



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Uneindeutige und widerständige Körperfigurationen im
Puppen-, Figuren- und Objekttheater“

verfasst von / submitted by

Julija Urban, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Privatdoz.in Mag.a Dr.in Silke Felber

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Grundlagen des Puppen*spiels	8
2.1. Allgemeine Grundlagen.....	8
2.2. Gattungsbestimmungsbestrebungen des formenreichen Theaters der Dinge.....	15
3. Materialhaftigkeit, Körperlichkeit der Puppe*	18
3.1. Der Leib und der Raum	18
3.2. Die Metapher des Menschlichen und die Frage der Existenz und Lebendigkeit	21
4. Animation und Grenzüberschreitung	28
4.1. Lebendig/Leben	28
4.2. Faszination, einen toten Gegenstand als lebend zu imaginieren	31
5. Die Lebhaftigkeit der Dinge als politischer Gedanke.....	35
5.1. Nichtmenschliche Handlungsfähigkeit und wechselseitige Verschränkung von Menschlichem und Nichtmenschlichem.....	35
5.2. Wechselseitige Verschränkungen (Bennett) und Intraaktion (Barad)	46
5.3. Pinocchio und Bunraku. Moment kollektiver Rollengestaltung.....	51
5.4. Die uneindeutige Körperfiguration des Fuchs-Katzen-Roboters	59
6. Machtverhältnisse in verwandtschaftlichen Beziehungen	74
6.1. Verwandtschaftsverhältnisse	74
6.1.1. Heteronormativität und Patriarchat	75
6.1.2. Queere Beziehungsformen	79
6.1.3. Nicht-biologische Nachkommenschaft.....	82
6.2. Verwandtschaft queeren	83
6.3. Reproduktion und Selbstverständnis	87
7. Konklusion.....	91
8. Literatur- und Quellenverzeichnis	95
9. Anhang.....	98

9.1.	Abstract auf Deutsch	98
9.2.	Abstract in English	98

1. Einleitung

Diese Arbeit setzt sich mit den Phänomenen des Puppen*körpers¹ und der Animationspraxis auseinander. Das Hauptinteresse liegt auf uneindeutigen bzw. widerständigen Körperfigurationen im Puppen-, Figuren- und Objekttheater, auch das Theater der Dinge genannt. Die Untersuchungen zielen auf die Frage der Handlungsfähigkeit nicht-menschlicher Erscheinungen auf der Bühne, die im Modus der Animation belebt werden. Das Interesse liegt auf den Ausdrucksschemen des Puppen-, Figuren- und Objekttheaters, die sich innerhalb dieser Körperpolitiken eröffnen und die dadurch – so meine These – fähig sind, normative Konzepte des Körpers und des Natürlichen in Frage zu stellen.

Im Fokus des Erkenntnisinteresses stehen vielförmige und uneindeutige Körper der Puppe* bzw. des Objektes sowie die Animation als zentraler Moment der Spielpraxis. Die Imaginationskraft des Publikums wird als weiterer grundlegender Moment des Puppen*spiels besprochen werden. Untersucht wird das Dreieck zwischen Puppe*, Spieler:in und Rezipient:in, das als Gefüge nach Guattari und Deleuze betrachtet wird. Ziel ist es, dass alle Teile als handelnd und als sich gegenseitig bedingend erkannt werden. Es wird dargestellt werden, dass Puppen* an sich Akteure:innen sind. Gleichzeitig wird die Möglichkeit diskutiert, dass das Material der Puppe* bereits grundsätzlich vital sei. Es wird untersucht werden, ob die ontologische Zwischenexistenz der Puppe*, die durch ihre Animation den Tod überschreitet, normative Konzepte des Körpers, Lebens, Subjekts, Individuums herausfordert. Weiters wird aufgezeigt werden, wie der vitale Materialismus den menschlichen Exzeptionismus zu untergraben beginnt.

Methodisch bedient sich diese Arbeit sowohl theaterwissenschaftlicher Ansätze als auch Konzepte der Science und Queer Studies. Konkreter Bezug wird auf die Theaterwissenschaftlerin Meike Wagner, die sich dem Figurentheater u.a. über das Phänomen der Naht nähert, gemacht. Als weitere theoretische Grundlage zur Begründung des Phänomens der Puppe* wird Henryk Jurkowski, der Figurentheaterhistoriker, und Steve Tillis, der die Ästhetik der Puppe* proklamiert, herangezogen. Die Behandlung der Puppe* als Zwischenwesen bespricht darüber hinaus auch Lisa Wolfson sehr aufschlussreich. Weiters werden Positionen von Gilles Deleuze und Félix Guattari eingenommen, die von Jane Bennett weiterentwickelt wurden. Weiters wird ebenfalls Bruno Latours Aktion-Netzwerk-Theorie in

¹ Der angeschlossene Asterisk der Bezeichnung Puppe*, soll die Uneindeutigkeit und die plurale Form des Theaters der Dinge hervorheben.

dieser Arbeit Platz für Auseinandersetzung bieten. Letztlich wird Donna Haraways Konzeption des:der Cyborg einen weiteren kritischen Zugang zu Körperbegriffen ermöglichen. Diese Arbeit versucht die einzelnen theoretischen Positionen verständlich zu machen, sie einzunehmen und sie miteinander in Verbindung zu setzten.

Zu Beginn werden die Grundlagen des Puppen*spiels besprochen, die eine theoretische Basis und eine erste Perspektive auf das Untersuchungsfeld des Theaters der Dinge und die Handlungsfähigkeit der Puppe* bieten sollen. Betrachtet wird das Phänomen der Puppe* bzw. des Objektes, die bzw. das in ein theatrales Geschehen eingebettet ist, und welchen grundsätzlichen Mechanismen sie/es folgt. Als zentrale Momente werden der spezifische Körper der Puppe*/des Objektes, ihre/deren Bewegung durch die Animation, ihre Verbundenheit mit dem:der Puppen*spieler:in und dem rezipierenden Publikum, der abstrahierte Ausdruck und der spezielle Modus der Rollengestaltung besprochen. Referenzen stellen in dieser Angelegenheit Werner Knoedgen und Jochen Kiefer.

Es wird darauf eingegangen, welche Stellung das Puppen-, Figuren- und Objekttheater in der elitären Welt der darstellenden Kunst einnimmt und welche Begriffe des Theaters der Dinge im Alltagsgebrauch abwertend verwendet werden. Es wird darauf hingewiesen, dass das Puppen-, Figuren und Objekttheater seine Relevanz auch durch die Möglichkeit universitärer Ausbildung behauptet.

Im dritten Kapitel wird spezifisch auf den Körper der Puppe* bzw. des:der nicht-menschlichen Akteurs:in als Phänomen eingegangen. Dabei werden Fragen zum Umgang des Menschen mit nicht-menschlichen Entitäten gestellt und besprochen. Verschiedene Erscheinungen künstlicher und fremder Körper, die im menschlichen Körper Selbsterkenntnis und Entfremdung auslösen, werden aufgezeigt. Damit werden Fragen zum Verständnis von Leben und Lebendigkeit gestellt. Mit Jane Bennett wird versucht, Gegenstände als prinzipiell belebt zu denken, um herauszufinden, was dieser Gedanke im Wissensfeld des Menschen und des Individuums anrichtet. Auch mit Karen Barad wird versucht, die nicht-menschliche Handlungsfähigkeit und Wirkmächtigkeit auszumachen.

Das vierte Kapitel fokussiert auf die Praxis der Animation des Theaters der Dinge, die dadurch ebenfalls symbolisch die Lebendigkeit von Gegenständen behauptet. Dabei wird besprochen, welche Faszination von belebten Dingen auf der Bühne ausgeht und welche widerständige Rolle das Changieren zwischen Leben und Tod übernimmt. Es wird die Verbindung zu Bennetts Konzept der Ding-Macht hergestellt, das Wirkmächtigkeit von Gegenständen darzustellen

versucht und ermöglicht, diese als lebendig zu lesen. Es wird versucht, neue materialistische Theorien mit Puppenspieltheorien zu verbinden und etwa zu veranschaulichen, wie sich das Verständnis eines theatralen Objektes Sergei Oboznenovs, mit der Konzeption des ‚Operators‘ bzw. ‚Gefüge-Konvertors‘ Deleuze‘ und Guattaris verknüpfen lässt. Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf die Beziehung der Puppe*/des Objektes mit den Puppenspielern:innen gelegt.

Woraufhin im fünften Kapitel spezifisch nach der nicht-menschlichen Handlungsfähigkeit gefragt wird. Es wird besprochen, wie alle in die theatrale Situation eingebundenen Entitäten, ob menschlich oder nicht-menschlich, organisch oder anorganisch, als Akteure:innen, die Handlung ausführen und wirkmächtig sind, verstanden werden können. In diesem Abschnitt wird Jane Bennetts Konzept der Lebhaften Materie dargelegt und damit abermals detaillierter auf die Ding-Macht eingegangen. Darüber hinaus wird ebenfalls Bruno Latours Begriff der Aktanten und Deleuze‘ Operator Raum gegeben, um ein breites Verständnis der *agency* der Gegenstände zu ermöglichen. Das spezifische Gebilde der miteinander verwobenen Handlungsträger:innen des Puppen*spiels wird nochmals versucht, mit Bennetts Bild der wechselseitigen Verschränkung und Barads Konzept der Intraaktion zu erklären.

Daraufhin stellt die Pinocchio-Puppe, aus der Inszenierung *Pinocchio 2.0* des Kollektivs Manufaktor, Grundlage zur Diskussion der Verwobenheit und netzwerkartigen Organisation der Rolle. In diesem Abschnitt werden grundlegende Momente des bunraku-Spielprinzips dargestellt und für die Argumentation der kollektiven Gestaltung produktiv gemacht. Es werden Metaphern der Spaltung und der Risse veranschaulicht, die das Verständnis des Individuums als abgeschlossenes Ganzes verunmöglichen. Ebenfalls taucht die Idee des uneindeutigen Körpers auf, der seine Widerständigkeit zu hegemonial-normativen Körperkonzepten behauptet.

Das Beispiel der Figuration des hybriden Fuchs-Katzen-Roboters, der ebenfalls in *Pinocchio 2.0* auftritt, wird ausführlich mit der Strategie der VerUneindeutigung² von Antke Engel besprochen. Zusätzlich wird die Besprechung des Fuchs-Katzen-Roboters mit Perspektiven von Donna Haraway, Meike Wagner und Jane Bennett ergänzt. Es geht um die Zusammensetzung eines agierenden Körpers durch verschiedenes Material, um das Material selbst und den Prozess, in dem es involviert ist, und auch um seine Verwobenheit mit anderen Entitäten.

² Diese spezifische Schreibweise wurde so von Engel kreiert.

Im sechsten Kapitel geht es um queere Sorgeverhältnisse und die kritische Perspektive auf Verwandtschaft, die durch heteronormative Reproduktionstechniken hergestellt wird. Darüber hinaus setzt sich dieses Kapitel mit dem Menschlichen als durch Anerkennung Konstruiertem auseinander und nimmt damit Bezug auf Judith Butler.

In dieser Arbeit soll die Viel- bzw. Uneindeutigkeit des Theaters der Dinge belegt werden. ‚Dinge‘ stellen als beunruhigende Phänomene Normative infrage. Das Erkennen der Ernsthaftigkeit des ästhetischen Ausdruckes dieser Kunstformen ermöglicht, so meine Annahme, die Subversion von normativen symbolischen Ordnungen, Zeichensystemen und reaktionären Körper- und Subjektkonzepten. Die Pluralität der handlungsfähigen Körper auf der Bühne gepaart mit dem kollektiven Herstellen einer szenischen Figur durch mehrere Animat:innen gestattet es, die Begriffe der Identität, des Individuums und der Autor:innenschaft kritisch und differenziert zu denken. Gefragt wird, welches Verständnis von Subjekt bzw. Identität durch die Distanz, die durch die Trennung der Rolle von dem:der singulären Spieler:in oder durch die uneindeutige Körperfiguration entsteht, herausgefordert wird. Der Begriff des Widerstandes erscheint an dieser Stelle zweifach. Erstens befindet sich das animierte Objekt ontologisch in der Sphäre des Dazwischen und ist als radikal grenzüberschreitende Erscheinung stets Problematisierung eines Unmöglichen, des Überwindens des Todes, und ist somit widerständig. Zweitens wird das Theater der Dinge als das andere Theater begriffen und befindet sich dadurch in einer Minderheitenstellung. Mit seinem mehrdeutigen und speziell uneindeutigen Ausdruck leistet es Widerstand.

Das Zeichensystem des Puppen-, Figuren- und Objekttheaters, zeigt Steve Tillis auf und beruft sich dabei auf Henryk Jurkowski, erschaffe sich selbst unermüdlich neu, erneuert sich je nach Tradition oder gar bei jeder einzelnen Performance. Tillis sieht die Fähigkeit der ständigen Selbsterneuerung innerhalb der Gestaltung der Puppe*, die fast unendliche Variationen von Zeichen und deren Kombination besitzt und einsetzt.³ Jurkowski zeigt ebenfalls auf, dass sich die Beziehungen zwischen der Puppe* bzw. dem Objekt und der Quelle der Macht in der Form des:der Sprechers:in und des:der Manipulator:in ständig ändern.⁴

³ Vgl. Tillis, Steve, *Toward an Aesthetics of the Puppet. Puppetry as a Theatrical Art*, New York [u.a.]: Greenwood, 1992, S. 76.

⁴ Vgl. Jurkowski, „The Sign Systems of Puppetry“, In: Jurkowski, *Aspects of the Puppet Theatre: A Collection of Essays*, London 1988, S. 79-80, zit. nach Tillis, a. a. O., S. 76.

2. Grundlagen des Puppen*spiels

2.1. Allgemeine Grundlagen

Die Puppe* als theatrales Phänomen wird innerhalb vieler verschiedener Kunsttraditionen verwendet und verehrt. Sie bildet durch ihre vielförmige und mannigfaltige Erscheinung Projektionsfläche für zahlreiche Diskurse über Körper, den Menschen, Menschlichkeit, Leben und Tod, Natürlichkeit und Künstlichkeit als auch über theatrale und darstellerische Künste. Die Puppe* findet man unter anderem in religiösen, medizinischen und künstlerischen Rahmungen. In diesem Kapitel werden die Fragen bearbeitet, was eine Puppe* bzw. ein Objekt ist, welche Schritte sie/es durchläuft, wie es dazu kommt, was Animation ist und welche Bedeutung Imaginationskraft hat.

