – FESTSCHREIBUNG VON TECHNIKEN

Im 20. Jahrhundert beginnt eine theoretische Beschäftigung mit dem ›Puppenspezifischen‹ des Puppenspiels. Basierend auf dem Prinzip der Doppelstellung der Puppe als szenischer Darsteller *und* als materiales Objekt³, entstehen subtile, sich vom mimischen Prinzip des Schauspiels ablösende Inszenierungen, die die Theoretiker mit Stoff zu puppentheoretischen Entwürfen versorgen. So liefern Lothar Buschmeyer (1931) und Fritz Eichler (1937) frühe deutschsprachige Abhandlungen zum Puppenspiel, die sich auf die dramaturgischen Prinzipien der traditionellen Techniken beziehen und daraus wirkungsästhetische Folgen ziehen.⁴

Lothar Buschmeyers Dissertation zum Thema »Die ästhetischen Wirkungen des Puppenspiels« ist eine Studie, die sich mit der Praxis des Puppenspiels auseinandersetzt. Dem Titel seiner Arbeit entsprechend nimmt er eine rezeptionsästhetische Haltung ein, die sich allein auf die Erscheinung der Puppe konzentriert, das heißt, er möchte das, was er im Puppentheater sieht, beschreiben, ohne sich weiter auf die Produktionsbedingungen zu beziehen.

Ogleich er den Anteil der plastischen Künste im Bereich der Puppengestaltung benennt, situiert Buschmeyer das Puppentheater in den dramatischen Künsten, da er die Puppe als dramatisches Subjekt versteht:

[I]n dieser Hinsicht wird das plastische Scheingebilde der Puppe nicht mehr der Kunst der Plastik angehören. Es liegt somit eine theoretische Erweiterung der ursprünglichen

3. Henryk Jurkowski konstatiert, dass sich aus der Reflexion über diese schillernde Zwischenstellung ein spezifisches Zeichensystem des künstlerischen Puppentheaters entwickelt, das in den theoretischen Schriften der Zeit herausgearbeitet wird. Vgl. Jurkowski (1983), 140: »Almost all of the artistic puppet theaters of that time [Anfang des 20. Jahrhunderts; Anm. M.W.] intended to be ›puppetlike‹, showing the puppet as scenic character and as material object at the same time. On this principle, the sign system of the puppet theater was constituted. In the center of this system was the puppet, which was to be perceived *as the puppet*, though in different theatrical functions.«

4. Beide Autoren können in Zusammenhang gebracht werden mit einer problematischen Traditionslinie, die das Puppenspiel als ›unverfälschte Volkskunst‹ proklamiert und als Ausweis ›gesunder Volksinstinkte‹ für den antimodernen volkstümlichen Diskurs in Anspruch nimmt. Diese Traditionslinie setzt sich fort bis zur Aneignung des ›Volkskulturguts Puppenspiel‹ durch die national-sozialistische Kulturideologie. Dass nach dem zweiten Weltkrieg die Durchsetzung des Genrebegriffs »Figurentheater« derart massiv betrieben wurde, hat mit dem Bedürfnis nach einer radikalen Abschneidung dieser volkstümlichen Traditionslinie zu tun. Eine ausführliche Diskussion dieser Problematik kann an dieser Stelle jedoch leider nicht erfolgen.

durch die Plastik gegebenen Grenzen vor, dadurch, daß die Puppe aus ihrer Passivität in aktive Tätigkeit übergeht. Sie tritt so für immer aus der Plastik gänzlich heraus in eine völlig andere Kunst hinüber, in die dramatische.⁵

Die Beschränkung der Perspektive auf die Puppe als Rollensubjekt, das durch die Imagination frei ausgeführter, menschlicher Handlungen hervorgebracht wird, grenzt sein Untersuchungsspektrum auf die von ihm als theatrale Figuren bestimmte Handpuppe, Marionette, Stockpuppe und Schattenfigur ein.⁶ Die Puppe wird zur dramatischen durch die Annahme der Prämissen eines dramatischen Theaters. Buschmeyer bezieht sich auf die Puppentheater-Praxis der Zeit, die trotz des selbstbewussten Versuchs einer Etablierung puppenhafter Grundprinzipien in den Aufführungen in Bezug auf die Rollengestaltung den Gesetzen des Schauspieltheaters treu bleibt, und die darüber hinaus gehenden Puppenexperimente etwa der historischen Avantgarde und des Bauhauses nicht mit dem Puppenspiel in Zusammenhang setzt.

Ausgehend von diesen dramatischen Prämissen erarbeitet Buschmeyer die Ausdrucksmöglichkeiten der Puppe hinsichtlich der ästhetischen Kategorien des Tragischen, des Erhabenen und des Komischen. Er folgert aus dem der Puppe inhärenten Gegensatz von Mechanismus und Vitalität⁷ ihre Tendenz zum Komischen. Der Besonderheit jeder von ihm beschriebenen Puppentechnik entsprechend, legt er dann ihre je spezifische Eignung für ein dramatisches Genre fest.

Buschmeyers Ansatz hat heute nur noch eine stark begrenzte Gültigkeit. Die offene Manipulation hat den Puppenspieler ins Rampenlicht treten lassen, die ästhetische Wirkung lässt sich nicht mehr nur an der Puppe festmachen. Die Multiplikation der Techniken und die umgekehrte Vorgehensweise der Produktionsseite – das Thema des Projekts entwickelt sich im Wechselspiel mit der Puppe, oft wird eine Technik passend zu einem Stück gewählt, und nicht umgekehrt⁸ – hebeln seine Kategoriensetzung aus. Und im Sinne dieses Projekts erscheint die Rolle des Betrachters, die bei ihm entkörperlicht als unbestimmte rezeptionsästhetische Haltung des Forschenden Ausdruck findet, zu wenig beachtet.

5. Buschmeyer, Lothar: *Die ästhetischen Wirkungen der Puppe*. Oppeln: Pohl, 1931 (= Jena: Univ. Diss., 1930), 29.

6. Vgl. Buschmeyer (1931), 31.

7. Buschmeyer bezieht sich hier auf Bergson, vgl. Bergson, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1940, insbes. 23ff. Bergson hat die drei Artikel, aus denen der Essay besteht, erstmals in der *Revue de Paris* am 1. und 15. Februar sowie am 1. März 1899 veröffentlicht.

8. Vgl. hierzu Jurkowski (2000), 28f.

Fritz Eichler begründet die Dringlichkeit einer theoretischen Beschäftigung mit der Spezifität des Puppenspiels damit, dass er seit Beginn des Jahrhunderts in der Puppentheaterpraxis den Umschwung von dem Streben nach Nachahmung des Menschentheaters zu einer »Betonung eines rein puppenhaften Ausdrucks«⁹ beobachtet. Eichler nimmt in seiner Untersuchung eine dezidiert produktionsorientierte Haltung ein und wendet sich gegen den Rezeptionsästhetischen Standpunkt Buschmeyers.

Nur wenn man jede einzelne Spielart aus ihren schöpferischen Momenten heraus entwickelt, aus dem Verhältnis von Spieler und Puppe, aus der Technik des Spiels, wird man zu einer sicheren Bestimmung ihres Stils und ihrer Grenzen gelangen. Nur so wird sich ihre Stellung im großen Gesamtbegriff ›Theater‹ eindeutig festlegen lassen.¹⁰

Eine besondere Leistung der Perspektive Eichlers besteht darin, dass sie das Verhältnis von Puppenspieler und Puppe genau in den Blick nimmt. Hieraus entwickelt Eichler den Standpunkt, das Handpuppenspiel nähme eine Sonderrolle im Puppenspiel ein und sei dem Mimenspiel näher, da die Handfigur aus dem Körper (der Hand) des Spielers entstehe und somit eigentlich keine Puppe sei.¹¹ Die Handfigur selbst sei körperlos, im Grunde eine ›Handmaske‹. Diese körperliche Unmittelbarkeit der Handpuppe lässt sie nach Eichler selbst als etwas »derb Zupackendes« erscheinen, das sich besonders für die Spielarten des derb Komischen, der Burleske eigne.¹²

Die Fadenmarionette dagegen zeichne sich nach Eichler durch eine körperliche Distanz zum Spieler aus. Die Bewegung des Spielers bewirke ein Anheben der Puppenglieder, die dann der Schwerkraft gemäß zu Boden fallen. Dieses passive Fallen sei die eigentliche Bewegung der Marionette.

9. Eichler, Fritz: *Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels* (= Schau-bude, hg. von Carl Niessen in Verbindung mit Artur Kutscher, Bd. 17). Emsdetten: Lechte, 1937 (= München, Univ. Diss., 1936), 1.

10. Eichler (1937), 2.

11. Eichler negiert hier völlig die Sichtweise des Zuschauers, der die Handpuppe sehr wohl als Puppe betrachtet, sie somit in gewissem Sinne gleich ordnet mit anderen künstlichen Figuren, wie etwa der Marionette. Vgl. hierzu Tillis, Steve: *Towards an Aesthetics of the Puppet. Puppetry as Theatrical Art*. New York u.a.: Greenwood Press, 1992, 107: »[I]n handpuppetry, the audience perceives the operating hand as divorced from the human operator, and as an object in its own right. This perception of the hand, whether costumed or bare, distinguishes it from mime.«

12. Eichler setzt hier das Handpuppenspiel in einen Zusammenhang mit Hermann Reichs *Mimus-Konzept*. Vgl. Reich, Hermann: *Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*. Berlin: Weidemann, 1903.

Der Spieler kann und braucht also der Marionette keine Bewegung zu geben, sondern er hat lediglich die rein mechanischen Bewegungsmöglichkeiten, die ja alle in der Puppe sind und sich um den Schwerpunkt herum gruppieren, zu erfüllen, indem er sich in den Schwerpunkt versetzt und aus ihm heraus die Figur zu ihren eigenen Bewegungen veranlasst. Er sitzt verborgen hinter der Szene und von hier aus beherrscht er das ganze Spiel, indem er die Puppen führt und sie alle Situationen, heitere und ernste, erleben lässt. Die Marionette ist für ihn das Mittel, um zu einem künstlerischen Ausdruck zu gelangen.¹³

Unschwer ist hier der Einfluss Kleists zu erkennen, der die Grazie der Bewegungen der Marionette auf ihren perfekten inneren Schwerpunkt zurückführt.¹⁴ Eichler geht von der Situation der verborgenen Manipulation aus, die Puppe ist der sichtbare theatrale Repräsentant des Spielers. Die körperliche Vitalität des Spielers hat hier also keine eigene Ausdruckskraft wie im Handpuppenspiel, sondern ist lediglich Motor für das Spiel der Marionette.¹⁵

Dem Zuschauer widmet Eichler einen ganzen Abschnitt seiner Abhandlung, doch ist seine Rolle beschränkt auf die eines Spielpartners in der typischen Improvisationssituation des Handpuppenspiels.

Gerade im Handpuppenspiel ist der schöpferische Kontakt zwischen Spieler und Zuschauer von größter Bedeutung, ist für den Spieler sogar Voraussetzung. Die Güte der Vorstellung ist abhängig von dem Echo, das er im Publikum findet. Die Reaktion seines Spiels im Zuschauer wirkt wieder zurück auf sein Spiel und löst sich den Bewegungen der Puppe und in seinem Worte aus. Der Zuschauer ist aktiv am Spiele beteiligt. Damit ist das Publikum als notwendiger Teil der Improvisation von stilbildender Bedeutung für das Handpuppenspiel.¹⁶

Dem Zuschauer kommt also eine dramatische Rolle als Stichwortgeber zu, sein Engagement beschränkt sich auf die dramatische Situation oder auf das dem Kasper-Spiel eigene selbstreferentielle Zwischenspiel, in dem der Kasper sich etwa beim lachenden Publikum beschwert, dass etwas gar nicht lustig sei.

Sowohl Buschmeyer als auch Eichler sind dem traditionellen Puppenspiel verpflichtet. Ihre Analysen sind eng an die traditionellen Puppenspiel-Techniken angebunden und lassen sich nicht auf zeitgenössische Ästhetiken übertragen. Beide machen ein dramatisches Theater ihrem Puppenspiel zur Bedingung, da sich ihre Konzepte auf

13. Eichler (1937), 26.

14. Vgl. Kleist, Heinrich von: »Über das Marionettentheater.« In: *Berliner Abendblätter*, 63.-66. Blatt, 12.-15.12.1810.

