

IV. Fremdkörper

Wer mit sich identisch ist, der kann sich einsargen lassen, der existiert nicht mehr, ist nicht mehr in Bewegung. Identisch ist ein Denkmal. Was man braucht ist Zukunft und nicht die Ewigkeit des Augenblicks. Man muß die Toten ausgraben, wieder und wieder, denn nur aus ihnen kann man Zukunft beziehen. / Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. Man muß die Anwesenheit der Toten als Dialogpartner oder Dialogstörer akzeptieren – Zukunft entsteht allein aus dem Dialog mit den Toten. / Was Kunst vermag, ist, diese Illusion von personaler Identität zu zerstören.¹

Ist Leben also nach Müller Bewegung, immer neues Ringen um ein Selbst? Dem Anspruch der Toten, des Todes, nachzukommen, hieße dann, das Identisch-Sein provozieren und seine Brüchigkeit mitzudenken, sichtbar werden zu lassen. Dies ist eine Forderung an die Kunst: Sie soll stören, Identität in Frage stellen, sich dem Anspruch der Toten zuwenden, den Finger auf die Inkohärenz des Seins wie auf eine Wunde legen.

Auch die Phänomenologie bezieht sich auf die Unmöglichkeit von Identität, die Verschleierung ihrer Brüche und den Anspruch des Fremden, des Toten als Kennzeichen der menschlichen Existenz. Bernhard Waldenfels stellt ein phänomenologisches Modell vor, das Fremdes und Eigenes als vitales Wechselspiel versteht, aus dem erst eine Subjektivität entspringen kann.² In Waldenfels' Worten heißt das, Fremdes und Totes umarmend:

1. Müller, Heiner: »*Jenseits der Nation.*« Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz. Berlin: Rotbuch, 1991, 31.

2. Interessant ist hier, dass sich Bormann, Brandstetter, Malkiewicz und Reher auf eine Totalisierung der eigenen Identität unter Ausschluss des Anderen beziehen, um das Verhältnis von Authentizität und Inszenierung auszuloten. Was bei Müller im Tod mündet (totale Identität) führt hier zur Aufdeckung des Authentischen als Inszenierung. Vgl. Bormann, Hans-Friedrich, Gabriele Brandstetter, Michael Malkiewicz und Nicolai Reher: »Freeing the Voice. Performance und Theatralisation.« In: Fischer-Lichte, Erika und Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen u. Basel: Francke, 2000, 47-57, 55: »Das Authentische als Inszenierung des Selbst/Selben bleibt dem Anderen die (Re)Markierung seiner Relation (eben zum Anderen) schuldig und totalisiert

Die Risse der Fremdheit, die durch die Lebenswelt gehen und sie in Heim- und Fremdwelt zerteilen, sind somit keine Schäden, sie sind das, was die Lebenswelt aufsprengt, am Leben hält und sie vor dem Absinken in das Gleichmaß purer Normalität bewahren könnte.³

Die folgenden Ausführungen erläutern dieses Modell, das auch auf die ›Fremdheit‹ des Puppenkörpers beziehen lässt. In einer ausweitenden Perspektive wird der Diskurs der (Medien-)Technik als ›das Fremde‹ daran angeschlossen. Beide Konfigurationen werden schließlich zu einer Analyse der Inszenierung *Máquina Hamlet* (1995) von El Periférico de Objetos herangezogen, in der Puppen sich in die ›Totenbeschwörung‹ von Heiner Müllers Text *Hamletmaschine* einpassen und eine Durchkreuzung seiner Körperlogik bewirken.

Waldenfels beschreibt das Fremde als Störung einer Ordnung. Schon in den Ausführungen zu Merleau-Ponty, auf den auch Waldenfels sich bezieht, wurde die Rolle des Anderen als wichtiges Konstituent der eigenen Subjektivität erläutert. Die Vorstellung einer Verflechtung von Eigenem und Fremdem, die Merleau-Ponty mit dem Chiasmus umschreibt,⁴ lässt eine völlige Disparatheit nicht zu. Eigenes und Fremdes sind in einem dynamischen Netz ineinander verwoben, die Grenze dazwischen lässt sich nur flüchtig und unscharf ziehen. Der Anspruch des Fremden, der gestellt wird, auch in Form einer fremden Kultur etwa, und dem unausweichlich geantwortet werden muss, bringt das eigene Normensystem in Bewegung, stellt Ansprüche an die Vitalität und Flexibilität der Ordnungen der eigenen Lebenswelt. Ebenso stellt die Puppe Ansprüche, stört die eigene Körperordnung, stellt die eigene Lebenswelt in Frage, und wird in diesem Sinne als *Fremdkörper* betrachtet.

Waldenfels benennt drei Ebenen von Fremdheit. Er unterscheidet in »normale«, »strukturelle« und »radikale« Fremdheiten:

[Es] ist zu unterscheiden zwischen *alltäglichen* oder *normalen* Fremdheiten innerhalb einer Ordnung, wozu im Normalfall (der jederzeit gestört oder stetig untergraben werden kann) die Fremdheit unserer Stadtnachbarn oder der Straßenpassanten gehört, zwischen einer *strukturalen* Fremdheit, die alles betrifft, was außerhalb einer bestimmten Ordnung sich befindet und den Charakter des Fremdartigen annimmt, und schließlich einer *radikalen* Fremdheit, die uns außerhalb jeder Ordnung versetzt.⁵

sich zum Mit-Sich-Identischen. Der Bezug auf den Anderen wird negiert, wird aber gerade in dieser und durch diese Negation restauriert.«

3. Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden* (= Studien zur Phänomenologie des Fremden 1). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, 183.

4. Vgl. Kap. II, Seite 85 dieser Studie.

5. Waldenfels (1999), 78.

Fremdheit bleibt als Überschießendes einer Ordnung dennoch grundsätzlich auf diese bezogen. Die »normale« Fremdheit ließe sich mit etwas Unbekanntem, das dennoch in die eigene Lebenswelt bruchlos eingefügt werden kann, vergleichen. Als Beispiel hierfür kann etwa gelten ein unbekanntes Wort einer vertrauten Sprache, das im Wörterbuch nachgeschlagen werden kann. Die strukturelle Fremdheit beziehe sich im gleichen Beispiel auf eine fremde Sprache. Das radikal Fremde betreffe ein grundlegend Unverständliches, Unfassbares, das die bloße Interpretationsmöglichkeit in Frage stellt. Es sind dies Grenzphänomene wie Eros, Rausch, Schlaf und Tod. Zu diesen zählt Waldenfels auch die Kunst.⁶ Alle drei Ebenen lassen sich nur heuristisch trennen, am Beispiel der Theaterpuppe kann man die Überschneidungen deutlich erkennen: So ist sie als dramatische Figur inszeniert *fremd innerhalb einer gleichartigen Ordnung* gegenüber dem menschlichen Schauspieler, ihre Künstlichkeit macht sie zum *strukturell Fremden* in Opposition zu dem als ›natürlich‹ (eigen) verstandenen Menschen und ihre Todesymbolik lässt sie ihn die Nähe des *radikal Fremden* rücken. Alle drei Fremdheitsebenen der Puppe aktualisieren sich in *Máquina Hamlet*.

Der künstliche Körper, die Puppe, ist zunächst ein unbekannter Körper der bekannten Struktur »menschlicher Körper«. Im Theaterpiel der Puppe wird schnell der Materialaspekt ersichtlich, der eine fremde Struktur erahnen lässt, sowie die Symbolik der Puppe zwischen Leben und Tod als radikale Fremdheit erfahren wird: Diese kleine Menschengestalt ist *doch* aus Holz; und aus Holz werden Särge gemacht... Die bewährte politische Strategie gegenüber dem Fremden hat das Ziel, das Unzugängliche zugänglich zu machen, und bewirkt so die Aneignung des Fremden bis zur völligen Aufhebung der Fremdheit. Gegenüber der Puppe kann dies durch die Rahmensetzung nicht erfolgen. Die künstlerische Rahmung (von Waldenfels zur radikalen Fremdheit gerechnet) enthebt die Puppe der völligen Aneignung. Der Imagination sind Grenzen gesetzt: Das Holz des Puppenkörper lässt sich nicht wegdenken. Die Medialität des Figurentheaters hält auf Nähe und Distanz und verschreibt sich dem Wechselspiel zwischen Eigenem und Fremdem. Die Grenze dazwischen wird nicht aufgehoben, sondern als kommunikatives Verhältnis zwischen Eigenem und Fremdem, das erst ein Subjekt hervorbringt, verwischt, bearbeitet und verschoben. Die Puppe markiert im Spiel nicht nur die dynamische Grenze, sondern auch die medialen Bedingungen dieser ›Grenzsetzung‹.

Es gibt eine Verunsicherung durch das Fremde, die auch die Puppen anscheinend auslösen. Puppen, belebte Objekte sind unverzichtbarer Bestandteil des Gruselgenres, und man kann sich der leisen Beunruhigung durch die Puppenkörper auf der Bühne nicht erwehren.

6. Vgl. Waldenfels (1999), 149.

Bei Waldenfels findet sich der Hinweis, dass das ›nahe‹ Fremde, gegen das man sich weniger deutlich symbolisch abgrenzen kann, unheimlicher⁷ als das ›ferne‹ Fremde erscheint:

In jedem Fall bringt die Erfahrung des Fremden die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem in Bewegung, und dies um so mehr, je näher uns das Fremde rückt. Das halbvertraute Grinsen eines Schimpansen löst eine stärkere Beunruhigung aus als das Hüpfen einer Grasmücke, und die gespenstischen Bewegungen eines Roboters, der in der Figur des Golem oder in Goethes Zauberlehrling mythische Gestalt annimmt, erscheinen uns fremder als Hammer oder Besen, die ruhig auf ihre Handhabung warten.⁸

Die Vertrautheit wird durch fremde Aspekte gestört und lässt die Zugänglichkeit in eine Unzugänglichkeit umschlagen. Die Puppe ist von ihrer menschlichen Gestalt her vertraut, ihre Bewegungen, ihr animiertes Verhalten lassen die Differenz zwischen dem Menschen und ihr verschwinden; darauf etwa beruht die Funktion der Puppe im Kinderspiel. Doch diese Vertrautheit, auf das Figurentheater übertragen, ist brüchig, ist der Puppe doch das Potenzial radikaler Fremdheit inhärent: Sie symbolisiert den Tod. Gerade das Umschließen dieses Gegensatzes von ›vertrauter‹ Fremdheit und radikaler Fremdheit macht die Puppe zu einem unheimlichen, schwer einzuordnenden Fremdkörper. Die Auflösungen, Spaltungen ihres Körpers, die man auch dem Bereich des radikal Fremden zurechnen könnte – sind sie doch auf den eigenen Körper bezogen sichere Zeichen des Todes – stellen einen starken Anspruch an das eigene Körperempfinden, verunsichern die etablierte Körperordnung. Der eigene Körper wird angesichts des Fremdkörpers Puppe selbst fremd, so »wie die Erfahrung des Fremden in einem Fremdwerden der Erfahrung und der Phänomene gipfelt«.⁹

7. Sigmund Freud hat sich in seiner Untersuchung des Unheimlichen genau auf die beunruhigende Wirkung des Unvertrauten im Vertrauten bezogen. Der Wortstamm des Heimlichen bezeichnet zum Einen etwas sehr Vertrautes, angenehm Bekanntes, hat jedoch zum Anderen auch die Bedeutung des Versteckten, Geheimen. Das Gegenteil »unheimlich« fällt so fast mit der zweiten Wortbedeutung in eins. Freud konstatiert, dass die Quelle des Unheimlichen in dieser Doppelung des Heimlichen besteht: Es entsteht durch die Wiederkehr von etwas Verdrängtem, seien es animistische-magische Vorstellungen älterer Provenienz oder infantile Komplexe. Die Wirkung unheimlicher Fiktion zeichnet sich durch die Rahmensetzung aus: Ein Märchen, das Magie als Weltbild transportiert, hat nichts Unheimliches, ein Roman dagegen, der eine normale Realität entwirft und dort die gleichen magischen Erscheinungen einfügt, lässt diese unheimlich werden. Vgl. Freud, Sigmund: »Das Unheimliche. (1919).« In: ders.: *Gesammelte Werke. Bd. XII (1917-1920)*. Hg. von Anna Freud. London: Imago, 1947, 227-268.

8. Waldenfels (1999), 44.

9. Waldenfels (1999), 109.

Dieser Erfahrung ist man in den Stücken von El Periférico de Objetos stark ausgesetzt, setzt sich die Gruppe doch immer radikal mit der Frage des Lebens und des Todes auseinander. Bezeichnend ist eine Szene aus ihrem Stück *Zooedipus* (1998).¹⁰ Ganz zu Beginn des Stückes läuft ein echtes Huhn aufgeregt über die Bühne. Ein Akteur jagt hinter ihm her, packt es und dreht ihm mit einer kurzen ruckartigen Bewegung und unbewegter Miene den Hals um. Das Huhn hängt schlaff in seinen Händen, das Licht geht aus und lässt den Betrachter schockiert im Dunkeln zurück. Dieses Huhn, kurzerhand vom Leben in den Tod befördert, kehrt als angstmachende Obsession wenig später auf der Bühne wieder. Bei einer Tischszene zwischen Oedipus und seinen Eltern kommt das Huhn als gerupfter nackter Balg aus dem Suppentopf zurück. Von zwei Akteuren bewegt wehrt es sich heftig gegen die erzwungene Aufnahme der Suppe; sein wildes Ausschlagen erscheint wie ein frenetischer Totentanz. Es wird doch bezwungen, macht seine tragische Prophezeiung und fällt leblos auf den Tisch. Das tote Tier, hier noch einmal zum Leben erweckt, wird schließlich von einem der Akteure zerrissen und achtlos auf die Teller geworfen. Beschränkte man sich hier auf die Beschreibung des Animationsvorganges und die Indizien von Leben – die Bewegung, Interaktion und Sprache dem ›toten Ding‹ beigegeben –, dann verkürzte man das Spektrum dieser Bedeutungen wesentlich: Es ginge dann letztlich nur darum, das ›Wunder‹ der Belebung eines nackten Suppenhuhns zu beschreiben.

Abbildungen 5 und 6: »Totentanz« (*Zooedipus*, 1998)



Die Dimension einer Erfahrung der Verhandlung des Eigenen und des Fremden lässt andere Möglichkeiten offen. Hier verschränken sich verschiedene Motive einer ›Todeslogik‹ ineinander und weben ein unheimliches Netz von Vertrautheit, fast Vertraulichkeit, und abstoßender Gewalt, tödlicher Fremdheit. Die kurze Abfolge des Ausstellens ex-

¹⁰ Die Beschreibung folgt hier der Aufführung am 21. Juli 1999 beim Festival d'Avignon.

tremer Zustände – vom lebendigen Tier zum getöteten, zur tiefgekühlten Konsumware, zum verzehrfertigen Gut, dann der Umschlag in ein animiertes, irre tanzendes Wesen, das schließlich völlig in seine Einzelteile aufgelöst endgültig dem Totsein überantwortet wird – lässt nicht nur den Tod als fremde Erfahrung wirken, sondern nimmt auch dem Leben seine vertraute Nähe. Die Akteure, als Herrscher über Leben und Tod wahrgenommen, machen kurzen Prozess, wenn das Leben ›zu lebendig‹ wird.¹¹ Ein bisschen Tod muss sein im (Figuren-) Theater ...¹²

Eine besondere Variation der Inszenierung des Fremdseins und Eigenseins geht mit dem Gebrauch von technischen Medien einher. Die Strategie besteht sehr häufig darin, eine Differenz zu setzen, etwa zwischen Videobild und Menschenbild, die dann als Grenze thematisiert wird.¹³ Es soll nun näher eingegangen werden auf eine Medien-Debatte, die Technik mit dem Topos der Fremdheit belegt und daraus Schlüsse zieht, die sich mit den Schlagworten »Technifizierung des

11. Ebenso auffälliges ›Todes-Merkmal‹ dieser Inszenierung ist, dass die Puppen, die Jokaste, Laos und Oedipus darstellen, in kleinen roten Plastik-Leichensäcken auf die Bühne getragen werden und erst daraus befreit werden müssen. Vgl. hierzu auch die Verwendung von Leichensäcken in dem Stück [OR] von Dumb Type, weiter unten beschrieben, Seite 147.