Jochen Kiefer erforscht in seiner Arbeit die theatrale Figur der Puppe* mit der Perspektive, diese als Metapher für den:die Schauspieler:in zu denken. Er schreibt, die Marionette „scheint in ihrer nur durch die Bewegung determinierten und gleichzeitig an sich bewegungslosen Gestalt, dies Prinzip des Lebens zu repräsentieren. Gleichzeitig verspricht sie so metaphorisch, nämlich als gleichsam Reduktionsform von Welt, aus das ‚Unsichtbare der Dinge‘, auf die versteckten Beweggründe des Lebens hinzuweisen.“⁵ Weiter erläutert er,

„[d]ass die Puppe als Reduktionsform, [...] ein Vexierbild von Künstlichem und Natürlichem sei, dass die Menschenähnlichkeit vorstellt ohne Mensch zu sein, und das meint vor allem ohne einen ‚inneren‘ Beweggrund, ohne ‚Seele‘, Bewegung hat und so offen für die Wahrnehmung als ‚lebendig‘ ist, kann die Faszination an ihr beschreiben, bleibt aber selbst Metapher. Anhand der Faszination der Romantik an der Puppe lässt sich ihre Virulenz für den Theaterdiskurs aber schon erahnen: das Spielerische, die Ironie und das Komödiantische, das Volkstümliche und Kindliche, die Lust an der Transformation von Welt in der typisierenden Darstellung sowie die Faszination für das Imaginäre und den Tod können aus historischer Perspektive schon als Index für die zentrale Stellung des Motivs auch in den avantgardistischen Theaterdiskursen; und dies umso mehr, da die genannten Bezüge auch als Kriterien eines Theaters der Theatralität verstanden werden können.“⁶

Damit beschreibt Kiefer treffend einige charakteristische Züge des Phänomens der Puppe*: als festgesetzte, zugleich künstliche und natürliche, bildliche Form; dem Menschen verwandt zu sein, ohne einer zu sein; Bewegung auszuführen und Leben zu signalisieren, ohne tatsächlich lebendig zu sein. Auch Lisa Wolfson versteht die Puppe* „[a]ls ein artifizielles Gebilde [...,

⁵ Kiefer, Jochen, *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatrale Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes*, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 71.

⁶ Ebd., S. 71ff.

das] Kunst in ihrer Künstlichkeit [verkörpert und symbolisiert]. Diese Kunst verleugnet ihren Kunstcharakter nicht, sondern stellt ihre Artifizialität selbstreferentiell zur Schau.“⁷

Der Puppenspieler, Professor und Studiengangsleiter für Figurentheater in Stuttgart Werner Knoedgen behandelt in seinem Werk *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters* die Ästhetiken des Theaters der Dinge und formuliert folgende Grundsätze. Zuallererst etabliert Knoedgen die Vorraussetzung des Figurentheaters, als dass es „passive[r] Materie [...] aktive Qualitäten [zukommen lässt]“⁸, und Objekte als Subjekte inszeniert werden.⁹

„Die Austauschbarkeit von Subjekt und Objekt ist für den Figurespieler aber keine magische Tat, sondern eine evident künstlich-künstlerische Behauptung, aus der ein besonderes Bewußtsein spricht: die Vision von einer möglichen Verwandlung alles Gesicherten und Festgefühten. Ein ‚Spieler‘ vermag alle äußeren und inneren Bedingungen der natürlichen Realität aufzuheben. Im Spiel ist er frei.“¹⁰

Somit bezeichnet Knoedgen Naturgesetzte als nicht zwangsläufig richtungsweisend für den ästhetischen Ausdruck des Theaters der Dinge, ja sieht sogar die Lust, jene zu brechen, als Spezifikum der Arbeitsweise. Die Frage der „Glaubhaftigkeit einer Bewegung“¹¹ stellt sich Florian Feisel und geht dabei vom Material der Puppe*/des Objektes aus, das eine bestimmende Rolle der Bewegung einnimmt. Als glaubhaft und harmonisch gilt eine technische Bewegung, wenn der physikalische Schwerpunkt eines Körpers berücksichtigt wird. Feisels Argumentation folgt den Logiken der „Wahrnehmungspsychologie“¹² und beruft sich auf die Rezeption des Beobachteten.¹³ Das „doppelte Spiel“¹⁴, als der „Umgang sowohl mit faktischen wie auch mit fiktiven Schwerpunkten“¹⁵ ist ein Wesensmerkmal der Puppenspielkunst.¹⁶ „Einerseits arbeiten wir mit den bestehenden physikalischen Bedingungen (der Materialität der Objekte), andererseits erfinden, bzw. behaupten wir fiktionale Wirkungsweisen und konstruieren neue

⁷ Wolfson, Lisa, *Das Mysterium der Puppe. Semantik und Funktionen eines Zwischenwesens*, Berlin: Frank & Timme 2018, S. 53.

⁸ Knoedgen, Werner, *Das unmögliche Theater*, Stuttgart: Urachhaus 1990, S. 16ff.

⁹ Vgl. ebd., S. 17.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Feisel, Florian, „Raus aus der Mitte! Wie das Verschieben des Schwerpunktes Platz für fremde Körper schafft“, In: Joss, Markus und Lehmann, Jörg (Hg.), *Lektionen 7. Theater der Dinge, Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit 2016, S. 273.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. ebd.

Wirklichkeiten“¹⁷, erklärt Feisel. Eine weitere spannende Beschreibung bietet Dassia N. Posner in der Einleitung zum Werk *Puppetry and Material Performance*. Sie erklärt, was der Begriff der Materialperformance transportiert, welche Machtverhältnisse in ihm Schwingen und welche im westlichen Diskurs verankerte Verständnisse von Subjektivität und Leben durch die Problematisierung des Lebens eines Gegenstandes in Frage gestellt werden.

„[T]he term ‚material performance‘ broadens the sphere of the puppet, but it additionally infuses this breadth with the centrality of vibrant matter. If we begin with the assumption that objects contain life, will, and intent by virtue of their design and inherent nature, rather than taking for granted that humans wield (and thereby dominate) inert matter, such a view allows for a productive rethinking of how we interact with objects on the stage.“¹⁸

Posner zeigt auf, dass Puppen* oft als unbelebte Wesen, die menschliche Ideen und Inhalte nachahmen, indem sie in repräsentativer oder anthropomorpher Weise an die menschliche Form gebunden sind oder von einem menschlichen Bediener gesteuert werden, betrachtet wurden. Gleichzeitig wurde ihnen die Fähigkeit der Gestaltung oder Veränderung dieser menschlichen Ideen und Inhalte abgesprochen. Dennoch, stellt Posner fest, wird die Puppe* als widerspenstig wahrgenommen, da sie Dinge tun will, die sich von dem unterscheiden, was ihr auferlegt wird.¹⁹ Posner formuliert diesen Gedanken weiter:

“This leads us to ponder how the material (i.e., physical, phenomenological) world performs, not in the sense of how we might manipulate it or dominate it, but of how we might respond to it. This book thus encourages a fundamental perspective shift, one in which actors do not interact in hierarchical superiority over objects on the stage but engage in equal interplay or ‘collaborative interchange’ (Parker-Starbuck 2013: 392) with them. Theatrical performance then shifts to focus not only on the interplay of actors but also on the interplay of actants”²⁰

Wie aus dieser Passage ablesbar wird sich dem Thema also über zwei Denkweisen angenähert. Erstens wird die gespielte, behauptete Lebhaftigkeit von Puppen*/Gegenständen als charakteristisches, künstlerisches Moment des Theaters der Dinge diskutiert. Zweitens wird versucht, Dinge als tatsächlich belebt zu begreifen. Aus beiden Perspektiven entwickelt sich eine Veränderung des Umgangs des Menschen mit nicht-menschlichen Entitäten, weil

¹⁷ Ebd., S. 274.

¹⁸ Posner/Orenstein/Bell, »Introduction«, «, In: dieselben, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, New York: Routledge 2015, S. 6.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Ebd.

(Macht-)Dynamiken und Verbindungen sich strukturell transformieren und der Mensch keine exzeptionelle Position mehr inne hat. Die Körper der Spielenden verbinden sich gleichsam mit der symbolischen und materiellen Körperlichkeit der Figuren und sind eingeschrieben in deren Bewegung. Alle Akteure:innen – das animierte Objekt, die Spieler:innen, das Publikum/der:die Betrachter:in – sind wechselwirkend miteinander verflochten.

Der Begriff des Objektes ist in der Theorie noch anders verankert als bloß im Gegensatz zum aktiven Status des Subjektes. Im Sinne des Objekttheaters bezieht sich die Bezeichnung auf die Verwendung von bereits existierenden Gegenständen, die in szenische Geschehen eingebunden und animiert werden. Henryk Jurkowski erklärt die Unterschiede der Puppe und des Objektes des Objekttheaters und eröffnet damit eine weitere Verbindung der Begriffe des Objektes, Subjektes und der Puppe.

Henryk Jurkowski definiert die Puppe in Relation zum Objekt. Er stellt das Genre des Objekttheaters als einen Zweig der Puppen*spielkunst fest, die nicht mit humanoiden oder tierähnlichen Puppen arbeitet. Er stellt die These auf, dass alle Puppen gleichzeitig Objekte sind, dass aber nicht alle Objekte Puppen sein können. Die jeweiligen Ausdrücke des Puppentheaters im Vergleich zum Objekttheater sind verschieden, obwohl sie natürlich ähnlichen Prinzipien entspringen. Er stellt fest, dass beide Formen mit der Stellvertretung eines:r menschliche:n Schauspielers:in spielen. Die Voraussetzung der Puppe als theatrales Phänomen, betont Jurkowsky, ist die vorsätzliche Herstellung jener.²¹

„Puppets are objects specifically manufactured for theatrical use – in most cases they are a figurative representation of all kinds of living beings. In addition, each puppet has its own method of construction, helping it to execute its theatrical functions. In this context objects are called objects when they have an everyday use, when they are ‚tools‘ enabling the execution of everyday acts. The shape and material of the object of the everyday use, a brush, comb or bottle, for instance, are appropriate to its everyday function.“²²(Hervorhebungen JU)

Die Puppe unterscheidet sich vom szenischen Objekt dadurch, dass erstens der Körper der Puppe Menschen oder Tiere, also Entitäten, die im einfachen Verständnis als lebendig bezeichnet werden können, nachempfunden ist. Zweitens ist der Akt der vorsätzlichen Anfertigung für theatrale Zwecke bestimmend. Dem gegenüber existiert das Objekt bereits vor und außerhalb des theatralen Rahmens. Beispielhaft ist damit ein Werkzeug zu nennen, das,

²¹ Vgl. Jurkowski, Henryk, *A History Of European Puppetry. 2: The twentieth century, Leiston/Queenston/Lampeter*: The Edwin Mellen Press 1998, S. 477ff.

²² Ebd.

wenn auf der Bühne verwendet, stets seinen semantischen Inhalt des Werkzeugs behält und mit den neuen Zuschreibungen des Spiels korreliert.²³

Als weiteres Schlagwort nennt Knoedgen die Abstraktion. Als Abstraktionsprozess versteht Knoedgen die bewusste Projektion eines realen menschlichen Verhaltens auf das agierende Objekt, das damit eine stellvertretende Position übernimmt. In diesem Wahrnehmungsprozess erkennt er eine ‚Gegenrealität‘.²⁴ Der:Die Puppenspieler:in unterscheidet sich zum:zur Schauspieler:in darin, dass er:sie seine:ihre Rolle abgibt.²⁵ Der:Die Figurentheaterspieler:in „delegiert seine[:ihre] Rolle an ein materielles Objekt und distanziert sich damit von ihr, als könne er[:sie] sich selbst überlassen, obwohl er[:sie] doch weiß, daß dieses Rollen-Objekt niemals ihn[:sie], das einzig vorhandene Spieler[:innen]-Subjekt, ersetzen kann: Es bleibt immer ein gegenständliches Ausdrucksmittel, ein bloßes ‚Instrument‘ seiner Darstellung.“²⁶ Es wird behauptet, das Leblose sei lebendig, das Passive aktiv.²⁷ Die Rollenverkörperung im Theater der Dinge unterscheidet sich zum Schauspiel noch durch ein weiteres Merkmal. Natürlich ist es davon abhängig, von welcher Schauspieltheorie man ausgeht, doch obliegt die Verkörperung der Rolle den Körper des:der Schauspieler:in. Die Verkörperung geschieht homogen. Die Arbeitsweise im Theater der Dinge vollzieht sich heterogen, indem der:die Spieler:in nie mit der Rolle übereinstimmt bzw. verschmilzt. Im Falle des Klappmaulpuppenprinzips schlüpft man wortwörtlich hinein, indem der Arm in der Figur ist und die Hand den Mund der Puppe animiert. Charakteristisch bleibt jedoch, dass lediglich das Objekt die Rolle ist.²⁸ „Sie [die Rolle] ist real existierendes, vom[:von der] Darsteller[:in] abgespaltenes ‚Spielmaterial‘ im wörtlichen Sinne, das des ‚Darstellungspotentials‘ eines[r] Spielers[:in] bedarf.“²⁹

Knoedgen behandelt die Frage nach der Rezeptionstauglichkeit des Figurentheaters, das „entgegen jeder natürlichen Erwartung, etwas so kontinuierlich Ganzes und Einheitliches wie eine Rollendarstellung aufspalte[t], um sie mit einem separaten, vom[:von der] Spieler[:in] getrennten Objekt erneut und dennoch zu vollziehen?“³⁰ Er konkretisiert seine Frage weiter,

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. Knoedgen, *Das unmögliche Theater*, a. a. O., S. 17ff.

²⁵ Vgl. ebd., S. 19.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. ebd., S. 47.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 21.

indem er nach dem Vermögen des:r Rezipienten:in, „leblose Gebilde als handelnde Rollen [zu] akzeptieren“³¹ fragt. Knoedgen beantwortet seine Frage alsbald, indem er beschließt,

„[w]enn [sich] das Figurentheater [...] als Anregung begreift, die nicht auf dumpfes Akzeptieren oder Konsumieren von fertigen Produkten abzielt, sondern statt dessen Imaginationskräfte befreit, [...] schließt sich der Kommunikationskreis mit dem Publikum. Dann wird Rezeption zur kreativen Re-Produktion. Dann lädt das Theater ein zum gemeinsamen Schöpfungsakt.“³²

Damit wird von Knoedgen das Publikum als klarer Mitgestalter festgeschrieben. Auch Tillis beschäftigt sich mit dem Modus der Rezeption, durch die sich das Publikum den Erscheinungen des Theaters der Dinge nähert. Tillis etabliert in seiner Arbeit *Towards an Aesthetics of the Puppet* den Begriff der „double-vision“³³ und verweist dabei auf ein Phänomen, das unter anderem von Jurkowski als „opalisation“³⁴ bezeichnet wird. Mit double-vision möchte Tillis die Behauptung Otakar Zichs widerlegen, der sagt, die Puppe kann nur auf zwei spezielle Weisen wahrgenommen werden. Zich definiert diese These wie folgt:

- a) „We perceive the puppets as dolls [and] stress their inanimate character. It is the material they are made of that strikes us as something that we are really perceiving. In that case ... we cannot take seriously their speech or their movements ... hence, we find them comical and grotesque. ... We perceive them as figurines, but they demand we take them as people; and this invariably amuses us. ...
- b) [Or] ... we may conceive of the puppets as if they were living beings by emphasizing their lifelike expressions, their movements and speech, and taking them as real. Our awareness that the puppets are not alive recedes, and we get the feeling of something inexplicable, enigmatic, and astounding. In this case, the puppets seem to act mysteriously. ... Here we are faced with something utterly unnatural – namely, life in an inanimate, inorganic material.“³⁵

Dahingegen behauptet Tillis, das Publikum sei dazu fähig, die duale Natur der Puppe gleichzeitig anzuerkennen.³⁶ ‚Double-vision‘ verweist darauf, dass „in the course of the

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 42

³³ Tillis, *Toward an Aesthetics*, a. a. O., S. 59-76.