15. Vgl. Eichler (1937), 26.

16. Eichler (1937), 16.

die Puppe als dramatisches Subjekt¹⁷ beziehen. Während Buschmeyer dies deutlich äußert, läuft Eichlers produktionsästhetische Perspektive implizit darauf hinaus. Seine ›puppenspezifische‹ Argumentation grenzt sich ab gegen den ›Menschendarsteller‹, aber nicht gegen den dramatischen Modus des Schauspiels. Das wird dann ersichtlich, wenn er in seinen detaillierten Ausführungen zum Verhältnis zwischen Puppenspieler und Marionette auf die Stilisierung der Marionette besteht und sie so vom Schauspieler abgesetzt wissen möchte. Die Eigengesetzlichkeit der Puppe trennt sie vom »mimischen Spiel« des Menschenakteurs: »Das Spiel ist unmimisch und damit auch undramatisch.«¹⁸

Eichler bezeichnet mit »undramatisch« jedoch keinesfalls ein Spiel der Marionette, das aus dem dramatischen Modus des Rollenspiels herausfallen würde. Seine sehr eigene Deutung dieses Begriffes bezieht sich ausschließlich auf die Abgrenzung der stilisierten Marionette zur mimisch schauspielerischen Darstellung:

Alle die seelischen Erregungen, die im Spiel künstlerisch gestaltet werden, erfahren eine künstlerische Umsetzung, eine vollkommen entmenslichte und stilisierte Deutung durch einen unwirklichen Ausdruckskörper.¹⁹

Dass dies keinesfalls die Dekonstruktion der Rollenfigur betrifft, wird klar, wenn er den größten Wirkungsbereich der Marionette in der Darstellung von unmenschlichen Wesen (Geister, Dämonen, Feen) sieht, die dennoch als Rollensubjekt vorgestellt werden.²⁰ Darüber hinaus führt Eichler die Bühnen Paul Branns und Ivo Puhonnys²¹ als Verwirkli-

17. Sie folgen hier einem dramatischen Figurenmodell, das – wie es später etwa Manfred Pfister ausführlich darlegt – in seiner Variationsbreite zwischen Personifikation – Typ – Individuum, offener und geschlossener Gestaltung, psychologischer und transpsychologischer Anlage immer auf dem Zusammenwirken von Figur und Handlung basiert. Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*. München: Fink, 1988, 220: »So wie der Begriff der Handlung bereits den Begriff eines handelnden Subjekts impliziert und umgekehrt die Begriffe der Person oder des Charakters den Begriff der Handlung [...] impliziert, ist auch im Drama eine Figurendarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch nur rudimentären Handlung und eine Handlungsdarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch noch so reduzierten Figur undenkbar.«

18. Eichler (1937), 40.

19. Eichler (1937), 41.

20. Vgl. Eichler (1937), 41. Es ließe sich vermuten, dass er gerade mit dem Verweis auf das ›Nicht-Darstellbare‹ als Leistung der Marionette Rezeptionsästhetisch argumentiert. So scheint der Handpuppenspieler Fritz Eichler seine geforderte produktionsästhetische Perspektive nur für das Handpuppenspiel konsequent einhalten zu wollen.

21. Paul Brann gründet 1906 ein Puppentheater, das später unter dem Namen

chungen des eigentlichen Marionettenstils an. Beide Puppenspieler entwickelten am Anfang des 20. Jahrhunderts ein Marionettentheater, das in Abgrenzung zum Schauspiel einen eigenen Puppenstil entwickeln wollte, jedoch nicht auf das dramatische Stück und die Rollenverkörperung der Puppe verzichtete.

SEMIOTISCHE KONZEPTE – DIE SPRACHE DES PUPPENSPIELS

Die ersten semiotischen Konzepte zum Puppenspiel lieferten Mitglieder der Prager Schule wie etwa Petr Bogatyrev und Jiří Veltruský. Bogatyrev hat bereits Ende der 1930er Jahre begonnen, das Puppenspiel als eigenständiges Zeichensystem zu postulieren, das sich, so Bogatyrev, durch die spezifische Beziehung zwischen Puppe und Spieler vom Schauspieltheater abgrenzt:

We have shown above that the principal difference between puppet theater and live theater is the organic bond between puppeteer and puppet. This distinguishes the semiotic system of puppetry from that of the live theater.²²

Seine Forderung nach einer getrennten Betrachtungsweise von Schauspiel und Puppenspiel entspringt dem Anliegen, dem Puppenspiel einen eigenen Wert und Rang in den Künsten zu verleihen. Entsprechend versteht Bogatyrev die offene Manipulation nicht als Annäherung an das Schauspiel, wo der Menschenakteur auch sichtbar ist, sondern sieht diese Technik als besondere Ausstellung der Beziehung von Spieler und Puppe, als Sichtbarmachung des spezifischen Produktionsprozesses Puppentheater. Bogatyrev projiziert eine semiotische Systematik und Bestimmung des Puppenspiels, die über die Festschreibung bestimmter Techniken hinausgeht, da sie sich auf das Verhältnis von Spieler und Puppe im theatralen Spiel beziehen soll und

Marionettentheater Münchner Künstler bekannt wird. Brann ließ sich Puppen und Ausstattung von bekannten Jugendstilkünstlern gestalten und setzte sich als »künstlerisches« Theater vom volkstümlichen Puppenspiel ab. Der Maler Ivo Puhonny gründete 1911 in Baden-Baden sein »Künstler-Marionettentheater«. Puhonny und Ernst Ehlert, der ab 1915 Bühnenleiter und Direktor der Marionettenbühne war, waren inspiriert von den Schriften Craigs und verstanden die Marionette als »idealen Schauspieler«.

22. Bogatyrev, Petr: »The Interconnection of two Similar Semiotic Systems. The Puppet Theater and the Theater of Living Actors.« In: *Semiotica* (1983), 47–68, 59. Bogatyrev verwendet den Begriff »live theater« für das Schauspiel, ohne diesen weiter zu reflektieren. Dieser posthum – Bogatyrev starb 1971 – erstmals 1973 in tschechischer Sprache erschienene Artikel ist eine Aktualisierung und Erweiterung des Artikels »A Contribution to the Study of Theatrical Signs« von 1937/1938, der in seinem Buch *Czech and Slovak Folk Theater* 1940 veröffentlicht wurde.

nicht auf kategorische Parameter. Die Ausarbeitung dieses Projekts bleibt er jedoch in seinem Werk weitgehend schuldig.

Jiří Veltruský geht diesen semiotischen Weg konsequent weiter, jedoch mit dem Unterschied, dass er von Ähnlichkeiten zwischen dem Schauspielen und dem Puppenspielen als signifikative Handlungen ausgeht. Veltruský hat vor allen Dingen das Puppenspiel nach dem zweiten Weltkrieg vor Augen, das ausgehend von der offenen Manipulation die Rolle des Manipulateurs ausweitet zum Schauspieler *und* Puppenspieler. So erklärt sich, dass für ihn die semiotische Abgrenzung zum Schauspiel wenig Sinn macht.

Veltruský entwickelt das *Signans*²³ des Puppenspiels aus der zweiteiligen Struktur des Schauspiels von Bühnenfigur und Bühnehandlung. Im Puppenspiel zerfällt diese Struktur in drei Elemente – die unbelebte Figur, die ihr auferlegte Bewegung und die Stimme. Das Aufzeigen der Brüche zwischen diesen Elementen biete, so Veltruský, ein puppentheaterspezifisches Potenzial:

Since it tends to superimpose a threefold structure – inanimate figure/motion imparted to it/voice performance – upon the *signans* made up of stage figure and stage action, puppetry brings out the disparity of the signs involved and the way they combine.²⁴

Diese strukturellen Vorgaben bilden bei Veltruský das Bild einer dramatischen Figur²⁵, eingebettet in ein dramatisches Rollenmodell, das auf der Repräsentation menschlicher oder anthropomorpher Wesen und ihrer Handlungen basiert.²⁶ Veltruský geht auf das Phänomen der offenen Manipulation ein, die ja die puppentheatrale Bühnenfigur bildhaft erweitert. Die Manipulation der Puppe betrachtet er zunächst nicht als schauspielerische Aktion des Puppenspielers, da sie seiner

23. Veltruský geht von einem zweiseitigen Zeichenmodell aus: Er unterscheidet das *Signans* als Bezeichnendes (Ausdrucksseite) vom *Signatum* als Bezeichnetes (Inhaltsseite).

24. Veltruský, Jiří: »Puppetry and Acting.« In: *Semiotica* (1983), 69-122, 78.

25. Veltruský nimmt eine aufführungsanalytische Erweiterung der dramatischen Bühnenfigur vor, vgl. Veltruský (1983), 104f.: »The represented human or anthropomorphic being comprises not only a dramatic character in the naive sense of the term but also, to a degree that varies considerably from one theatrical structure to another, an image of the performer and an image of the spectator; moreover it comprises images of the same character as projected by related stage figures and actions.« Das Puppentheater entspricht dieser Erweiterung mit der Besonderheit, dass das Bild des Performers mehrteilig sein kann (Figur und Puppenspieler), vgl. Veltruský (1983), 105. Zu einem erweiterten Modell der Dramenfigur vgl. auch Pfister (1988), insbes. Kapitel 5 »Personal und Figur«, 220-264.

26. Vgl. Veltruský (1983), 70.

Meinung nach ja nur dazu dient, die Puppe zur dramatischen Figur werden zu lassen.²⁷ Der Puppenspieler könne jedoch auch als Schauspieler agieren, falle dann jedoch aus dem Rollenmodell heraus:

The possibility of including elements of acting in the manipulation of puppets has its counterpart, so to speak, in some elements of the actor's performance that do not represent human or anthropomorphic beings and their behaviour.²⁸

Als Beispiel für solche Momente führt er performative Aktionen des Schauspielers im Falle einer ›Störung‹ der Bühnenhandlung an, wie etwa das Zuflüstern, wenn ein Kollege den Text vergessen hat.

Veltruský behält hier die starr auf die Bühnenfigur hin ausgerichtete Perspektive bei. Das Agieren des Puppenspielers wird immer im Hinblick auf die Konstitution der dramatischen Figur der Puppe gedeutet. Die dramatische Figur ist das Zentrum²⁹, auf das sich die anderen Zeichen hin organisieren. Andere Bedeutungsfelder werden ausgegrenzt, da sie das dramatische Modell überschreiten. Dass die Aktion des Puppenspielers – Manipulation oder Schauspiel – auch über die Bühnenfigur hinausgehen und der Puppe etwa eine performative (etwa ihre Materialität betreffend) oder eine symbolische Ebene eröffnen kann, kommt in dieser Perspektive nicht vor.

Problematisch an der rein semiotischen Perspektive Veltruský ist auch, dass der Zuschauer nur im Sinne einer bedeutungszuweisenden Instanz erscheint. Die Imaginationsleistung des Zuschauers, die Puppe als lebendig wahrzunehmen resultiert aus der Entzifferung angebotener Indizien.

[T]he spectators are induced to perceive the inanimate puppets as live beings acting on their own initiative. Perhaps this phenomenon could best be called vivification³⁰, in the

27. Vgl. Veltruský (1983), 74.

28. Veltruský (1983), 75.

29. Veltruský konstatiert im Puppentheater noch eine Verstärkung dieser Fokussierung, da die Puppe dazu neigt, nur als Rollenfigur körperlich in Erscheinung zu treten. Vgl. Veltruský (1983), 105: »[P]uppetry has a definite tendency to make the directly represented character prevail and, concomitantly, to fashion all the other images in such a way as to support it and help to build it up. [...] [T]he creation of figures that do not directly represent any character seems to be much less frequent in puppetry than in acting.« Genau diese Tendenz scheint sich jedoch im Figurentheater am Ende des 20. Jahrhunderts anders zu gestalten.

30. Dieser Vorgang wird später bei Steve Tillis – unter dem Begriff der »double-vision« – in den Mittelpunkt seiner puppentheoretischen Analysen rücken. Vgl. weiter unten, Seite 52-54.

sense of enduring life. [...] Vivification results as a rule from a variety of procedures and their combination.³¹

Die Wirkung, die diese Konfrontation des Zuschauers mit dem unlebendig/lebendig imaginierten Wesen Puppe hervorruft, bleibt im Dunkeln. Der Zuschauer rückt also nur im Zusammenhang mit der Animation, der Verlebendigung der Puppe in den Blick.

Konstanza Kavrakova-Lorenz erweitert die semiotische Analyse der Zeichenbildung zwischen Signans und Signatum um eine kommunikative Perspektive. Sie entwickelt eine »Invarianz«³² des Puppenspiels aus der Kommunikation zwischen dem »Bildwerk Puppe«³³ und der darstellenden Kunst des Menschen. Auch bei Kavrakova-Lorenz geht es um die Frage der Produktion einer Bühnenfigur, die bei ihr weder mit der Puppe noch mit dem Spieler identisch ist, sondern sich aus ihrer Kommunikation herauskristallisiert. Diese Bühnenfigur folgt einem mimetischen Aneignungsprinzip: Der Spieler stellt die subjektive Rollenfigur nicht selbst dar wie im Schauspiel, sondern eignet sich das Objekt Puppe zur Darstellung an. Er wandelt das Objekt um in ein lebendiges Subjekt, das sich scheinbar selbständig verhält und so zum Darsteller eines Rollensubjekts werden kann.³⁴

Das Kommunikationsmodell von Kavrakova-Lorenz fußt auf zwei Prämissen. Erstens geht sie von einer doppelten Kommunikationsstruktur aus, der zwischen Spieler und Puppe und der zwischen dem Produzenten und dem Rezipienten. Zweitens versteht sie alle beteiligten Elemente dieser Kommunikation als Aktanten³⁵, also als aktive Beteiligte an einem gestalterzeugenden Prozess und als Auslöser und gleichzeitig Substrat von Wechselwirkungen.³⁶ Im Puppenspiel weist diese Kommunikationsstruktur nach Kavrakova-Lorenz die Invarianz der wechselseitigen Verfremdung zwischen Puppe und Spieler auf: Die Puppe wird durch das Einwirken des Spielers *verlebendigt*,

31. Veltruský (1983), 88.

32. Vgl. Kavrakova-Lorenz, Konstanza: »Das Puppenspiel als synergetische Kunstform. Thesen über das Zusammenspiel und die Wechselwirkungen von Bildgestalt und Darstellungsweise im kommunikativen Gestaltungsprozeß des Puppenspielers.« In: Wegner, Manfred (Hg.): *Die Spiele der Puppe*. Köln: Prometh, 1989, 230-241, insbes. 234. Dieser Aufsatz fasst die wesentlichen Thesen ihrer Dissertation zum Puppenspiel zusammen. Vgl. Kavrakova-Lorenz, Konstanza: *Puppenspiel als synergetische Kunstform*. Berlin (Humboldt): Univ. Diss, 1986.

33. Kavrakova-Lorenz (1989), 230.

34. Vgl. Kavrakova-Lorenz (1989), 233.

35. Kavrakova-Lorenz bestimmt für das Puppenspiel folgende Aktanten: Textfigur, Puppengestalter, Puppe, Figur und Rezipient; vgl. Kavrakova-Lorenz (1989), 239.