12. Wie auch im Theater Heiner Müllers, der seinen »Dialog mit den Toten« pflegt. Vgl. auch Lehmann (1999).

13. Erika Fischer-Lichte problematisiert diese Verknüpfung in ihrem Beitrag »Live-Performance und mediatisierte Performance.« In: *Theaterwissenschaftliche Beiträge*. Insert zu *Theater der Zeit*, Heft 10, Oktober 2000, 10-13, insbes. 11. Noch weiterführender erscheint hier Sally Jane Normans Entwurf, in dem sie von einem Theater spricht, das »Register der Präsenz« vorstellt, wobei der Schauspielerkörper den Eindruck einer unmittelbaren Präsenz vermittelt, während andere Hybride wie etwa Puppen, Roboterwesen, Videokörper andere »Register« beisteuern. Der Begriff des »Registers« erscheint hier passend, da er nicht auf Essenzen rekurriert, sondern Spielarten, Charaktere (z.B. den Klangcharakter einer Opernstimme) von Gleichartigem umfasst. Somit wird der Schauspielerkörper von Norman einer repräsentierten medialen Repräsentation gleichgeordnet und gleichzeitig differenziert. Vgl. Norman, Sally Jane: »Schauspielende Körper. Erscheinungen, Blut und Eingeweide.« In: Rötzer, Florian: *Die Zukunft des Körpers II* (= Kunstforum International, Bd. 133). Ruppichterth: Kunstforum, 1996, 143-149, 147: »Seit mehreren tausend Jahren gibt es beim Theater Körper verschiedener körperlicher Dichte durch das In-Szene-Setzen von Formen, die durch Licht, Schatten, Spiegelungen oder Stoff, durch Photographie und Film reproduziert oder direkt mit Videokameras oder anderen Tracking-Systemen erzeugt werden. Der Animismus, der dem Puppenspiel implizit ist, wodurch Unbelebtes zum Leben erweckt wird oder der Künstler seinen Gliedern zugesteht, eigenständig zu handeln, führt bestimmte Register von Präsenz in die Bühnenkunst ein.«

Körpers« und »Fortschritt als Einbruch technischer Fremdheit in die eigene Lebenswelt« umreißen lässt. Der Cyborg ist die leibhaftige Materialisierung dieses Diskurses. Im Weiteren soll dieser Figur kritisch begegnet und ihr Aussagepotenzial befragt werden im Hinblick auf ein Theater, das mit Medientechnik künstliche Körper herstellt, die durchaus in den Bereich der Fremdkörper des Figurentheaters gerechnet werden können.

Cyborg – der Technikdiskurs des Fremden

Vielleicht können wir auf ironische Weise aus unseren Verschmelzungen mit Tieren und Maschinen lernen, etwas Anderes als der Mensch, die Verkörperung des westlichen Logos, zu sein.¹⁴

Die Grenzfigur des Cyborg – Grenzen setzend und gleichzeitig Grenzen verschiebend – ist eine spezifische Ausformulierung des Verhältnisses von Fremdem und Eigenem. Er wird von einem Technikdiskurs der Abgrenzung als ›Zukunftsvision‹ vereinnahmt, was, wie dargelegt werden soll, nicht einer wie auch immer gearteten Essenz seines Wesen entspricht. Man könnte auch die Vorzeichen umdrehen und ihm die phänomenologische Perspektive eines befremdenden Verhältnisses des Eigenen zur Technik anlegen.

Ein Cyborg ist ein Wesen, das eine Verschiebung der Grenzen zwischen Maschine und Mensch, zwischen Technik und Taktilität, zwischen elektronischer Steuerung und menschlicher Handlung verkörpert. Daher ist der Cyborg Akteur seiner eigenen Handlungen und gleichzeitig anderen Handlungsträgern unterworfen. In diesem Grundprinzip steckt der Symptomcharakter des Cyborgs: Seine Repräsentation verweist auf die urmenschliche Faszination an und auf den Horror vor der Grenzüberschreitung.

The image of the cyborg body functions as a site of condensation and displacement. It contains on its surface and in its fundamental structure the multiple fears and desires of a culture caught in the process of transformation.¹⁵

14. Haraway, Donna J.: »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften.« In: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M. u. New York: Campus, 1995, 33-72, 61f. (Erstveröffentlichung: »Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's.« In: *Socialist Review*, Heft 80, 1985, 65-108).

15. Gonzalez, Jennifer: »Envisioning Cyborg Bodies. Notes from Current Research.« In: Kirkup, Gil u.a. (Hg.): *The Gendered Cyborg*. London u. New York: Routledge, 2000, 58-73, 58.

Die Metapher des Maschinenkörpers ist keine Neuerfindung des Zeitalters der neuen Medien. Schon in vorigen Jahrhunderten war der maschinisierte Körper Symbol der Verhandlung um den Objekt-Subjekt-Status des Menschen. Julien Offray de la Mettrie etwa verwendete die Metapher des »Homme-Machine«,¹⁶ um sich gegen den von René Descartes postulierten Geist-Körper Dualismus zu wenden. La Mettrie expliziert seine materialistische Sicht des Körpers, der als Maschine in einer einfachen Ursache-Folgen-Kette die seelischen Bewegungen bewirkt,¹⁷ in einem Vergleich des Menschen mit den Vaucansonschen Automaten:

[W]enn Vaucanson größere Kunst anwenden mußte, seinen Flötenspieler zu machen als für seine Ente, so hätte er noch bei Weitem bedeutendere Kunst zeigen müssen, um ein sprechendes Gebilde hervorzurufen, was – besonders unter den Händen eines modernen Prometheus – nicht mehr als unmöglich erachtet werden kann. So war es denn ebenso nöthig, dass die Natur mehr Kunst und Aufwand zur Erschaffung und Unterhaltung einer Maschine, die während eines ganzen Jahrhunderts alle Schläge des Herzens und des Geistes angeben konnte, verwandte [...] Ich täusche mich nicht, der menschliche Körper ist eine Uhr, aber eine erstaunliche [...]¹⁸

Dieses Denken, das den menschlichen Körper als Maschine begreift, liegt auch dem von Manfred E. Clynes und Nathan S. Kline geprägten Begriff des *Cyborg* als »cybernetic organism« zu Grunde.¹⁹ Clynes und Kline entwickelten in den 1960er Jahren Ideen, wie der Körper mit technischen Mitteln zu einem weltraumtauglichen System aufzurüsten wäre. Ihr Konzept des Cyborg-Körpers speist sich aus eschatologischen Phantasien eines endgültigen und perfekten Umbaus des menschlichen Körpers, einer bruchlosen Einfügung des Körpers in die technisierte Umwelt.

Heute kann man insbesondere im Bereich des Medienumgangs und in der Spiegelung als medizinischer Körper ein verstärktes Empfinden von »Cyborgisierung« verorten, das sich in zahlreichen publizis-

16. La Mettrie, Julien Offray de : *Der Mensch eine Maschine*. Übers. und erläutert von Adolf Ritter. Leipzig: L. Heimann, 1875 (Original: *L'Homme-machine*, Leiden 1748).

17. Seine Vorstellung der Körpermaschine basiert auf rein mechanistischen Prinzipien und ist von der Beschaffenheit ihres Materials funktionell abhängig. Dies lässt sich keinesfalls mit den heutigen Kommunikationsmaschinen, die den Körper als Cyborg generieren, vereinbaren.

18. La Mettrie (1875), 71f.

19. Clynes, Manfred E. u. Nathan S. Kline: »Cyborgs and Space.« In: *Astronautics*, September 1960. Nachgedruckt und kommentiert in: Gray, Chris Hables (Hg.): *The Cyborg Handbook*. New York u. London: Routledge, 1995, 29-33.

tischen Auseinandersetzungen²⁰ mit dem ›technifizierten‹ Körper ausdrückt. Die Verschaltung des Körpers mit Medientechnik zur Informationsübermittlung und zur Erweiterung sensueller Erfahrungsbereiche, finden in *Data Suit* und *Data Glove* ihr markantes Bild.

Die Subjektverhandlung entlang der Cyborg-Metapher gestaltet sich vielschichtig. Vor der Folie des Konzeptes eines einheitlichen Subjekts eröffnen sich zwei Perspektiven auf den Cyborg-Körper. Zum Einen wird der Cyborg als ein durch das Eindringen der Technik entsubjektiviertes Wesen betrachtet. Diese Betrachtungsweise basiert auf der Vorstellung, das Subjekt konstituiere sich dadurch, dass es sich Natur als das Andere in kulturierenden Handlungen (technifizierenden Handlungen) aneigne. Die Subjektbildung fände dann innerhalb dieser ›Kultur‹ unter Ausgrenzung eines nicht durch die technifizierende Ordnung betroffenen unhintergehbaren Naturbereichs. Eine Verwischung der dann zugrunde gelegten scharfen Grenzziehung zwischen Natur und Technik würde die Verfehlung des Subjekts veranlassen. Zum Anderen gibt es eine Auffassung des Cyborgs – vor allem in der *Science Fiction*-Literatur beheimatet – die auf der Vorstellung aufbaut, das Subjekt definiere sich durch eine rein geistige Tätigkeit und Kontrolle über die Aktivität des Körpers.²¹ Hier kommt einem das technisch-maschinelle Innenleben des Cyborgs entgegen, das mit der Abschaffung der Verdauungsapparate und der unwillkürlichen organischen Funktionen die Körperlichkeit dem Geist-Subjekt vollständig zu unterwerfen und somit den Körper in den Geist-Technik-Komplex zu überführen scheint. Beide Vorstellungen beziehen sich auf eine Subjektbildung, die sich durch Abgrenzung des Anderen vollzieht und nach Einheitlichkeit strebt. Dies entspringt einem dualistischen Weltbild, das Abgrenzungen von Objekt und Subjekt, von männlich und

20. Der australische Performance-Künstler Stelarc hat mit seinen prothetischen Körpererweiterungen (z.B. dritter Arm, *stomach sculpture*) und seinen zahlreich publizierten Äußerungen zur technischen Überwindung des menschlichen Körpers, des veralteten Körpers (»obsolete body«) dazu beigetragen, dass diese Debatte einen Bezugspunkt erhielt. Stelarc ist der wohl meistzitierte und beschriebene Künstler des Technodiskurses bezüglich einer technischen Endlösung des menschlichen Körpers. So bezieht sich etwa auch Paul Virilio auf Stelarc, vgl. »Vom Übermenschen zum überreizten Menschen.« In: ders. (1994), 108-144, 120ff. Zu einer kritischen Lesart der Rezeption von Stelarc's Arbeiten im Technodiskurs vgl. Ernst, Wolf-Dieter: *Performance der Schnittstelle. Theater unter Medienbedingungen*. Wien: Passagen, 2003.

21. Vgl. hierzu Spreen, Dierk: *Cyborgs und andere Techno-Körper. Ein Essay im Grenzbereich von Bios und Techne*. Passau: Erster Deutscher Fantasy-Club, 1998. Spreen setzt sich mit dem Cyborg als Phänomen der Science Fiction-Literatur auseinander, um von dort aus die subjekt-philosophischen Hintergründe dieser Symbolfigur zu erfragen.

weiblich, von Bios und Techné als ›Grenzkriege‹²² vorantreibt. Paul Virilio sieht eine »Eroberung des Körpers« im Zuge einer umfassenden Beschleunigung der Lebenswelt durch Medien gegeben. Der menschliche Körper, dessen Wahrnehmung durch Medien beschleunigt wurde, wird in einem zweiten Schritt durch Transplantationstechniken von innen angegangen, bis er sich in einen »endogenen Maschinenbetrieb«²³ verwandelt hat. Der ›eigentliche Körper‹, der ›beseelte Körper‹, der ›geweihte Körper‹²⁴ verschwindet, zurück bleibt ein Maschinenwesen. Die extremste Ausformung findet die Vision des körperlichen Verschwindens im fremden Terrain der Technik²⁵ in Baudrillards Kritik an der Reproduktionstechnik.

Jean Baudrillard argumentiert mit einer Verschlingung von Bio- und Kommunikationstechnologie, er prophezeit die Informatisierung des Körpers, die Überführung in eine vollständige Kodierung. Er diskutiert mit seinem Konzept der »fraktalen Subjektivität« die Auswirkungen der Körperbestimmung über die DNA-Doppelhelix. Die Bestimmung des genetischen Codes reduziere den Körper auf eine reine Information. Jede einzelne Zelle des Körpers enthalte diese Information und sei somit eine vollständige Einheit. Der Körper erscheint so

22. Tatsächlich verwenden Theoretiker dieser Stoßrichtung auffallend häufig Kriegsmetaphern, um das Verhältnis von ›Technik‹ und ›Natur‹ als gewaltvolles Aufeinanderprallen zu beschreiben. Vgl. als einen unter vielen etwa Bolz, Norbert: *Theorie der neuen Medien*. München: Raben, 1990, 127: »Krieg ist beschleunigter technologischer Wandel, und unser Alltag in der mythischen Welt der neuen Medien kämpft eine elektronische Schlacht mit Informationen und Bildern. [...] *Kriegsentscheidend* ist die Eroberung der Wahrnehmungsfelder.« Meine Hervorhebung.

23. Vgl. Klock u, Spahr (2000), 137. Die Autorinnen wenden diesen Begriff auf Virlios Vorstellung eines endgültig beschleunigten Körpers an.

24. Vgl. Virilio (1994), 124. Hier klagt Virilio Medien- und Biotechnologie an, den Körper zu kolonialisieren und einen »seelenlosen Körper«, einen »entweihten Körper« zurückzulassen.

25. Die Verlustmetaphern Virlios gehen zurück auf eine Sehnsucht nach einem ursprünglichen, unversehrten Körper. Georg Christoph Tholen wendet seine Kritik auf Medientheorien an, die ein »anthropologische Schema« als Konstante transportierten. Vgl. Tholen, Georg Christoph: »Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele von Mensch und Maschine.« In: Bolz, Norbert, Friedrich Kittler und Christoph Tholen (Hg.): *Computer als Medium*. München: Fink, 1994, 111-135, 116: »Der unfreiwillige Fetischismus des anthropologischen Schemas liegt in der Fiktion, es gäbe ein vom dinglichen Schein des Technischen ablösbares Eigenes, d.h. ein verstellungloses und ersatzloses *Proprium* [...] Notgedrungen spaltet sich hierbei die selbstbezügliche Denkfigur auf zwischen gegenwärtigem Anspruch und vorweggenommener Zukunft: Das Lebendige (an) der Technik müsse gleichsam seine tote Hülle abstreifen, um nach überwundener Entfremdung mit sich selbst als dem ursprünglich Gegebenen (wieder) zu verschmelzen.«

extrem fragmentarisiert, jeder seiner Informationspartikel bedeutet die Möglichkeit der Schöpfung eines neuen identischen Körpers vermittels *clonage*.