³⁴ Jurkowski 1988 [1984], S. 41, zit nach Tillis, *Toward an Aesthetics*, a. a. O., S. 61.

³⁵ Otakar Zich, zit. nach Tillis, *Toward an Aesthetics*, a. a. O., S. 54.

³⁶ Vgl. Tillis, *Toward an Aesthetics*, a. a. O., S. 62.

performance, the audience sees the puppet, through perception and through imagination, as an object and as a life; that is, it sees the puppet in two ways at one.”³⁷ Tillis erklärt weiter:

“A constant tension exists within this double-vision created by the puppet: each of the puppet’s aspects is inescapable, and yet each contradicts the other. The puppet is and is not that which it seems to be. [...] The art of puppetry certainly lies in the ‘slender margin,’ [sic] of the audience’s acknowledgement of the puppet, through perception and imagination, sets up a conflict between the puppet as object and as life. What may be called the ontological status of the puppet is always within the margin of doubt; its place in the margin is its most distinctive characteristic.”³⁸

Also, erklärt Tillis, ist die Puppe* immer gleichzeitig das, was sie scheint zu sein und nicht scheint zu sein. Das Sein der Puppe*, so Tillis, ist immer unter dem Vorzeichen des Zweifels bzw. der Unsicherheit zu betrachten.³⁹ Tillis stellt einen Versuch auf, das Wesen der Puppe zu erklären. Er veranschaulicht, dass die Puppe* eine theatrale Erscheinung sei, die vom Publikum als Gegenstand wahrgenommen wird, der gestaltet und bewegt wird und dem Stimme gegeben wird, damit er dem Verlangen des Publikums, sich ihn als lebendig vorzustellen, nachkommen kann. Das Verständnis des Publikums von der Beziehung zwischen Gegenständen und Leben wird im Modus des doppelten Sehvermögens herausgefordert, unterrichtet Tillis. Er erläutert weiter, dass der Prozess des doppelten Sehens der Puppe* eine paradoxe Lust hervorruft, die auf einer fundamentalen Ebene wirkt. Diese gehe noch tiefer als die eher offensichtlicheren Vergnügen, die von der Puppe* als Gegenstand mit ihren abstrakten Zeichen der Gestaltung, der Bewegung und der Rede ausgelöst werden und ebenfalls tiefer reichen als das Dasein der Puppe* als dramatische Figur innerhalb einer Erzählung.⁴⁰

³⁷ Ebd., S. 61.

³⁸ Ebd., S. 62ff.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 65. / „The puppet is a theatrical figure, perceived by an audience to be an object, that is given design, movement, and frequently, speech, so that it fulfils the audience’s desire to imagine it as having life; by creating a double-vision of perception and imagination, the puppet pleurably challenges the audience’s understanding of the relationship between objects and life.

The paradoxical pleasure created by the puppet’s process of double-vision operates on a fundamental level, beneath the more obvious pleasures that are provided by the ‘object’ of the puppet with its abstracted signs of design, movement, and speech, and by the puppet’s ‘life’ as a dramatic character within a narrative.”

2.2. Gattungsbestimmungsbestreben des formenreichen Theaters der Dinge

Ein besonderes Merkmal des Puppen-, Figuren- und Objekttheaters ist, dass die Ausdrucksformen der Kunstsparte unzählig sind. Das Theater der Dinge ist in seiner Fülle viel- und uneindeutig. Charakteristisch ist auch das Überschreiten von Genregrenzen und die Integrierung verschiedener anderer darstellerischer und bildnerischer Kunstsparten.⁴¹ In Silvia Brendenals Beitrag *Die Puppe, die Figur – Das Ding. Ein Blick in Vergangenheit und Gegenwart des Puppen- und Figurentheaters* richtet die Autorin die Aufmerksamkeit auf die Suche des Puppen-, Figuren- und Objekttheaters, sich ein Feld für sich selbst im Spektrum der Kunst abzustecken, betont aber nachdrücklich, dass sie die Isolierung nicht als erstrebenswert erachtet.⁴²

„Zurückgeworfen auf sich selbst durch die ‚fremde‘ Aufmerksamkeit, ist es herausgefordert, immer wieder und neu das Eigene, das Besondere zu behaupten, somit den Belebungsprozess / die Animation als den zentralen Gestaltungsvorgang der Kunst des Puppenspiels immer wieder ins Zentrum jeglicher künstlerischen Auseinandersetzung zu rücken.“⁴³

Der Begriff ‚Theater der Dinge‘ ist in den letzten Jahren auf dem Weg, sich in Forschung, Praxis und Lehre zu etablieren und ist Schlagwort der Identitätssuche, der sich die Kunstform angenommen hat. Konstanza Kavrakova-Lorenz erklärt den Begriff danach, dass er all die Phänomene zusammenfasst, deren Hauptelement ein dingliches ist⁴⁴, und sich „auf eine Begegnung zwischen einer theatralischen Tätigkeit des/der Menschen und der Dingwelt in ihrer Darstellungsfunktion“⁴⁵ erklärt. Erkennbar ist, dass hierarchisch gesehen, das Theater der Dinge im Bereich der darstellenden Künste sehr niedrig positioniert ist. Diese Tatsache ist von Vorurteilen ableitbar, die das Theater der Dinge umgeben. Diese sind, es sei lediglich für Kinder bestimmt und sei dadurch nicht ernstzunehmen.⁴⁶ Aus dieser Erniedrigung heraus kann die Behauptung aufgestellt werden, dass Theater der Dinge wird als das Andere des Theaters

⁴¹ Vgl. Brendenal, Silvia, „Die Puppe, die Figur – das Ding. Einblick in Vergangenheit und Gegenwart des Puppen- und Figurentheaters“, In: Joss, Markus und Lehmann, Jörg (Hg.), *Lektionen 7. Theater der Dinge, Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit 2016, S. 13.

⁴² Vgl. ebd., S. 14.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vorlesungsmaterial von Prof. Dr. Konstanza Kavrakova-Lorenz an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“, Abt. Puppenspielkunst, zit. nach Brendenal, Silvia, „Die Puppe, die Figur – das Ding. Einblick in Vergangenheit und Gegenwart des Puppen- und Figurentheaters“, a.a.O., S. 18.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl., Brendenal, „Die Puppe, die Figur – das Ding“, a.a.O., S. 15.

behandelt. Die semiotischen oder wertenden Zuschreibungen, die das Theater der Dinge erhält, werden häufig in Inszenierungen künstlerisch reflektiert.

Wie die Begrifflichkeiten der Puppe und des Puppenspiels alltäglich benutzt werden, um Abwertung zu signalisieren, beobachtet Wolfson folgendermaßen:

„Unsere Alltagssprache lässt die Puppe gerne in übertragener Bedeutung zum Einsatz kommen, um Frauen (insbesondere junge Mädchen) und Kinder zu bezeichnen und diese damit einhergehend mit bestimmten Charakteristika zu versehen. Derart verwendet rufen die Nomen ‚Puppe‘ und ‚Püppchen‘ häufig eine kindlich-weibliche Niedlichkeit von Gesicht und Körper sowie jene Makellosigkeit des einfach vorhandenen oder teils stark gestalteten Äußeren hervor – mithin eine gewisse Form der Perfektion, die zur Bild- und Modellhaftigkeit strebt.“⁴⁷

Wolfson formuliert in dieser Passage noch einen erträglichen Ausblick, indem sie die Chancen des Phänomens erkennt.

„Doch trotz der mitgeführten negativen Konnotation (die sich in der sprachlichen Verwendung offenbart) erschafft gerade die Verschränkung von Leblosigkeit und Leere der Puppe (als medial kreiertes Motiv, ggf. aber auch als reales Artefakt) eine ideale Projektionsfläche, die [...] sogar Intelligenz und Gefühl verheißen kann.“⁴⁸

Die Existenz von universitären Lehrgängen für Puppenspielkunst ermöglicht es, dass das Theater der Dinge und deren Ausdrücken mehr Aufmerksamkeit zu Teil kommt und sich auch ihre Ästhetik elitär behaupten kann. Augenmerk wird auf die „ästhetischen Herausforderungen, die sich hinter der szenischen Entdeckung des Verhältnisses von Spieler[:in] und Figur, Körper und Material verb[ergen]“⁴⁹ gelegt. Zur Rätselhaftigkeit der Handlungsfähigkeit des Menschen mit besonderem Betrachten verschiedener materieller Akteure, die als Gefüge organisiert sind, äußert Bennett folgende Bedenken:

“Wozu überhaupt von Handlungsfähigkeit sprechen, anstatt sich damit zu bescheiden, auf die Fähigkeit der Gefüge hinzuweisen, eine ‚Kultur‘ zu bilden, sich ‚selbst zu organisieren‘ oder an Wirkungen ‚teilzuhaben‘? Weil die Rubrik materieller Handlungsfähigkeit verspricht, und ein stärkeres Gegenmittel zum menschlichen Exzeptionalismus zu liefern, also zur menschlichen Neigung, das Ausmaß herunterzuspielen, in dem Menschen, Tiere, Artefakte, Technologien und

⁴⁷ Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 36.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Brendenal, „Die Puppe, die Figur – das Ding, a. a. O., S. 15.

Elementarkräfte Macht teilen und in dissonanten Zusammenschlüssen agieren. Niemand kann wirklich erklären, was menschliche Handlungsfähigkeit ausmacht oder was Menschen eigentlich tun, wenn man von ihnen sagt, sie würden als Akteure[:in] auftreten. Die menschliche Handlungsfähigkeit bleibt, allen Analysen zum Trotz, ein Stück weit rätselhaft.“⁵⁰

Bennetts Untersuchung der kollektiven Handlungsfähigkeit, die sich als Gefüge organisiert und ihre Wirkung in dieser Figuration entfaltet, erweist sich für das Nachdenken über das Theater der Dinge als äußerst anregend. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird das Verhältnis zwischen der Puppe*, dem*der Spieler:in und dem Publikum näher in das Blickfeld gerückt. Es wird zu erkennen sein, dass die jeweiligen Entitäten, die ontologisch verschieden sind, jeweils agency haben und Handlung ausführen. Weiters wird festgestellt werden, dass diese gemeinsam handeln und sich gegenseitig bedingen. Zunächst widmet sich das nächste Kapitel der Puppe* und ihrer Körperfiguration.

⁵⁰ Bennett, *Lebhafte Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*, Berlin: Matthes & Seitz 2020, S. 75ff.

3. Materialhaftigkeit, Körperlichkeit der Puppe*

3.1. Der Leib und der Raum

Das Phänomen des künstlichen Körpers, zu dem auch die Puppe* zählt, stößt mehrere Fragen an, die jeweils auf die menschliche Existenz als lebendige Körper und ihre Eigenwahrnehmung rückwirken. Im Descartes'schen Körperbegriff ist das Volumen eines Körpers, also seine räumliche Präsenz, wesentlich.⁵¹ Damit ist gemeint, dass „[d]er Körper [...] vor allem dadurch in Erscheinung [tritt], dass er einen Platz einnimmt und gegebenenfalls andere Körper verdrängt.“⁵² Gernot Böhme bespricht in *Leib. Die Natur, Die Wir Selbst Sind* Begriffe des Körpers, seine Bildung und Erfahrung sowie seine Positionierung in der Natur. Dabei bedient sich Böhme der Metapher des Spiegels und versucht, in der Spiegelung den „Blick des anderen“⁵³ anzunehmen, durch den das Sich-selbst-sehen möglich werden soll. Böhme folgert, dass jener „entfremdete Blick entfremdet uns unserem Körper doch nicht gänzlich, weil es letztlich eben doch unser Leib ist, der so vergegenständlicht wird.“⁵⁴ Unter den Begriffen ‚Körperschema‘ oder ‚Körperbild‘ ist zu verstehen, dass das Wahrnehmen anderer Körper und Gegenstände im Raum den Rückschluss (auf den eigenen Körper) und die Erkenntnis, man selbst sei Körper, ermöglichen.⁵⁵ Es ist erstaunlich, welche tragende Rolle das Wahrnehmen anderer Körper, für das Erkennen der eigenen Körperlichkeit einnimmt. Spannend ist, dass jene anderen Körper nicht menschlich sein müssen, um dieses Ergebnis anzuregen, sondern dass gleicher Reiz auch von unbelebten Gegenständen ausgeht.

Lisa Wolfson beobachtet den Umgang genauer, den Menschen mit künstlichen Wesen pflegen, und stößt dabei auf gewaltvolles und aggressives Verhalten. Sie stellt fest, dass zwar starke Faszination an künstlichen Wesen anhaftet, diese jedoch nicht durch „Gleichberechtigung, Respekt, Verständnis oder gar Empathie“⁵⁶ gekennzeichnet ist. „Von dieser vordergründigen Begeisterung abgesehen erfahren artifizielle Menschen häufig eine Zurückweisung, die in Respektverweigerung, Zufügung von Schmerz und sogar physische Vernichtung mündet“⁵⁷, erklärt Wolfson. Sie veranschaulicht, dass ab der industriellen Revolution im 18. und 19. Jahrhundert der Mensch die Maschine als eine Bedrohung empfindet, die von der Vorstellung,

⁵¹ Vgl. Böhme, Gernot, *Leib. Die Natur, Die Wir Selbst Sind*, Berlin: Suhrkamp, 2019, S. 24.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 48.

⁵⁷ Ebd.

die Menschheit könnte potenziell durch sie ausgelöscht werden, begleitet wird und Teil der feindseligen Verachtung von artifiziellen menschenähnlichen Wesen ist.⁵⁸

„[D]ies [ist jedoch] keineswegs der einzige Beweggrund der ‚echten‘ Menschen. Ihr Umgang mit den künstlichen Wesen spiegelt nämlich nicht nur ihre Unfähigkeit wider, verständnisvoll mit dem Anderen und Fremden umzugehen, sondern beweist ebenso ihr Streben nach Machtausübung und Dominanz. Die Ablehnung synthetischer Menschen durch die ‚Echten‘ in den narrativen Simulationen lässt sich außerdem als Symptom für die real existente feindselige Haltung gegenüber den Dingen oder der *Gemachten* begreifen, welches strikt vom *Natürlichen* geschieden werden soll.“⁵⁹

Es ist interessant, wie essenziell der:das Andere und seine:dessen Wahrnehmung für das eigene Erkennen des Menschen ist, und dass ihm trotzdem aggressiv gegenübergetreten wird.