36. Vgl. Kavrakova-Lorenz (1989), 239f.

während gleichzeitig der Spieler durch den Anspruch der Puppe *verdinglicht* wird. Diese Verfremdung sei permanent und somit keine Inszenierungsstrategie wie etwa die Brechtsche Verfremdung, sondern eben invariantes Prinzip des Puppenspiels. In der Rahmung des dramatischen Theaters entstehe nun, so Kavrakova-Lorenz, eine besonders reizvolle Rezeptionssituation, da die Permutation, also die Vertauschung von Objekt- und Subjektstatus zwischen Puppe und Spieler, nur auf einer zeichenhaften Ebene gezeigt würde, der Kontext des ›realen‹ Subjekt-Objekt-Verhältnisses bliebe wirksam.

Problematisch ist der universale Anspruch der von Kavrakova-Lorenz postulierten Invarianz des Puppenspiels. So macht sie die Invarianz des Puppenspiels am Modell der dramatischen Bühnenfigur fest und lässt sie auch im Zusammenspiel mit anderen Künsten unangetastet:

In andere künstlerische Kommunikations- und Darstellungsstrukturen eingeführt, bewirkt diese Invarianz entweder die Entstehung von neuen Unterarten dieser Künste, oder sie beeinflusst den Grad und die Art der Verfremdung von Elementen solcher Kunststrukturen.³⁷

Das heißt also, die Invarianz des Puppenspiels, die kommunikative Wechselwirkung zwischen Puppe und Spieler im Hinblick auf eine dramatische Rollenfigur (Verlebendigung und Verdinglichung) bliebe etwa bei der Konfrontation mit anderen Kunstformen intakt und authentisch. Diese Behauptung ist jedoch nicht haltbar, wenn man sich Formen von Puppenspiel auch außerhalb des dramatischen Theaters vorstellt, etwa als Performance, die ja gerade die Negation dieser Invarianz behauptet. Die grundlegenden Parameter dieser behaupteten Invarianz, nämlich die Handlung und das Rollensubjekt, wären dann aufgehoben. Das nicht-dramatische Puppenspiel stellt dann den Anspruch einer Verhandlung dieser dramatisch bestimmten Invarianz. Postuliert man die oben erläuterte Invarianz als alleiniges Bestimmungskriterium für Puppenspiel, dann wäre die Idee einer dynamischen Kommunikationsstruktur weitgehend unterlaufen, da nun festgeschrieben.

Ein ebensolches Problem stellt die Festschreibung von Objekt- und Subjekt-Status für ein kommunikatives Modell dar. Kavrakova-Lorenz betrachtet Objekt und Subjekt als gegebene Kategorien, die dann im Zuge der Verfremdung ausgetauscht werden. Die Konsequenz einer kommunikativen Perspektive wäre die Diskursivierung dieser Kategorien, d.h. Objekt und Subjekt sind dann diskursiv festgelegte Funktionen, die der Artikulation bedürfen, um sich zu polarisieren. Kavrakova-Lorenz nutzt hier die Chancen ihres dynamischen Ansatzes

37. Kavrakova-Lorenz (1989), 231.

nicht und fällt hinter ihr Kommunikations-Modell zurück. Sie schreibt etwa, der Prozess-Charakter der Darstellung bewirke, »daß eine ›kommunikative Gestalt‹ ausschließlich zeitlich zäsurisiert und wirkungsmäßig partikularisiert mitteilbar wird«³⁸, geht aber gleichzeitig davon aus, dass die Puppe als Bildwerk ein vorgegebenes Objekt³⁹ ist, das dann in die Kommunikation des Puppenspiels eintritt. Stellt man sich einmal vor, die Puppe bestünde nicht als gestaltetes Objekt bereits vor der Aufführung, sondern erhalte etwa als Tuchgestalt erst ihre Figurenform im Spiel – wie es in zahlreichen Inszenierungen gezeigt wird –, dann wird sehr anschaulich, dass man gerade am Beispiel des Puppentheaters die Untragbarkeit der Kategorisierung von Subjekt und Objekt aufzeigen könnte.

Eine weitere von Kavrakova-Lorenz vorgenommene Einschränkung des kommunikativen Modells bezieht sich auf die Rolle des Zuschauers. Kavrakova-Lorenz betont, sie sehe den Rezipienten ebenso in die Kommunikationsstruktur eingebunden wie den Produzenten. Während sie nun die Kommunikation zwischen Puppe und Spieler detailliert als Permutationsvorgang beschreibt, verkürzt sie die Rolle des Zuschauers auf die Deutung der angebotenen Zeichen im Hinblick auf eine bedeutende Rollenfigur. Der Zuschauer erfährt jedoch auch eine ›Verwandlung‹ im Theater, auch sein Status steht in der theatralen Artikulation zur Disposition. Diesem Umstand würde ein konsequent ausgearbeitetes kommunikatives Aktantenmodell gerecht.

Ein gemeinsames Problem der vorgestellten semiotischen Ansätze – dies soll abschließend nicht unerwähnt bleiben – ist der Mangel an angemessener Historisierung ihrer theoretischen Entwürfe. Weder wird ein Puppentheater, auf das sich die Analysen beziehen könnten, umrissen, noch wird ein historischer Rahmen zur Gültigkeit des Ansatzes gezogen.

REZEPTIONSÄSTHETISCHE ANSÄTZE – DER BLICK AUF DIE PUPPE

Die Bandbreite der rezeptionsästhetischen Ansätze reicht von der Vorstellung der aktiven Mitwirkung des Zuschauers bei der Bedeutungsbildung bis zu therapeutischen Konzepten, in die das Puppenspiel eingebunden ist. So postuliert etwa Annie Gilles das Puppenspiel als »antipsychiatrie idéale«⁴⁰ und fasst die Puppe basierend auf der Psycho-

38. Kavrakova-Lorenz (1989), 239.

39. Vgl. Kavrakova-Lorenz (1989), 236: »[W]eil sie einen Ausdruck realisieren muß, um Medium des Spiels zu werden, so ist sie immer bildlich geformt und in ihren heutigen Erscheinungen als Produkt der Bildkunst geschaffen.«

40. Gilles (1987), 42: »Ce jeu pourrait bien être, hors du champ d'action de la

analyse als Übergangsobjekt (Winnicott)⁴¹. Ausgehend von der offenen Manipulation, die es dem Zuschauer erlaubt, den Puppenspieler, die Puppe und deren Verhältnis zu durchschauen, beschreibt Gilles zwei Möglichkeiten der Betrachtung (»regard enfantin« und »regard adulte«⁴²): Entweder der Zuschauer identifiziert sich mit der Figur und hält die Illusion einer Bühnenrealität aufrecht – er vergisst also die aktive Rolle des Puppenspielers –, oder er distanziert sich von der Bühnenillusion und nimmt die ›Herstellung‹ dieser Bühnenfigur in den Blick – er nimmt also den Puppenspieler als Motor des Geschehens wahr, die technischen Mittel und den Effekt der Szene.

Gilles entwickelt aus diesen Prämissen eine Anschlussfähigkeit der Puppe an das Drama der psychischen Ich-Bildung in doppelter Hinsicht: Zum einen spiegelt sie die offen sichtbare Gespaltenheit und gleichzeitige Abhängigkeit von Puppe und Spieler, deren Dialektik niemals in eine vollständige Einheit mündet, den nie einzuholenden Akt der Identitätsbildung zwischen dem Eigenem und dem Anderen.⁴³ Zum anderen versöhnt sie das Puppenspiel in einer Stellvertreterfunktion den Anspruch der gesellschaftlichen Normen mit den Bedürfnissen des Individuums:

[C]e qui caractérise le spectacle de marionnettes, c'est sa double acceptabilité, du point de vue des normes sociales actuelles de la bienséance et du point de vue des intérêts personnels refoulés à cause d'elles dans l'inconscient. La marionnette est donc un objet ludique qui permet de concilier les intérêts opposés de l'ordre social et de l'individu en évacuant la culpabilité.⁴⁴

Versteht es Gilles, auf diese Weise den Zuschauer eng in das Theatergeschehen einzubinden, so wird das psychoanalytische Modell der einzelnen Aufführung jedoch nicht gerecht. Indem sie das Menschenbild von Freuds Psychoanalyse als anthropologische Konstante setzt und weder historisch noch kulturell differenziert – sie eignet sich in universalistischem Gestus sowohl europäische, japanische als auch indische Puppentheaterformen für ihre Argumentation an –, verliert sie den

psychiatrie comme à l'intérieur de celui-ci, un des lieux et un des moyens d'une anti-psychiatrie idéale.« Gilles sieht die »antipsychiatrie« dabei weniger als Gegenentwurf der Psychiatrie oder Psychoanalyse, sondern als Spiegel des psychischen Dramas.

41. Vgl. Winnicott, D. W.: *Playing and Reality*. London: Tavistock Publications, 1971.

42. Vgl. Gilles (1987), 89.

43. Gilles bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Jacques Lacan, vgl. Lacan, Jacques: »Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je.« In: *Écrits* 1. Paris: Le seuil, 1971, 89–98.

44. Gilles (1987), 133.

Blick für die diskursive Eingebundenheit der Aufführung und deren spezifische Spielmomente. Problematisch ist auch, dass die Psychoanalyse von Gilles auf die Kunst bezogen wird, also über ihren therapeutischen Ansatz hinaus als Kunsttheorie in Anspruch genommen wird, ohne diesen Übertrag zu reflektieren.

Steve Tillis geht mit seinem Konzept der *double-vision* von einem dynamischen Verhältnis zwischen Zuschauer und Puppe aus. Die Puppe wird gleichzeitig in zweifacher Hinsicht wahrgenommen: als Objekt und als imaginiertes Lebewesen.

[W]hen people talk about puppets, they are talking about figures perceived by an audience to be objects that are given design, movement, and frequently, speech, in such a way that the audience imagines them to have life.⁴⁵

Tillis verwirft theoretische Ansätze zur Beschreibung der Puppe, die die Puppe allein von technischen Begebenheiten (Manipulationstechniken, Aufführungspraxis) ausgehend kategorisieren wollen. Er demonstriert die Unhaltbarkeit solcher Festschreibungen angesichts der ungeheuren Fülle von Techniken und Spielweisen und versucht durch die Konzentration auf die Wahrnehmung allgemeingültige Prinzipien des Puppenspiels zu formulieren.

Beim Zuschauer setzt er ein »psychological desire to imagine life«⁴⁶ voraus, das sich auf die gesamte Objektumwelt bezieht, jedoch in der Puppe einen spezifischen Ausdruck findet. Die Puppe kommt ausschließlich als performative Erscheinung vor: »The puppet, properly speaking, exists only as a particular process of performance [...]«⁴⁷. Ihre Wahrnehmung als *double-vision* lässt ihren ontologischen Status offen, sie entschlüpft im performativen Prozess regelrecht einer Zuschreibung:

What may be called the ontological status of the puppet is always within the margin of doubt; its place in that margin is its most distinctive characteristic.⁴⁸

Diese zweifelhafte Stellung der Puppe innerhalb ontologischer Kategorien eröffnet ihr nach Tillis ein metaphorisches Potenzial sowohl als Bild für den existentiellen Status einer von höheren Mächten beein-

45. Tillis (1992), 28. Henryk Jurkowski bezeichnet diesen doppelbödigen Effekt des Puppenspiels als »opalisation«. Vgl. Jurkowski (1988), 41: »The object is still the object and the character at the same time. Sometimes, however, this unity splits for a short while, to be regenerated after a moment. This is what I mean by »opalisation.«

46. Tillis (1992), 56.

47. Tillis (1992), 64.

48. Tillis (1992), 65.

flussten Menschheit als auch als Bild für das abhängige Verhalten bestimmter Personen.⁴⁹

Die Leistung des Konzeptes der *double-vision* liegt in der konsequent rezeptionsfokussierten Perspektive, welche die Puppe und ihren Betrachter als performative Erscheinung bestimmt. Diskutabel erscheint jedoch Tillis' Anspruch, durch den Bezug auf die Wahrnehmung allgemeingültige Aussagen zu machen. Obgleich er versucht, sich historisch und diskursiv abzusichern, indem er sich kritisch mit verallgemeinernden Puppentheater-Untersuchungen auseinandersetzt, geht er dennoch von der Wahrnehmung als einer psychisch-anthropologischen Konstante aus. Deutlich wird dies, wenn er über den Zweifel am ontologischen Status der Puppe spricht. Dieser Zweifel kann nur auf einem Ontologie-Konzept westlicher Prägung gedeihen. Dies ist eine Tatsache, deren Reflektion ein Abstandnehmen vom synchronen⁵⁰, verbindlichen Geltungsanspruch seines Modells zur Folge hätte.⁵¹

Eine zweite Einschränkung seines Modells wird deutlich, wenn er das folgende von Jurkowski als Puppenspiel bezeichnete komplexe Szenenbeispiel verwirft.

The scene of don Quixote's defeat in the inn was performed using different means of expression. One actor with a stick in his hand beat the bench where don Quixote was supposed to be lying another actor pretending to be beaten shrieked like a madman; another one was damaging the puppet of don Quixote.⁵²

Tillis bezeichnet die Don Quixote-Figur hier als »effigie«: Sie sei keine Puppe, sondern als Requisit bespielt und somit außerhalb des Geltungsbereiches seines Konzeptes. Es wird hier ersichtlich, dass seine Formel des als lebendig imaginierten Objektes, das Gestaltung, Bewegung und Sprache als Konstituenten beinhaltet, auf einem spezifischen Subjektkonzept basiert. Das daraus resultierende Figurenmodell ist das der subjektiven dramatischen Rollenfigur, das des dramatischen Theaters. Die Festschreibung auf dieses Modell muss andere Theatermodel-

49. Vgl. Tillis (1992), 159.

50. Tillis bezieht sich auf die linguistische Unterscheidung von diachronem Ansatz – die Analyse eines Gegenstandes in seiner historischen und geographischen Entwicklung – und synchronem Ansatz – die Analyse von Basis-Prinzipien eines Gegenstandes. Vgl. Tillis (1992), 8f.