C'est ainsi qu'on met fin à la totalité. Si toute l'information se retrouve en chacune de ses parties, l'ensemble perd son sens. C'est aussi la fin du corps, de cette singularité appelée corps, dont le secret est justement qu'il ne peut être segmenté en cellules additionnelles, qu'il est une configuration indivisible, ce dont témoigne sa sexuaton.²⁶

Die totale Informatisierung des Körpers macht ihn kompatibel; die Verschaltung mit angemessenen Codes erscheint möglich.²⁷ Der Cyborg wird im ›Grenzkrieg‹ zerrieben zum Informationspartikelchen. Der Diskurs des postmodernen ›Techno-Körpers‹ nimmt genau diese Informatisierung des Körpers auf und bildet eine fraktale, gebrochen gespiegelte Identität, die eine doppelte Perspektive aufweist, nämlich die Informatisierung des Körpers und die Verkörperung der Information:

Der Techno-Körper bietet also einen doppelten Fluchtpunkt. Die Flucht in die Noosphäre und die Flucht in den Körper. Entweder löst der Körper sich in Information auf oder diese verkörpert sich und bringt ihn mittels eines umfassenden Instrumentariums von Körpertechniken (vom Yoga bis zum Implant) in Form.²⁸

Der Techno-Körper setzt hier einen Endpunkt in die ›kriegerische‹ Auseinandersetzung zwischen Körper und Technik. Solch ein Endzeitszenario spricht von einem antimodernen Fatalismus, der sich in Binarismen erschöpft. Der Körper ist aufgelöst in den von außen angreifenden Techniken, eine kritische Auseinandersetzung mit der

26. Baudrillard, Jean: »Clone Story.« In: ders.: *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981, 143-154, 147.

27. Hier setzt die Diskussion um die Immersion, das Eintauchen des Körpers in den Cyberspace ein. Literarische Entsprechung findet dieses Thema im Genre des Cyberpunk, Cyberfilm. Jan Siebert hat in einem Beitrag zum Spielfilm *Being John Malkovich* (1999) herausgearbeitet, wie dieser Film mit der Symbolik des Puppenspiels satirische Volten auf dieses Genre schlägt. In *Being John Malkovich* gelingt es dem Puppenspieler Craig, durch einen geheimen Eingang in den Körper des Schauspielers John Malkovich einzudringen, diesen zu kontrollieren und zu manipulieren. Der Fremdkörper kann sich in einer neuen Körperwelt einrichten, nicht etwa durch hochtechnifizierte Ankopplungsmechanismen (elektronische Schnittstelle), sondern im *low tech*-Verfahren: Craigs Körper rutscht durch einen geburtskanalähnlichen Tunnel hinter dem Büroschrank in den Körper von Malkovich hinein. Vgl. Siebert, Jan: »Leibes-Visitationen. Körper-Beherrschungen in ›Being John Malkovich‹ als ironische Reflexion des Cyberfilm-Genres.« In: Glasenapp, Jörn (Hg.): *Cyberfiktionen. Neue Beiträge*. München: Fischer, 2002, 125-148.

28. Spreen (1998), 72.

Funktion von Technik in ihrer Wechselwirkung mit dem Menschen ist nicht mehr möglich. Der Ausgangspunkt dieses Szenarios ist die Unterscheidung eines unversehrten, vorgängigen Körpers von einer besetzenden Technik.²⁹ Diese Spaltung kann nur in Sieg oder Niederlage des Körpers gipfeln. Die Position des Techno-Körpers versäumt es, nach der Funktion der Technik, des Fremden, im Inneren einer Körperlogik zu fragen, die diese mit hineinnimmt in ein körpnergenerierendes Spiel von Differenzen. Georg Christoph Tholen hat hier die Schlüsselfunktion der digitalen Medien ausgearbeitet, welche die Hervorbringung des Eigenen, des Körpers als Figuration der symbolischen Ordnung, als Sprachspiel aufzeigen:

[G]erade die Metamorphosen der digitalen Technik: nämlich auf das Spiel der Zeichen, das sie simulieren und substituieren, angewiesen zu sein, lassen die Metaphern der vermeintlichen Gegnerschaft oder Gemeinschaft *des* Humanen und *des* Technischen verblasen. Das tertium datur also lautet: Mensch wie Technik sind verwiesen auf die Sprache, genauer: die Ordnung des Symbolischen.³⁰

In dieses differentielle Denken des Verhältnisses von Technik und Mensch lässt sich Donna Haraways Cyborg-Konzept einordnen. In ihrer Theorie ist ›die‹ Cyborg³¹ Metapher einer Subjektbildung, die auf innerer Differenz aufbaut und den durchlässigen Umgang mit Technik produktiv wertet. Haraway verweist auf die Vereinnahmungen von Cyborgs durch Phantasien der totalen Kontrolle über den Körper, s.o., unterzieht ›den‹ Cyborg jedoch der radikalen Umdeutung. Cyborgs, Kinder der Hochtechnologien, stellen die Kategorien von Objekt und Subjekt, von Natur und Kultur in Frage und sind somit als Modell fe-

29. Coy, Tholen und Warnke haben darauf hingewiesen, dass gerade das Medium Computer sich den Leibprojektionen des anthropologischen Technikdiskurses entzieht. Vgl. Coy, Wolfgang, Georg Christoph Tholen u. Martin Warnke: »Vorwort.« In: dies. (Hg.): *Hyper Kult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 1997, 9: »Diese phantasmatisch stets verdeckte Krise des anthropologischen Diskurses über Technik, die in dem vergeblichen Bemühen besteht, das vermeintlich Künstliche der technischen Artefakte auf eine letzten Endes ›ursprüngliche‹, leibeigene Unmittelbarkeit des Menschen rückführen zu wollen, aber nicht zu können, verliert mit der Referenzlosigkeit des digitalen Mediums gegenüber Organ- und Leibprojektionen, in denen technische Medien als Extensionen des Menschen [McLuhan; Anm. M.W.] imaginierbar schienen, ihre vordergründige Plausibilität.«

30. Tholen (1994), 112.

31. Es wird hier die weibliche Form übernommen, die Haraway immer dann für *Cyborg* verwendet, wenn sie damit auf die Vorstellung eines Modells für das Subjekt der inneren Differenz verweist.

ministischer Körperpolitik nutzbar. Entsprechend wird holistischen Identitätsmustern das Netzwerk entgegen gesetzt:

Ich bevorzuge das ideologische Bild des Netzwerkes, weil es in der Lage ist, die Verschmelzungen verschiedener Räume und Identitäten sowie die Durchlässigkeit der Grenzen des individuellen Körpers wie der Körperpolitik auszudrücken. ›Vernetzung‹ ist nicht nur eine multinationale Unternehmensstrategie, sondern auch eine feministische Politikform – das Weben von Netzen ist die Praxis oppositioneller Cyborgs.³²

›Die‹ Cyborg ist so nichts anderes als der zeitgemäße Ausdruck für ein Subjektbewusstsein im Spannungsfeld von Körper und Technik, Natur und Kultur. Haraways Lesart lässt sich dabei mit der phänomenologischen Einbindung des Anderen, des Fremden in die Subjektkonstitution vereinbaren. Die Phänomenologie wird dann zum Verbündeten einer Perspektive, die Technik nicht als ein abzugrenzendes Außerhalb postuliert, sondern die Wechselspiele und Sinnverknüpfungen zwischen technischem ›Anspruch‹ und körperlicher ›Antwort‹ zusammen zu bringen versucht. Diese Perspektive betrachtet den ›verfremdeten‹ Theaterkörper – den künstlichen Körper, oder auch ›die‹ Cyborg – nicht als Produkt einer Montage, rezipiert als schockierendes Aufeinanderprallen von Künstlichem und Organischem, Technischem und Natürlichem, und auch nicht als Schmelzprodukt einer nivellierenden Fusion, die eine Aufhebung der Grenze bewirkte und damit einer vollständigen Aneignung, also Auflösung, des Fremden gleichkäme.

Das Cyborg-Konzept in der Folge von Haraway und anderen kann als Denkfigur und manifestierte Motivfigur gleichsam erscheinen. Der Cyborgkörper im Sinne einer Denkfigur umschließt Anteile von menschlichen Körpern und technischen Artefakten. Wichtig ist dabei der Aspekt der Verschiebung der Grenzen zwischen beiden Bereichen. Die Abgrenzung ist beständig Neuformulierungen unterworfen, Grenzen erscheinen als verhandelbar und werden in ihrer Funktion befragt. Die Grenze wird nicht einfach kategorial gesetzt, sondern in das dynamische Netz von fremd und eigen eingebettet. So versinnbildlicht ›die‹ Cyborg eine reflektierte Perspektive, die sich nicht mit der Besetzung der Technik durch das Adjektiv ›fremd‹ begnügt.

Die japanische Künstlergruppe *Dumb Type*³³ hat 1997 mit *[OR]* ein Stück entworfen, das sich an der Grenze zwischen Leben und Tod

32. Haraway (1995), 60.

33. Teiji Furuhashi gründete *Dumb Type* 1984 an der Kunsthochschule von Kyoto. Für weitere Informationen siehe *Dumb Types* homepage <http://dt.nttcc.or.jp> und die französische website <http://www.epidemic.cicv.fr/geo/art/dtype/>. Die Beschreibungen des Stücks folgen der Aufführung vom 14. November 1997 im *Maison des Arts, Créteil*.

reibt.³⁴ Verfremdungen des Körpers werden gezeigt in einer ›Techno-ästhetik‹ aus kaltem Licht und attackierenden Beats. Die ausgefeilte Ton-, Licht- und Videotechnik lässt die Professionalität ihrer Anwendung erahnen: Dumb Type hat sich die Technik für ihre Zwecke angeeignet und ästhetisch bearbeitet.

Der Titel »OR« kann ebenso als wörtlicher Umschlag des einen ins andere – life OR death – wie als Abkürzung von »Operational Room« – ein nur als ›Verhandlungsmasse‹ zwischen Leben und Tod erfahrbarer Raum – oder Teil der Grenze selbst (bORder) gelesen werden. Doch so stark hier auch Abtrennung, Abgrenzung demonstriert wird, die Aufführung schreibt sich eher in das umfassende »Und« einer Ordnung (zwischen Leben und Tod) ein als in das ausschließende »Entweder/Oder«. Die Spaltungen zwischen Technik und Menschenakteuren erweisen sich als Diskursfigur. Dumb Type stellt Fragen nach dieser Grenze und behauptet sie nicht als Monument:

Explaining the issue around the border of life and death. And how technology is involved in to distinct this border now. [...] How much the science can control this border. How much our mind can control this border [...]³⁵

Die Zuschauer werden in dem hochtechnischen Dispositiv der Bühnensituation eingepasst. Ein weißer Rundhorizont, dessen gleißend helle Oberfläche sich im Bühnenboden fortsetzt, grenzt die Bühne nach hinten ab und dient als Projektionsfläche. Er zieht den Betrachter wie in einem Imax-Kino in seine Bilder hinein. Die Verlässlichkeit dieser Anordnung ist jedoch trügerisch, wird immer wieder als mediale Illusion entlarvt und durchbrochen. So verläuft am Anfang des Stückes ein grüner Lichtbalken von links nach rechts über die dunkle Projektionsfläche, begleitet von einem sonarähnlichen Piepsen. Für Sekundenbruchteile erleuchtet dieser Lichtbalken die auf der Bühne befindlichen Akteure, erfasst deren Körper. Sonar und Radar als Ortungsgeräte belegen die Akteurskörpern mit Symbolen der technifizierten Kontrolle. Diese Irritation der Zuschauer – sich in der ›Kinosituation‹ wählend – wird noch weiter ausgereizt durch Angriffe technischer Mittel auf die Sinne: Unerträglich laute Geräuschattacken (weißes Rauschen) und aggressiven Lichtblitzen (*Data Flash*) gehen frontal gegen das Publikum. Beide Angriffe erfolgen in zufälliger zeitlicher Abfolge, so dass

34. Das Stück entstand, nachdem Furuhashi 1995 an Aids verstorben war. Seine Krankheit hatte thematisch schon das vorhergehende Performance-Projekt *S/N* (1994) geprägt.

35. So ein Ausschnitt aus einem kurz vor seinem Tod verfassten Text von Furuhashi, den Dumb Type der Dokumentation von *[OR]* auf ihrer Website vorangestellt haben, in <http://dt.ntticc.or.jp/or/or.html>.

es fast unmöglich ist, sich innerlich-körperlich darauf vorzubereiten. Man wird jäh aus der suggerierten Kinosituation herausgerissen. Die körperlich erfahrene Verunsicherung sensibilisiert einen für die mediale Anordnung, lässt einen das technisch-mediale Setting kritisch befragen.

Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die eigene körperliche Situation in diesem Setting wie auch auf die Situation der Akteure, die ebenso der Technik ausgesetzt werden. Die Tänzer und Performer begeben sich hinein in einen technisch diskursiv besetzten Raum, ihre Choreographien in rhythmischem Stroboskoplicht zerlegen sich in Bilderschnipsel. Die fließenden Bewegungen der Tänzer werden fragmentiert und wirken nun fast puppenähnlich. Der Flirt mit den Aspekten des Fremden, des Angstmachenden von Technik/Medien findet seine Verbildlichung in dem Moment, als der Körper einer Akteurin, die vor dem Rundhorizont der rückwärtigen Projektionswand steht, in einer Folge immer mehr beschleunigender Bilder von einer Autofahrt hineingesogen wird und regelrecht aus dem Blick verschwindet. Erst als die Bilder nach etwa 10 Min. angehalten werden, und der Zuschauer quasi aus einer Kinosituation herausgerissen wird, sieht er, dass sie immer noch unbewegt an der gleichen Stelle steht. Der Körper ist letztendlich nicht vom Medium Video absorbiert worden, dieser Eindruck hat sich als optische Täuschung erwiesen. Dies lässt darauf schließen, dass es *Dumb Type* nicht darum gehen kann, Technik und Medien im Verhältnis zum Körper mit Verlustmetaphern zu belegen, sondern dass das Spannende der Arbeiten dieser japanischen Künstler in den Verhandlungen, im Spielraum zwischen Körper und Technik, Körper und medialem Artefakt liegt. Abgrenzungen und Fusionen sind Momente eines Spiels.