Eine weitere Theoretikerin, die sich des fremden Körpers der Puppe* annimmt, ist Meike Wagner. Sie bespricht das Phänomen der Puppe* auf der Bühne aus zwei Perspektiven. Die erste Perspektive nimmt die Puppen*theater-Theorie ein, die sich vordergründig mit der Puppe* als animiertes Objekt und dramatische Rollengestaltung beschäftigt.⁶⁰ Die zweite Perspektive nimmt Wagner über die Kunsttheorie ein, die sich dem Bildlichen der Puppe* widmet.⁶¹ Beim Fokus auf das Bildhafte und deren Bedeutung wird die Puppe* als künstlicher Körper „als Metapher oder als Spiegel der menschlichen Existenz“⁶² betrachtet und „setzt sich dort in ein Verhältnis zur theatralen Figur und deren Handlung“⁶³, so Wagner. Wagner betont Repräsentation als Voraussetzung und meint damit, dass „[d]er künstliche Körper als Einheit [...] nur aus seiner ästhetischen Rahmung heraustreten [kann], wenn er in stabile Referenzverhältnisse eingebettet ist.“⁶⁴ Wagner untersucht die „Wirkungsweise des Puppenkörpers auf den Betrachter[*innen]körper“.⁶⁵ Sie formuliert die These, dass das „Wirkpotential weniger durch die Identifikation mit einer Bühnenfigur [entfaltet wird], als viel mehr [sic] durch einen Effekt auf der Ebene der körperlichen ‚Realität‘, des Körperbewusstseins.“⁶⁶ Um diesen Sachverhalt der Körperphänomene zu besprechen, bedient

⁵⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vgl. Wagner, Meike, *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*, Bielefeld: transcript 2003, S. 59.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd., S. 73.

⁶⁶ Ebd.

sich Wagner der philosophischen Disziplin der Phänomenologie, konkret des Körpermodells von Maurice Merleau-Ponty, mit dem sie die Interdependenz des Körperbildes begreifen will.⁶⁷

„Die der Phänomenologie und dem Poststrukturalismus gemeinsame Destabilisierung einer ‚ontologischen Körper-Illusion‘, die den Körper als natürliche Gegebenheit postuliert, und das Konzept einer Materialisierung des Körpers über diskursive Praktiken, die sich bei Merleau-Ponty vor allen Dingen auf eine Taktilität des Sehens beziehen, bieten die Möglichkeit eines Übertrags auf die oben konstatierte Wirkung des Figurentheaters auf den Betrachter[*innen]körper.“⁶⁸

Wagner erklärt Merleau-Pontys Interkorporalitätskonzept, in dem die Verwobenheit von Körpern, des Eigenen und von Fremden, zum Ausdruck kommt.⁶⁹ Die Entitäten des Eigenen und Fremden sind Integrale des Merleau-Ponty’schen Subjektbegriffes und verhalten sich interdependent zueinander.⁷⁰ Ein Körpersubjekt wird durch den Vorgang des Sehens zusammengesetzt.⁷¹ „Ein sehender Körper ist immer auch ein gesehener Körper; er kann sich nie als Totalität begreifen, die Anwesenheit des Anderen spiegelt ihm eine unsichtbare Seite, die er selbst nicht erfassen kann. Die Wahrnehmung des Körpers und die Körperwahrnehmung umschließt sich gegenseitig.“⁷²

„Merleau-Ponty benennt hier eine Doppelstruktur des Sehens, die mit der medialen Unterscheidung Auge und Blick bezeichnet werden kann. Es wird so ein spezifischer Beitrag zur Wahrnehmung geleistet, der in eine Vorstellung von Medialität als Spiegelung des Verhältnisses von Wahrnehmung und Materialität (Körperwahrnehmung und Körpermaterialität) eingeht.“⁷³

Somit ist der Akt des Sehens fremder Körper zentraler Moment, der die Erkenntnis des eigenen Körperseins voraussetzt. Es wurde erklärt, dass es entscheidend ist, andere Körper im Raum, die menschlich oder dinglich sein können, wahrzunehmen, um sich selbst als Körper erkennen zu können.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 74.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Vgl. ebd.

⁷⁰ Vgl. ebd., Fußnote 107.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 74.

⁷² Ebd., S. 74ff.

⁷³ Ebd., S. 75.

Weiters wurde der Spiegel besprochen, der die Funktion trägt, den Blick des Anderen einzunehmen, um sich selbst (durch die Augen des Anderen) sehen zu können. Aufgezeigt wurde zudem, dass das:der artifizielle Andere vom Menschen feindselig betrachtet wird. Dies gehe von der Bestrebung aus, der Mensch wolle dominant bleiben und seine Herrschaft über die Dinge sichern. In Meike Wagners Problematisierung der Wirkungsweise des Puppenkörpers vereinen sich sämtliche vorangegangene Punkte.

Anschließend erfolgt die Auseinandersetzung mit der Gegenüberstellung von lebenden und leblosen Entitäten und deren Beweglichkeit. Damit wird versucht, Gegenstände als lebend und damit als die menschliche Vorherrschaft in der Welt provozierend zu denken. Zunächst wird jedoch die einfache Unterscheidung dargestellt, lebendige Wesen seien fähig, sich selbst zu bewegen, wobei leblose Entitäten auf deren Animation angewiesen sind. Woraufhin dieses Verständnis der Lebendigkeit durch die Idee der Vitalität von Gegenständen provoziert wird.

3.2. Die Metapher des Menschlichen und die Frage der Existenz und Lebendigkeit

Ein Tatbestand des lebendigen Körpers, postuliert Böhme, sei die „Möglichkeit der Selbstbewegung“⁷⁴. Aus dem Ereignis der Schwerpunktverlagerung geht die Bewegung hervor.⁷⁵ Auch Werner Knoedgen diskutiert die grundlegenden Punkte der als lebendig bzw. als leblos erkannten Materie. Er schreibt:

„‘Lebendig‘ nennt man eine Materie, die aus sich selbst, von innen heraus zur Veränderung, beispielsweise zum Wachstum fähig ist. Höhere Lebewesen, die in aktiver Eigenbewegung Nahrung aufnehmen und den Ort wechseln können, die also aus eigenem Antrieb Veränderung vornehmen und wiederholen können, lassen auf autonomes Verhalten und damit auf ein *Subjekt* schließen.

Das Rollen eines Steines hingegen – an sich ebenfalls eine Ortsveränderung – wird aufgrund seiner heteronomen Bewegungsmerkmale nicht als lebendig empfunden. Der Stein ist äußeren Einflüssen ausgesetzt, er folgt den Gesetzen von Impuls und Schwerkraft. Er bewegt sich nicht selbst, er *wird* bewegt und ‚verändert‘ sich nur deshalb. Er hat keinen inneren Antrieb und folglich keinerlei Verhalten. Eine Veränderung seiner fest umrissenen Kontur wäre

⁷⁴ Böhme, *Leib*, a. a. O., S. 25.

⁷⁵ Vgl. ebd.

einmalig und unwiederholbar, sie würde seine partielle Zerstörung bedeuten. Aus der Wahrnehmung passiver Veränderungen, die durch äußere Einwirkungen verursacht sind, wird auf ein *Objekt* geschlossen, dessen Merkmal Leblosigkeit ist.“^{76 77}

Der:Die Puppenspieler:in greift, so schließt Knoedgen seinen Gedanken ab, „in diese natürlichen Bedingungen“⁷⁸ ein.⁷⁹ Animateure:innen im Puppen-, Figuren- und Objekttheater beschäftigen sich intensiv mit der Bewegung des Objektes, durch das Spiel werden ihm aktive Qualitäten zugesprochen und sein Subjektstatus behauptet. Natürlich wird durch die Animation lediglich der Anschein einer aus dem fremden Körper eigenständig ergehenden Bewegung hergestellt. Die technische Seite der Animationspraxis beschäftigt sich mit dem Schwerpunkt des zu animierenden Materials und seiner Verlagerung. Die Kraft, die den fremden Körper dazu anstößt, sich zu bewegen, wirkt von außen in der Form des:der Puppenspielers:in auf den Gegenstand ein. Wie Knoedgen oben festhält und auch Böhme konstatiert unterscheidet sich dieser Vorgang grundsätzlich von der Quelle der Veränderung bei lebendigen Organismen, in denen diese Kraft selbst freigesetzt wird.⁸⁰

Eine überaus spannende Perspektive auf Dinge erhebt Jane Bennett, die den Status der Materialität befragt und austestet, was die Wahrnehmung von Körpern, die gegen das Bild als räumlich ausgedehnt, als durch die Bewegung definiert gedacht werden, losstößt. Bennett strapaziert damit den kartesischen Körperbegriff radikal, indem sie ihn nicht lediglich als im Raum ausgedehnt zu denken versucht.⁸¹

„Die Steine, Tische, Technologien, Wörter und essbaren Gegenstände, die uns als feststehend begegnen, sind tatsächlich bewegliche, innerlich heterogene Materialien, deren Bewegungsgeschwindigkeiten und Tempi der Veränderung gering sind im Vergleich zur Dauer und zum Tempo der menschlichen Körper, die an ihnen teilnehmen und sie wahrnehmen. ‚Gegenstände‘ erscheinen uns als solche, weil sich ihr Werden in einem Tempo oder auf einer Ebene vollzieht, die unterhalb der Schwelle menschlicher Wahrnehmung liegt.“⁸²

⁷⁶ Knoedgen, *Das unmögliche Theater*, a. a. O., S. 16.

⁷⁷ Später in dieser Arbeit werden wir ebenfalls auf eine andere Perspektive auf diese Behauptung treffen. In diese spezifische Argumentationsweise des Diskurses schneidet Jane Bennett mit einer ganz anderen Meinung, Materie sei grundsätzlich belebt und auch Gegenstände seien lebendig, oder zumindest als lebendig zu denken.

⁷⁸ Knoedgen, *Das unmögliche Theater*, a. a. O., S. 16.

⁷⁹ Vgl. ebd.

⁸⁰ Vgl. Böhme, *Leib*, a. a. O., S. 25.

⁸¹ Vgl. Bennett, *Lebhafte Materie*, a. a. O., S. 109.

⁸² Ebd.

Bennett verweist hier auf Lathams und McCormacks *Moving Cities*. In dieser Sequenz denkt Bennett Gegenstände und andere Entitäten grundsätzlich als bewegt, indem sie aus winzigen, mit dem Auge nicht wahrnehmbaren Teilchen, beschaffen sind, die sich bewegen. Deren Bewegung versteht sie als Bewegung der Körper, die sie bilden.

Die Behandlung von mit menschlichem Auge nichtwahrnehmbaren Teilchen, aus denen Körper bestehen und die sich durch ständige Bewegung auszeichnen, ist ebenfalls das Gebiet von Karen Barad, die sich diesem Phänomen physikalisch nähert und mit Bohr ausgehend sich des Atomes annimmt, indem sie es speziell als queer gedacht zu verstehen versucht.⁸³ Barad betont die mannigfaltigen und unzähligen verschiedenen queeren Existenzformen des Universums oder auch unserer Welt, „die wir als *unbelebt* erachten“⁸⁴, und geht dabei vom Kontext der Queerness all jener Lebensformen aus, die als tierisch oder nichttierisch (dabei nennt sie beispielhaft „Pflanzen, Amöben und Viren“⁸⁵) erkennbar sind, als belebt anerkannt werden sowie jener, die als unbelebt kategorisiert sind.⁸⁶ Barad erläutert die Queerness von Atomen wie folgt:

„Diese ‚ultraqueeren‘ Kreaturen mit ihren alltäglichen Quanteneigenschaften queeren in ihren radikal dekonstruktiven Seinsweisen Queerness selbst. Angesichts der radikalen ‚queeren‘ Infragestellung von Identität und Binaritäten, einschließlich des Natur/Kultur-Dualismus, soll dieser Beitrag zeigen, dass alle möglichen scheinbaren Unmöglichkeiten tatsächlich möglich sind, einschließlich der Queerness von Kausalität, Materie, Raum und Zeit. Queer ist kein fest bestimmter Begriff; es hat keinen stabilen Bezugskontext, womit ich nicht sage, dass es alles bedeutet, was auch immer irgendwer will. *Queer* selbst ist ein lebendig mutierender Organismus, eine begehrende radikale Offenheit, eine kantige, proteische, differenzielle Vielheit, eine agentische Dis/Kontinuität, eine eingefaltete, reiterativ materialisierende, promiskuitiv einfallsreiche Raumzeitlichkeit. Was wenn wir Queerness nicht im Bruch von Natur/Kultur per se verorten, sondern in eben dem Wesen von Raumzeitmaterialisierung?“⁸⁷

Barad ist sich bewusst, dass es kontrovers ist, Queerness unabhängig von Begehrensstrukturen zu definieren, und dass „Atome, Elektronen, Raum und Zeit“⁸⁸ in der herkömmlichen Heranführung des Begriffes „disqualifiziert“⁸⁹ werden. Trotzdem findet Barad in diesem Protest, den sie im „menschlichen Exzeptionalismus“⁹⁰ verankert sieht, die produktive Frage, „[w]elche Form [...] Begehren einnehmen [muss], dass nur einige Existenzformen Anspruch

⁸³ Barad, Karen, *Verschränkungen*, Berlin: Merve 2015.

⁸⁴ Ebd., S. 124.

⁸⁵ Vgl. ebd.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd., S. 166, Endnote 13.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

darauf haben und andere nicht?“⁹¹ Barad testet noch einen weiteren Begriff der Queer Theory aus, indem sie die Effekte der Performativität hinterfragt.

„Performativität war grundlegend für die Queer-Theorie. Und doch wurde Performativität als (beinahe ausschließlich) menschliche Angelegenheit gedacht; Menschen sind ihr Gegenstand, ihr einziges Anliegen. Doch menschlicher Exzeptionalismus ist ein unpassendes Grundgerüst für den Aufbau einer Theorie, die das spezifische Ziel hat, Erniedrigungen und menschliche Differenzkonstruktionen zu erklären, insbesondere wenn die Abstufung von Menschlichkeit, einschließlich Unmenschlichkeit, oft in Beziehung zu Nichtmenschlichen konstruiert werden.“⁹²

Barad kritisiert somit den Performativitätsdiskurs in der Queer-Theorie als nicht zu weit reichend, da er sich auf menschliche Handlungsfähigkeit beschränkt und nicht-menschliche Entitäten ausblendet. Barad veranschaulicht damit die Notwendigkeit eines verantwortlichen, analytischen Werkzeugs, das „die Terme auf beiden Seiten von Äquivalenzbeziehungen nicht als vorgegeben annimmt, sondern [...] sich direkt mit den Schnitten befasst, die die Unterscheidungen zwischen ‚Menschen‘ und ‚Nichtmenschen‘ herstellen – wobei die differenzielle Konstitution beider Konzepte ebenso wichtig ist wie ihre jeweiligen konstitutiven Ausschlüsse –, bevor irgendwelche Vergleiche angestellt werden.“⁹³ Barad erklärt den „posthumanistischen Punkt“⁹⁴, der als die „materialisierenden Effekte bestimmter Grenzbeziehungen zwischen ‚Menschen‘ und ‚Nichtmenschen‘“⁹⁵ zu verstehen ist, und nicht dafür, Grenzen „zu verwischen“⁹⁶, „durchzustreichen“⁹⁷ oder „umzukehren“⁹⁸. „Entscheidend ist“, so Barad, „dass solch eine Analyse die Schnitte nicht als reine Angelegenheit menschlicher Praktiken des Differenzierens, also als kulturelle Unterscheidungen, betrachten kann. Was auch immer ein ‚Schnitt‘ ist, darf nicht ein vorgängiges Konzept des ‚Menschlichen‘ voraussetzen.“⁹⁹

Barad fragt sich, was „mit dem Nichtmenschlichen [ist,] wenn es um performative Ansätze zu Verwerfung, Unterwerfung, Wirkmächtigkeit und Materialisierung geht“.¹⁰⁰ „[I]n einer

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd., S. 126ff.