51. Vgl. Tillis (1992), 10f: »Certainly some, or even most, discussion of puppetry is guilty of hypostatizing some form of puppetry as a model or ideal form [...] Yet a synchronic approach could proceed with a full awareness of the diachronic, multicultural diversity of the puppet and still seek some understanding of the constants and variables to be found throughout that diversity. [...] And so [...] our approach will be synchronic.«

52. Jurkowski (1988), 67.

le negieren. Gerade jüngste Puppentheateraufführungen haben jedoch gezeigt, dass solche ambivalente Inszenierung der Puppe zwischen Dramenfigur, Effigie, Symbol, Material tiefschichtige und die verschiedenen Funktionen der Puppe gegenseitig beleuchtende Bedeutungen hervorrufen. Es genügt nicht, solche Inszenierungen von einer Bestimmung als Puppenspiel auszuschließen; Ziel des Analysierenden muss es sein, die Besonderheit dieser Inszenierungen ernst zu nehmen und angemessene Wege der Beschreibung zu entwickeln.

Werner Knoedgen insistiert auf einer rezeptionsorientierten Perspektive in seiner Abhandlung über das Figurentheater, indem er sie eine *Phänomenologie des Figurentheaters*⁵³ nennt. Darüber hinaus gehend bezieht er sich jedoch nicht auf die phänomenologische Philosophie; er schließt lediglich in einem globalen Sinne an deren Frage nach den Phänomenen und der implizierten Wahrnehmungsstruktur an. Knoedgens Buch ist der Entwurf eines ›Lehrplans‹ des *Figurentheaters*⁵⁴ und gleichzeitig ein Plädoyer für eine Abgrenzung gegenüber dem *traditionellen Puppentheater*⁵⁵.

Knoedgen rechnet das Figurentheater den darstellenden Künsten zu und nicht der bildenden Kunst, da die plastische Gestaltung hier immer nur im Sinne einer theatralen Funktion erfolge und niemals rein bildnerisch sei.⁵⁶ Entsprechend sei die Darstellung und Rollengestaltung im Figurentheater wie im Schauspiel zentral gesetzt. Das Rollenverhalten erscheint als sein Dreh- und Angelpunkt. Da das Figurentheater das Rollenverhalten auf das Objekt überträgt, muss dieses zunächst *belebt* werden, um einem lebendigen Rollensubjekt entsprechen zu können, und wird anschließend als Rollenfigur *inszeniert*.⁵⁷

Die Belebung des Objektes, also seine Animation, ist der Vorgang, der eine Wahrnehmung dieses Objektes als autonom handelndes Subjekt veranlasst. Knoedgen erläutert anhand seiner mit Studenten des Studienganges Figurentheater durchgeführten »Verhaltensfor-

53. Knoedgen (1990).

54. Knoedgen hat 1983 gemeinsam mit Albrecht Roser den Studiengang für Figurentheater and der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst entwickelt und eingerichtet.

55. Seine Ausführungen werden im Nachwort deutlich polemisch gegen das traditionelle Puppentheater, wenn er etwa schreibt: »Die Abgrenzung des Figurentheaters von einer unverdrossen kindertümelnden Tradition wird irgendwann so gegenstandslos werden wie die eines Konzerts zeitgenössischer Musik von der sonntäglichen Blasmusik eines Trachtenvereins.« Knoedgen (1990), 124f.

56. Vgl. Knoedgen (1990), 67.

57. Vgl. Knoedgen (1990), 26.

schung des Materiellen«⁵⁸, welche Faktoren des Spiels, der Bewegung, des Materials zu einer solchen Subjektwahrnehmung führen, denn »[d]er Darstellungsprozeß setzt nämlich schon im Vorstadium ein – mit den *Bedingungen* der Möglichkeit oder Unmöglichkeit, Materie zum Rollenträger werden zu lassen.«⁵⁹ Indem nicht auf vorgefertigte Puppen zurückgegriffen wird, sondern die Versuche auf der Materialebene verbleiben – die Studenten experimentieren mit Tüchern und mit Stöcken –, wird nach Knoedgen der Moment der Transformation von leblos zu lebendig⁶⁰ und umgekehrt unabhängig von einer anthropomorphen Gestalt sichtbar. Die Ergebnisse dieser Materialerkundungen beziehen sich nicht nur auf das im Figurentheater zentral stehende Transformationsprinzip, sondern auch auf die kreative Rolle des Zuschauers:

Diese einfachen Darstellungsversuche mit Materialien ließen uns nicht nur fundamentale Prinzipien des Figurentheaters entdecken, sondern zugleich auch eine neue Wertung des rezipierenden Zuschauers: Seine Vorstellungskraft bekam gerade soviel gegenständliche Verbindlichkeit zur Verfügung, daß er mit Lust ergänzte, assoziierte oder zusammenfügte, was *bildnerisch offen* geblieben, mit um so größerer Notwendigkeit aber durch *Darstellung* zum szenischen Bild, zum Theater geworden war.⁶¹

Die Auflösung der Puppengestalt verbleibt bei Knoedgen nicht nur auf der Ebene des Experiments, er verweist sie vom zentralen Platz im Puppentheater auf die Position eines ›Spezialfalles‹ der Gattung.⁶² Ersichtlich wird aber, dass die Abstraktion der anthropomorphen Gestalt, die den Zuschauer aktiviert, die Rezeption zur Re-Produktion werden lässt, sich auf die plastische Gestaltung, nicht jedoch auf das »Rollenverhalten« bezieht.

Auf der Ebene der Inszenierung, die das Rollenverhalten des durch die Belebung etablierten materiellen Darstellers bestimmt, ist das Figurentheater nach Knoedgen durch die Heterogenität der Büh-

58. Vgl. Knoedgen (1990), Kap. 3 »Zwei Materialversuche – Fragen an ein Prinzip«, 26–42.

59. Knoedgen (1990), 26.

60. Nach Knoedgen ist etwas als lebendig zu nennen, das zu autonomen Handlungen fähig ist, also ein Subjekt. Leblos ist entsprechend das nur durch äußeren Einfluss veränderbare Objekt. Knoedgen führt die Unterscheidung dieser Kategorien auf »vorgegebene Naturgesetze« zurück und bescheinigt dem Figurenspieler die Freiheit, diese zu verwandeln, die »äußeren und inneren Bedingungen der natürlichen Realität aufzuheben.« Vgl. Knoedgen (1990), 17. Diese hochproblematische »Naturalisierungs«-Geste Knoedgens ist schon von Lepschy kritisiert worden, vgl. Lepschy (1997), 9.

61. Knoedgen (1990), 42.

62. Dieser Gestus lässt sich in der gesamten Studie von Knoedgen finden.

nenfigur gekennzeichnet. Im Unterschied zur Darstellung im Schauspiel, das den Darsteller *in* der Rolle zeigt, sei im Figurentheater der Darsteller (Spieler) von der Rolle (verkörpert von dem animierten Objekt) abgespalten. Knoedgen geht von einem Schauspielmodell aus, das die Identifikation des Darstellers mit der Rolle vorsieht. Es ist problematisch diese angenommene Identifizierung des Schauspielers mit der Rolle als Standardsituation des Schauspiels zu betrachten, handelt es sich hier doch um einen Spezialfall des psychologischen Dramas, der selbst in einem literarisch geprägten Theater anderen differenzierten Formen der Rollengestaltung beigeordnet wird. Knoedgen nutzt diese Vereinfachung als klischeehaftes Gegenbild, um aus der angenommenen Heterogenität eine spezifische »Theatralisation« des Figurentheaters zu entwickeln, die sich als Ausstellung der Mittel⁶³, als gleichzeitiges Inszenieren der Rollenfigur und ihrer in Spielersubjekt (im Spiel zum Objekt transformiert) und Figurenobjekt (im Spiel zum Subjekt transformiert) gespaltenen Erscheinung äußert.

Das Aushalten einer Nichtidentität ist das phänomenologische Kennzeichen des ganzen Figurentheaters und ihre Thematisierung offenbar unvermeidlich. Theatralisation ist allen Varianten [...] gemeinsam. Das dialektische Aufheben von Darstellungsvoraussetzungen, die von vornherein antithetisch sind, prädestiniert jeden Kontext und jeden unter diesen Bedingungen noch darstellbaren Inhalt: *Figurentheater ist a priori die Theatralisation des Theaters*.⁶⁴

Die differenzierte Beschäftigung mit den Abstraktionsmöglichkeiten der Figur und ihren Implikationen für die Bühnenfigur erlaubt Knoedgen, ein Anliegen neuer Zugänge zur Puppe über das traditionelle Puppentheater hinaus zu formulieren und auszudifferenzieren. Seine »Phänomenologie« des Figurentheaters muss jedoch daran scheitern, dass er eine »natürliche« kategoriale Scheidung von Objekt und Subjekt zu Grunde legt. Die Effekte der De-Essentialisierung dieser Kategorien durch das Figurespiel muss er somit als künstlerisches Eingreifen »in die Erfahrung mit den vorgegebenen Naturgesetzen«⁶⁵ bezeichnen, das auf einer Zeichenebene verbleibt. Diese Vorstellung ist – entgegen den Intentionen Knoedgens – nicht vereinbar mit phänomenologi-

63. Henryk Jurkowski spricht hier von einem »théâtre auto-thématique«, das seine eigenen Bedingungen – die Abhängigkeit der Figur von ihrem Spieler – zum Spielinhalt macht, und verweist auf Henk Boerwinkel als herausragenden Vertreter, den auch Knoedgen als Beispiel anführt. Vgl. Jurkowski (2000), 155.

64. Knoedgen (1990), 117. Knoedgen erkennt, dass genau dies auch die »Baustelle« alternativer »Menschentheater«-Konzepte ist wie etwa die Performance-Kunst oder das »Arme Theater« Jerzy Grotowskis.

65. Knoedgen (1990), 17.

schem Denken, sondern fügt sich ein in strukturalistisch semiotische Konzepte einer Materialität, die zeichenhaft überschrieben wird: Das substantielle Subjekt wird im Spiel ›objektiviert‹, also mit den Zeichen des Objekthaften (leblos), das substantielle Objekt wird im Spiel ›subjektiviert‹, also mit den Zeichen des Subjekthaften (lebendig) überschrieben.

ZUSAMMENFASSUNG

In den vorgestellten theoretischen Entwürfen sind die Animation/Belebung der Puppe und die Gestaltung einer Rollenfigur zentral gesetzt. Beide Aspekte des Puppenspiels entspringen dem spezifischen Verhältnis von Puppenspieler und Puppe/Objekt, das sowohl aus produktionsästhetischer als auch aus rezeptionsästhetischer Perspektive eingehend untersucht wird. Im Anspruch der Theoretiker, allgemeingültige Prinzipien des Puppenspiels zu formulieren, wird eine kritische Historisierung sowohl des Gegenstandes als auch der Gültigkeit des Ansatzes versäumt. Auffallend ist bei den produktionsorientierten Konzepten, dass die beschriebene Form des Puppenspiels jeweils als Ideal gesetzt wird – eine kritische Befragung des angelegten Theaterbegriffs entfällt. Die rezeptionsästhetischen Ansätze dagegen setzen Wahrnehmung als anthropologische Konstante voraus, ohne dies zu hinterfragen.

Gerd Taube⁶⁶ und Henryk Jurkowski⁶⁷ sehen dieses Problem und setzen ihre historischen Untersuchungen dagegen. Taube wendet sich mit seiner kulturwissenschaftlichen Perspektive gegen eine auf ästhetische Rahmungen beschränkte Festschreibung des Puppenspiels, die seine Funktion, etwa als kulturelle Kommunikation im Rahmen des Schaugewerbes⁶⁸, nicht berücksichtigen kann. Jurkowski dagegen problematisiert den Theaterbegriff als historische Größe⁶⁹ und berücksichtigt auch in seinem semiotischen Ansatz die historische Ausdifferenzierung des Puppenspiels:

66. Taube, Gerd: *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer ›Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels‹*. Tübingen: Niemeyer, 1995.

67. Vgl. etwa Jurkowski (1983).

68. Taube situiert das Puppenspiel in verschiedenen Kontexten, so unterscheidet er Puppenspiel als gewerbliches Angebot kultureller Kommunikation im Kontext des Schaugewerbes von Puppenspiel als kulturelle Kommunikation im künstlerischen Kontext, im kultischen und brauchtümlichen Kontext und im repräsentativ-juristischen Kontext. Vgl. Taube (1995), IX.

69. Vgl. Jurkowski (1983), 131.

Puppetry itself does not constitute a single monolithic system. Systems are constituted by the relations between puppet and puppeteers or actors, thereby producing different functions of the puppet.⁷⁰

Sowohl das Problem der Historisierung als auch die Ausgrenzung nicht-dramatischer Theaterformen aus dem Gültigkeitsbereich sind Folgen der Suche nach einer ›Universalformel‹ des Puppenspiels. Nach der Bestimmung eines theatralen Gegenstandes, der weitgehend aus den oben beschriebenen Theorien herausfallen würde, erscheint es sinnvoller, theoretische Konzepte flexibel aus dem Gegenstand heraus zu entwickeln, als anhand der aktuellen Inszenierungen wiederum eine Puppentheater-Formel zu postulieren.⁷¹ Ein solches Vorgehen beinhaltet dann die konsequente Historisierung des Gegenstandes – Figurentheater am Ende des 20. Jahrhunderts – als auch eine Diskursivierung der eigenen Position und die Eingrenzung des Geltungsbereiches der theoretischen Perspektive. Gelingt diese historische Situierung des Projektes, dann kann in diesem Rahmen auch auf Theoreme der vorgestellten Autoren zurückgegriffen werden, ohne deren universalistischen Gestus zu übernehmen. In diesem Sinne wird in diesem Projekt durchaus von »Animation/Belebung«, »Rollenfigur«, »Imagination« und »offener Manipulation« an angemessener Stelle die Rede sein.