In einer Szene von *[OR]* kommt es zu einer solchen Verhandlung zwischen menschlichem Körper, Puppenspiel und Video. Fünf Männer in weißen Schutzanzügen, mit weißen Hygienehauben auf dem Kopf und Mundschutz vor dem Gesicht tragen einen weißen Leichensack auf die Bühne. Ihr Aufzug erinnert an die sterile Kleidung von Arbeitern in der Computerchip-Herstellung oder auch von Medizinern im Operationssaal. Sie packen einen leblosen Frauenkörper aus dem Sack und manipulieren Arme und Beine, um ihn in Bewegung zu bringen. Jeder hält ein Bein, einen Arm oder den Kopf und so bringen sie diese menschliche Marionette zum Gehen. Mit staksigen Schritten umrundet die Frau mit der Gruppe die Bühne – die ›Puppe‹ wird ›präsentiert‹ – und geht ab. Nach dieser Animationsszene kommt einem noch eine ganz andere Assoziation zur Kleidung der Männer in den Sinn. Das japanische Puppenspiel *Bunraku*³⁶ sieht eine ähnliche Vermummung

36. Zum *Bunraku* vgl. auch Seite 22f. dieser Studie.

der ›Puppenspieler‹ vor. Dort sind es schwarze Anzüge und Maskenhauben, welche die Spieler anonymisieren. Im Bunraku ist es auch eine Gruppe von Spielern, die für die Manipulation einer Puppe zuständig ist: Ein Hauptspieler führt Kopf und rechte Hand, ein zweiter Spieler die linke Hand und ein dritter die Beine. Was im Puppenspiel nur als unterschwellige Erzählung der Überführung von Tod in Leben mitschwingt, wird hier zur offensiven Demonstration einer ›Totenerweckung‹.

Direkt im Anschluss an diese Szene erfolgt eine Videoprojektion: Ein weißes Skelett erscheint auf der jetzt schwarz angestrahlten Leinwand des Rundhorizonts und marschiert in ähnlich staksigem Gang wie zuvor die ›Puppe‹ in gleicher Bewegungsrichtung ›über die Bühne‹ und verschwindet wieder. Das Skelett, Symbol des sicheren Todes, erscheint im Medium Video als Computeranimation, die menschliche ›Puppe‹ wird auf der Bühne ›belebt‹. Sollte dies einen Hinweis darauf geben, dass das technische Medium eine noch radikalere ›Verfremdung‹ ermöglicht als der Bühnentod? Gibt es hier verschiedene Abstufungen von Tot-sein? Folgte man diesen Gedanken, dann würde man sich in der Diskussion um Präsenz versus Medienrepräsentation des Körpers verstricken, die nicht selten den Schauspielerkörper als unhintergehbare unmittelbare Präsenz postuliert, um ihn dann von medialen Repräsentationen abzugrenzen. Hier geht es jedoch darum herauszuarbeiten, wie *Dumb Type* Medien verwendet, um Differenzen zu setzen in ihrer Thematik des Schwellenzustandes zwischen Leben und Tod. Der *symbolische* Gehalt der Puppe wird genutzt, um daran anzuschließen. Ebenso wird der *symbolische* Gehalt des Mediums, der Technik instrumentalisiert, um deutliche Bilder des Todes, des Lebens zu kreieren. Mit der Verknüpfung von verschiedenen Medien werden die Fragen nach der Differenzierungskraft und dem Zusammenwirken der abgebildeten Körper relevant. Wenn man sich unreflektiert auf die Transparenzillusion des Videos einließe, dann käme man zu der Einschätzung, das Videobild sei der Einblick in eine weit entfernte und einer anderen Zeit angehörende Welt. Das Bild des Skeletts wäre dann die Repräsentation eines vormals/anderswo da gewesenen Skeletts. Der Bildausschnitt wäre somit ein Einblick in das Fremde, das sich im Außerhalb situiert, im Gegensatz zu den Bühnenkörpern, die ja nah und fassbar sind. Man kann diese Sequenz jedoch auch anders lesen. Das Skelett hat eine Pixelmaterialität, die nicht anderswo ist, sondern sich zu den Bühnenkörpern und den Zuschauerkörpern gesellt. Die Symbolkraft des Skeletts und seine mediale Qualität differenzieren sich von den Menschenkörpern. Dennoch ist damit noch keine bemerkenswerte Aussage getroffen. Interessant ist erst, wie sich der Videokörper mit den anderen ins Verhältnis setzt. Die Frauenleiche wird durch das ›Puppenspiel‹ in einen Zwischenbereich von Leben und Tod – die Heimat der Puppe – eingepasst. Die Nachahmung

der Bewegungsrichtung der ›Puppe‹ schafft ein wichtiges Verbindungsglied zwischen ihr und dem Skelett. Der Videokörper stellt hier einen Anspruch an den tot-lebenden Körper der ›Puppe‹, der Zuschauer vollzieht die Überlagerung beider nach. Die Fremdheit beider Körper wird gegeneinander verhandelt und lässt einen in einem beunruhigten Zustand des Befragens der eigenen Körperlichkeit zurück.

Die Körperlogik des Fremden – Máquina Hamlet

Nicht minder beunruhigend ist die Inszenierung des fremden Eigenen/eigenen Fremden in der Inszenierung *Máquina Hamlet* (1995) von El Periférico de Objetos³⁷, die weitgehend auf technische Ästhetik verzichtet und auf die Suggestivkraft der Puppenkörper³⁸ setzt.³⁹ Die Objekte spielen in ihrer Theaterarbeit eine große Rolle. Der Name der Gruppe (dt. Die Peripherie der Objekte) verweist darauf, dass sie es sind, die ihre Randstellung im ästhetischen, ideologischen und sozialen Kontext des argentinischen Theaters bewirken. Eine Randstellung, die keineswegs als Manko betrachtet wird, sondern erlaubt, aus dem »peripheren Blickwinkel«⁴⁰ heraus neue Ästhetiken zu entwickeln, die

37. El Periférico de Objetos wurde 1989 in Buenos Aires gegründet. Vier Theaterkünstler (Alejandro Tantanian, Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Jorge Onofri) gruppieren sich um den Dramatiker Daniel Veronese, dessen Theaterstücke eine große Rolle spielen im jungen Theater Argentiniens. Das in kollektiver Arbeitsweise entstandene Stück *Máquina Hamlet* ist die fünfte Inszenierung der Gruppe und verhalf ihr zu internationalem Ansehen. Das neueste Projekt ist eine Adaption von Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*, eine Koproduktion mit den Wiener Festwochen 2002. *Máquina Hamlet* ist in Zusammenarbeit mit dem deutschen Dramaturgen Dieter Welke entstanden. In der Aufführung wird der Text Heiner Müllers weitgehend unangetastet in spanischer Übersetzung vom Band eingespielt. Die folgenden Analysen beziehen sich auf die Aufführungen des Stücks im Théâtre de Bastille in Paris (5. Juni 1998) und beim Festival d'Avignon (27. Juli 1999).

38. Die Akteure manipulieren in offener Spielweise Spielzeugpuppen, lebensgroße Figuren auf Rollständern und Barbie-Puppen.

39. Interessant ist, dass auch Heiner Müller, der das Projekt aus der Ferne mitverfolgt hatte, der ›Fremdheitsaspekt‹ der Aufführung nicht entging: Er meinte, nachdem er eine Videoaufnahme der Aufführung gesehen hatte, dass ihm dies alles »doch sehr fremd« sei. So Dieter Welke im Gespräch mit der Autorin am 26. Januar 2002.

40. Daniel Veronese spricht von »peripherem Blickwinkel« und dem Entwickeln eines »peripheren Alphabets« im Zusammenhang mit der Produktion *Cámara Gesell* (1994), in der die offene Manipulation der Objekte eine doppelte Perspektive auf das Theatergeschehen erlaubte. Vgl. Veronese, Daniel und Dieter Welke: »La Máquina Hamlet

provokative Sichten auf das Leben hervorbringen.⁴¹ Heiner Müllers *Hamletmaschine* erweist sich als sprachliche Basis und Reibungsfläche, um »unser peripheres Alphabet in Bilder umzusetzen.«⁴²

Heiner Müller hat sich in seinem 1977 entstandenen Stück *Hamletmaschine*⁴³ auf einen wesentlichen Aspekt des Shakespeare-Dramas konzentriert. Ausgehend von Hamlets (politischer) Handlungsunfähigkeit, seiner Paralyse, entwickelt Müller fragmentarische Texte, die sich auf die Situation des kommunistischen Intellektuellen in der DDR beziehen. *Hamletmaschine* stellt sowohl im Geschichtsverständnis als auch im ästhetischen Schaffen Müllers einen Bruch dar. Es ist der Text mit dem Heiner Müller sich vom Lehrstück⁴⁴ in der Nachfolge Brechts abwendet und eine neue ›metadramatische‹ Dramaturgie⁴⁵ entwickelt, das Drama wird zum Sprechtext. Hat Müller in seinen vorigen Stücken die Spannung zwischen Utopie/Hoffnung und dem realen Erleben von

vom Teatro El Periférico de Objetos.« In: Röttger, Kati u. Martin Roeder-Zerndt (Hg.): *Theater im Schutt der Systeme. Dokumentation einer Begegnung zwischen dem Cono Sur und Deutschland*. Frankfurt a.M.: Vervuert, 1997, 243-253, 245.

41. Daran anschließen könnte man den Gedanken an eine »Kultur der Peripherie« in Argentinien, wie Halima Tahàn es formuliert. Vgl. Javier, Francisco u. Halima Tahàn: »Das Theater der 90er Jahre in Argentinien. Ein Bericht.« In: Röttger u. Roeder-Zerndt (1997), 79-85, 84f.: »Alle diese Inszenierungen stehen im Kontext einer Kultur der Vermischung. Gerade bei *De la Guarda* wird die Aneignung von fremden Einflüssen deutlich, die sich mit dem Eigenen mischen oder manchmal ganz neue Formen hervorbringen. Dies ist möglich, weil wir in einer *Kultur der Peripherie* leben, einer Kultur der Vermischung, einer Kultur in der schon Bezeichnetes neu gedeutet wird. Wir eignen uns fremdes Material an und geben ihm eine neue Bedeutung.« Meine Hervorhebung.

42. Veronese u. Welke (1997), 245.

43. Nach Müllers eigenen Angaben ist der Text während seiner Mitarbeit an Benno Bessons Hamlet-Inszenierung (1977) an der Ostberliner Volksbühne entstanden. Zusammen mit Matthias Langhoff hat Müller hierfür eine Neuübersetzung des Shakespeares-Dramas verfasst. Es gab Versuche, die *Hamletmaschine* im Rahmen von Bessons Inszenierung aufzuführen, die jedoch scheiterten. Vgl. Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. Köln: Kiepenheuer u. Witsch, 1992, 292-296. Das Stück wurde uraufgeführt in französischer Sprache (übers. von Jean Jourdeheil und Heinz Schwarzinger, uraufgeführt in Brüssel 1978 von Ensemble Théâtre Mobil, Regie: Marc Liebens). Die deutsche Uraufführung war 1979 in Essen (Schauspiel Essen, Regie: Carsten Bodinus). Eine Aufführung in der DDR fand erst 1990 am Deutschen Theater, Berlin/Ost, statt in der Regie von Heiner Müller selbst. Der Text wurde dort in den Shakespeare-*Hamlet* eingebettet.

44. Vgl. hierzu Müller, Heiner: »Verabschiedung des Lehrstücks. (1977).« In: ders.: *Material*. Hg. von Frank Hörnigk. Göttingen: Steidl, 1989, 40.

45. Vgl. Keim, Katharina: *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen: Niemeyer, 1998, insbes. 45-78.

»Versteinerung«⁴⁶ – dem bürokratisch-gewaltsamem Formalismus einer versuchten Umsetzung dieser Utopie – ausgelotet vor dem Hintergrund eines Glaubens an die Überwindung dieser Widersprüche, so wird zu einem Zeitpunkt der zunehmenden Verschärfung der Kontrolle künstlerisch-intellektuellen Lebens in der DDR⁴⁷ das Bekenntnis zur sozialistischen Geschichtsschreibung brüchig. Zunehmend befindet sich Müllers kritische Auseinandersetzung mit den gewaltvollen Aspekten einer sozialistischen Geschichtsentwicklung im Widerspruch zu einem vom Staat propagierten Positivismus des realistischen Sozialismus.

Mit zunehmender Konsequenz trägt Müllers Geschichtsdiskurs nun den Zweifel in das vermeintlich gesicherte Wissen des offiziellen Geschichtsbildes hinein, um im Verlaufe der siebziger und achtziger Jahre schließlich – marxistisch gewendet und bezogen zumal auf die sich im Widerspruch von notwendiger Verhärtung und Versteinerung entfaltende Revolutionsgeschichte – den Finger auf die verdrängte ›Dialektik der Aufklärung‹ zu legen.⁴⁸

46. Müller formuliert die »Versteinerung einer Hoffnung« in *Hamletmaschine* im Bezug auf den Stalinismus. Müller, Heiner: »Hamletmaschine.« In: ders.: *Die Stücke 2* (= Werke 4, hg. von Frank Hörnigk). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 545-554, 549. Alle weiteren Stückzitate folgen dieser Ausgabe.

47. In einem Klima verstärkter Eindämmungs- und Einschüchterungspolitik wurde Ende 1976 Wolf Biermann aus der DDR ausgebürgert. Heiner Müller gehörte zu den Erstunterzeichnern der Protestnote an die Regierung gegen Biermanns Ausbürgerung. Unter dem Druck der Obrigkeit nahm Müller schließlich seine Unterschrift zurück, dennoch wurden von nun an seine Stücke fast ausschließlich im Westen gedruckt und uraufgeführt.

48. Eke, Norbert Otto: *Heiner Müller*. Stuttgart: Reclam, 1999, 40. Vgl. hier auch ebd., 40f., wo Eke auf einen Prosatext verweist, in dem Müller 1958 einen glücklosen Engel der Geschichte beschreibt. Verschüttet von den Trümmern einer katastrophalen Geschichte kann er nicht mehr fliegen, »wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem« (Müller, Heiner: »Der glücklose Engel.« In: ders.: *Texte*. Bd. 4. Berlin: Rotbuch, 1990, 18). Der Blick auf die Utopie, die ihn weiterträgt ist versperrt. Müllers Engel, mit dem *Blick nach vorne*, ist hier im Grunde die Ergänzung zu Benjamins Engel der Geschichte, der *zurückschaut* auf die Trümmer der Geschichte und vom Sturm des Fortschrittsglaubens vorwärts getrieben wird, nicht verweilen kann, um »die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen« zu können. Benjamin fordert in seinem politischen Geschichtsverständnis eine Um-Schreibung der Herrschaftsgeschichte, die dann von der Geschichte eines Triumphes zur Geschichte der Unterdrückung wird. Der Fortschritt, dessen Mythos der Faschismus instrumentalisiert, um die Arbeiterschaft zu korrumpieren, ist ihm zutiefst suspekt, verlangt die kritische historische Distanz. Vgl. Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte.« In: *Gesammelte Schriften*. Bd. I, 2, hg.

In *Hamletmaschine*, aus 5 Textteilen mit monologischen Strukturen bestehend, lässt sich Müllers Verweigerung einer Sinntotalität im abgeschlossenen Werk ablesen. Fragmentarische Texte, montiert mit Zitaten fremder und eigener Texte, der Verzicht auf eine organische Erzählung, eine Gleichstellung aller Textelemente (Szenenanweisungen, Sprechtext, lyrischer Text, Zitat, Überschriften) gehen eine klassische Dramenästhetik an, fordern verstärkt die Produktivkraft des Zuschauers und lassen den Autor als Instanz zurücktreten.⁴⁹ Diese besondere literarische Form des Stücks geht einher mit dem dort transportierten gebrochenen Geschichtsverständnis.⁵⁰

Die Gewalt der Diktatur – als Repression der Macht sowie als Ausbruchsversuch des ›Ohnmächtigen‹ aus der »Versteinerung« – ist in Müllers Text überdeutlich. Wenn eine argentinische Theatergruppe dieses Stück aufführt, dann verknüpft der Zuschauer dies unwillkürlich mit der jüngeren Geschichte Argentiniens, mit der Zeit der Militärdiktaturen (1966-1982).⁵¹ Doch wird es einem schwer fallen, in *Máquina Hamlet* einen direkt ausgesprochenen Bezug dazu zu finden. Während El Periférico de Objetos ihre Projekte durchaus als Erinnerungsarbeit verstehen, verbietet es ihre nicht-dramatische Theaterästhetik, plakative Referenzen herzustellen. El Periférico de Objetos eignen sich die

von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, 691-705, insbes. 697f.