⁹³ Ebd., S. 128.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd., S. 128ff.

¹⁰⁰ Ebd., S. 129.

Erweiterung der Anwendbarkeit von Performativität“¹⁰¹, erklärt Barad, „geht es nicht bloß um eine Inklusion von Nichtmenschen.“¹⁰² Sie fährt fort:

„Vielmehr ist mein Punkt, dass eben die Praktiken der Unterscheidung des ‚Menschen‘ vom ‚Nichtmenschen‘, des ‚Belebten‘ vom ‚Unbelebten‘ und des ‚Kulturellen‘ vom ‚Natürlichen‘ ausschlaggebende, materialisierende Effekte produzieren, die nicht durch eine Analyse erfasst werden können, nachdem diese Grenzziehungen vorgenommen worden sind. In anderen Worten, wir brauchen ein Konzept nicht bloß der Materialisierung und Bedeutung ‚menschlicher‘ Körper, sondern aller Materie, einschließlich der materialisierenden Effekte von Praktiken der Grenzziehung, durch die das ‚Menschliche‘ und das ‚Nichtmenschliche‘ als voneinander verschieden konstituiert werden. [...] Folglich geht es mir hier nicht um nichtmenschliche Performativität an sich, sondern um die materialisierenden Praktiken des Unterscheidens, in denen nicht alle Akteur_innen, Handlungen und Wirkungen als menschlich vorausgesetzt werden können.“¹⁰³

Barad erläutert, dass „[s]omit [...] nicht nur solche Praktiken von Interesse [sind], durch die Menschen Unterscheidungen treffen, sondern auch Praktiken des Differenzierens, die Nichtmenschen tätigen, durch die sich Nichtmenschen von ihren Umwelten, von anderen Nichtmenschen und von Menschen sowie anderen Anderen differenzieren.“¹⁰⁴ Barad schlussfolgert, dass „eine Art, über das Wesen des Unterscheidens nachzudenken [gebraucht wird], die nicht von einem starren Konzept der Identität oder gar von einer starren Aufteilung abgeleitet ist.“¹⁰⁵

Barad hat ebenfalls einen „posthumanistischen, performativen Ansatz der Materialisierung herausgestellt, der seine Anliegen und seine Analyse nicht auf den Bereich des Menschlichen begrenzt“¹⁰⁶ und welchen sie als agentischen Realismus benennt. Barad schreibt:

„In diesem agentisch realistischen Ansatz, werden alle Körper, nicht bloß menschliche Körper, durch die Performativität der Welt – ihre iterative Intraaktivität – materialisiert und bedeutend. [Das setzt sich ab von Butlers ‚Performativität als iterative Zitierung‘¹⁰⁷.] Materie wird nicht als schlichter Effekt oder Produkt diskursiver Praktiken verstanden, sondern vielmehr als

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd., S. 130.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd., S. 167, Endnote 26.

wirkender, d. h. agentischer, Faktor in ihren iterativen Materialisierungen; so werden Identität und Differenz radikal überarbeitet.“¹⁰⁸(Hervorhebungen JU)

Barad stellt vor, dass „das, was wir üblicherweise als individuelle Entitäten begreifen, keine getrennten, determiniert gebundenen und mit Eigenschaften versehenen Objekte sind, sondern (verschränkte ‚Teile von‘) Phänomene(n) (materiell-diskursiver Intraaktionen), die über (das, was wir üblicherweise als getrennte Orte und Momente annehmen) Raum und Zeit hinausgehen.“¹⁰⁹ Damit stellt Barad die Verbundenheit verschiedenster Entitäten in den Mittelpunkt ihrer Idee des agentischen Realismus, innerhalb dessen die Vorgänge der Intraaktion wirken.

Dieser Abschnitt versucht den Gegenstand des Körpers, dessen vermeintliche Unterscheidbarkeit in lebendige und unbelebte, verständlich zu machen, indem er zunächst eben diese Trennung der ontologischen Zustände behauptet und darauf hin mit Bennett und Barad zu widerlegen versucht. Es wurde versucht darzustellen, welche Möglichkeiten sich aus der Perspektive, Dinge als belebt zu denken, ergeben und ob Machtverhältnisse dadurch untersucht werden können.

Zusammenfassend beginnt die argumentative Linie dieses Abschnittes beim Versuch, lebendige gegenüber leblosen Körpern getrennt voneinander zu problematisieren, wie bei Böhme zu lesen ist und es auch Knoedgen zunächst darstellt. Werner Knoedgen erkennt lebendige Materie dann, wenn sie fähig ist, sich selbst aus eigenen Kräften zu verändern. Ein weiteres Schlagwort ist die Wiederholbarkeit, bei Verletzung kann die Materie wieder genesen. Er erkennt ein Subjekt darin, dass es sich autonom verhält. Dem gegenüber stellt Knoedgen leblose Materie, die er anhand eines Dinges erklärt, dass sich nur dann bewegt, wenn es fremde Hilfe dafür bekommt. Die leblose Materie zeichnet Einmaligkeit aus, bei Verletzung bleiben die Schäden bestehen. Knoedgen markiert sie als Objekt. Wobei er im Anschluss bereits den grenzüberschreitenden Moment der Animation lebloser Körper im Puppen-, Figuren- und Objekttheater darlegt. Der Argumentationslinie folgend begegneten wir daraufhin Jane Bennett, die von Körpern spricht, die durch und in ihrer Bewegung wahrgenommen werden. Worauf hin Karen Barad abschließend über das Atom, als ständig in Bewegung, aber nicht mehr mit bloßen Augen wahrnehmbar, spricht. Barad kritisiert die Idee der Performativität wie sie die Queer-Theory verwendet hat und möchte Performativität nicht nur als ausschließlich vom Menschen

¹⁰⁸ Ebd., S. 130.

¹⁰⁹ Ebd.

ausgehend denken. Gleichzeitig betont sie, Grenzen zwischen Menschen und Nicht-Menschen nicht grundsätzlich zu verwischen, aufzulösen oder umkehren zu wollen, sondern sucht stattdessen nach einem analytischen Werkzeug, dass diese strukturellen Umstände erkennbar machen könne. Sie erfindet den agentiellen Realismus, um sich der zahlreichen und vieldeutigen Existenzformen anzunehmen.

Das folgende Kapitel setzt sich näher mit der Animation fremder Körper auseinander. Das heißt, der grenzüberschreitende Spielmodus des Puppen-, Figuren- und Objekttheaters wird beobachtet und Fragen zu den metaphorischen Inhalten, die dadurch transportiert werden, werden gestellt. Zusätzlich wird geprüft, wie dieser Umstand gedacht werden kann.

4. Animation und Grenzüberschreitung

4.1. Lebendig/Leben

Ein überaus faszinierendes Phänomen, dass aus dem Theater der Dinge hervorgeht, ist die Grenzüberschreitung der Puppe*/des Objektes im Sinne eines ontologischen Zwischenwesens. Durch die animierte Puppe* bzw. das Objekt wird sowohl das Leben als auch der Tod problematisiert. Im Wesen der theatralen Puppe*/des Objektes oszillieren Leben und Tod gleichzeitig und behaupten ihre Widerständigkeit gegenüber biologischen und physikalischen Gesetzen, wenn auch nur auf symbolischer Ebene, dennoch klar als solche verständlich.

Die Puppe* als Zwischenwesen wird z. B. von Lisa Wolfson betrachtet. In Wolfsons Werk *Das Mysterium der Puppe* aus dem Jahr 2018 behandelt sie zahlreiche Aspekte der Figuration von Puppen*wesen in künstlerischen Kontexten des Theaters und Films als auch als kulturelles Artefakt zahlreicher Gemeinschaften. Ein erstaunliches Element der speziellen Ästhetik der Puppe*, das wesentlich zur Zwischensituation beiträgt, ist die Animation. Die wortwörtliche Bedeutung des Begriffes ‚animieren‘ entspricht ‚etwas zu beleben‘, etwas zu Leben erwecken. Die Animationspraxis und die Faszination, die sie umgibt, beschreibt Steve Tillis folgendermaßen: „The major difficulty is that to animate something means, in the root sense of the word, to give it the breath of life. As a metaphor, this has great resonance for puppetry. But non-metaphorically, it is absurd, for, of course, the puppet does not actually live.”¹¹⁰ Das Puppen-, Figuren- und Objekttheater problematisiert in seinem Ausdruck somit Phänomene des Lebens bzw. des Lebendigen. Den Versuch, den Untersuchungsgegenstand des Lebens zu begreifen, unternimmt Jane Bennett innerhalb ihrer interessanten Forschungen zum vitalistischen Materialismus, in dem sie, anders als eben Tillis, Materialität gerade eben als belebt beschreibt. In folgender Passage testet sie den Bedeutungshorizont des Begriffes Leben aus, den sie Deleuze aus *Die Immanenz* bzw. mit Guattari gemeinsam aus *Tausend Plateaus* entnimmt.

„Ein Leben‘ meint somit eine ruhelose Aktivität, eine destruktiv-kreative Kraft/Präsenz, die nicht vollständig mit einem bestimmten Körper zusammenfällt. ‚Ein Leben‘ zerreißt das Geflecht des Aktuellen, ohne sich jemals ganz in einer Person, einem Ort oder einem Ding zu ‚äußern‘. ‚Ein Leben‘ verweist auf das, was in *Tausend Plateaus* als ‚Materie-Bewegung‘ oder ‚Materie-Energie‘ beschrieben wird: eine ‚Materie in Variation [...]‘, die in die Gefüge einfließt und sie wieder verlässt“¹¹¹. ‚Ein Leben‘ ist eine Vitalität, die keinem Individuum, sondern der

¹¹⁰ Tillis, Steve, *Toward an Aesthetics of the Puppet*, a. a. O., S. 22.

¹¹¹ Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 563, zit. nach Bennett, *Lebhafte Materie*, S. 103ff.

„reinen Immanenz“ angehört, jenem vielgestaltigen Schwarm, der nicht aktuell, aber dennoch real ist: „Ein Leben enthält nur Virtuelles. Es besteht aus Virtualitäten [...].“¹¹² „Ein Leben“ ist „a-subjektiv“[.]“¹¹³

Damit postuliert Bennett, indem sie sich auf Deleuze und Guattari bezieht, dass einem Leben kein einzelnes, einheitlich abgeschlossenes Subjekt vorrausgeht, sondern es dadurch bestimmt ist, dass es sich in einem „vielgestaltigen Schwarm“¹¹⁴ organisiert.

Was vitale Materialität ist und wie sie verstanden werden kann, erklärt Bennett ausführlich in ihrem Werk *Lebhafte Materie* und versucht, mit zahlreichen Beispielen die Rolle von nicht-menschlichen Akteuren als aktiv und wirkungsvoll und in das Leben von Menschen eingreifend und mitbestimmend darzustellen. Bennett bespricht die Idee der Ding-Macht, mit deren Hilfe sie eigensinnige Wirkmächtigkeit von Dingen wahrnehmbar machen zu versucht und die „eine Alternative zum Objekt als Modus von Begegnungen mit der nichtmenschlichen Welt“¹¹⁵ erschließen soll.

„Ding-Macht verweist auf die merkwürdige Fähigkeit gewöhnlicher, von Menschen geschaffener Gegenstände, über ihren Objektstatus hinauszuwachsen und Ansätze der Unabhängigkeit und Lebendigkeit zu entfalten, die das Außen unserer eigenen Erfahrung konstituieren. Ich untersuche, wie gefundene Gegenstände [...] zu lebhaften Dingen mit einer gewissen eigenen Wirkmächtigkeit werden können: einen womöglich geringen, aber unverkennbaren Grad der Unabhängigkeit von den Worten, Bildern und Gefühlen, die sie in uns hervorrufen. Ich begreife dies als eine Lebendigkeit, die der Materialität des vormals als Objekt bezeichneten Dings innewohnt.“¹¹⁶

Obwohl Bennett nicht von theatralen Kontexten ausgeht, lassen sich in dieser Passage einige Schlüsselmomente finden, die gleichfalls die theatrale Puppe* ausmachen. Bennett betont, dass jene Gegenstände, von welchen sie spricht, von Menschen gemacht wurden. Auch ein Wesensmerkmal der Puppe* ist, dass sie explizit für die Inszenierung hergestellt wird. Die Puppe wächst in dem Moment über ihren Objektstatus hinaus, in dem sie scheinbar aktive Fähigkeiten erlangt. Dies geschieht, wenn sie animiert wird und ihre Bewegungen als

¹¹² Deleuze, „Die Immanenz“, S. 32, zit. nach Bennett, *Lebhafte Materie*, S. 104.

¹¹³ Bennett, *Lebhafte Materie*, S. 103ff.

¹¹⁴ Ebd., S. 104.

¹¹⁵ Ebd., S. 22.

¹¹⁶ Ebd., S. 21.

Handlungen gelesen werden und auf das Publikum wirken. Genau in dieser Wirkmächtigkeit erkennt Bennett die Lebendigkeit der Materialität.

Sergei Obratzov meint, dass es klar ist, dass kein unbelebtes Objekt, dabei sind sowohl Ziegelsteine, mechanisches Spielzeug und Theaterpuppen gemeint, tatsächlich belebt werden kann, egal wie hervorragend die Manipulationsfähigkeiten der Puppenspieler:innen sind.¹¹⁷ Trotzdem ist zu beobachten, so Obratzov, „in man's hands any object – the same brick, rag, sole of shoe, or bottle – can fulfil the function of a living object in man's associative fantasy. It can move, laugh, cry or declare its love.“¹¹⁸ (Hervorhebungen JU) Obratzov erklärt damit eigentlich, dass in der speziellen Verbindung der einzelnen Entitäten eines Objektes und eines:einer Puppenspielers:in ein Geflecht/Gefüge entsteht, aus dem neue, davor nicht möglich gedachte Zustände und Aktionen/Handlungen ausgehen können. Jane Bennett erklärt im folgenden Zitat Deleuze und Guattaris Beschreibung des Phänomens des Operators, der die Fähigkeit besitzt, Gefüge in andere zu konvertieren.