Das weitere Vorgehen dieses Projekts sieht eine Ausweitung der theoretischen Perspektive über das Puppentheater hinaus vor. Da die zu bearbeitenden Inszenierungen in weiten Teilen über das Prinzip der Puppe als dramatische Rollenfigur hinausgehen, bringt dieser Gegenstand und die auf ihn bezogenen Fragestellungen es mit sich, dass sowohl auf Kunsttheorie als auch auf phänomenologische Wahrnehmungskonzepte und Medientheorie zurückgegriffen werden muss. Es geht nicht darum, die Inszenierungen als spezifische Theaterform theoretisch festzuschreiben, sondern eine über Puppentheorie hinausgehende pluralistische Methode zu entwickeln, die ihrer Eigenart gerecht werdende Beschreibungen ermöglicht.

70. Jurkowski (1983), 134.

71. In einem globalen Sinne wird hier dem Grundgedanken einer »dichten Beschreibung« gefolgt, die eine konsequente Subjektivierung der gesammelten Fakten vornimmt und einen universellen Geltungsanspruch verwirft. Vgl. hierzu Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Übers. von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 41995 (erste Auflage 1987).

Das Bild des künstlichen Körpers – Modell und Spiegel

Während in der Puppentheater-Theorie die Puppe im Zusammenhang mit der Animation eines Objektes und der Gestaltung einer dramatischen Rollenfigur gelesen wird, liefert die Kunsttheorie vor allem Reflexionen zu ihrem Bildcharakter. Die kunsttheoretische Perspektive ist wichtig, da die Puppen in den ausgewählten Inszenierungsbeispielen nicht nur im Rahmen einer dramatischen Rollenfigur erscheinen. Ihre Bildbedeutung – als Metapher oder Spiegel der menschlichen Existenz – setzt sich dort in ein Verhältnis zur theatralen Figur und deren Handlungen.

Die theoretischen Ansätzen von Gerhard Johann Lischka, Georg Seeßlen, Peter Gendolla und Pia Müller-Tamm/Katharina Sykora machen bestimmte Bildfunktionen des künstlichen Körpers lesbar. Während Lischka und Müller-Tamm/Sykora sich weitgehend auf bildende Kunst beziehen, untersuchen Seeßlen und Gendolla den künstlichen Körper im Film. Diesen deuten sie jedoch weniger als Verkörperung einer Filmfigur, sondern setzen auch hier seine Bildfunktion zentral.

In der Kunst- und Literaturgeschichte lassen sich einige Phasen beschreiben, in denen künstliche Körper verstärkt thematisiert werden. Herausragend ist hier sicher die literarische Produktion der Romantik, in der das Motiv der Automate sinnstiftend und augenfällig verwendet wurde. Zum Beginn des 20. Jahrhunderts greifen die Avantgarde-Bewegungen auf den maschinisierten, konstruierten Körper zurück. Nicht die einzelnen Motive, wie Automaten, Roboter, Cyborgs sind hier von Interesse, sondern die Gründen ihres Erscheinens.

Wie nun der künstliche Körper in der Kunst eingebettet wird, hängt davon ab, welches Repräsentationsmodell dem Ansatz zu eigen ist. Der künstliche Körper als Einheit kann nur aus seiner ästhetischen Rahmung heraustreten, wenn er in stabile Referenzverhältnisse eingebettet ist. Die Ansätze von Gerhard Johann Lischka, Georg Seeßlen und Peter Gendolla funktionieren vor einer solchen Folie. Der ästhetische Körper ist hier ein dargestellter Körper, der sich in die Repräsentation einschreibt. Der künstliche Körper, die Automate, der Android im Bild, in der Fiktion referiert auf einen da gewesenen oder existent vorstellbaren künstlichen Körper. Dieses Repräsentationsmodell schachtelt den künstlichen Körper und die Künstlichkeit der Kunst ineinander – der Übertrag bleibt als Grenze markiert. Dies entspricht dem naturalistischen Referenzmodell, in das sich der Hollywood-Film, auf den Seeßlen und Gendolla sich beziehen, heute überwiegend einschreibt.⁷²

72. Es muss bei dieser Vereinfachung bleiben, die Abgründigkeiten innerhalb

Der ›künstliche Körper‹ erscheint hier als Motiv der Befreiung des Körpers (Lischka), der psychischen Gespaltenheit (Seeßlen), der gesellschaftlichen Aufarbeitung von Körper-Technik-Komplexen (Gendolla), und als Erprobungsfeld der medialen Selbstreflexion (Müller-Tamm/Sykora).

DER KUNSTKÖRPER ALS BEFREITER/BEFREIENDER KÖRPER

Gegen die Vorstellung einer Zusammenführung von Körper und Kunst, von Körper und Technik, postuliert Lischka Künstlichkeit und Körperlichkeit als Pole einer in das Leben eingeschriebenen Differenz, die dem Kunstwerk inhärent ist und dessen eigentliche ästhetische Spannung erzeugt:

Das Organische und Anorganische, Subjekt und Objekt, Stärke und Schwäche sind vereint die Schnittstelle des Erscheinens des Lebens, des Weltbildes als Bild von der Welt und des In-der-Welt-Seins. – Würde der Körper Kunst, löste sich die Kunst in den Körper auf, wäre das Organische als das Vergängliche die Kunst, und es gäbe keinen Halt im dauernden Wechsel der Formen, also keine Besinnung, keine Differenz. Der Kunstkörper existiert auf Grund der Akzeptanz der Hinfälligkeit des Körpers und der Perpetuierung des Geistigen als Trost für sein Verschwinden.⁷³

Der Autor stützt sich hier auf die Annahme einer Abtrennung. Der Körper ist ontologisch unterschieden von Künstlichkeit, zwischen beiden besteht ein Wechselverhältnis, das jedoch nie in einer Fusion gipfelt. Die Kunst ermögliche so die »Distanznahme zur Beurteilung des Körperzustandes und zum Gegenvorschlag, der möglichen Entfaltung des Körpers.«⁷⁴ Die Gesellschaft modelliere den Körper nach ihren Vorstellungen und habe mit der Kunst zumindest einen Freiraum zur Reflexion über diese Körpermodelle gesetzt.⁷⁵ Der künstliche Körper in der Kunst ist dann also ein Beitrag zur Reflexion einer möglichen Verkünstlichung des Körpers in der Gesellschaft, eines wie auch immer gearteten Umgangs der Frage der Technisierung.

Lischka weist so der Körperdarstellung in der Kunst die Rolle eines Experiments zu: Die Darstellung des Körpers befreit ihn vom normierenden Zugriff der Gesellschaft auf ihn. Dies wird deutlich,

dieses Referenzmodells könnten nur anhand von Detailanalysen dargestellt werden, wofür hier leider nicht der Raum ist.

73. Lischka, Gerhard Johann: »Kunstkörper – Werbekörper.« In: ders. (Hg.): *Kunstkörper – Werbekörper*. Köln: Wienand, 2000, 7-29, 12.

74. Lischka (2000), 13.

75. Vgl. Lischka (2000), 13.

wenn Lischka den Kunstkörper als Gegenmodell zum Werbekörper setzt:

In diesem Sinne ist der Kunstkörper ein befreiter und befreiender Körper. Er ist ein künstlerischer künstlicher Körper, der von Erfahrungen spricht, die uns alle betreffen, uns zu denken geben und uns anregen, ein ganzheitliches Körperbild zu intendieren, wobei Wunsch und Wille nur selten zusammenfinden dürften. Der Kunstkörper ist ein ethisch-ästhetischer Körper, insofern er den Körper als Vielfalt definiert, als Symbol und individuellen Ausdruck. Wohingegen uns der Werbekörper versucht, in eine gesellschaftliche Norm, in Klischees zu zwingen, uns einen Lifestyle zu vermitteln.⁷⁶

Problematisch erscheint hier die Abtrennung der Kunst aus dem gesellschaftlichen Raum. Die Körper der Kunst, die künstlerischen Repräsentationen des Körpers entstehen nicht in einem luftleeren und normenfreien Kontinuum. Setzte man eine solche Voraussetzung, dann würde man der Kunst ein Außerhalb zuweisen, das sie jeder Relevanz enthöhe. Man wäre dann leicht verleitet, die Kunst als Spielwiese und Heilstätte zum Ausgleich gesellschaftlicher (Körper-)Verletzungen zu betrachten. Wenn man nach dem Körper in der Kunst fragt, so kommt man also nicht umhin, auch nach der Funktion der Kunst zu fragen. Kunst ist nicht von gesellschaftlichen Vorgängen abgetrennt zu betrachten. Kunst als Institution ist eine gesellschaftliche Form und auch die Werke, die in diesen Kunst-Institutionen entstehen, bzw. in diese eingehen, sind ästhetische Kristallisationen gesellschaftlicher Vorgänge.

Der Körper in der Kunst ist nicht Ausdruck eines freien Zugangs zu Körperoptionen, sondern speist sich aus der Verfehlung der gesellschaftlichen Körpernorm. Diskursiv gestaltet sich eine Vorstellung vom Körper, die ihn festschreibt als Resultat einer Normierung/Disziplinierung. Dieser Normkörper wird postuliert/benannt und muss immer wieder neu bezeichnet werden: »Dies ist ein Körper.« Dieser Normkörper kann jedoch nie erreicht werden. Körper-Sein findet statt als permanente Bildung und Umbildung von Körperpraktiken. Der Mensch muss danach streben, die körperliche Norm zu erreichen; seine ständige Verfehlung der Spiegelung dieser Norm ist jedoch offensichtlich. Und genau hier setzt die künstlerische Darstellung des Körpers an. Kunst setzt eine Markierung an die Verfehlung der Norm, hält sozusagen den Moment der Verfehlung an, zerdehnt und besondert ihn.

Die Frage nach der Rolle des künstlichen Bildkörpers muss hier noch einmal spezifischer gestellt werden. Folgte man Lischka, so wäre die Darstellung des künstlichen Körpers, des Maschinenkörpers, des Puppenkörpers, des Objektkörpers in der Kunst Teil eines Experi-

76. Lischka (2000), 8.

ments mit möglichen, spielerischen Repräsentationen des Körpers. Diese Sichtweise muss hier jedoch zugunsten eines Konzeptes der diskursiven Bedingtheit von Kunst verworfen werden.

DER KÜNSTLICHE KÖRPER ALS »SPIEGEL DER SPALTUNG«

Georg Seeßlen diskutiert den künstlichen Körper vor dem Hintergrund der Annahme einer inneren Spaltung; der Riss verläuft nicht zwischen Kunst und Leben, sondern geht durch das Selbst des Menschen: Die Spaltung wird in der menschlichen Psyche verortet.⁷⁷ Nach außen hin repräsentiert sich der Mensch als Individuum, als Ungeteiltes, die Spaltung im Innern wird unterdrückt, jede Erinnerung daran verursacht Grauen. In der unermüdlichen Wiederkehr von ›Spaltungsprodukten‹, von künstlichen Wesen und maschinellen Körpern in der Kunst, stellt sich der Mensch seine eigene Zerrissenheit/Doppeltheit vor Augen: zur Schocktherapie mit der Hoffnung auf Erkenntnis des eigenen immer geteilten Wesens.

Der Mensch ist kein Wesen, das eines ist. Das Individuum, das Ungeteilte, ist sein Traum, nicht seine Wirklichkeit. Er sieht sich fortwährend gespalten und von sich selbst entfernt. Hier zerbricht er in den Körper, in die Seele und in den Geist, dort in Blick und Bild; hier ist er Objekt des Begehrens und dort Subjekt der Liebe, hier was er zu sein scheint, dort, was er von sich haben will. Er ist Mann und Frau, Geschichte und Natur; er ist das Wesen, das Bild, Maske und Spiegel braucht. All sein Träumen, sein Erzählen, sein Bilden hat nur zwei Fluchtpunkte, das Wunder der Einheit und das Grauen der Spaltung. Daher ist seine Welt bevölkert von Helden, Dämonen und Göttern, von Schatten und Doppelgängern; deshalb ist er unterwegs auf der Suche nach dem anderen, nur um sich selbst zu finden.⁷⁸

Die Erschaffung des künstlichen Ebenbildes ist eine veräußerlichende Strategie, die innere psychische Spaltung in eine Bildlichkeit zu überführen und nach dem Grauen vor dieser Repräsentation eine heilsame Überwindung des Zerfalls in Gang zu setzen. Ganz deutlich wird hier,

77. Seeßlen bezieht sich nicht explizit auf Freud und Lacan, seine Äußerungen zum Bild des Menschen sind jedoch deutlich von Lacans Konzept der Ich-Bildung im »Spielgelstadium« geprägt. Vgl. Seeßlen, Georg: »Traumreplikanten des Kinos. Passage durch alte und neue Bewegungsbilder.« In: Aurich, Rolf, Wolfgang Jacobsen und Gabriele Jatho (Hg.): *Künstliche Menschen. Manische Maschinen, kontrollierte Körper*. Berlin: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek und jovis Verlagsbüro, 2000, 13-45, 13: »Um ganz zu werden, braucht der Mensch sein Bild und seine Spiegelung; er wird erst im Bild des anderen. Aber dieses Bild ist ihm zugleich das Fremde, sein Tod. Denn das Bild ist ganzer als er selbst, es überdauert ihn womöglich [...]«