49. Vgl. hierzu Eke (1999), 51; und Schulze, Genia: *Heiner Müller*. Stuttgart: Metzler, 1980, 17: »›Abschaffung des Autors‹ als Programm der eigenen Kunstproduktion hat Müller zunehmend zum Thema nicht nur seiner theoretischen Äußerungen, sondern auch seines Werks gemacht, ist doch der Autor die erhabenste traditionelle Inkarnation des Subjekts. Bei Müller bedeutet diese Abschaffung nicht etwa Unverbindlichkeit, sondern erhöhte Verantwortlichkeit: Wie für die Sprache übernimmt der Schreibende auch die Verantwortung für die Geschichte des Kommunismus, hält sich nicht heraus, sondern versteht sein Schreiben stets als Politik, die zugleich den Forderungen avancierter Kunstpraxis unterliegt.«

50. Vgl. Schulze (1980), 149: »Wenn eines der Themen der *Hamletmaschine* ist, daß Geschichte nicht mehr als Drama zu denken ist, so entspricht dem die Form des Textes: ein Drama, das als Prosagedicht konzipiert ist, changiert zwischen dialogischen Szenen, Pantomime und monologischer Prosa.«

51. Die Phase des sogenannten *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1982) ist der Höhepunkt der diktatorischen Gewalt. In dieser Zeit verschwinden Tausende anders Denkender, aus dem Normenraster der Machthaber herausfallende Menschen, werden gefoltert und ermordet. Während von 1983-1986 zahlreiche Militärs für die Gräueltaten juristisch zur Verantwortung gezogen werden, läuft am 23. Februar 1987 die von Präsident Raúl Alfonsín gesetzte zeitliche Eingabefrist von Klagen gegen Militärs wegen der Verbrechen in der Zeit des *Proceso* aus; eine weitere angemessene Strafverfolgung wird auf diese Weise politisch verhindert.

Thematik und das Stück an mit einer Zuspitzung auf die tödliche Fremdheit des künstlichen Körpers, der Puppe.

Die Figur des Hamlet, bei Shakespeare als tragischer Held, grüblerischer Melancholiker, zerrieben zwischen den Widersprüchen von Ideal und Wirklichkeit angelegt, wird nach Norbert Otto Eke bei Müller zum Kreuzungspunkt zweier Rezeptionslinien:

Brechts Interpretation des Hamlet-Intellektuellen als Musterfall eines durch den Zusammenstoß seiner Wertvorstellungen mit der Realität zum Zyniker gewandelten Idealisten auf der einen Seite; auf der anderen Nietzsches Lesart der Figur als Abbild des dionysischen Menschen, der einen Blick »in das furchtbare Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte« geworfen hat, der zuviel gesehen hat und den es nun ekelt.⁵²

Dieser »Kreuzungspunkt« findet jedoch keine eindeutige Verkörperung im Sinne einer Bühnenfigur. Bei *El Periférico de Objetos* wird eine Hamlet-Figur in der Anfangssequenz eingeführt, wo zentrale Bruchstücke der Shakespeare-Fabel mit Puppen nacherzählt werden und von denen aus die Aufführung sich immer weiter von der Hamlet-Narration entfernt. Hamlet ist hier eine Spielzeug-Puppe, die in pathetischer Geste einer menschengroßen, Heiner Müllers Gesicht nachempfundenen, Puppe präsentiert wird. Unwillig stößt ›Müller‹ – von einer hinter seinem Stuhl stehenden Akteurin bewegt – diese Hamlet-Figur zurück. So leitet diese Ablehnung der Hamletpuppe quasi eine Ablösung von der dramatischen Hamletfigur ein. Künftig wird nur die Müller-Puppe als eine konstant anwesende, jedoch keinesfalls dramatisch ausgefeilte, Bühnenfigur zu sehen sein.

Die Puppe, aus dem Objektbereich in die Welt des Lebens hineinreichend, ist die angemessene Verkörperung dieser fragmentierten Bühnenfiguren. Verkörperung meint hier jedoch nicht die Aneignung einer Textrolle durch einen Schauspielerkörper.⁵³ Die späten Texte Müllers sind keine klassischen Rollentexte. Personen sprechen von sich, von anderen und als andere. Katharina Keim erarbeitet die signifikante Trennung von *Verlautbarungsinstanz* – »diejenige personale Instanz, der die dramatische Rede *außerhalb* der dramatischen Rede [...] zugeordnet ist«⁵⁴, also der in der Szenenanweisung genannte Sprecher

52. Eke (1999), 136. Eke zitiert Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie oder: Griechenthum und Pessimismus* (= Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, 1). Berlin u. New York: de Gruyter, 1972, 52.

53. Das französische »incarner un rôle« bezieht sich sehr bildlich auf die »Fleischgebung einer Rolle«, muss an den Müllerschen Texten und der Puppeninszenierung jedoch scheitern.

54. Keim (1998), 57.

– und *Diskursinstanz* – »das Ich in der dramatischen Rede«⁵⁵ – als Ausdruck der kritischen Haltung Müllers gegenüber einer kohärenten Ich-Konstitution:

Die Hamletmaschine fragt nun nach dem, der eigentlich spricht [...] Diese Instanz ist aber gar kein Autor mehr, sondern es ist die Sprache, deren Gesetzen die Ökonomie der Gesellschaft mit ihrer Logik der Ich-Konstitution gehorcht. Dieser Tatbestand wird in *Hamletmaschine* durch eine Potenzierung der Diskursinstanzen im ersten und vierten Bild, also im Hamletparadigma veranschaulicht: Durch das Zitieren anderer Fremdtexte im dramatischen Text [...] erweist sich die dramatische Rede als ein reproduktiver Diskurs ohne Ursprung.⁵⁶

El Periférico de Objetos wird diesen Spaltungen gerecht, indem in der Aufführung die Trennung von Figur und Text noch medial verstärkt wird: Der Text von Müller wird ausnahmslos *off stage* verlesen, man hört eine Männerstimme, nur der Schlussmonolog der Ophelia wird von einer Frau gelesen. Die Spielszenen der Puppen gehen gegen den epischen Gehalt der Texte an, sie versuchen nicht, ein vermutetes *Ich* der Stimme darzustellen, und bleiben daher ohne Stimme.

In Müllers Text wird die Ophelia-Figur als gewalttätig handelnder Gegenpol zu Hamlet angelegt.⁵⁷ Die Ophelia-Texte werden in *Máquina Hamlet* bildhaft umgesetzt mit der Akteurin Ana Alvarado. Beim ersten Ophelia-Monolog sitzt sie gefangen in einem gerade ihren Körper umfassenden Drahtkäfig; der Schlussmonolog dagegen spricht von gewaltvoller Befreiung: Alvarez (als Ophelia?) steckt das Tischtheater in Brand. Sie bleibt bei Müller nicht in der klassischen Opferrolle (Shakespeare), sondern zerschlägt die Fesseln der Unterdrückung, zertrümmert die »Werkzeuge meiner Gefangenschaft«⁵⁸. Genia Schulze geht sogar soweit, sie als »weibliche Hamletmaschine« zu bezeichnen:

Ophelia ist so die weibliche Hamletmaschine, maschinelle stumme, mörderische und selbst mortifizierende Kraftapparatur zur Übertragung eines Energiestroms, wie es Hamlet, in seinem Ekel versunken, nicht werden kann.⁵⁹

55. Keim (1998), 57.

56. Keim (1998), 57.

57. Bezeichnenderweise kommt es in Ophelias Revolte-Monolog zur Verschränkung der Stimminstanzen. Es heißt da in der Szenenanweisung: »Ophelia (Chor/Hamlet)«. Müller (2001), 547.

58. Müller (2001), 547.

59. Schulze (1980), 151.

Genia Schulze deutet hier das Wort »Maschine« als »Kraftapparatur«. Die Maschine bezeichnet hier Handlungskraft und Willen und steht somit einer Lesart gegenüber, die eine Maschine als etwas Lebloses, Erstarrtes, nur monoton mechanisch sich Bewegendes versteht.⁶⁰ In Shakespeares Drama bezeichnet Hamlet sich als Maschine im Schlusssatz eines Liebesbriefes an Ophelia: »Thine evermore, most dear lady, whilst this machine is to him, Hamlet.«⁶¹

Ginge man vom heutigen Sprachgebrauch aus, dann würde ein Mensch, der sich selbst als Maschine bezeichnet, mit »a person who acts automatically, without having to think or show any feelings«⁶² gleichgesetzt und es gäbe dann an dieser Stelle einen seltsamen Zusammenfall von Ausdruck höchsten Gefühls und einer Selbstwahrnehmung als gefühlskalte Automate. Nicht so bei Shakespeare. In kritischen Shakespeare-Ausgaben⁶³ wird darauf hingewiesen, dass der letzte Satz des Briefes mit »whilst this body belongs to him« gleichzusetzen ist. Das Oxford English Dictionary verweist darauf, dass das Wort »machine« im Sinne einer materiellen oder immateriellen Struktur auf »the human and animal frame as a combination of several parts«⁶⁴ verweist und zitiert an erster Stelle just die besagte Hamlet-Zeile von 1602 als Beispiel. Der technische Gebrauch des Wortes – vor allem als Kriegsmaschine – etablierte sich erst im Verlaufe des 17. Jahrhunderts.

Wenn nun Heiner Müller in seiner Hamlet-Übersetzung, die zur gleichen Zeit wie das Stück *Hamletmaschine* entstand, bei dem Wort der »Maschine« bleibt – er übersetzt wie folgt: »Dein für immer, teuers-

60. Schulze wäre hier im Einklang mit einer Wortbedeutung, die im 17. Jh. »Maschine« als »Kriegsmaschine«, also als Mittel zur Eroberung, als technische Potenzierung von Gewalt, vorstellte. Im Sinne der etymologischen Ableitung von »Maschine« aus dem lateinischen »machina«, das wiederum auf die dorische Form »machaná« (klass. gr. »mechané«) zurückgeht, bezeichnet »Maschine« sowohl den »Plan«, die »Möglichkeit«, als auch das »Hilfsmittel«, das zur Durchführung benötigt wird. Vgl. *Das Herkunftswörterbuch. Die Etymologie der deutschen Sprache* (= Duden, Nr. 7). Bearb. von Günther Drosowski, Paul Grebe u.a. Mannheim: Duden, 1963, 425f.

61. Zitiert nach der Ausgabe *Hamlet. Prince of Denmark*. Hg. von Robert Hapgood. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 155. In der deutschen Übersetzung von Schlegel und Tieck lautet dieser Satz: »Der Deinige auf ewig, teuerstes Fräulein, solange diese Maschine ihm zugehört.« In: *Shakespeares sämtliche dramatische Werke*. Übers. von Schlegel und Tieck. Bd. 6. Leipzig: Hesse, o.J., 33.

62. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Hg. von Jonathan Crowther. Oxford: Oxford University Press, ⁵1995, 704.

63. Vgl. etwa *The Norton Shakespeare*. Hg. von Stephen Greenblatt u.a. New York u. London: Norton, 1997, 1693.

64. *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon, ²1989, Bd. IX, 157.

te Lady, solange diese Maschine ihm gehört«⁶⁵ – dann passiert eine Verschiebung des Bildes. Heute ist vor allem das Bild der technischen Apparatur relevant, die Lesart von Hamlet als einem von sich selbst entfremdeten Menschen, als Automate, als einem sich im Wahnsinn ›verpuppender‹ Charakter bietet sich dazu als Ergänzung.⁶⁶ Müllers Text lässt jedoch das Spannungsfeld zwischen allen drei Bedeutungen (Kraftapparatur, Automate und empfindsamer Körper) offen, seine exzessiven Körpermetaphern reiben sich immer wieder an der schneidenden Kälte der Maschinensprache.

Die Puppen der argentinischen Inszenierung von *El Periférico de Objetos* bedienen diese sich überlappenden Bedeutungsfelder von Maschine⁶⁷ in vielfältiger Weise. Als ›Puppenmaschinen‹ werden sie ebenso zur Kippfigur wie der Cyborg: Technik und Gewalt werden in der Maschine gleichgesetzt und zum Körper kontrastiert, die Puppen als Maschinen *und* Körper symbolisieren jedoch die Subversion dieser Abgrenzung. *El Periférico de Objetos* machen diese Grenzverhandlungen der Puppe in ihrer Aufführung sichtbar. Die Markierung des Fremden und seine Diskursivierung zeigt sich hier an den Puppenkörpern selbst, die als empfindliche Wesen, willenlose materielle Objekte oder auch Motor von Gewalt und maschineller Zerstörung inszeniert werden: In brüchigen Bild-Collagen müssen die Puppen Folter und Exekution erleiden, werden mit dumpfen Schlägen kaputtgehauen und an anderer Stelle im Spiel belebt und zur Figur der gewaltlüsternen Despotin animiert. Neue Bilder – im Text und auf der Bühne – durchkreuzen dabei immer wieder die vorher etablierte Grenze zwischen menschlichem Wesen (wenn auch nur imaginiert) und Maschine, zwi-

65. Müller, Heiner: »Hamlet.« Mitarbeit Matthias Langhoff. In: ders.: *Shakespeare Factory 2*. Berlin: Rotbuch, 1989, 41.

66. Vgl. hierzu auch Petersohn, Roland: *Heiner Müllers Shakespeare-Rezeption*. Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 1993, 96ff.