„Ein bestimmtes Element kann in einem Gefüge durch Zufall so günstig platziert sein, dass seine Macht, die Ausrichtung oder Funktion des Ganzen zu verändern, ungewöhnlich ausgeprägt ist. [...] Gilles Deleuze und Félix Guattari [bezeichnen] ein solches besonders wirkmächtiges Element als ‚Operator‘. Als Beispiel nennen sie den Grashalm, den ein Fink sowohl zum Nestbau als auch für seinen Balztanz verwendet. Dieser Grashalm ‚wirkt als eine Komponente des Übergangs von einem territorialen Gefüge zum Gefüge des Werbens. [...] Der Grashalm ist eine deterritorialisierte Komponente [...]. Er ist weder ein Archaismus noch ein Partial- oder Übergangsobjekt. Er ist ein Operator, ein Vektor. Er ist ein *Gefüge-Konverter*.‘ [Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 442f.]“¹¹⁹

Diese Passage schließt sich hervorragend an Obratzovs Schilderung des besonderen Moments der Transformation eines Objektes in den Händen und durch die Hände des:der Spielers:in an. Die einzelnen Akteure schließen sich zusammen und entfachen weitere Handlungsräume und Inhalte. „Wie eine russische Matroschkapuppe“, erklärt Bennett, „enthält jedes Gefüge eine Reihe weiterer, stetig kleiner werdender Gefüge: funktionale Gruppierungen von Aktanten innerhalb von umfassenderen, komplexeren Ansammlungen.“¹²⁰ Die Figur des Gefüges ist eine äußerst spannende, die von Deleuze und Guattari geprägt wird. Gefüge sind prinzipiell handlungs- und wirkmächtig. Gefüge zeichnet aus, dass sie ein spontaner, fortdauernder

¹¹⁷ Vgl. Obratzov, Sergei, *My Profession*, Moscow: Raduga Publishers 1985, S. 264, zit. nach Tillis, a. a. O., S. 23.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Bennett, *Lebhafte Materie*, a. a. O., S. 86.

¹²⁰ Ebd., S. 90ff.

Zusammenschluss von verschiedensten vitalen und materiellen Entitäten sind. Die Machtstruktur ist ungleichmäßig verteilt, jedoch gibt es keine zentrale, herrschende Figur. Die einzelnen Aktanten halten an ihren vitalen Kräften fest, dass die Struktur des Gefüges als Kollektiv beschreibbar macht, dessen Veränderungsrichtung unsicher verbleibt.¹²¹ In der Puppen*spielsituation lässt sich ein solches Gefüge erkennen, in dem Puppe*/Gegenstand, Spieler:in und Publikum verwoben miteinander, durcheinander handeln und Inhalte produzieren. Die Puppe*/der Gegenstand hält dabei die Macht inne, das Gefüge zu konvertieren, wie davor mit dem Beispiel des Grashalms und des Finks erklärt wurde.

4.2. Faszination, einen toten Gegenstand als lebend zu imaginieren

Setzt man sich mit dem Phänomen des Lebens und des Lebendigen auseinander, so stößt man unweigerlich auf den Begriff des Todes. Im vorangehenden Kapitel wurde versucht, mittels Jane Bennetts Überlegungen das Ding, in weiterer Form auch als Puppe*, als belebt zu denken. In diesem Kapitel wird nun mehr Augenmerk auf den Moment der Animation gelegt und danach gefragt, was den Menschen daran fasziniere, einen toten Gegenstand als belebt zu imaginieren.

„Zweifellos liegt eine Faszination in der Möglichkeit, sich durch die Imagination einen toten Gegenstand als etwas Lebendes vorstellen zu können, wie wir das ja auch mit unserem physischen Leib tun, der ohne das Seelische, Geistige und den steten Prozess des Werdens auch nur ein toter, zerfallender Gegenstand ist. Die Faszination, etwas, das nur durch die lebendige Einwirkung und die vorsätzliche Verfremdung der Sehgewohnheiten zu einem rasch vergänglichen Scheinleben in der Phantasie des Betrachters[:der Betrachterin] wird, schaffen zu können, muss den Menschen zu dieser Kunst geführt haben; zur Schaffung einer Parallelnatur, die sehr oft den Anstoß gibt, das Natürliche im Gegensatz erkennen zu können, Staunen zu erzeugen.“¹²²

Das schreibt Erwin Piplits und versucht damit, das Puppen-, Figuren- und Objekttheater und seine Ausdrucksformen zu reflektieren. In der zitierten Passage hervorzuheben ist, dass Piplits das Rezipieren von Puppen-, Figuren- und Objektstücken als Betrachtung eines flüchtigen

¹²¹ Vgl. Bennett, *Lebhafte Materie*, S. 59ff.

¹²² Piplits, Erwin, *Serapions-Fabel: Universelle Theaterarbeit Seit 1973*. Wien: Theaterverein Odeon, 2013, S. 42ff.

Scheinlebens bezeichnet, das sich in der Imaginationskraft des Publikums vollzieht und damit auf die Problematisierung einer Parallelnatur gerichtet ist. Piplits ist ein österreichischer Theaterkünstler, der innerhalb verschiedener theatraler Ausdrucksformen arbeitet. In den 1970er Jahren leitete er mit Ulrike Kaufmann die radikale Figurentheatergruppe *PupoDrom*, die mit Puppen, Objekten und Masken experimentierte. Was das Faszinierende am Theater der Dinge sei, begutachtet Piplits in zwei veröffentlichten Bänden über die Arbeit an *PupoDrom* und später mit dem *Serapions Ensemble*. In der oben zitierten Passage stellt Piplits einen phänomenologischen Grenzgang bzw. eine phänomenologische Grenzüberschreitung fest, der bzw. die sich in der Animation unbelebter Körper ereignet. Besonders begeistert ist er von der Imaginationsfähigkeit der Rezipient:innen, die diesen Akt dechiffrieren vermögen und durch diesen ihre eigene Leiblichkeit und Sterblichkeit erleben.

Eine weitere Besprechung der Imagination als produktive Kraft, die Rezipient:innen innehaben, stellt Peter Klaus Steinmann in seinem Beitrag *Figurentheater – Totales Theater* an. Er hebt diese Tätigkeit als eine der lustvollsten Besonderheiten hervor. Steinmann schreibt:

„Das Figurentheater [...] entfaltet seine Wirkung nur dann, wenn Projektionen aus dem Erfahrungsspektrum des[:der] Zuschauers[:Zuschauerin] von der optischen Erscheinung der Figur ausgelöst werden. Dabei erfüllt das Objekt als Auslöser mehrschichtiger Erfahrungswerte im[:in der] Zuschauer[:in] seine Funktion unabhängig von der Vorgabe konkreter körperlich-plastischer Formen[.]“¹²³

Die Darstellungen sind stark abstraktiv, die Körper und Bewegungen werden im Modus der spontanen Assoziation gelesen. Relevant für das Verstehen der Rezeption des Puppen-, Figuren- und Objekttheaters ist, dass Bezüge zu menschlichen Erfahrungswelten gezogen werden, egal wie abstrakt, unkonkret, verfremdet oder schematisch sie sein sollten. Dieses Phänomen beschreibt Steinmann folgendermaßen:

„Beginnt man, Material, eine Figur, zu bewegen, begnügt sich der[:die] Macher[:in] wie der[:die] Betrachter[:in] nicht mit dem Fakt der Bewegung. Er[:Sie] wird sofort assoziieren, ordnen, vergleichen. Es tritt also eine, zur Lebenserhaltung benötigte Mechanik in Gang, die Mechanik des Einordnens, Vergleichens und Wertens zur Steuerung des eigenen Verhaltens. Dazu wird er[:sie] auch schon allein von einem Gefühl gezwungen, denn Wahrnehmung ohne eine Reaktion ist undenkbar. [...] Da diese Erfahrungen sich immer auf das Leben beziehen, und hier konkret auf das menschliche Leben, und damit die menschlichen Betrachtungsweisen

¹²³ Steinmann, Peter Klaus, „Figurentheater – Totales Theater“, In: Wegner, Manfres (Hg.), *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. Und 20. Jahrhundert*, Köln: Prometh 1989, S. 215-241, hier S. 215.

der Umwelt bestimmend sind, werden selbst die abstraktesten Formen mit konkreten Erfahrungen belegt und also konkret.“¹²⁴

Ein weiterer faszinierender Moment ist die Relation der Komponenten Mensch und Ding. Bei Steinmann werden Mensch und Figur in einer partnerschaftlichen Beziehung gezeichnet.¹²⁵ Jane Bennett stellt die Partner:innenschaft von Arbeiter:innen und Material ebenfalls fest bzw. streicht diese hervor. Sie verweist auf das Verständnis von Holzarbeiter:innen und Metallurgen von Materie, es gäbe „variable, intensive Affekte“ und „hervortretende Eigenschaften“ der Materie, die von „äußeren Formen [lediglich] hervorgekehrt und begünstigt werden können“¹²⁶.¹²⁷ Sie schreibt,

„Handwerker (aber auch Mechaniker, Köche, Bauarbeiter, Putzkräfte sowie alle anderen Menschen, die mit Dingen eng vertraut sind) kennen keine formgebende Kraft, die sich von der Materie ablösen ließe, sondern sie haben es mit einer kreativen Materialität zu tun, die aufkeimende Tendenzen und Neigungen an den Tag legt; diese können wiederum in unterschiedlichem Ausmaß verwirklicht werden, je nachdem, mit welchen anderen Kräften, Affekten oder Körpern sie in engen Kontakt treten.“¹²⁸

Genau wie die oben genannten Berufsgruppen sind auch Puppenspieler:innen dazu in der Lage bzw. haben diese Fähigkeit, sich derart mit Materie zu verbinden. Das „Spannungsverhältnis von lebenden Menschen und dem Leben aus der Projektion der Figur“¹²⁹, schreibt Steinmann, ist das Wesentliche, durch das die Phänomene Puppe* und Animation auftauchen. Ähnliches schreibt auch Tillis, wenn er einleitend zu seiner Arbeit *Toward An Aesthetics Of The Puppet. Puppetry As A Theatrical Art* beteuert: „[P]uppetry is a distinctive form of theatre, a form that pleasurably challenges its audience to consider fundamental questions of what it means to be an object and what it means to have life“¹³⁰. Tillis sieht im Puppen-, Figuren- und Objekttheater die Frage des Menschlichen und deren Bildung anregend problematisiert.¹³¹ Die bezeichnende Macht des Dings, oder Ding-Macht, wie sie spezifisch Bennett bezeichnet, „richtet unsere Aufmerksamkeit auf eine Wirkmächtigkeit von Gegenständen, die einen Überschuss aufweist

¹²⁴ Ebd., S. 217.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 223.

¹²⁶ John Maks, „Introduction“, in: ders. (Hg.), *Deleuze and Science*, Sonderausgabe der Zeitschrift *Paragraph*, 29 (2006), 2, S. 5, zit. nach Bennett, *Lebhafte Materie*, a. a. O., S. 107.

¹²⁷ Bennett, *Lebhafte Materie*, S. 107.

¹²⁸ Ebd., S. 106ff.

¹²⁹ Steinmann, „Figurentheater – Totales Theater“, a. a. O., S. 223.

¹³⁰ Tillis, *Toward an Aesthetics of the Puppet*, a. a. O., S. 10.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 11.

gegenüber den menschlichen Bedeutungen, Entwürfen und Zwecken, die die Gegenstände ausdrücken oder denen sie dienen sollen. Ding-Macht könnte insofern ein guter Ausgangspunkt sein, um in unserem Denken über die Dichotomie von Leben und Materie hinauszugehen[...].¹³² Wenn Bennett versucht, ihre These der Belebtheit von Gegenständen zu belegen, erklärt sie das Ding als Figur, aus der Handlungsvermögen bereits im atomistischen Verständnis hervorgeht. Das bedeutet, dass jeder Körper Spuren des Vitalen aufzeigt, indem beispielhaft die Bewegung von Atomen eine tragende Rolle spielen. Substanziell, um Bennetts Verständnis von Dingen zu erfassen, ist, dass sie diese grundlegend als Aktanten versteht. Trotzdem stellt sie klar, Aktanten agieren niemals allein, sie bleiben in Bezug auf Wirkmächtigkeit und Handlungsvermögen „abhängig von der Zuarbeit, Zusammenarbeit und interaktiven Interferenz zahlreicher weiterer Körper und Kräfte“¹³³. Bennett postuliert, dass „sobald man nichtmenschliche Dinge weniger als soziale Konstrukte denn als Akteure und Menschen nicht als autonom, sondern als vitale Materialitäten begreift“¹³⁴, ist die Idee der Handlungsfähigkeit im Begriff, sich deutlich zu wandeln.¹³⁵ Dieser Gedanke resoniert hervorragend mit Steinmanns Erklärung des Figurentheaters, in der er die Zusammenarbeit der einzelnen Handlungsträger, repräsentiert durch Puppe* und Spieler:in, als auch der Zuarbeit des Publikums, betont. Er erkennt neben dem offensichtlichen Zusammenschluss des:der Puppenspieler:in mit der Puppe*¹³⁶ auch das Publikum mit seiner rezeptiven Handlung als Teil des Gefüges.¹³⁷ Zusammenführend heben sowohl Steinmann als auch Tillis hervor, dass das Figurentheater in seiner mannigfaltigen Form, aber durch sein Charakteristikum der Animation fremder Körper, existentielle Fragen aufwirft, die sich auf die Bedeutung von Leben richten und was es bedeutet, ein Leben zu haben.¹³⁸

¹³² Bennett, *Lebhaftes Materie*, a. a. O., S. 54.

¹³³ Ebd., S. 55.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 54ff.

¹³⁶ Vgl. Steinmann, „Figurentheater – Totales Theater“, a. a. O., S. 223.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 215.

¹³⁸ Vgl. Tillis, *Toward an Aesthetics of the Puppet*, a. a. O., S. 10.

5. Die Lebhaftigkeit der Dinge als politischer Gedanke

5.1. Nichtmenschliche Handlungsfähigkeit und wechselseitige Verschränkung von Menschlichem und Nichtmenschlichem

Dieses Kapitel widmet sich der Frage der nichtmenschlichen Handlungsfähigkeit und wechselseitiger Verschränkung verschiedener Aktanten (und Entitäten). Dabei werden wichtige Positionen dargestellt, konkret genauer Bennetts Ding-Macht besprochen, die Figur des Aktanten von Latour und des Operators von Deleuze. Es wird versucht die einzelnen Konzepte in Verbindung zu setzen. In dem vorangegangenen Kapitel wurden die speziellen Ausdrucksmodi des Puppen-, Figuren- und Objekttheaters aufgezeigt und bereits die einzigartige Verbindung von Ding, Spieler:in und Rezipient:in hervorgehoben. Diesem Phänomen widmet sich dieses Kapitel mit abermaliger Frage nach der Ermittlung einer Handlungsquelle und deren strukturellen Organisiertheit. Relevant für die Untersuchung ist, welche politische Wirkung und Veränderung die Anerkennung des Dinges als lebendig hervorruft.