78. Seeßlen (2000), 13.

dass diese Vorstellung auf einer bestimmten Subjektkonzeption aufbaut. Das Grauen entsteht dadurch, dass das Körpersubjekt zunächst als streng abgetrennt von Künstlichkeit – der Verkörperung des Fremden schlechthin – gesetzt wird. So wird die Annäherung an das Künstliche, den künstlichen Körper mit starken Abwehrreaktionen, Ekel begleitet. Das Subjekt konstituiert sich nur über die Verwerfung dieses Fremden.⁷⁹ Seeßlen belässt es zunächst bei dem Konstatieren dieser inneren Spaltung und der Angst vor dem Verlust der vereinheitlichenden Fassade. Die künstlerische Darstellung des künstlichen Menschen ist die andere Seite des Spiegels, die zur Erscheinung kommt. Der künstliche Mensch als »totes Ding«, das gleichzeitig doch *Mensch* signalisiert, wird bedeutend anhand von Ich-Vorstellungen, die den Aspekt der Fremdheit, die nicht fassbare innerste Fremdheit des Ich, anzeigen. Damit legt Seeßlen eine wichtige Fährte zur Lesart des künstlichen Körpers, die sich auf die Differenz von Eigenem und Fremdem bezieht. Es lässt sich jedoch feststellen, dass diese Differenz vor dem Hintergrund eines diskursiven Subjektbegriffs weniger zu dem Bild einer Spaltung führt als zu dem einer Verhandlung dieses Grenzdiskurses. Für die Puppe hieße das, ihre Gestalt transformiert von einem »erschreckenden« Spiegelbild der Spaltung zu einer Kippfigur des Wechselspiels von Fremdem und Eigenem, wie es deutlich werden wird in der Inszenierung *Máquina Hamlet*.⁸⁰

Ähnlich wie Seeßlen verfährt auch Armin Zweite, wenn er konstatiert, dass die Puppe als »totes Ding« und anthropomorphe Gestalt zugleich auf den Menschen und seine eigene innere Fremdheit zurückverweist und stellt dies in Zusammenhang mit philosophischen Konzepten der menschlichen Fremdheitserfahrung wie sie in Arthur Rimbauds Formulierung »Je est un autre« einen höchst zugespitzten Ausdruck findet.⁸¹

Die Puppe, der künstliche Mensch, bietet sich an zur Projektion des eigenen Fremden auf ein Anderes, das ähnlich ist. Diese Projektion verläuft in zwei Richtungen. Zum einen ist sie Ausgangspunkt von Allmachtsphantasien, die den Menschen als Schöpfer Gott gleichstellen. Das menschenähnliche Wesen, das von Menschenhand erschaffen wurde, ist Ausweis dieser gestalterischen Fähigkeit, hat jedoch in sich

79. Der Cyborg, dessen Diskurs das Künstliche mit dem Organischen versöhnt und so zu anderen Subjektkonzeptionen vordringen kann, könnte hier eine Wende in der (Kunst)Geschichte des künstlichen Körpers einleiten. Dazu mehr Kap. IV, 139-149.

80. Vgl. Kap. IV, Seite 149-172 dieser Studie.

81. Vgl. Zweite, Armin: »Vorwort.« In: Müller-Tamm, Pia und Katharina Sykora: *Puppen Körper Automaten. Die Phantasmen der Moderne* (= Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf vom 24. Juli bis 17. Oktober 1999). Köln: Oktagon, 1999, 11-20, 14.

eingeschlossen einen animistischen Kern. Es bleibt immer die dunkle Ahnung der selbständigen Belebung des Dings, der Emanzipation von ihrem Schöpfer und die Gefahr besteht, dass Ähnlichkeit in Identität hineinfällt. Zum anderen gibt es die Möglichkeit einer phantasmatischen Projektion auf die Puppe als Ebenbild der eigenen Subjekt-Objekt-Komplexität:

In dieser Doppeldeutigkeit evozieren Puppen und andere Kunstmenschen ein äußerst widersprüchliches psychisches Drama: die phantasmatische Projektion auf die Puppe, die eine emotional aufgeladene Gegenwärtigkeit erhält, bricht sich an der trägen Materialität des Dings, das genau jene Projektion als Illusion hart zurückweist.⁸²

So ist mit der Projektion auf die Puppe der künstliche Körper in einen Kreislauf von Erschaffung, Subjektivierung/Objektivierung und Scheitern dieser Vision eingebettet. Diese Aspekte des Scheiterns – bei der Erschaffung ist es die drohende Emanzipation des Geschöpfes, bei der phantasmatischen Projektion die »träge Materialität des Dings« – werden in einer künstlerischen Rahmung gebannt. Der Kreislauf wird in der künstlerischen Repräsentation angehalten und kann sich nur imaginär vollziehen.

Peter Gendollas Ansatz geht auch von einer Spaltung des Menschen aus, jedoch nicht auf der psychischen Ebene, sondern er sieht sie im Zusammenhang mit gesellschaftlicher Aneignungen von Technik. Dabei spielt die Kunst eine Rolle bei der Überwindung dieser Spaltung. »Kunst wird gleichsam zur Rettung vor dem Chaos und zur Sehnsucht nach Gestaltung der eigenen Zeit.«⁸³ Denkt man dies weiter, so hilft Kunst bei der Einübung neuer Sinngebungen.

Gendolla umschreibt die Technisierung des menschlichen Körpers mit Metaphern der Verletzung und die künstlerische Bearbeitung des verletzten, maschinisierten Körpers mit dem Bild einer Heilung:

Maschinisierungen des Körpers, vom Umbau des Einzelkörpers durch Prothetik bis zur Integration in maschinellen – etwa militärischen – Großsystemen, gehen einher mit Amputationen der entsprechenden Organe und ihrer Funktionen. Sie wiederum erzeugen Phantomschmerzen, Empfindungen an nicht (mehr) existierenden Organen. Dieser mehrfache Ersetzungs- oder Übertragungsprozeß wird unter anderem in Kunst, Literatur und in ihren diversen Medien, das heißt, ästhetisch auf eine besondere Weise bewältigt. – Eine Konsequenz dieser Behauptung wäre, daß sich in der Geschichte der Künste immer Zivilisierungs-, Disziplinierungs-, Industrialisierungsprozesse reflektieren, nur eben nicht direkt oder einfach, vielmehr im Schmerz, das heißt, in sehr vielfältigen Formen der Bearbeitung von Phantomschmerzen, unter anderem in einer historisch sehr diversen äs-

82. Müller-Tamm u. Sykora (1999), 67.

83. Zweite (1999), 15.

thetischen Produktion und in immer neuen phantomatischen Objekten, die sich in immer anderen Medien artikulieren.⁸⁴

Die Veräußerlichung des Phantoms, des von der Technik amputierten Organs, in der künstlerischen Repräsentation ist die angezeigte Therapie zur Bewältigung des imaginären Schmerzes⁸⁵. Die Realisierung des Phantoms enthebt es seinem wirkungsvollen imaginären Status. Damit stellt Gendolla den künstlichen Körper, die Automate oder Puppe, in einen Zusammenhang mit der Maschine, der bildhaft einen Spielraum bietet für die Verhandlungen zwischen Menschenkörper und Technisierung. Dieses Verhältnis wird in der Aufführung von *Máquina Hamlet* differenziert ausgedeutet in den Verkreuzungen des Maschinenbegriffs – Heiner Müllers Sprechen von der Maschine – und den maschinellen, mechanisierten Puppenkörpern der Inszenierung.⁸⁶

Im Unterschied zu Georg Seeßlen siedelt Gendolla den Ursprung des Schmerzes am ganzheitlichen Körper, am unversehrten Subjekt an. Seeßlen dagegen sieht die Spaltung als immer schon Gegebenes, als Ausgangslage des Menschlichen. Beide jedoch beziehen die Kunst in Überwindungsstrategien ein. Der künstliche Körper verweist hier auf ein inneres oder äußeres Schreckensbild, der organische Körper verhält sich zu ihm als Ursprung und Ideal.

DER KÜNSTLICHE KÖRPER ALS »GESPALTENER SPIGEL«

Im Ansatz von Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora funktioniert die künstlerische Repräsentation des Körpers als Spiegel von gesellschaftlichen Körperbildern. Sie ist nicht zur Überwindung der Spaltung von Kunst und Natur gedacht, sondern faltet sich auf sich selbst zurück als mediale Bespiegelung. Das besondere Untersuchungsfeld ist der künstliche Körper in der Phase der Repräsentationskrise: die historische Avantgarde. Im Protest gegen naturalistische Darstellungen entwerfen die Künstler der Avantgarde artifizielle Gegenrepräsentationen. Der künstliche Körper wird als Grenzfigur *par excellence* offensiv aus-

84. Gendolla, Peter: »Mögliche Menschen. Überlegungen zur Literatur- und Kulturgeschichte des Androiden.« In: Aurich u.a. (2000), 65-71, 67. Zu diesem Thema vgl. auch Gendolla, Peter: *Zur Anatomie der Puppe. Zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle Adam und Hans Bellmer*. Heidelberg: Carl Winter, 1992.

85. Gendolla versteht Schmerz hier als »Signal der Abtrennung von Repräsentationen im neuronalen System von ihren Materien, Zellen bis Organen, der Zerstörung des engen Zusammenhalts von Signifikant und Signifikat im Einzelkörper.« Gendolla (2000), 68.

86. Vgl. Kap. IV, insbes. Seite 154-156 dieser Studie.

gestellt. Puppen, Wachsfiguren, Automaten und Maschinenmenschen changieren zwischen ihrem Artefaktcharakter und der anthropomorphen Erscheinung, die eine Belebung möglich erscheinen lässt. Diese Ambivalenz und der grundlegende Zweifel über den Wirklichkeitsstatus der Figuren werden in die künstlerischen Repräsentationen übernommen und wirken auf die Kunst als ihre mediale Form zurück. Müller-Tamm und Sykora verweisen in diesem Zusammenhang auf die zeitgenössische Medienkunst, die ebenso auf diese Doppelung des gezeigten Körpers rekurriert:

Der Körper ist ihnen [den Künstlern der Gegenwart; Anm. M.W.] zur verfügbaren Sache geworden. Seine materielle Seite wird im künstlerischen Zugriff vielfältigen Angriffen ausgesetzt: Er wird deformiert, transformiert, demontiert, digital aufgelöst oder eliminiert, um als hybride Mischform von Natur und Artefakt neu und anders wiederzuerstehen. Das Bewußtsein vom Konstruktionscharakter des Körpers artikuliert sich künstlerisch im Verweis auf die Funktionsmechanismen der bildgebenden Medien. Es verschwindet der Körper, zurück bleibt die Puppe, das Double, der künstlich/künstlerische Ersatzmensch. [...] – Der Kunst-Körper verweist immer auf zweierlei: auf eine Vision vom Menschen und auf seinen Konstruktionscharakter, auf seine mediale Bedingtheit.⁸⁷

Und genau die Brüchigkeit seiner medialen Bedingtheit lässt sich verkoppeln mit einer Vision vom Menschen: Der Konstruktionscharakter der künstlerischen Repräsentation verweist auf den Konstruktionscharakter des menschlichen Körpers. Wenn auch das Figurentheater seine künstlichen Körper ausstellt und in bestimmte Inszenierungsstrategien einbindet, die nicht auf Nachahmung basieren, sondern mediale Verfasstheit von Körpern vorstellen, dann lässt es sich in die von Sykora aufgezeigte Linie einordnen.

Müller-Tamm und Sykora deuten hier die montierten Körper der historischen Avantgarde in einer postmodernen Perspektive: Der künstliche Körper erscheint dann nicht mehr als markiert innerhalb einer ästhetischen Rahmung. Beide durchdringen sich wesentlich und erleben ihr Spannungsmoment nicht im Gegensatz von Sinn und Formgestaltung, sondern im Wechselspiel von Erscheinung und Diskursivierung – im Blick auf die Bedingungen der Erscheinungsweise.

Der Körper in der Kunst ist in dieser Lesart nicht unterscheidbar in eine Darstellung vom Körper und in seine Formgestaltung: Das Portrait eines Körpers ist vielmehr ein Körperportrait. Bei einem Gemälde oder einer Fotografie ist diese Durchdringung, diese vollständige Medialisierung leicht nachzuvollziehen. Schwieriger wird es bei der Theaterkunst, da hier ja anscheinend vertraute Körper als abgegrenzte Einheiten nur vorübergehend in eine besondere Räumlichkeit und

87. Müller-Tamm u. Sykora (1999), 66f.

Zeitlichkeit überführt werden. Die direkte Gegenüberstellung von Akteurskörper und Zuschauerkörper bestätigt die ›Ähnlichkeiten‹ zwischen beiden: Der eigene Körper gleicht dem des Schauspielers. Warum stellt sich dann jedoch großes Unbehagen bis zur Existenzangst ein, wenn Grenzüberschreitungen stattfinden und der eigene Körper ins Rampenlicht gezerrt, in die Medialisierung des Theaters hineingeschleudert wird? Spätestens dann, in der klassischen Peinlichkeit des Mitmachenmüssens, stellt sich die Erkenntnis ein: Es bestehen körperliche Differenzen. Dies ist ein Indiz dafür, dass der menschliche Körper in der ästhetischen Rahmung, sei es Theater, Performance oder Bildkunst, im Wesentlichen medialisiert ist. So gewinnt man mit dem theoretischen Entwurf von Müller-Tamm und Sykora eine Perspektive auf den Theaterkörper als Medienkörper.

AUSBLICK AUF DAS VERHÄLTNISS VON BILDENDER KUNST UND FIGURENTHEATER

Während Peter Gendolla und Georg Seeßlen in den referierten Beiträgen dem Bild der Puppe, des künstlichen Körpers eine symbolische Bedeutung beimessen, die an die Subjektkonzeption des Menschen angebunden ist, schieben Sykora und Müller-Tamm die Medialität quasi als ›Umweg‹ zwischen das Bild der Puppe und die Symbolik für die Subjektkonstitution des Menschen. Die Puppe als künstlicher Menschenkörper zeigt in den medialen Brüchen ihren Konstruktionscharakter. Nimmt man die Symbolik dieser medialen Selbstreferentialität, den strukturellen Verweis auf die Produktion des Körpers ernst, dann lagert er sich bedeutend an das Verständnis vom Menschenkörper an. Sykora und Müller-Tamm erweitern so den Bildgehalt der Puppendarstellung medial, dies lässt sich auf die ›Darstellung‹ der Theaterpuppe übertragen und führt zu einer Befragung ihrer Medialität.