67. Man könnte die unterschiedlichen Bedeutungsebenen der Puppe in Hinsicht auf die Animation in Verbindung mit Michel Serres' Unterscheidung der Maschine in *Stator* und *Motor* setzen. Bei einem *Stator* wird von außen Energie zugeführt, die sie in Bewegung setzt, bis sie vom energiereichen Zustand wieder in den Ruhezustand fällt, wohingegen bei einem *Motor* die Energie in ihrem Inneren erzeugt, so dass keine Unterscheidung mehr von ›Beweger‹ und ›Bewegtem‹ getroffen werden kann. Vgl. Serres, Michel: »Es war vor der (Welt-)Ausstellung.« In: Reck, Hans Ulrich und Harald Szeemann (Hg.): *Junggesellenmaschinen*. Erweiterte Neuauflage. Wien u. New York: Springer, 1999, 119-132. In diesem Sinne könnte man den ›Maschinenkörper Puppe‹ als *Stator*, dessen ›Beweger Puppenspieler‹ von außen sichtbar ist, und den ›Maschinenkörper Automate‹ als *Motor*, dessen ›Beweger‹ verborgen bleibt, betrachten. Interessant sind nun die Mythen die an diese Unterscheidung geknüpft sind und Bilder von Tod und Leben hervorrufen.

schen organischem Körper (wenn auch nur vorgestellt) und Materialzerstörung, Gewalt. Die Inszenierung von *El Periférico de Objetos* korrespondiert hier mit der Destruktionsästhetik von Müllers Text und setzt sich gleichzeitig vehement davon ab, will den Text nicht mit Bildern stützen, sondern dagegen angehen. Dieter Welke spricht in diesem Zusammenhang von einer Verzerrung des Textes: »Wir wollten die Bilder des Textes nicht als solche darstellen, sondern unsere Grundidee lag im Gegenteil in der Verzerrung des Textes, des Schauspiels bzw. der szenischen Form.«⁶⁸

Müller versucht in seinen Texten die produktive Totenbeschwörung, er verschreibt sich dem Ausdruck des *inbetween*, dem Zustand zwischen tot und lebendig sein, paralysiert/totgestellt durch äußere Gewalt, der Unfähigkeit, politisch zu handeln, dem Erstarrtsein des zynischen Beobachters. Dies drückt er in Metaphern der Körperlichkeit aus. Der Mensch (als Leiche und als zu Mordender) ist als Fleisch⁶⁹ bezeichnet, der Körper wird mit Objektphantasien besetzt. Hamlet zer-/verteilt das Fleisch des »toten Erzeugers« als Fraß, die Rachelust des Vaters kommentiert er lakonisch: »Soll ich weil's Brauch ist ein Stück Eisen stecken in das nächste Fleisch oder ins übernächste« (546). Der Körper als Fleisch ist Speise, Material und Verhängnis. Das Begehren nach dem Rückzug, Einzug, Abzug in das eigene Körperinnere (»Ich will in meinen Adern wohnen, im Mark meiner Knochen, im Labyrinth meines Schädels«, 552) ist der Versuch, sich selbst ins Material zu überführen, um den unerträglichen Widerspruch zwischen Utopie und gewaltvoller Realität, zwischen Handlungsunfähigkeit (Objekt) und Schmerz (Subjekt) im reinen Material aufzuheben. So fällt Eigenes im Fremden zusammen und zersprengt die letzte Bastion von körperlicher Kohärenz: die Hülle aus Haut und Fleisch. Die Unmöglichkeit der Kohärenz von Wirklichkeit lässt sich nur als Fragmentierung darstellen und verdichtet sich zum Bild des fragmentierten, zerstörten Körpers. Dieser Gedanke ist auch eine der Leitlinien der Inszenierung von *El Periférico de Objetos*, so der Dramaturg Dieter Welke:

Müller hebt hervor, daß wir eine historische Situation leben, in der die Geschichte an sich stärker ist als das Theater, denn wir befinden uns an einem Punkt, an dem sich die unauflösbaren Gegensätze so extrem zugespitzt haben, daß die einzige Möglichkeit, Wirklichkeit darzustellen, laut Müller in ihrer Fragmentierung liegt. Daher spielt die Ästhetik der Fragmente, die Ästhetik der Zerstörung eine wichtige Rolle.⁷⁰

68. Veronese u. Welke (1997), 247.

69. Heiner Müller verwendet den Begriff Fleisch im Sinne einer Materialität, er kann hier nicht mit Merleau-Pontys Konzept des Fleisches, siehe Kap. II, Seite 83ff., gleichgesetzt werden.

70. Veronese u. Welke (1997), 246.

Die Puppen der Truppe El Periférico de Objetos könnten als perfekte Materialisierung der Müllerschen Welt von Scheintoten gelten. In ihrem Werk sind es auffallend oft steife, nostalgisch anmutende Spielzeug-Puppen, deren haarlose Hinterköpfe erschreckend präzise abgesägt sind. So auch in der Szene des Leichenbegängnisses, die zentrale Splitter der Hamlet-Narration wider gibt. Diese Wesen haben Gesichter, doch fehlt das Gehirn, der Sitz der Gedanken, das Zentrum. Die Visagen sind tote Masken, man schaut durch die Augen direkt ins Leere. Es sind deformierte Körper, die so beschädigt nicht lebensfähig scheinen und doch ist gerade diese Hirnlosigkeit ihr Ausweg zum Leben: Die Puppenspieler greifen hier hinein, um die Puppen zu manipulieren, ihnen Bewegung, Aktion und Leben einzuhauchen. So wird das pathoschwere Todes-Symbol, die Kopflosigkeit, die Lebenslücke gleichzeitig besetzt mit pragmatischen Motiven. Der Griff in den Kopf – sonst bekannt als Diebstahl geistigen Eigentums oder Entblößung geheimer Gedanken – ist hier Quelle des Lebens. Der abgesägte Hinterkopf macht wiederum die Vernähung des Puppenkörpers sichtbar: Einerseits ist er klaffende ›Wunde‹, grausam sichtbar gemachter Körpereinschnitt, andererseits legt der Puppenspieler seine Finger genau auf diese ›Wunde‹, um die Belebung zu bewirken, die imaginativ eine Körperkohärenz verspricht und somit die Körperfragmentierung verschleiert. Die leeren Schädel dienen darüber hinaus als Transportbehälter für

Abbildungen 7, 8 und 9: »Der Griff in den Kopf« (Máquina Hamlet, 1995)



Requisiten. So schüttet ein kopfgesägter Hamlet ein rotes Tuch aus dem Kopf, um den Mord am König vorzubereiten: eine tödliche Kopfg Geburt im eigentlichen Sinne.

Yoko Tawada vergleicht die Atmosphäre von Tod und Leben, das Heraufbeschwören der Toten durch die Erinnerung, die erneute Durchquerung des Todesspektakels der Stücke Heiner Müllers mit dem japanischen Mugen-Nô (Traum-Visions-Nô). Die Toten finden eine erneute Verkörperung, die die Erinnerung verlebendigt. Eine zweite Chance auf Geschichte also:

Denn der sich erinnernde Körper des Toten bleibt auf der Bühne: er versteckt sich nicht hinter der von ihm erzählten ›Geschichte‹. Dadurch wird die ›vergangene‹ Zeit auf der Bühne von dem Körper des Toten vergegenwärtigt und nicht als ›homogene und leere Zeit‹ in einer Kette von Begebenheiten dargestellt. Anders gesagt, wird die Erinnerung dadurch lesbar, daß die Toten wieder den Körper, den sie verloren haben, zurückerhalten.⁷¹

Tawada bezieht sich explizit auf Müllers *Hamletmaschine*, deren Figuren, insofern es welche sind, wie *revenants* aus dem Reich des Todes die Bühne bevölkern.

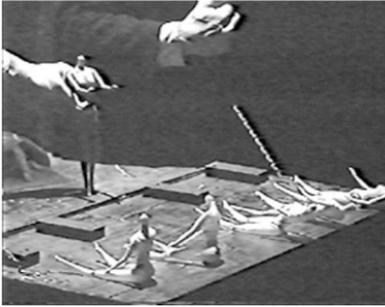
Die Akteure von *El Periférico de Objetos* demonstrieren den Aspekt der verkörperten Wiederkehr, den Aufzug der *revenants*, indem sie am Ende des Stückes die wesentlichen Spielszenen en miniature mit geköpften Barbie-Puppen in einem Koffer wiederholen. Diese Wiederholung verschraubt sich schließlich zur *mise en abîme* durch die Andeutung einer erneuten, wiederum verkleinerten Wiederholung: Der Sarg/Tisch in der Barbie-Version wird zum Spielkoffer, aus dem der Akteur winzige geköpfte Plastikpuppen herausholt, um erneut die Anfangsszene aufzustellen. Diese anscheinend grausam unendliche Wiederkehr des Todesspektakels um Hamlet, diese schreckliche Implosion der toten/lebendigen Körper, die sich niemals endgültig auslöschen, sondern immer konzentrierter, destillierter und schärfer konturiert wiederkehren und die Gewalt der Darstellung/die Darstellung der Gewalt vollkommen von Sinn entleeren, wird schließlich von Alvarez/Ophelia unterbrochen, die den Tisch, auf dem die Spielzeuge angeordnet sind, mit einem Feuerzeug in Brand setzt.⁷² Das Bühnenlicht geht

71. Tawada, Yoko: »Körper, Stimme, Maske – Korrespondenzen zwischen dem Theater Heiner Müllers und dem japanischen Nô-Theater.« In: Weigel, Sigrid (Hg.): *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*. Köln u.a.: Böhlau, 1992, 65-75, 65.

72. Es ist bezeichnend, dass Alvarez/die Frau (Ophelia) hier wiederum als Handelnde, Zerstörende erscheint. Sie beendet das endlose Gewaltspiel, setzt in Flammen, was nicht zu einem ›guten Ende‹ sich fügen kann. Im Gespräch mit der Autorin am 28. Januar 2002 stellt Dieter Welke in Bezug auf diesen Schluss die Frage nach der Gren-

aus, der Blick verliert sich in der sich langsam verzehrenden Flamme, während Ophelias letzter Rache-Monolog verlesen wird.

Abbildungen 10 und 11: »Mise en abîme des Theaters«
(Máquina Hamlet, 1995)



Tod, Fotografie und Puppe

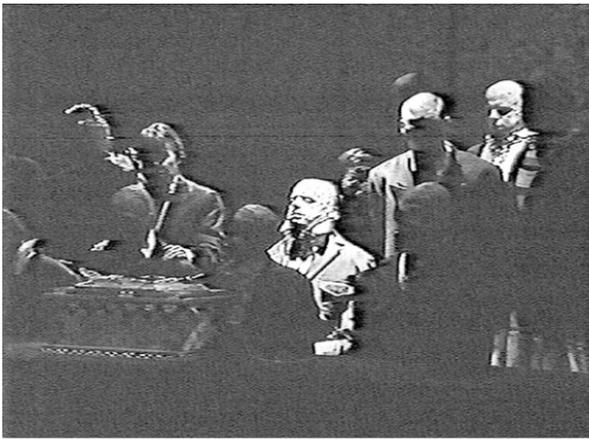
Der Status der wiederkehrenden lebendigen Toten wird in der Schwebelage gehalten durch die medialen Verschachtelungen in *Máquina Hamlet*. In der Anfangsszene des ersten Teils »Familienalbum« wird die Überschrift von *El Periférico de Objetos* beim Wort genommen. Ein Spotlicht erhält nach dem Einlass eine Gruppenanordnung, die durch den Ausschnittcharakter des Lichtkegels den Eindruck eines nostalgischen Familienfotos erhält. Ernste Gesichter schauen in die Lichtquelle, Frauen und Männer in altmodischen Anzügen und Kleidern. Es macht Mühe, zu unterscheiden, ob es sich hier um Puppen oder Menschen handelt, die räumliche Verkörperung des Fotos könnte lebendigen oder toten Ursprungs sein.⁷³ »Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Euro-

ze des Darstellbaren. Das Theater stecke sich hier selbst in Brand, führe den Befreiungsschlag gegen sich selbst, da es am Ende des Humanismus vor der Unmöglichkeit adäquater Bilder kapitulieren müsse. In diesem Zusammenhang muss auch die Ästhetik von *El Periférico de Objetos* gesehen werden, deren »hermetische« Bilder letztlich nicht entschlüsselbar sein sollen, und die sich gegen ein Theater der kohärenten Darstellung stellt.

73. Robert Wilsons Inszenierung der *Hamletmaschine* 1986 in New York scheint an dieser Stelle auf einen ähnlichen Effekt zu rekurren. Vgl. hierzu Keim (1998), 175: »Durch die Vorherrschaft der Grautöne erscheinen die Performer fast alle wie zum Leben erweckte Figuren von schwarz-weiß Photographien aus einem Photoalbum und evozieren somit bereits die erste Szenenüberschrift »Familienalbum« des literarischen Textes.«

pa« (545). Hamlets zynische, schmerzhaftes Schilderung des Begräbnisses prallt gegen die tote Starrheit des ›Familienfotos‹. Erst als er übergeht zu seiner inneren Haltung, seiner eigenen Zerrissenheit, lösen sich Akteure aus der ›Fotografie‹, um mit den kopfgesägten Spielzeug-Puppen die wesentlichen Momente der Hamlet-Fabel zu spielen: der Leichenzug, die Vergiftung des Vaters, die Besitznahme von Thron und Mutter durch den Onkel, Hamlet tötet Onkel und Mutter. Jetzt wird ersichtlich, dass die ›Familie‹ sich aus Menschenakteuren und lebensgroßen Puppen zusammenstellte.

Abbildung 12: »Familienalbum« (Máquina Hamlet, 1995)



Roland Barthes hat versucht, dem Wesen der Fotografie auf die Spur zu kommen. Er hat sein Interesse an bestimmten Fotos mit der Wirkung eines *Punctums*, eines Stiches, der ihn trifft, in Zusammenhang gebracht. Doch sein Text kreist im Wesentlichen um den Effekt der Mortifikation des Fotos, um die Verwischung von Lebendigem und Totem in der Fotografie, die etwas Dagewesenes aufruft, also Evidenz von Leben ist, aber gleichzeitig dieses ehemals Lebende einfriert in der leblosen Pose.⁷⁴ Das fotografierte Objekt ist da gewesen, es prägte dem Foto seine (Licht-)Spuren auf. So kann es die Vergangenheit des Fotografierten in die Gegenwart des Betrachtenden holen, aber immer nur

74. Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Editions de l'Etoile, Gallimard u. Le Seuil, 1980, 123f.: »Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts: le Réel et le Vivant: en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle; mais en déportant ce réel vers le passé (*ça a été*), elle suggère qu'il est déjà mort.«

als Gewesenes, seine Objekte mortifizierend. Dieser Aspekt ihrer Medialität verknüpft sie, so Barthes, mit dem Theater, das auf ähnliche Weise ›Tote heraufbeschwört‹, um Geschichte(n) zu machen, und entfernt sie von der ›Schwesterkunst‹ der Malerei, deren Abstraktion andere Referenzen aufweist.⁷⁵

Die Pose des Fotografierten ist ein wichtiges Konstituens der Zeitlichkeit. Der Betrachtende vergegenwärtigt sich den zeitlichen Moment, der die Pose hervorgebracht hat: »[E]n regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée immobile devant l'œil.«⁷⁶ Sigrid Schade erhellt das fotografische Zeitmodell von Barthes wesentlich, wenn sie im Rekurs auf Lacans Konzept des Blicks darauf hinweist, dass der Betrachtende nicht nur den zeitlichen Moment imaginiert, sondern in der Fotografie die Pose als Erwiderung auf *seinen* eigenen Blick zu lesen sucht.⁷⁷ Nur der Zeitstil und nicht das treffende Punctum treten in dem Moment in Erscheinung, in dem er seinen eigenen Blick, als den Blick des anderen, dem sich die Pose stellt, nicht in die Fotografie integrieren kann, da zu viele Indizien auf seine Nicht-Anwesenheit im Moment der Aufnahme verweisen.⁷⁸

Wesentlich an dieser Lesart von Barthes' Ausführungen ist die mediale Konfusion von tot und lebendig, die Verkreuzung, Vermischung von totem Abbild und imaginiertem Realen im Medium der Fotografie. Eine Fotografie, nachgestellt im Theater mit Menschen und Puppen, ein Tableau Vivant, das sich in Spiel auflöst, fügt dieser Durchkreuzung noch weitere Steigerungsgrade hinzu. Die Pose der Figuren, die als ›Fotografie‹ das Einkörpern des eigenen Blicks nur als Zeitstil zulassen, löst sich auf in Theaterspiel: Der Blick der Zuschauer wird plötzlich aktualisiert, das Theaterspiel ist die Pose auf den eigenen Blick hin, das verlebendigte ›Bild‹ be-sticht, die ›Naht‹ ist wirksam. Das Spiel mit der medialen Rahmung ›Fotografie‹ belässt es nicht beim Verharren in einer mortifizierenden Geste, sondern es indiziert provo-

75. Vgl. hierzu Barthes (1980), 56.

76. Barthes (1980), 122.

77. Schade, Sigrid: »Der Schnappschuß als Familiengrab. Enstellte Erinnerung im Zeitstil der Photographie.« In: Tholen, Christoph Georg u.a. (Hg.): *Zeitreise. Bilder, Maschinen, Strategien, Rätsel* (= Katalog der gleichnamigen Ausstellung vom 3. März bis 2. Mai 1993, Museum für Gestaltung Zürich). Basel u. Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern, 1993, 287-300, 298.