Beginnend mit Jane Bennett, eröffnet sie das Feld der Dinge als politisch-ökologischen Gegenstand. Bennett stellt in ihrem Werk *Lebhaftes Materie. Eine politische Ökologie der Dinge* sowohl einen politischen als auch einen philosophischen Anspruch. Ihr Hauptanliegen ist es, „Figuren des ‚Lebens‘ und der ‚Materie‘ wiederholt umzukehren, ihnen so lange zusetzen, bis sie merkwürdig zu erscheinen beginnen“¹³⁹, und behauptet, dass „[i]n dem durch diese Verfremdung geschaffenen Raum [es möglich wird, dass] lebhaftes Materialität [...] Gestalt [annimmt].“¹⁴⁰ Als allererstes Beispiel zur Veranschaulichung dieses Phänomens wählt Bennett das Spielen von Kindern. Sie spricht von der „Kindheitserfahrung einer Welt [...], die von beseelten Dingen, und nicht etwa von passiven Objekten, bevölkert ist.“¹⁴¹ Damit ist bereits eine Variation des Puppenspiels bzw. Spielens mit Dingen angesprochen. Bennetts politische Überlegungen zielen auf das Bestreben, „einen klügeren und nachhaltigeren Umgang mit lebhafter Materie und lebendigen Dingen zu befördern.“¹⁴² Sie führt diesen Punkt in der Folge ausführlicher aus, indem sie ihre Leitfrage auf Möglichkeit einer Veränderung im Umgang mit belebten Wesen formuliert. „Wie würden sich“, fragt Bennett, „die politischen Reaktionen auf gesellschaftliche Probleme verändern, wenn wir die Vitalität (nichtmenschlicher) Körper ernst

¹³⁹ Jane Bennett, *Lebhaftes Materie*, a. a. O., S. 7.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd., S. 8.

nähmen?“¹⁴³ An dieser einführenden Stelle definiert sie bereits ihr Verständnis des Begriffes der Vitalität, indem sie damit die „Fähigkeit von Dingen“ meint, „den Willen und die Vorhaben von Menschen nicht nur zu behindern und zu blockieren, sondern darüber hinaus auch als Quasi-Aktanten oder Kräfte mit eigenen Entwicklungsverläufen, Neigungen oder Tendenzen zu wirken.“¹⁴⁴ Bennett schreibt vereinfacht, dass sie „die Artikulierung einer lebhaften Materie [anstrebe], die neben und in den Menschen wirkt.“¹⁴⁵ Bennett ist daran interessiert, was sich verändern würde, „wenn wir die Annahme aufgäben, eine Seele oder ein Geist seien in der Materie die einzigen möglichen Quellen der Vitalität“¹⁴⁶, und wie sich diese Veränderung ausdrücken würde. An ihr Untersuchungsfeld geht sie heran, indem sie versucht, die einzelnen Dinge, Materien und vielfältigen Körper als Aktanten zu denken und verwendet damit einen von Bruno Latour geprägten Begriff.¹⁴⁷ Die Idee des Aktanten wird folglich in vier Punkten erklärt.

„Dabei handelt es sich [...] um den Versuch, einen gewissen Abstand herzustellen zwischen der Idee des Handelns einerseits und der menschlichen Intentionalität andererseits. Des Weiteren weist Latour die Kategorien 'Natur' und 'Kultur' ausdrücklich zurück, und zwar zugunsten des 'Kollektivs', womit eine Ökologie menschlicher und nichtmenschlicher Elemente gemeint ist. Eine politische Gemeinschaft ist ein solches Kollektiv. Drittens begreift Latour politisches Handeln nicht als die Umsetzung von Entscheidungen, sondern als ein Ruf-und-Antwort-Spiel zwischen 'Positionen'. Eine Position hat keinerlei dezisionistische Macht, sondern sie verleiht einer Seite zusätzliches Gewicht, schafft einen Anreiz für einen bestimmten Handlungspfad oder wirkt auf diesen hin anstatt auf einen anderen. Die Reaktion auf ein Problem resultiert stets weniger aus 'Beratung' denn aus einer 'Gärung' der verschiedenen Positionen und Energien der betroffenen Körper. Schließlich schreibt Latour auch dem 'Ereignis' Handlungsvermögen zu. Politische Ausrichtungen und Stimmungen lassen sich nicht auf die Summe der Positionen reduzieren, auch nicht auf die einer ontologisch pluralen Öffentlichkeit, denn es ist stets auch das leicht überraschende Moment der Handlung im Spiel[.]“¹⁴⁸

Latour erklärt: „[E]s gibt Ereignisse. Ich handle nie; immer werde ich leicht überrascht von dem, was ich tue. Was durch mich handelt, ist ebenfalls überrascht davon – durch die Chance zur Veränderung, zum Wandel und zur Verzweiflung.“¹⁴⁹ Bennett fasst in folgender Passage Latours Idee des Aktanten nochmals zusammen.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 8ff.

¹⁴⁸ Ebd., S. 173.

¹⁴⁹ Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 345ff, zit. nach Bennett, *Lebhaftes Materie*, S. 173.

„Aktant ist Latours Begriff für eine Handlungsquelle. Aktanten können menschlich sein oder nicht; sie können auch, was am wahrscheinlichsten ist, eine Kombination aus Menschlichem und Nichtmenschlichem sein. Latour definiert sie als ‚etwas, das handelt, oder dem von anderer Seite aus Handlung zugestanden wird. Das impliziert keine besonderen Motive individueller menschlicher Akteure, oder auch von Menschen im Allgemeinen.‘¹⁵⁰ Ein Aktant ist weder Objekt noch Subjekt, sondern ein ‚Interferierender‘¹⁵¹, und damit dem ‚quasi-kausalen Operator‘ von Deleuze verwandt.“¹⁵²

Interessant ist, dass in Latours Verständnis ein Aktant als Handlungsquelle sowohl menschlich als auch nicht-menschlich bzw. diese Faktoren miteinander vermischt sein können. Weiters ist der Deleuze’sche Operator spannend, der „ist das, was durch seine spezifische Stellung innerhalb eines Gefüges und dadurch, dass es sich zufällig zur rechten Zeit am rechten Ort befindet, zu jener ausschlaggebenden Kraft wird, die als Katalysator eines Ereignisses wirkt.“¹⁵³ Bennett erklärt, „‚Aktant‘ und ‚Operator‘ sind Ersatzbezeichnungen für das, was in einem eher an der Subjektivität orientierten Vokabular als Agent bezeichnet wird. Das Vermögen von Agenten wird heute als ein differenziell über ein breites Spektrum ontologischer Typen verteiltes begriffen.“¹⁵⁴ Damit wird die begriffliche Vielfalt um das Phänomen der Handlungsfähigkeit erkennbar und auch, mit welchen Bildern versucht wird, sie verständlicher zu machen. Latour verwendet z. B. die Metapher der Marionette auch für seine Arbeit. Bemerkenswert ist, dass er sie positiv konnotiert, wohingegen die Marionette als Metapher verhältnismäßig dazu verwendet wird, um ausgelieferte Abhängigkeit und Uneigenständigkeit darzustellen, sie also negativ eingesetzt ist. Latour sieht die Fäden als willkommene Verbindungen, aus denen Möglichkeiten der Handlung entspringen. Je mehr Verbindungslinien, desto besser.¹⁵⁵ „Entlang der Fäden passiert etwas, daß es den Marionetten erlaubt, sich zu bewegen,“¹⁵⁶ schreibt Latour.

„[A]n der Metapher der Marionetten [ist] nicht ihre Aktivierung durch die vielen Fäden falsch, die fest in der Hand ihrer Puppenspieler[:innen] liegen, sondern das unplausible Argument, daß Herrschaft einfach durch sie hindurch *transportiert* werde, ohne jede Übersetzung. Natürlich

¹⁵⁰ Latour, „On Actor-Network Theory: A Few Clarifications“, in: *Soziale Welt*, 47 (1996), S. 369-381, zit. nach Bennett, *Lebhafte Materie*, S. 38.

¹⁵¹ Latour, *Das Parlament der Dinge: für eine politische Ökologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 108, zit. nach Bennett, *Lebhafte Materie*, S. 38.

¹⁵² Bennett, *Lebhafte Materie*, S. 38.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd., S. 38ff.

¹⁵⁵ Vgl. Latour, Bruno, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

¹⁵⁶ Ebd., S. 370.

sind Marionetten gebunden! Doch die Konsequenz besteht gewiß nicht darin, daß man zu ihrer Emanzipation alle Fäden abschneidet. Der einzige Weg für den[:die] Puppenspieler[:in], die Puppen zu befreien, besteht darin, ein[:e] *gute[:]r* Puppenspieler[:in] zu sein. Ähnlich kann es auch für uns nicht darum gehen, die *Anzahl der Verknüpfungen* zu reduzieren, um endlich die innerste Sphäre des Selbst zu erreichen.“¹⁵⁷

Weiters veranschaulicht Latour, dass „[n]och immer [...] die[:der] Puppenspieler[:in] viele Fäden in ihren[:seinen] Händen [hält], doch jeder ihrer[:seiner] Finger wartet nur darauf, sich auf eine von der *Marionette* angezeigte Weise zu bewegen. Je mehr Fäden die Marionetten haben dürfen, desto artikulierter sind sie.“¹⁵⁸ So verwendet Latour die Stränge der Marionette als positives Bild der Verbundenheit, aus der Handlungsfähigkeit entsteht und versucht damit, das Konzept des Netzwerkes begreifbar zu machen. An dieser Stelle verweist Latour auf das bunraku-Theater, dass seiner Kenntnis nach, seine eindrucksvolle Wirkung der Puppe auf die Rezipientinnen auch aus den sichtbaren Animateur:innen zieht.¹⁵⁹

Auch Lisa Wolfson findet metaphorische Alternativen zur gängigen negativen Assoziation mit der Puppe*, die sie Kleist, Craig, Jünger, Deleuze, Guattari und Latour entnimmt.

„Dabei avanciert sie [...] zu einem reizvollen Sinnbild des Menschen und einem unerwartet probaten Modell seiner künstlichen Tätigkeit (Kleist, Craig), seiner netzwerkartigen leiblichen Beschaffenheit (Jünger, Deleuze/Guattari) und sozialen Eingebundenheit in Gruppen und vielfältige Umwelten (Latour). Die derartig emanzipierte Marionette geht Hand in Hand mit ihrer fadenlosen Verwandten (Schwester und zumindest begriffliche Begründerin der Gattung ‚Puppe‘) und fällt zum Teil sprachlich-konzeptuell, metaphorisch und narrativ-motivisch mit ihr zusammen. Aber diese Korrespondenz beschränkt sich letzten Endes nicht nur auf den diskursiven Bereich, sondern erfasst einander durchdringende Dimensionen der Artefakte, der sozialen Praxis, der Diskurse und der medialen Repräsentation.“¹⁶⁰

Diesem Beispiel ist zu entnehmen, wie zahlreich die Puppe* in sozio-politisch-philosophischen Arbeiten als Referenz eingesetzt wird. Im abermaligen Bezug auf den Aktanten als Untersuchungsgegenstand fasst Bennett das Konzept folgendermaßen zusammen: „Ein Aktant ist eine Handlungsquelle, die sowohl menschlich als auch nichtmenschlich sein kann, also das, was wirkmächtig ist, Dinge tun kann, über ausreichende Kohärenz verfügt, um einen Unterschied zu bewirken, Wirkung zu zeitigen, den Verlauf von Ereignissen zu

¹⁵⁷ Ebd., S. 372.

¹⁵⁸ Ebd., S. 373.

¹⁵⁹ Ebd., Fußnote 43.

¹⁶⁰ Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 38.

modifizieren.“¹⁶¹ Sie schlussfolgert und zitiert dabei Latour, dass es „also um ‚alles [geht], was einen anderen in einem Versuch verändert‘, das heißt um etwas, dessen ‚Kompetenz sich aus [seinen] Performanzen [ableitet]“¹⁶² und nicht einfach gesetzt wird, noch bevor eine Handlung stattfindet.“¹⁶³ Wie problemlos sich die Puppe* in Latours Darstellung seiner Ideen einfügt, stellt sich auch in folgender Passage dar.

„[Die] Vorstellung von ineinander übergehenden Ursachen und Wirkungen kommt auch im alltäglichen Gebrauch des englischen Begriffs *agent* („Akteur“) zum Ausdruck. Dieser kann sich auf ein menschliches Subjekt beziehen, das der einzige und originäre Urheber einer Wirkung ist [...], aber auch auf jemanden oder etwas, der beziehungsweise das ein bloßes Vehikel oder passives Instrument eines fremden Willens ist [...].“¹⁶⁴

Ein passives Vehikel bzw. Instrument einer fremden Bewegung wäre dem entsprechend die animierte Puppe*. Das jedoch auch die Puppe* Einfluss auf den:sie Spieler:in hat, wurde schon in davorliegenden Kapiteln dargestellt. Latour eröffnet neue Sphären, indem er Handlungsfähigkeit und Wirkmächtigkeit nicht mehr nur als ausschließlich dem Menschen vorbehalten sieht, sondern breiter fasst und zuschreibt.¹⁶⁵ Bennett möchte spezifisch auf „die materielle Handlungsmacht oder Wirkmächtigkeit nichtmenschlicher oder nicht-ganz-menschlicher Dinge“¹⁶⁶ achten. Sie denkt nach:

„Wozu sich für die Vitalität der Materie aussprechen? Weil ich vermute, dass das Bild einer toten oder durch und durch instrumentalisierten Materie die menschliche Hybris und unsere die Erde zerstörenden Eroberungs- und Konsumfantasien nährt. Es tut dies, indem es uns daran hindert, ein breiteres Spektrum nichtmenschlicher Kräfte, die im Umfeld menschlicher Körper sowie innerhalb dieser Körper zirkulieren, zu entdecken – zu sehen, zu hören, zu riechen, zu schmecken, zu spüren. Diese materiellen Kräfte sowie, die uns unterstützen oder zerstören, bereichern oder lähmen, adeln oder herabsetzen können, verlangen in jedem Fall nach unserer Aufmerksamkeit, wenn nicht gar nach unserer ‚Achtung‘ [...]. Die Figur einer an sich seelenlosen Materie könnte eines der Hindernisse sein, das die Entwicklung ökologisch sinnvollerer und materiell nachhaltigerer Produktions- und Konsumformen behindern.“¹⁶⁷ (Hervorhebungen JU)

¹⁶¹ Jane Bennett, *Lebhafte Materie*, a. a. O., S. 9.

¹⁶² Latour, *Parlament der Dinge*, a. a. O., S. 285, zit. nach Jane Bennett, *Lebhafte Materie*, a. a. O., S. 9.

¹⁶³ Jane Bennett, *Lebhafte Materie*, a. a. O., S. 9.

¹⁶⁴ Ebd., S. 74.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 9

¹⁶⁶ Ebd., S. 10.

¹⁶⁷ Ebd.