Das Figuren- und Puppentheater ist der Ort, an dem der künstliche Körper in der darstellenden Kunst erscheint. Die künstlichen Körper des Figurentheaters sind dabei nicht selbstverständlich vom naturalistischen Referenzmodell, der Nachahmung, ausgeschlossen. Aus einer Perspektive, die den Puppenkörper als vorgefertigte Statue versteht, die dann in den ästhetischen Rahmen des Theaterspiels gesetzt wird, funktioniert der (fast) bruchlose Übertrag einer Vorstellung vom Schauspielerkörper als abgetrennte und dem Theaterspiel präexistente Einheit auf den Puppenkörper. Mit der Figur der Körpergenese wird dieser Übertrag im zeitgenössischen Figurentheater empfindlich gestört: Die Medialisierung des Figurentheaterkörpers tritt in Erscheinung.

Die Körper des Figurentheaters schwanken zwischen einem Erscheinungsbild als reine Materialität und der Verkörperung einer dramatischen Figur. Diese Zwischenstellung macht die Brüchigkeit aus, in

die der Störfall, der Einbruch der medialen Verfasstheit, leicht Eingang findet. Das Figurentheater oszilliert zwischen einer Rezeption als darstellender und als bildender Kunst. In einem Spektrum aufgespannt zwischen gestalteter Theatralität und theatraler Gestaltung sieht man Formen von Figurentheater⁸⁸, die von klassischem Puppentheater⁸⁹ über ein Theater, das die Figurengenese eher ausstellt als die Animation⁹⁰, bis zur Objektperformance⁹¹ reichen, die das Objekt nicht belebt, sondern in seiner widerständigen und symbolisierten Materialität sprechen lässt. Die Gemeinsamkeit dieser Spielformen liegt in dem oben benannten Zwischenstatus, die Differenz besteht in der Neigung zum einen oder andern Pol. Nähert sich das Puppentheater dem klassisch verstandenen Theater an, so liegt sein Schwerpunkt auf der Darstellung und der Handlung. Klar umrissene Figuren werden im Spiel animiert und zu Darstellern von Rollen in einem Stück. Nähert sich die Konzeption des Figurenspiels der bildenden Kunst, so rückt es an die Grenze zur Performance, die Gestaltung und Aktion in den Vordergrund bringt.

Anschaulich wird dies, wenn man sich nochmals die ›Zwischenstellung‹ der klassischen Puppentheater-Situation bewusst macht. Man stelle sich vor, ein Puppen-Projekt wird geplant: Figuren werden gestaltet, Material wird erforscht, um einer Idee Gestalt zu verleihen. Der Puppenbauer geht zunächst vor wie ein Bildhauer. Er nähert sich einem Material, versucht eine Gestalt herauszuarbeiten, in Erscheinung zu bringen, die dem Material innewohnt. Der Puppengestalter wird jedoch, im Gegensatz zum Bildhauer, das Bild niemals gestalterisch vollkommen durchbilden. Die Figur bleibt unvollendet; ihr Mangel, ihr Fehl ist offensichtlich und doch kein Schaden. Im Gegenteil: Nur aus dieser Lücke kann das spielerische und performative Potential der Figur erwachsen.⁹² Erst hier erfolgt der Umschlag von be-

88. Diese Zuschreibungen zu Theaterformen ist eine rein heuristische. Dieses Projekt nimmt eine mediale Perspektive ein, in der es um Prozesse zwischen den ›Akteuren‹ des Theaters geht, die sich nicht auf Gattungsunterschiede beziehen lassen.

89. Vgl. etwa die oben bereits beschriebene Puppenszene aus *Genoveva*, S. 20.

90. So etwa das Stück *Mona Alma* (1999) von Anne-Kathrin Klatt, das in Kap. V dieser Studie ausführlich besprochen werden wird, und in dem es um die Produktion eines Puppenkörpers geht.

91. Man denke etwa an das Theater von Gyula Molnár, der im Grunde Erzählperformances mit Objekten aufführt und den Objekten dabei doppelbödige Bedeutungen zufügt. Vgl. etwa sein Stück *Unaussprechlich QKWZVA* (1999).

92. Zum Verständnis der Figurengenese – das Theaterspiel aus dem Mangel der Gestaltung entsprungen – ließe sich erneut anknüpfen an Michael Frieds Diskussion der ›Theatralisierung‹ der bildenden Kunst, welche die ›degenerierte‹ Kunstform Performance hervorbringt. In diesem Sinne wäre ein Figurentheater, das sich genau auf dieses

arbeiteter Materialität in Theaterspiel, in ein mediales Verhältnis, das in seinem spezifischen Vermittlungszusammenhang eine Bedeutung zwischen Material, Diskurs und Betrachter hervorbringt.

Enno Podelhl arbeitet die Überschneidungen des Figurentheaters mit der bildenden Kunst an zwei konkreten Punkten heraus.⁹³ Zum einen handelt es sich um das Spannungsverhältnis zwischen Ruhe und Bewegung, das für die Kunst im Zentrum ist und das Figurentheater grundlegend konstituiert. Zum anderen tritt mit der Performance der Künstler in sein Werk hinein, genau wie die offene Spielweise den Figurenspieler sichtbar in die Figur einpasst. Auch er bezieht sich also auf die Bewegung im Raum – die Veränderlichkeit – und auf den Entstehungsprozess. Ein Figurentheater, das nun die Annäherung an die bildende Kunst extrem betreibt, ja fast die Grenze überschreitet, wird sich vermutlich genau an diesen Punkten reiben. Und auch eine bildende Kunst, die sich des künstlichen Körpers, der Puppe bedient, verweist auf diese Überschneidungen.

Das methodische Vorgehen

Wie bereits oben dargelegt kreist die Puppentheater-Theorie im Wesentlichen um das Paradigma der dramatischen Figur. Die Kunsttheorie hingegen bezieht sich vor allem auf den symbolischen Bildgehalt und erfasst das performative Potential der Puppe nicht. Eine Ausnahme bildet hier eine theoretische Richtung, die sich auf die mediale Verfasstheit und den medialen Rückverweis der Darstellung der Puppe konzentriert. Das spezifische Verhältnis zwischen Akteuren (Spieler und Figuren) und Zuschauern in Hinsicht auf die wechselseitige Produktion von Körpern wird von keiner Seite her in den Blick genommen.

Das Anliegen dieses Projekts ist daher so gelagert, dass die Analyse über die Binnenstruktur der Inszenierungen hinausgehen muss, also den Fokus der Puppentheater-Theorie erweitert. Es geht nicht nur darum, festzustellen, welche Figuren als Rollenfiguren auf welche Weise animiert/manipuliert werden. Der Blick reicht bis zum Zuschauer und den Verhandlungen, die zwischen ihm und den Bühnenkörpern stattfinden, auf performativer und bildlicher Ebene. Hier findet die Aushandlung eines Körperbildes statt, das sich theatral materialisiert.

theatrale Potential des Mangels bezieht, eine degenerierte Abform von bildender Kunst. Dieser Wertung muss stark widersprochen werden. Aber dennoch steckt in diesem Gedanken die Möglichkeit, dem Figurentheater eine eigene Bestimmung zu ermöglichen, die eben nicht mit Theater gleichzusetzen ist, sondern immer schon ein Dazwischen bezeichnet. Vgl. Fried (1968), vgl. Seite 27, Anm. 32 dieser Studie.

93. Podelhl (2000).

Entsprechend werden die ausgewählten Inszenierungen in den Analysekapiteln in je spezifische diskursive Themenfelder eingebettet, welche die These zur jeweiligen Inszenierung konturieren und gegebenenfalls weiterführen.

Erika Fischer-Lichte hat dargelegt, wie eine Theater-Theorie, die sich auf die körperliche Wirkung von Aufführungen bezieht, »immer schon bestimmte Vorstellungen, Konzepte, Theorien vom Körper voraussetzt.«⁹⁴ Im historischen Zugriff müssen diese Körpertheorien in einen Zusammenhang mit der entsprechenden Wirkungsästhetik⁹⁵ gesetzt werden, so die Forderung Fischer-Lichtes. Obgleich das vorliegende Projekt zeitgenössisches Theater behandelt, verschreibt es sich jedoch in diesem Sinne auch einer historischen Perspektive: Die Fragestellung und auch die theoretische Herangehensweise dieses Projektes sind eingebettet in ein Körperbild, das am Ende des 20. Jahrhunderts, am Anfang des 21. Jahrhunderts virulent ist. Umschreiben lässt sich dieses Körperbild wohl am ehesten mit den Schlagworten »der Körper ist ein Projekt«⁹⁶, »der Körper ist fortlaufende Erzählung«⁹⁷. Beides verweist auf eine Vorstellung vom Körper als nicht fixierbare Einheit, die durch beständige Kohärenzleistungen momenthaft zusammengefügt wird. Der Körper ist dann nur im Verhältnis zum Diskurs zu erfassen und lässt sich nicht als in sich abgeschlossen verstehen.

Die weitrezipierten Studien Judith Butlers⁹⁸ zur diskursiven Materialisierung von Geschlecht und Körper liefern die theoretischen Ausformulierungen zu diesem Körperbild. Da sich die vorliegende Ar-

94. Fischer-Lichte, Erika: »Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie.« In: dies. u. Anne Fleig (Hg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto, 2000, 19-34, 20.

95. Fischer-Lichte bezieht sich auf die historischen Beispiele des antiken Theaters und des bürgerlichen Theaters der deutschen Aufklärung.

96. So Margaret Morse, wenn sie von ihrer Körpererfahrung im Cyberspace erzählt, die verschiedene Körper gleichzeitig fühlen lässt. Vgl. Morse, Margaret: »Virtualy Live. Hybride Körper, Bildschirme und ›Replikanten‹.« In: Schneider, Irmela und Christian W. Thomsen (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand, 1997, 193-205, 194: »Demgegenüber bestätigt meine Erfahrung im Cyberspace, was Naturwissenschaftler, Philosophen und Psychoanalytiker des 20. Jahrhunderts längst über die unentwirrbaren Verbindungen zwischen Körper, Selbstbewusstsein und Wahrnehmung der Außen- (und, wie in diesem Fall, der virtuellen) Welt wissen. Der Körper ist ein Projekt, in dem überlappende Systeme zusammenarbeiten, für die von einem äußeren Blickpunkt aus eine imaginäre Einheit konstruiert werden muß, was Lacan ›die Spiegelphase‹ nennt.«

97. Vgl. hierzu etwa Weiss, Meira: »Narratives of Embodiment. The Discursive Formulation of Multiple Bodies.« In: *Semiotica*, Heft 3/4, 1998, 239-260.

98. Butler (1991) und (1995).

beit im weiteren Verlauf immer wieder auf das Körperkonzept Butlers bezieht, soll dies im Folgenden ausführlicher erläutert werden. Gegen eine feministische Position, die das Konstrukt eines sozialen Geschlechts (*gender*) an ein biologisches Geschlecht (*sex*) angebunden versteht, setzt Butler ihre Idee einer performativen Bildung von Geschlecht, die auch das biologische Geschlecht als diskursive Formierung betrachtet und somit seine scheinbar unangreifbare Materialität in Frage stellt. Materialität beschreibt Butler als diskursiv gesetzten Außenbereich, der – obgleich nicht wirklich ursprünglich – einen Naturalisierungseffekt von Körperkonzepten erzeugt und sich als verläSSLicher Verankerungspunkt für symbolische Signifikate wirksam anbietet. Butlers Re-Formulierung ermöglicht die

Rückkehr zum Begriff der Materie, jedoch nicht als Ort oder Oberfläche vorgestellt, sondern als ein Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen. Daß Materie immer etwas zu Materie Gewordenes ist, muß meiner Meinung nach mit Bezug auf die produktiven und eben auch materialisierenden Effekte von regulierender Macht im Foucaultschen Sinne gedacht werden.⁹⁹

Das Konzept der diskursiven Materialisierung von Körpern hat Butler die Kritik eingebracht, die offensichtliche Dichte und materielle Massivität des Körpers zu verleugnen. Es geht ihr jedoch nicht um eine Auflösung von Material in diskursive Zusammenhänge, sondern zur Diskussion steht die Referentialität und der Naturalisierungseffekt eines Benannten vermittelt einer als ›ursprünglich‹ gesetzten Materialität.