78. So erhellt sich das Scheitern Barthes' auf der Suche nach dem Bild seiner Mutter in den alten Fotografien. Er sucht in der Pose der Mutter seinen eigenen Blick und findet nur den Zeitstil. Vgl. Schade (1993), 299.

kativ eine Erfahrung.⁷⁹ Der Blick des Betrachters wird in die Zeitlichkeit der Fotografie involviert.

In *Maquiná Hamlet* differenzieren sich die Akteure in der medialen Rahmung der Fotografie, in der bildlichen Stillstellung, gleichsam ›mortifiziert‹, im Moment der Auflösung der Anordnung in Menschen und künstliche Körper. Das Portrait-Foto zeigt, nach Barthes, etwas Lebendiges, etwas da Gewesenes und gibt ihm gleichzeitig den Beigeschmack des Todes. Hier zeigt die ›Fotografie‹ schon immer Totes, nämlich Puppen, die erst im Spiel, nicht schon durch ihr ›Dasein‹, belebt werden, um vom Foto wiederum tot gestellt zu werden. Die Puppen durchkreuzen Barthes' Todeslogik der Fotografie, ebenso wie sie im Stück Müllers als Tote/Lebende Bilder der Sprache des Zwischenreiches von Leben und Tod, von Körper und körperlosem Gedanken, widersprechen. Sie sind die Materialisierung des schillernden Effektes des Objekthaften im sprachlichen Text Heiner Müllers, in dem er den Körper ausschweifend mit Ding-Metaphern belegt.

An einer zweiten Stelle kommt es zu einer ähnlichen Verschränkung medialer Ebenen. Wieder wird die Fotografie mit der Puppe in Beziehung gesetzt. Während der ganzen Aufführung sitzt die Müllers Portrait nachgebildete Puppe auf der Bühne. Sie hat prinzipiell eine Randposition im Geschehen, wird aber gelegentlich einbezogen. Im Textteil »Pest in Buda Schlacht um Grönland« (549-553), in dem die ›Maschinisierung‹ Hamlets, die innere Vereisung im Zwiespalt zwischen Revolte und Staatsraison, ihren Höhepunkt erreicht, was sich auch in gesteigerter Fragmentierung der Sprache ausdrückt, wird diese Puppe zentral gerückt, entkleidet und ›gehäutet‹. Im letzten Drittel dieses Textes erscheint die Regieanweisung »Fotografie des Autors« (552).

79. Dieser Umgang mit den Medien Foto und Theater setzt einen Erinnerungsprozess in Gang wie Müller ihn fordert: Heiner Müller betrachtet Literatur und Theater als Orte der Erinnerung. Seine Texte sind jedoch nicht nur Heraufbeschwörungen vergangener Ereignisse, sie schreiben sich in die politische Strategie der fordernden Produktivkraft dieser Erinnerung ein. Literatur sei »auf jeden Fall so etwas wie Gedächtnis – und zwar auch Erinnerung an die Zukunft [...]«, also die Mahnung an den produktiven Umgang mit Geschichte. Erinnerung wird so zum Störfall einer ›reibunglosen‹ Geschichtsschreibung, das Theater als Gedächtnisraum zeigt ihre Brüche. Vgl. hierzu Eke (1999), 54. Interessant dabei ist, dass das Foto in seiner ›Theatralisierung‹ eine Dimension erhält, die Müller diesem Medium grundsätzlich nicht zusprechen will. Vgl. »Interview Heiner Müller/Hendrik Werner vom 7. Mai 1995.« In: Schmidt, Ingo u. Florian Vaßen: *Bibliographie Heiner Müller*. Bd. 2: 1993-1995, Bielefeld: Aisthesis, 1996, 335-346, 345: »Ich glaube eher daran, daß Benjamin recht hat, wenn er schreibt, daß solche Bilder, also die Möglichkeit, für alle alles festzuhalten, Erfahrung verhindert und das Gedächtnis auslöscht oder zumindest perforiert.« Diese Ansicht zum fotografischen Bild äußerte Müller schon an anderer Stelle, vgl. etwa Müller (1991), 21 u. 41.

Im Moment der Verlesung dieser Anweisung drehen zwei Akteure den Stuhl mit der Müller-Puppe, nunmehr Müllers Kopf auf einem Holzskelett-Körper, in den Lichtstrahl des Spots hinein. Man hat nun Zeit diese ›Fotografie‹ des Autors zu betrachten bis zu dem Moment, als die Anweisung »Zerreißung der Fotografie des Autors« (552) zu hören ist. Jetzt beginnen die Akteure, die Arme und Beine der Puppe zu demonstrieren; sie zerreißen, zerstückeln die Figur gegen deren zappelnden und sich windenden Widerstand.

Wiederum wird hier das Foto mit dem Fotografierten gleichgesetzt. Die Puppe ist genauso tot wie die fotografierte Abbildung. Und doch zeigt sich Leben, Widerstand gegen die Zerstückelung. Leben und Tod, Abbildung und Objekt verschränken sich ebenso miteinander wie sich in der Imagination Barthes' das Foto zum Lebendigen hin verschiebt – und doch gleichsam ttend. Dass die sprachlich anbefohlene Zerreißung der Fotografie, die schreckliche Verstümmelung der Puppe, zuvor als reagierendes, aufnehmendes Wesen etabliert, nach sich zieht, verweist auf einen unheimlichen medialen Transfer. Ebenso wie die Verletzung des Körpers durch eine Verletzung eines Mediums im Voodoo-Kult übertragen wird, so bewirkt die imaginäre sprachliche Zerreißung der Fotografie die Zerstörung der Puppe.

Das Spannungsmoment zwischen dem Medium der Fotografie und der Theaterpuppe resultiert aus dem Schwanken zwischen imaginerter Differenz und Identität der beiden. Wird die Fotografie mit der Puppe gleichgesetzt – die Puppe *ist* die Fotografie – dann ragt ihre zur Verlebendigung bereite Körperlichkeit bedeutungsträchtig aus dem Fotorahmen heraus. Wird die Fotografie zur Puppe *differenziert* – das Foto scheint unabhängig zur Puppe zu existieren – dann wird die Beziehung, das gemeinsame Schicksal des Todes zur un(be)greiflichen Nabelschnur zwischen ihnen. Das sorgsame In-Beziehung-Setzen von Fotografie und Puppe(n) hat in *Mquina Hamlet* eine höchst beunruhigende Wirkung, bleibt letztendlich nicht aufschlsselbar und verweist einmal mehr auf die verrckende, entwurzelnde Wirkung des künstlichen Körpers im Spielzusammenhang.

Die Maschine im Fleisch

Die desorientierende Grenzverwischung zwischen Leben und Tod hat etwas Gewaltvolles. Die Darstellung von *körperlicher* Gewalt in diesem Zusammenhang wirkt noch vielfach stärker auf den Zuschauer. In *Mquina Hamlet* sind es neben der Zerstückelung der Müller-Puppe vor allem zwei Szenen, die brutalsten Umgang mit Puppenkrpern zeigen. Zum einen handelt es sich um die Szene der Verlosung, zum anderen um die Szene der Bildprojektionen. Die erste Szene ist Teil des Nummernspektakels in »Scherzo«. Vor der Vorstellung hatten alle Zu-

schauber eine Nummer zugeteilt bekommen, die mit Nadeln an ihre Kleidung gesteckt wurden. Eine divenhafte Puppenzwergerin, zuvor als Opernsängerin eingeführt, zieht als ›Glücksfee‹ mit nonchalanter Geste ein Nummern-Los aus einem purpurfarbenen Stoffsäckchen. Schnellen Schrittes gehen nun zwei der Akteure auf die Zuschauerränge zu und zerren eine Gestalt, offenbar die ausgeloste Person, auf die Bühne. Jetzt wird ersichtlich, dass es sich um eine menschengroße männliche Puppe handelt, die vor Stückbeginn zwischen den Zuschauern platziert worden war. Die Puppe wird brutal an die Bühnenrückwand, die offengehaltene Brandmauer, geschleppt, dort mit einem Revolver exekutiert und aufgehängt. Hier ist die Rahmung, bzw. Einbindung der Zuschauer entscheidend. Durch die fingierte Gleichstellung aller Zuschauer als potenziell Ausgewählte, lange vorbereitet durch das Ausspielen der Verlosung als Show, fast als Ritual, hat die schließlich ausgewählte Puppe eine große Nähe zum Publikum. Es ist ›einer von uns‹. Kaum gelingt es bei dem drastischen Tempo der Aktion, die Puppe von einem selbst wieder zu distanzieren, um ihren ›Genickschuss‹ als nichtige Handlung am Objekt abtun zu können. Der Schuss sitzt, unwillkürlich zieht man den *eigenen* Nacken ein. Die Grausamkeit dieser willkürlichen und banalen ›Tötung‹ hat ihre volle Wirkung entfaltet.

Doch das ›Opfer‹ hat auch im ›Tod‹ noch keine Ruhe. Während des Umbaus zur nächsten Szene werfen zwei Akteure Dartpfeile nach

Abbildungen 13, 14 und 15: »Die Exekution« (Máquina Hamlet, 1995)



der an der Wand aufgehängten Puppe. Die Pfeile bohren sich in den Rücken der ›Leiche‹, das grausame Bild steigert sich ins Unerträgliche als einer der Pfeile in den Hinterkopf fährt. Die Wirkung dieser Szene lässt die Beziehung zwischen der Puppe und dem Zuschauer plastisch hervortreten: Es gibt eine Doppelung von Fremdheitsempfinden. Zunächst wird der Puppenkörper als materieller Objektkörper dem Bereich des Fremden, des Anderen zugeordnet. Dieser Fremdkörper tritt als Bild an einen heran, befragt den eigenen Status. Das Theaterspiel veranlasst den Zuschauer, dem Puppenkörper einen wechselnden Status zuzuweisen. Und dann genau im erneuten Wechsel, im Störfall der aus der Illusion des Lebens hervorquellenden Materialität, wird ersichtlich, dass dieser Antrag der Puppe eine Wirkung auf das eigene Körperempfinden hat. Das Eigene wird zum Fremden und umgekehrt. Der eigene Körper wird in dieses Wechselspiel hineingezogen, bzw. es entsteht ein Bewusstsein, dass er immer schon daran beteiligt war. Nur so lässt sich erklären, warum der Dartpfeil im vermutlich mit Stroh gestopften Hinterkopf auf so frappierende Weise den eigenen Hinterkopf ›verletzt‹, den fremden Körper als eigenen erscheinen und den eigenen als möglichen Puppenkörper imaginieren lässt. So wird auch der Zuschauer zu einem Zwischenwesen, schreibt sich in die Grauzone zwischen Leben und Tod ein.

In einer anderen Zuschauersituation gerät das ›Publikum‹ noch direkter in die Opferrolle. Zu Beginn des Textteils »Pest in Buda Schlacht um Grönland« bauen die Akteure eine Art Kinosituation auf.⁸⁰ Acht lebensgroße Puppen, unter ihnen die Müller-Puppe, werden auf Stühlen mit dem Rücken zum Zuschauerraum platziert, also in gleicher Blickrichtung wie das eigentliche Theaterpublikum. Das Bühnenlicht geht aus und es werden Dias auf die Rückwand der Bühne projiziert. Es sind gewaltvolle Bilder, die da gezeigt werden: übereinander liegende Leichen, Gefangenenlager, schießende Militärs – Indizien von Militärdiktatur, von Krieg und Verbrechen gegen die Menschheit. Im Dunkeln nur undeutlich sichtbar ereignen sich nun aber die eigentlichen Gewaltszenen. Eine Puppe nach der anderen wird von den Akteuren ›totgeprügelt‹. Die niederprasselnden Faustschläge und Fußtritte klatschen laut auf die ausgestopften Körper der Puppen. Die Puppenkörper tanzen unter den Schlägen auf und ab bis sie irgendwann reglos auf dem Boden liegen. Nun werden die ›Getöteten‹ von der Bühne geschleppt. Als dritte gewaltvolle Bilder erzeugende Ebene ist Müllers Text des Aufstandes und seiner Niederschlagung durch die Staats-

80. Dieter Welke spricht davon, dass das Kino hier das Bild der Passivität, die wir gegenüber den Ereignissen haben, die maschinell ablaufen, noch verstärkt. Vgl. Veronese u. Welke (1997), 248.

macht,⁸¹ in schnellem Tempo gelesen, zu hören. Einzig die Müller-Puppe bleibt von der Gewalt unangefochten. Allein bleibt sie auf der Bühne zurück, ein Spotlicht beendet die Projektionsszene.

Dieter Welke hat die Gewalt an den Puppen mit dem Gedanken der Maschine als gewalttätig-mechanisch ablaufendem Prozess in Verbindung gebracht:

Während der Projektion der Horrorbilder, die den Text untermalen, werden die großen Puppen des Stücks kaputt gemacht. Dies ist ein weiterer Zerstörungsprozeß, der am Ende abläuft, wenn die Maschine schon in Gang gesetzt ist, die Figur nicht mehr aus dem Teufelskreis der Gewaltkette heraus kann und selbst zur Maschine wird.⁸²

Die anschließende Konzentration auf die Figur Müllers, deren Zerstörung und die bildliche Überführung in Material, das der Gewalt der Maschine unterworfen ist, selbst Maschine sein will und auch wird, illustriert deutlich diesen Zusammenhang.

Die Projektions-Szene mit der anschließenden Zerstückelung des Autors ist eine zentrale Stelle des Stückes, was den Aspekt des Fremden, des Eigenen in den Extremen von Tod und Leben betrifft. In Müllers Text findet sich hier das Entfremden⁸³, die Aufspaltung des Selbst in wesenlose Positionen bis zur Zerreißung des Körpers, um in den Eingeweiden die absolute Fremde, die absolute Stille, den Tod zu

81. Müller bezieht sich hier auf den gescheiterten Aufstand in Ungarn im Oktober 1956. Der erste gesprochene Satz von Hamlet »Der Ofen blakt im friedlosen Oktober« – »Ofen« ist die wörtliche Übersetzung des ungarischen »Buda« – spielt darauf an.

82. Veronese u. Welke (1997), 248.

83. Der Begriff der Entfremdung hat mit Marx eine Zuspitzung erfahren. Marx konstatiert, dass das kapitalistische System eine Entfremdung des Arbeiters auf verschiedenen Eben bewirke: So existiere die Arbeit unabhängig vom Arbeiter als selbständige Macht, lasse also keine Beziehung zu ihr zu, der Akt der Produktion sei parzelliert und entspreche nicht dem Wesen des Arbeiters, die Arbeit werde so zum reinen Existenzmittel, entspringe keinem Schaffensbedürfnis außer dem Bedürfnis nach Ernährung. Darüber hinaus erzeuge die Konkurrenz der kapitalistischen Betriebe eine Entfremdung der Menschen untereinander, das Konkurrenzverhältnis verhandele sich nur noch zwischen Warenwerten. Marx fordert die Aufhebung dieser Entfremdung durch Aufhebung des Privateigentums. Vgl. Marx, Karl: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. Leipzig: Reclam, 1968 (1844); vgl. auch zum Begriff der Entfremdung *Marx-Lexikon. Zentrale Begriffe der politischen Philosophie von Karl Marx*. Hg. von Hans-Joachim Lieber u. Gerd Helmer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, 214-232. In dieser Studie wird der Begriff der Entfremdung in einem weiteren Feld situiert, bezieht sich jedoch ebenso auf das Subjekt. Hier wird insbesondere die politische Patt-Situation des Menschen zwischen Utopie-Anspruch und realer politischer Situation wie Müller sie verhandelt als Entfremdung von sich selbst gesehen.

finden. Der Hamletdarsteller legt zu Beginn seines Monologes seine Rolle ab: »Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr« (549). Das Auseinandertreten von Rolle und Sprecher, die Fragmentierung des Ich erhält hier eine neue Wendung. Das von-sich-Fremdsein des Sprechers wird benannt, das Drama der Selbstspaltung wird im Moment des »Aufstandes« virulent: »Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber. Ich stehe im Schweißgeruch der Menge und werfe Steine auf Polizisten Soldaten Panzer Panzerglas. Ich blicke durch die Flügeltür aus Panzerglas auf die andrängende Menge und rieche meinen Angstschweiß« (550). Das Ich sieht sich als Revolutionär und Staatsmacht in einem; sich dramatisch verdichtend transzendiert es sich in den Objektbereich hinein: »Ich bin die Schreibmaschine [...] Meine Rollen sind Speichel und Spucknapf Messer und Wunde Zahn und Gurgel Hals und Strick. Ich bin die Datenbank« (551) Die Aufspaltung der Rollen führt zur unerträglichen Paralyse, die Geschichte walzt am entsetzt Gelähmten vorbei. Der Schauspieler streift die Rolle ab, lässt die Spaltungen hinter sich: »Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig / Mit meinem ungeteilten Selbst« (551).⁸⁴

Hier gibt es einen Bruch im Text. El Periférico de Objetos richten an dieser Stelle den Fokus entsprechend auf die Müller-Puppe, die Projektionsszene ist beendet. Das Drama des Aufstandes ist dem Ekel vor den fernsehalltäglichen kapitalistischen ›Terrorbildern‹ gewichen: »Der tägliche Ekel Ekel / Am präparierten Geschwätz Am verordneten Frohsinn« (551). Auch dies kann kein Ersatz für die abhanden gekommene Utopie sein. Der Ekel wendet sich schließlich gegen das Selbst; selbstzynisch wird der Ekel dem (im ostdeutschen Sozialismus) Eingesperrten als Privileg zugewiesen: »Mein Ekel / ist ein Privileg / Beschirmt mit Mauer / Stacheldraht und Gefängnis« (552). Die Lösung ist nur noch die Einkehr nach innen. Doch nicht im Sinne einer befriedenden Selbstfindung. Die (Selbst)Abrechnung des Autors führt zum gewaltvollen Eindringen in den eigenen Körper. Der Wahnsinn der entfremdenden Aufspaltung gipfelt im Aufbrechen des eigenen Fleisches, in der Selbsterstörung, in der totalen Objektivierung:

Ich breche mein versiegeltes Fleisch auf. Ich will in meinen Adern wohnen, im Mark meiner Knochen, im Labyrinth meines Schädels. Ich ziehe mich zurück in meine Eingeweide. Ich nehme Platz in meiner Scheiße, meinem Blut. Irgendwo werden Leiber zerbrochen, damit ich wohnen kann in meiner Scheiße. Irgendwo werden Leiber geöffnet, damit ich allein sein kann mit meinem Blut. Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn. Mein

84. Bezeichnenderweise hat Müller dieses »einig mit meinem ungeteilten Selbst« als Totenstarre einer tot(al)en Identität beschrieben. Vgl. das Eingangszitat dieses Kapitels, Seite 133.

Gehirn ist eine Narbe. Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen Beine zu gehen kein Schmerz kein Gedanke. (552f.)

Die Flucht nach innen ist der Versuch der äußeren »Versteinerung« nach innen zu folgen, ins fremde Körperinnere einzudringen. Das Körperinnere ist Hort und erschreckende Fremdheit, die Eindampfung des Selbst auf körperliche Organe/Materialien gibt Hoffnung auf schmerzloses Dingsein.

Das Körperinnere ist ein fremdes Terrain, dem Blick versperrt.⁸⁵ Das Eintauchen in diese Fremdheit verspricht bei Müller eine Flucht vor dem Eigenen. Doch diese Sehnsucht ist schuldhaft, andere werden zerstückelt für das eigene Entkommen. Und auch dieses Entkommen, Entweichen ins Fremde gelingt nicht, das Denken schmerzt noch immer. Die Sehnsucht nach der Ruhe, der Betäubung der Fremdheit, nach der Objektivierung schießt über in das radikal Fremde, den Tod: »Ich will eine Maschine sein« (553).

Das Scheitern der Utopie gebiert die Maschine, die nicht nur tot ist, sondern auch tödlich sein kann: Der Rückzug auf seine Materialität kann ihn zur Kriegsmaschine machen, eröffnet seine Materialschlacht, wie Ulrike Haß es beschreibt:

Der Körper in seiner Materialität wäre dann der Körper in seiner Materialform, in der ihn zuerst die »Materialschlachten« des ersten großen modernen Krieges begriffen haben. Wenn dieser Körper noch etwas wünschen könnte, dann könnte er sagen: »Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen. Beine zu gehen kein Schmerz kein Gedanke.«⁸⁶

Das szenische Geschehen, die wörtliche Zerreißung der Müller-Puppe, welche schon im Zusammenhang mit der Fotografie beschrieben wurde, konterkariert die textlichen Bilder. Den Vorsatz »Ich breche mein versiegeltes Fleisch auf« erfüllen andere. Der andere Körper, die Puppe, zerreißt sich nicht selbst, sie wird von anderen zerrissen. Das Aufbrechen ihres Körpers bringt keine Eingeweide zum Vorschein, nichts,

85. Mit diesen ambivalenten Phantasien/Sehnsüchten zum Körperinneren hat sich auch Mona Hatoum auseinander gesetzt. Sie hat eine Video-Installation zum Fremdkörper gemacht: *Corps étranger* (1994), Video-Installation, 350x300x300 cm, Collection. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Der Besucher betritt hier einen zylindrischen Raum, auf dessen Boden kreisförmig eine Videoprojektion angeordnet ist, die Bilder vom Inneren des Körper zeigt. Zur »befremdenden« Wirkung dieser Installation vgl. die Beschreibung in Warr, Tracy u. Amelia Jones (Hg.): *The Artist's Body*. London: Phaidon Press Limited, 2000, 132.

86. Haß, Ulrike: »Die Frau, das Böse und Europa. Die Zerreißung des Bildes der Frau im Theater von Heiner Müller.« In: *Heiner Müller. Texte + Kritik*, Heft 73, Neufassung März 1997, 103-118, 114.

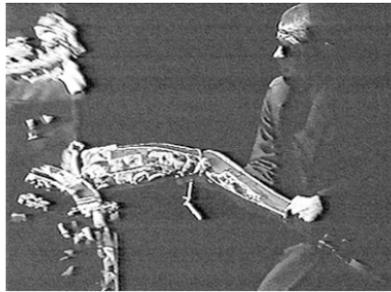
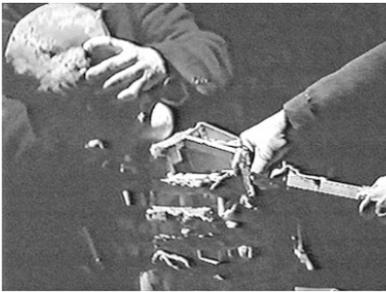
in das man sich betten könnte.⁸⁷ Das Holzskelett ist eine leere Körperstruktur, verbirgt nichts, die Fremdheit steckt in der Oberfläche, steckt im offensichtlich ungreifbaren Status der Puppe zwischen Künstlichkeit und Lebendigkeit. Die Puppe hat immer noch ein Potenzial, das sie über ihre tote Materialität hinaushebt. Das ›Aufbrechen des Fleisches‹ greift sie nicht wesentlich an, das Material hat einen Fremdheitsaspekt, der jedoch erst im Spiel zum Tragen kommt. Sie ist der Ausweis eines Wechselspiels zwischen Fremdheit und lebendiger Nähe.

Man könnte meinen, die Puppe käme dem Ideal der Maschine schon verdächtig nahe. Die Puppe ist mit der Metapher für Kontrollierbarkeit, Manipulation behaftet, doch fehlt ihr zum Maschinesein die äußerste Reduktion auf das Objekt. Die Zerstückelung der Müller-Puppe verbildlicht diese schrittweise Reduktion der Puppe. Der Puppenkörper wird immer weiter demontiert, dennoch ändert sich nichts am ›Verhalten‹ der Puppe. Die Häutung, Zerstückelung hinterlässt Wunden im Bild, jedoch wird die Puppe auf die Logik ihrer Matrix zurückgeführt. Sie wehrt und windet sich gegen die Behandlung, scheint dann jedoch keinen Schmerz zu spüren, in sich zu ruhen, sobald die ›Amputation‹ erfolgt ist. Das Fehlen eines Körperteils kann eine Puppe noch nicht vernichten. Ihre Lebendigkeit entsteht in der Animation, hat eine Spiellogik, die nicht allein von körperlicher Kohärenz abhängt. So ist sie bis zur letzten Zerteilung – der Kopf sitzt noch auf einem Torso, die Arme und Beine sind an der Rückwand einzeln aufgehängt – immer noch ein Zwischenwesen, animiert und tot zugleich. Erst die Geste eines Akteurs objektiviert sie vollständig: Nach der zäh erfolgten ›Köpfung‹ nimmt er den Torso im technisch beiläufigen Griff zwischen den Rippen und hängt ihn ebenfalls an der Wand auf: Er räumt ein Ding, eine Sache aus dem Weg. Jetzt ist das Selbst (der Puppe) wirklich in ›maschinellen‹ Zustand versetzt. So wird deutlich, wie die Interaktion von Puppe und Mensch die Nuancen von Objektivierung und Subjektivierung setzt, einen momentanen Status herstellt; einen Status, der bei Müller von den auf Hamlet einstürzenden Trümmern der Geschichte bestimmt ist: Auch er wird zur Maschine – oder auch nicht – wenn es die Verhältnisse erzwingen. Das Zusammenspannen dieser Puppenlogik und der Maschinenlogik des Müllerschen Hamlettextes schafft ein Paradox. Während der Text mit der Maschine die fatalistische Endlösung »Versteinierung« (Gewalt) oder ›Schmerzbetäubung‹ (Flucht nach

87. In einer ironischen Wendung unterläuft die Inszenierung hier den symbolisierten Schmerz des Autors: Heiner Müller ist hier ein Hohlkörper. In der lakonischen Geste konterkariert die greifbare Realität der trocken hölzernen Körpermaterialität hier den düsteren Fatalismus. So Dieter Welke im Gespräch mit der Autorin am 28. Januar 2002.

innen) anbietet, sieht die ›Puppen-Maschine‹ ein dynamisches Verhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden (Leben und Objektzustand) vor, dessen Kristallisationspunkt sie ist. Die Puppen bedienen als Bild genau das, was Müller sprachlich vorgibt: die Maschinisierung des Körpers, den Übertrag in den Objektzustand, die Zerreißung des Körpers, seine Fragmentierung. Und dennoch setzen sie sich dem entgegen, indem sie ihre Medialität unter dem Aspekt der Wechselbeziehung von Eigenem und Fremden zur Schau stellen. Die Inszenierung von *El Periférico de Objetos* zehrt genau aus diesem Spannungsverhältnis.

Abbildungen 16 und 17: »Zerreißung des Autors« (Mquina Hamlet, 1995)



Die Grenzbertretung liegt hier nicht nur im Übergang von Leben und Tod, sondern hat auch etwas mit der Grenze zwischen Eigenem und Fremdem zu tun. Die Inszenierung des Fremden heißt, dass Grenzen immer neu gezogen werden, damit sie wiederum aufgelöst werden können. Jacques Derrida hat dies als Bild einer dynamischen Grenze formuliert: »Die Überschreitung impliziert, daß die Grenze ›immerzu am Werk‹ ist.«⁸⁸ Dies ist doppeldeutig zu verstehen. Zum einen ist die Grenze am Werk in dem Sinne, dass sie immer schon beteiligt ist an der Aktion der Überschreitung, zum anderen kann man dies jedoch auch so verstehen, dass die Grenze selbst unermüdlich arbeitet, »immerzu am Werk ist«, und dieses ›Wirken‹ sich in der Überschreitung erst zeigt. Dieses Bild besticht durch seine Doppeldeutigkeit, da es offen hält in welche Richtung die Grenze sich bewegt, aber in Bewegung, also aktiv, ist sie beständig. Genauso kann man die Grenze zwischen dem Eigenen (der eigenen Person, Lebendigkeit) und dem Anderen (dem Fremden, Künstlichen, Toten) phänomenologisch als momentane Kristallisation einer Interaktivität verstehen. Die Gewalt an der Puppe müsste einen eigentlich nicht weiter betreffen. Nicht man selbst und

88. Derrida, Jacques: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Graz u. Wien: Böhlau, 1986, 47.

auch nicht die eigene Spezies sind in Gefahr. Dennoch wird die Gewalt an Puppen schmerzhaft empfunden und anscheinend noch um so schauerlicher, je offener die mühsame Kunst der Animation, das spielerische Herstellen (auf welche Weise auch immer) von Leben in den Puppen zuvor gezeigt wurde. Die Imagination lässt sich ein auf das ›animierende‹ Spiel, unterliegt auf ihre Weise auch einer Art von ›Animation‹ und verliert ihre Distanzhaltung zum Objekt. Sie hat sich entgrenzt, um sodann von der aktiven Grenze wiederum in die Schranken gewiesen zu werden.

Mit der Puppe wird immer die Grenze mitinszeniert. Es wird im Grunde das Paradox der eigenen Existenz aufgezeigt. Die Puppe spiegelt die Doppelung der eigenen Körperexistenz wider: Eigenes und Fremdes sind in einem unabdingbaren und notwendigen Wechselspiel verknüpft. Die Theater-Puppe ist Material und animiertes Wesen zugleich, beide Seinsweisen hängen vom Spiel ab, in das sie verwickelt werden. Diese Aufspaltung, die der Mensch mit Einheitsbildern, Evidenzen von Kohärenz zu überspielen versucht, demonstriert sie ungeschminkt als performatives Potenzial. So wird ihre Medialität, die Zuschauer, Material und Diskurs einbindende Matrix ihrer Existenz, immer mitgelesen, wenn sie auf der Bühne agiert. Ein Bewusstsein davon hat man jedoch erst in einer Art von Störung, wenn die Puppe auf ihren Materialzustand zurückgeworfen und so vom Menschenakteur unterschieden wird. Dadurch wird in Bezug auf die Puppe auch die Grenzsetzung des Todes fragwürdig. Der Tod steckt immer schon in einem selbst, wie er auch immer schon in der Puppe ist. So reflektieren Puppen-Maschine und Cyborg die ›Grenzspiele‹ des Fremden und des Eigenen.