Kernstück von Butlers Konzepten ist die »Performanz der Geschlechter«, bei der sie auf Jacques Derridas Begriff der *Iterabilität*, die sich der Begründung von Zeichen und Setzungen einschreibt, rekurriert:

Es gehört zur Struktur der (be)gründenden Gewalt, dass sie eine Wiederholung ihrer selbst erfordert, daß sie jenes (be)gründet, was erhalten werden und erhaltbar sein muß: dem Erbe und der Überlieferung versprochen, dem Teilen. Eine Gründung (eine Grundlegung) ist ein Versprechen. Jede Setzung ermöglicht und verspricht (etwas), jede Setzung bringt (etwas) vor (promet), jede Setzung setzt (etwas), indem sie etwas ein- und hervorbringt. Selbst wenn ein Versprechen nicht in die Tat umgesetzt und gehalten

99. Butler (1995), 31. Butler bezieht sich auf den Machtbegriff, den Foucault in *Der Wille zum Wissen* vertritt. Vgl. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen*, Bd. 1 : Sexualität und Wahrheit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992 (1976).

wird, schreibt die Iterabilität das Versprechen des Erhaltens in den Augenblick der Gründung ein, der für den gewaltsamsten Durchbruch sorgt.¹⁰⁰

Die Iterabilität als Wiederholbarkeit ist die notwendige Setzung einer Entität als Bedeutung. Die Wiederholung ist jedoch nicht selbstidentisch, sie beinhaltet immer auch ein Anderes, eine Alterität in der Verzeitlichung, »so daß die wiederholte Entität – gleichgültig ob es sich um einen Diskurs, einen Ausdruck, ein Zeichen oder gar um ein Zeichenfragment handelt – im Moment ihrer Wiederholung jedoch nie genau als dieselbe, als eine in sich ursprüngliche, selbstreflexive bzw. geschlossene Sinntotalität erscheinen kann.«¹⁰¹

Judith Butler formuliert die Iterabilität der Geschlechter-»Bezeichnung« als performative Struktur: Die Konstitution der Subjektidentität erfolgt durch performative Handlungen, die eine beständig wiederholte Bestätigung der formierenden Norm bedeuten. Um seine Subjektivität zu erlangen, muss sich der Körper in diese Wiederholung einschreiben. Die vom Diskurs determinierte Identitätsbildung basiert also auf dem permanenten performativen Vollzug, dem sich das Subjekt nicht entgegensetzen kann. Andererseits kann das Subjekt nicht den vollkommenen Gehorsam praktizieren, da sich in der Wiederholung Spalten und Risse auftun. Die wiederholende Handlung entspricht nie exakt der vorhergehenden. So bietet diese quasi Instabilität der performativen Identität einen Spielraum, in dem sich die Imitationsstruktur der naturalisierten Materie enthüllt.¹⁰²

Wie weiter unten dargelegt wird,¹⁰³ lässt sich das diskursive Körperbild Butlers mit dem phänomenologischen Spätwerk Maurice Merleau-Pontys zusammenlesen, das sich explizit auf ein Körper- und Wahrnehmungsmodell als interdependentes Wechselspiel stützt.¹⁰⁴ Die

100. Derrida, Jacques: *Gesetzeskraft. Der »mythische Grund der Autorität«*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, 83.

101. Rösch, Thomas: *Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik im Werk von Jacques Derrida*. Stuttgart: Univ. Diss., 1997, 117.

102. Solcherart Subversion schreibt Butler der als Zitat offengelegten Performanz des *drag* zu. *Drag* verweise nicht auf die sekundäre Imitation einer als Norm herrschenden Heterosexualität, sondern entlarve den Konstruktionscharakter der Geschlechter. Vgl. Butler (1995), 170: »[D]rag [ist] in dem Maße subversiv, in dem es die Imitationsstruktur widerspiegelt, von der das hegemoniale Geschlecht produziert wird, und in dem es den Anspruch der Heterosexualität auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit bestreitet.«

103. Vgl. Kap. II, Seite 81f. dieser Studie.

104. Zu Butlers Rezeption von Merleau-Ponty vgl. Stoller, Silvia: »Merleau-Ponty im Kontext der feministischen Theorie.« In: Giuliani, Regula (Hg.): *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*. München: Fink, 2000, 199-226, insbes. 203ff.

gemeinsamen Anliegen von Merleau-Ponty und dem feministischen Projekt sind das Abarbeiten des cartesianischen Dualismus und die De-Essentialisierung von Körper und Geschlechtlichkeit.

In seiner Phänomenologie erarbeitet Merleau-Ponty eine Theorie des Sehens – Sehen verstanden als körperlicher und Körper schaffender Vorgang –, die sich auf die kommunikative Situation im Theater beziehen lässt. So wird das methodische Vorgehen von dieser phänomenologischen Perspektive bestimmt sein, um das körperliche Verhältnis zwischen Zuschauer und Bühnenkörper nachzeichnen zu können.

In einem zweiten theoretischen Zugriff wird eine phänomenologisch orientierte Medientheorie in Anspruch genommen, mit deren Hilfe sich eine mediale Perspektive auf den Figurentheaterkörper entwickeln lässt, die den Betrachterkörper, den Körperdiskurs und die diskursive Materialisierung als Verhältnis integriert. Die Produktivität dieser Medialität und auch ihre Brüche sollen in den Analysekapiteln mit den drei ausgewählten Inszenierungsbeispielen veranschaulicht werden.

Im Folgenden wird das phänomenologische und das medientheoretische Erkenntnisinteresse nur kurz angerissen, da direkt im Anschluss daran ausführlich ausgearbeitete Theoriekapitel folgen.

DIE PHÄNOMENOLOGISCHE PERSPEKTIVE DES KÖRPERS

Ausgangspunkt der Arbeitsthese ist die Wirkung des Puppenkörpers auf den Betrachterkörper. Diese entfaltet ihr Wirkpotenzial weniger durch die Identifikation mit einer Bühnenfigur, als viel mehr durch einen Effekt auf der Ebene der körperlichen ›Realität‹, des Körperbewusstseins. Die Puppentheorie in ihrer bisherigen Form, weitgehend von semiotischen Konzepten beeinflusst, äußert sich wenig über die Wirkungen des Puppenspiels. Daher erscheint es angemessen, mit der Phänomenologie auf eine erweiterte Perspektive zurückzugreifen.

Bert O. States hat das Verhältnis von Phänomenologie und Semiotik bei der Beschreibung von Theater und Kunst als nachbarschaftliches bezeichnet. Er sieht die Gefahr der semiotisch-linguistischen Konzepte, die sinnlich perzeptive Wirkung des Theaters abzuschneiden und nur auf Bedeutungszuweisung hin zu arbeiten. Dennoch schätzt er die Semiotik, da sie Strukturen für die Analyse liefert, möchte sie aber einer phänomenologischen Perspektive beordnen. Sein Analyseverfahren bezeichnet er als »binocular vision«, beide Sichtweisen miteinander verbindend:

If we think of semiotics and phenomenology as modes of seeing, we might say that they constitute a kind of binocular vision: one eye enables us to see the world phenomenally; the other eye enables us to see it signifiatively. These are the abnormal extremes of our

normal vision. Lose the sight of your phenomenal eye and you become a Don Quixote (everything is something else); lose the sight of your significative eye and you become Sartre's Roquentin (everything is nothing but itself).¹⁰⁵

Auch dieses Projekt ist in vielerlei Hinsicht semiotischen Perspektiven verpflichtet, dennoch gibt es hier dem Erkenntnisinteresse entsprechend eine stärkere Gewichtung der Phänomenologie. Es geht nämlich nicht nur um eine globale Berücksichtigung der Zuschauererfahrung durch das »phänomenologische Auge«, sondern es soll aus dem phänomenologischen Körpermodell Maurice Merleau-Pontys ein interdependentes Körperbild herausgearbeitet werden, das sich an den postmodernen Körperdiskurs anschließen lässt.¹⁰⁶ Die der Phänomenologie und dem Poststrukturalismus gemeinsame Destabilisierung einer »ontologischen Körper-Illusion«, die den Körper als natürliche Gegebenheit postuliert, und das Konzept einer Materialisierung des Körpers über diskursive Praktiken, die sich bei Merleau-Ponty vor allen Dingen auf eine Taktilität des Sehens beziehen, bieten die Möglichkeit eines Übertrags auf die oben konstatierte Wirkung des Figurentheaters auf den Betrachterkörper.

In seinem Spätwerk arbeitet Merleau-Ponty das Konzept einer Interkorporalität als Bewusstsein des Verwobenseins von eigenem und fremdem Körper heraus. Anhand des Sehens, verstanden als körperlich sinnlicher Vorgang, nicht etwa nur auf optische Mechanismen bezogen, erklärt sich die Konstitution eines Körpersubjekts¹⁰⁷: Ein sehender Körper ist immer auch ein gesehener Körper; er kann sich nie als Totalität begreifen, die Anwesenheit des Anderen spiegelt ihm eine

105. States, Bert O.: *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Berkeley u.a.: University of California Press, 1985, 8.

106. Es soll hier dem Vorwurf des »theoretisch abgesicherten Erfahrungsaustauschs« zuvorgekommen werden: Der Rückgriff auf phänomenologische Theorien entspringt hier einem spezifischen Erkenntnisinteresse, den Figurenkörper als interdependentes Verhältnis betreffend, und nicht dem Wunsch, Theateranalyse befindlich zu subjektivieren. Am Anfang der Entwicklung der hier bearbeiteten Fragestellung liegt ein subjektives Theater(-Körper)-Erlebnis, und auch das Unbehagen am Mangel des theoretischen Instrumentariums zur Beschreibung. So bietet das phänomenologische Körperkonzept Merleau-Pontys nicht nur die Möglichkeit, diese Erfahrung auszudrücken, sondern auch die theoretische Lücke zu füllen.

107. Entgegen den Vorwürfen des Begriffs eines naturalisierten Subjektbegriffs an die Phänomenologie entwickelt Merleau-Ponty in seinem Spätwerk einen Subjektbegriff, der auf ein interdependentes Verhältnis von Eigenem und Fremdem hinausläuft. Dies ermöglicht, das Subjekt als diskursive Erscheinung zu betrachten und angemessen zu historisieren. Eine genauere Diskussion dieser Frage erfolgt weiter unten, vgl. Kap. II, Seite 77-88 dieser Studie.

unsichtbare Seite, die er selbst nicht erfassen kann. Die Wahrnehmung des Körpers und die Körperwahrnehmung umschließen sich gegenseitig.

Merleau-Ponty benennt hier eine Doppelstruktur des Sehens, die mit der medialen Unterscheidung Auge und Blick bezeichnet werden kann. Es wird so ein spezifischer Beitrag zur Wahrnehmung geleistet, der in eine Vorstellung von Medialität als Spiegelung des Verhältnisses von Wahrnehmung und Materialität (Körperwahrnehmung und Körpermaterialität) eingeht.

MEDIENTHEORIE ALS SPEZIFISCHE METHODE

Es soll hier keine neue Medientheorie des Theaters entwickelt werden, sondern der Terminus der Medialität mit dem Objekt der Betrachtung in einen funktionalen Zusammenhang gestellt werden. Daher wird nicht die Rede sein von einem Begriff, sondern von einem *Konzept* der Medialität, das durch das zu analysierende Objekt, hier das Figurentheater, und den Erfahrungshorizont des Analysierenden und des Rezipierenden immer neu in Frage gestellt wird. Mieke Bal hat für eine solche Vorstellung von offenen Denkmodellen die schöne Formulierung des *travelling concept* gefunden. Die ›Reise‹ des Konzepts besteht in seiner historischen Dynamisierung.

Concepts are never simply descriptive. They are programmatic and normative. Hence, the use of concepts has specific effects. Concepts are not stable. They are related to a tradition, yet their use never has simple continuity. [...] Concepts are never simple. Their various aspects can be unpacked; their ramifications, traditions, and histories conflated in their current usages, separated out and evaluated piece by piece. Concepts are never used in exactly the same sense. Consequently, their usages can be debated and referred back to the different traditions and schools from which they emerged so as to assess the validity of the implications thereof. [...] Concepts are not just tools. They raise the underlying issues of instrumentalism, realism, and nominalism, and the possibility of interactions between analyst and object.¹⁰⁸

In diesem Sinne werden die Parameter hinter dem hier erarbeiteten Medialitäts-Konzept offengelegt und zur Diskussion gestellt. Eine solche Vorstellung von Konzept verlangt eine Eingrenzung seines Geltungsbereichs und die Anerkennung eines rivalisierenden Gebrauchs von ›Medialität‹.

Die Medientheorie liefert die Möglichkeit, ein Konzept der Me-

108. Bal, Mieke: »Introduction. Travelling Concepts and Cultural Analysis.« In: Goggin, Joyce u. Sonja Neef (Hg.): *Travelling Concepts 1. Text, Subjectivity, Hybridity*. Amsterdam: Asca, 2000, 7-25, 16f.

dialität weiter auszudifferenzieren. Zunächst wird eine Unterscheidung von Medium und Medialität herausgearbeitet, wobei solche Medienkonzepte erläutert werden, die über einen materialistischen Ansatz hinausgehen und den Betrachter einbeziehen. Hier treten bereits deutlich die wesentlichen Problempunkte einer zu entwickelnden Medialität hinsichtlich des dezentrierenden Figurenkörpers hervor: Transparenzillusion, Medium/Form-Unterscheidung, Formierung des Betrachters. Ausgehend von diesen Überlegungen wird das Konzept der Medialität gegenüber dem Medium favorisiert und vorgestellt: 1. als spezifische Sprache eines Mediums (semiotische Perspektive), 2. als komplexitätsreduzierende Organisationsmatrix von Gesellschaft (Kirschmann) und 3. als produktive Matrix von Erscheinungsformen (Tholen). Letztere Lesart ist relevant für dieses Projekt, da sie den Übertrag in die Theateraufführung erlaubt und den Einbezug von Diskurs und Betrachter ermöglicht. Im Fokus des Interesses bleibt indes der Körper/Figurenkörper. Die Medialität als produktive Matrix bringt, so die These dieser Arbeit, den Betrachterkörper und den Figurentheaterkörper hervor. Die Theaterkörper werden in diesem Sinne als medialisierte Körper erarbeitet; ihre gedachte Position vor dem/in dem/durch das Medium differenziert sich dabei je nach dem Einfluss nehmenden Körperbild.

Dieses Konzept von Medialität – eine produktive Matrix, die das Verhältnis von Diskurs, Betrachter und Materialität spiegelt – wird in den darauf folgenden Figurentheater-Analysen als Perspektive und Instrumentarium genutzt, um Beschreibungen eines zeitgenössischen Figurentheaters zu ermöglichen, das die Körper-Inszenierungen der Puppe zwischen dramatischer Figur, materieller Performanz und symbolischem Bildgehalt aufspannt und den Betrachterkörper (be)trifft.