An dieser Stelle stellt sich mir die Frage, ob die oben festgestellte Veränderung von Konsummodi und -muster aufgrund der Wahrnehmung von Dingen als belebt, auch die Voraussetzung für eine gelungene Konsumierung von Puppen-, Figuren- und Objekttheaterstücken ist. Ist es erst danach möglich, ein Puppen-, Figuren- und Objekttheaterstück zu verstehen, wenn die spezielle Macht der Puppe und ihr Ausdruck anerkannt wird? Bennett setzt ihre Arbeit auf drei grundsätzliche Punkte auf:

„(1) der Entwurf einer positiven Ontologie lebhafter Materie, der die tradierten Begriffe der Handlungsfähigkeit, des Handelns selbst und der Freizeit zuweilen bis an die Grenze des Vertretbaren erweitert; (2) die Auflösung der onto-theologischen Dichotomien Leben und Materie, Mensch und Tier, Wille und Determinismus sowie organisch und anorganisch, unter Verwendung von Argumenten und anderen rhetorischen Mitteln, die in menschlichen Körpern eine ästhetisch-affektive Offenheit für die materielle Vitalität erzeugen sollen; (3) die Skizze eines Stils der politischen Analyse, der dem Beitrag nichtmenschlicher Aktanten besser gerecht wird.“¹⁶⁸

Insgesamt will Bennett vitale Materialitäten aufzeigen und betont die Problematik, dass „[d]iese Aktivitäten und Kräfte [...], kaum dass sie in der Öffentlichkeit auftauchen (wobei sie oft menschliche Vorhaben und Erwartungen durchkreuzen), als menschliche Stimmung, Handlung, Bedeutung, Agenda oder Ideologie dargestellt [werden].“¹⁶⁹ Bennett erklärt, dass „[d]iese rasche Substituierung [...] die Fantasie, dass ‚wir‘ tatsächlich über dieses ganze ‚Es‘ verfügen [nährt] – ein ‚Es‘, das sich, der Tradition des (nichtmechanischen, nicht teleologischen) Materialismus zufolge [...] als Ansammlung potenziell mächtiger Akteure erweist.“¹⁷⁰ Bennett zielt darauf hin, eine Theorie zu entwickeln, in der Materialität als lebhaft erfahrbar ist. Sie sieht die gegenwärtige Vorstellung, Materialität sei entweder passiv, mechanisch oder wenn beseelt, dann durch einen göttlichen Ausdruck, als Gefangennahme.¹⁷¹ Sie stellt klar, dass sie ihren Materialismus zu jenen von Demokrit, Epikur, Spinoza, Diderot und Deleuze stellt, und nicht den historischen Materialismus von Hegel, Marx und Adorno meint.¹⁷² Trotzdem schätze sie die Praxis des historischen Materialismus sehr, der Hegemonien und Machtstrukturen untersucht.¹⁷³ Weiters legt sie dar, dass ihrer Ansicht nach „es für die Öffentlichkeit aber auch von Wert [ist], der Fährte einer nichtmenschlichen, dinglichen Macht

¹⁶⁸ Ebd., S. 11

¹⁶⁹ Ebd., S. 11ff.

¹⁷⁰ Ebd., S. 12.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 15ff.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 16.

¹⁷³ Vgl. ebd.

zu folgen, der materiellen Handlungsmacht natürlicher Körper und technologischer Artefakte.“¹⁷⁴ Das legt sie konkret für ihre Untersuchung derart aus, dass sie darin Bereitschaft erkennt, „Ereignisse [...] theoretisch als Begegnungen zwischen ontologischen unterschiedlichen Aktanten zu fassen, wobei einige dieser Aktanten menschlich sind, andere nicht, alle aber durch und durch materiell.“¹⁷⁵ Eine „gepflegte, geduldige, sinnliche Aufmerksamkeit für nichtmenschliche Kräfte, wie sie außerhalb und innerhalb des menschlichen Körpers wirken“¹⁷⁶, wird nach Bennett ebenfalls benötigt. Nichtmenschliche Kräfte werden meist erst nach ausgeprägter Sensibilisierung der Aufmerksamkeit wahrgenommen, versichert Bennett. Ist eine derartige Sensibilisierung nicht gegeben, scheinen sämtliche aktive Entitäten nur aus menschlichen Subjekten zu bestehen, Objekte bleiben passiv und ihre Mechanismen von Gesetzen bestimmt.¹⁷⁷ Ähnlich wie jemand im Publikum, der der Puppe* auf der Bühne nicht vertraut, diese nicht agieren sieht, sondern nur den:die Puppenspieler:in bzw. in den Bewegungen der Puppe* keinen Inhalt, keine Bedeutung erkennen kann.

Damit Bennett nicht in ihrer Position und Idee der Vitalität der Materie falsch verstanden wird, betont sie ausdrücklich, dass sie nicht von einer Seele oder einem Geist ausgehe, die oder der Materie belebe.¹⁷⁸ Ebenso unterstreicht sie, dass sie die dichotomische Gegenüberstellung von Leben und Materie, die im klassischen Vitalismus vertreten wird, ablehnt.¹⁷⁹

In *Lebhaftes Materie* nimmt sich Bennett vor, den „Moment der Unabhängigkeit (von der Subjektivität) [...], über das Dinge verfügen[, zu bestimmen].“¹⁸⁰ Sie erklärt, dass sie die Existenz dieses Moments daraus ableitet, da sich Dinge „tatsächlich auf andere Körper aus[wirken]“¹⁸¹ und damit „[deren Macht] steigern oder schwächen“¹⁸². Bennett veranschaulicht ihre Argumentation mit mehreren Figurationen, indem sie den:der Leser:in deren Vitalität zu belegen versucht. Diese sind z. B. „eine tote Ratte, ein Plastikschraubverschluss, ein Garnröllchen“¹⁸³. Folgende Aussage ist für diese Arbeit wesentlich: Sie erklärt, dass sich innerhalb dieser Darstellungen die „Grenze zwischen ‚wir‘

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd., S. 17.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 22ff.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 23.

¹⁸⁰ Ebd., S. 30.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

und ‚es‘ verwisch[en] und das eine in das andere übergeht“¹⁸⁴. Sie zielt auf die Erkenntnis hin, dass „wir auch nichtmenschlich sind, genauso wie Dinge lebendige Akteure in der Welt sind“¹⁸⁵. Sie möchte „die Aufmerksamkeit für das unpersönliche Leben [...] erhöhen, das uns umgibt und durchdringt, ein feineres Bewusstsein des komplizierten Netzes dissonanter Körperverbindungen [...] schaffen und bedachtere Interventionen in diese Ökologie [...] ermöglichen.“¹⁸⁶ Auch die Verbindungen zwischen Puppe*/Objekt, animateur:in und Publikum sehe ich als ein passendes Beispiel. Das Erlebnis eines Puppen-, Figuren- und Objekttheaterstückes ist ein praktisches Beispiel für die Verbundenheit von Gegenständen und Menschen und eine Darlegung von netzwerkartiger Verbundenheit menschlicher und nichtmenschlicher Akteure mit unterschiedlichen ontologischen Modi/Status.

Um diesen Untersuchungsgegenstand noch genauer verständlich zu machen, wird an dieser Stelle Bennetts Konzeption der Ding-Macht detailliert besprochen, da ihre Darstellungen und Argumentation für mein Thema widerständiger und uneindeutiger Körperfigurationen im Puppen-, Figuren- und Objekttheater unmissverständlich produktiv angewandt werden können. Das erste von Bennett gewählte Beispiel der Ding-Macht erscheint in Form von Abfall, dem sie auf der Straße begegnet und der in ihr verschiedene Assoziationen lostritt. Sie erläutert diese Erfahrung wie folgt:

„Als ich auf die Gegenstände stieß, flatterten sie zwischen Abfall und Ding hin und her: zwischen Zeug, das man ignorieren kann, auch wenn es menschliche Tätigkeiten bezeugt (die Mühen des Arbeiters, den Wurf der Verschmutzerin, den Erfolg des Rattenvergifters), und Zeug, das für sich genommen Aufmerksamkeit verdient, als Existierendes, das über seine Verbindung zu menschlichen Bedeutungen, Gewohnheiten und Projekten hinausweist. Im zweiten Fall stellte das Zeug seine Ding-Macht aus: [...] [Es rief] in mir merkwürdige Affekte hervor: Ich war abgestoßen [...] und bestürzt [...], und doch spürte ich auch noch etwas anderes: ein namenloses Bewusstsein der unmöglichen Singularität jener Ratte [usw. ...].“¹⁸⁷

Bennett erklärt sich diese Erfahrung mit Stephan Jay Goulds Aussage, nichtmenschliche Körper seien fürchterlich komplex und widerspenstig¹⁸⁸, und denkt weiter, indem sie erkennt, dass das „Vermögen solcher Körper nicht auf eine passive ‚Widerspenstigkeit‘ beschränkt [ist], sondern

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd., S. 30ff.

¹⁸⁷ Ebd., S. 31.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 32.

vielmehr auch die Fähigkeit beinhaltet, Dinge geschehen zu lassen, Wirkungen hervorzurufen.“¹⁸⁹

„[Ich erhaschte] einen Blick auf die energetische Vitalität all dieser Gegenstände – von Dingen, die ich in der Regel als inaktiv begreifen würde. In diesem Gefüge erschienen Objekte als Dinge, das heißt als strahlende Entitäten, die sich nicht gänzlich auf die Kontexte reduzieren lassen, in denen (menschliche) Subjekte sie wahrnehmen, die also nie ganz aufgehen in ihrer Semiotik. [...] [Ich bekam] einen kurzen Eindruck von einer Kultur der Dinge, die sich nicht auf die Kultur der Objekte reduzieren lässt.“¹⁹⁰

Spannend ist, dass Bennett den Begriff des Objekts als passiv verwendet und dagegen den Begriff des Dings als aktiv versteht. Bennett zeigt auf, dass es ebenso wichtig ist, dass sie selbst dazu bereit war, die umliegenden Dinge aktiv wahrzunehmen, und nicht nur die Zufälligkeit der Anordnung der Dinge, die eine „exzentrische Außen-Seite“¹⁹¹ beinhalten und „für das Aufscheinen der Ding-Macht“¹⁹² als Voraussetzung gelten.¹⁹³ Bennett erklärt „Thing-Power, Ding-Macht [sei] die eigenartige Fähigkeit leblose Gegenstände, zu animieren, zu agieren, dramatische und subtile Wirkung zu zeitigen.“¹⁹⁴ Somit steht die Spielpraxis des Theaters der Dinge in klarer Verbindung zur Ding-Macht, von der Bennett berichtet. Das Publikum und auch die Spieler:innen müssen lustvoll an die Fähigkeiten der Puppe* glauben, ihr vertrauen, damit sie ihre Möglichkeiten zeigen kann.

Ein zweites Beispiel der Ding-Macht ist eine Figur der Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* von Franz Kafka, nämlich die Zwirnspeule Namens Odradek.

„[Odradek] kann laufen und lachen; dieses beseelte Holzstück legt eine unpersönliche Form der Vitalität an den Tag. [...]D]ie materielle Konfiguration, die Odradek ist, [liegt] quer zur Unterscheidung zwischen lebloser Materie und vitalem Leben.

Aus diesem Grund tut sich Kafka schwer damit, Odradek einer bestimmten ontologischen Kategorie zuzuordnen. Ist Odradek ein Kulturprodukt, eine Art Werkzeug? [...] [Oder] eher ein Subjekt als ein Objekt – ein organisches Geschöpf, eine kleine Person? In diesem Fall scheint [Odradek ...] jedoch über einen recht unnatürlichen Körper zu verfügen[.]“¹⁹⁵

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Vgl. ebd.

¹⁹⁴ Ebd., S. 34.

¹⁹⁵ Ebd., S. 35ff.

Bennett erkennt, dass „Odradek sich wie ein aktiver Organismus willentlich zu bewegen [...] und verständlich zu sprechen_[scheint.]“¹⁹⁶ Sie erklärt, dass Odradek ein „anorganisches Leben“¹⁹⁷ führt. Sie bestätigt, Odradek sei „[h]ölzern und doch lebendig, zu sprachlicher Äußerung fähig und doch pflanzlich: Odradek ist ontologisch multipel. [Odradek ...] ist eine vitale Materialität [...]“¹⁹⁸ Zusätzlich zu den einzelnen von Bennett aufgelisteten Merkmalen, warum Odradek als vitale Materialität begreifbar ist, ist Odradek als literarische Figur in eine Erzählung eingebunden und gleichsam als Puppe* verständlich. Man könnte auch die Aussage treffen, Puppen* sind vitale Materialitäten.

Als drittes Beispiel der Ding-Macht beschreibt Bennett einen Gerichtsprozess und veranschaulicht, welche Rolle Beweismaterial darin spielt, das ihrer Ansicht nach als Gegenstand mit bezeugender Fähigkeit existiert. Sie erklärt, dass das „Kompositum aus Glas, Hautzellen, Klebstoff, Worten, Gesetzen, Metallen und menschlichen Emotionen [...] zum Aktanten geworden [ist]“.¹⁹⁹ Signifikant ist die Verflechtung multipler Phänomene und Entitäten mit verschiedensten ontologischen Status.

Bennett zeigt auf, welche Kraft die Kenntnissnahme der Handlungsmacht von Gegenständen inne hat. Sie erklärt, wer sich der Handlungsfähigkeit von Dingen bewusst wird, beginnt der Beziehung von Menschen und anderen Materialitäten mehr auf gleicher Ebene zu begegnen.²⁰⁰ Bennett befragt an dieser Stelle die menschliche Imaginationskraft, indem sie untersucht, ob es die spezifische Begabung des Menschen ist, eine Erscheinung im Modus des ‚als ob‘ lesen zu können, oder ob dieser Effekt doch den Dingen entspringt.²⁰¹ Sie fragt, ob

„die Ding-Macht der Abfälle [...] eine Funktion jener subjektiven und intersubjektiven Konnotationen, Erinnerungen und Affekte [war], die sich um meine Vorstellungen von diesen Gegenständen herum angehäuften hatten? War die treibende Kraft [...] vielleicht einfach die Menschheit – in Form der kulturellen Bedeutungen von ‚Ratte‘, ‚Plastik‘ und ‚Holz‘[?] [...] [W]as wäre, wenn die wimmelnden Tätigkeiten in meinem Kopf selbst ein Fall jener vitalen Materialität gewesen sein sollte [...]?“²⁰²

¹⁹⁶ Ebd., S. 36.

¹⁹⁷ Ebd., S. 34.

¹⁹⁸ Ebd., S. 37.

¹⁹⁹ Ebd., S. 38.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 40.

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Ebd.

Sie schließt daraus, dass selbst menschliche Macht ein Ausdruck von Ding-Macht sein kann.²⁰³ Schließlich betont Bennett, wie wichtig es ist, sich bewusst zu machen, dass „[j]eder Mensch [...] eine heterogene Verbindung von wunderbar, ja gefährlich lebhafter Materie [ist].“²⁰⁴ Sie zeigt auf, dass

„[w]enn die Materie selbst lebhaft ist, dann minimiert das nicht nur den Unterschied zwischen Subjekten und Objekten, sondern es verleiht auch der allen Dingen gemeinsamen Materialität einen höheren Stellenwert. Körper sind dann mehr als nur Objekte, denn die Ding-Mächte des Widerstands und der vielgestaltigen Handlungsmacht treten deutlich hervor.“²⁰⁵

Sie formuliert den vitalen Materialismus als „Sicherheitsnetz [...] für Menschen, die [...] routinemäßig zu Leid verurteilt werden, weil sie nicht einem bestimmten (euro-amerikanischen, bürgerlichen, theozentrischen oder sonstigen) Modell der Person entsprechen.“²⁰⁶ Bennett erklärt, es gehe um die Wertschätzung von Körpern, ist sich jedoch gleichzeitig bewusst, dass dies allein Gewalterfahrungen nicht beenden wird.²⁰⁷ Sie hält aber am Gedanken der Körperverwandtschaft fest, „verwandt im Sinn von untrennbar in ein dichtes Beziehungsgeflecht verwoben.“²⁰⁸ Bennett stellt die Versehrbarkeit dieser Situation heraus. Sie hält vor Augen, dass in „einer verwobenen Welt lebhafter Materie [...] es durchaus sein [kann], dass man sich selbst Schaden zufügt, wenn man einen anderen Teil des Geflechts beschädigt.“²⁰⁹ Somit stellt Bennett klar, welches transformatorische Potenzial sie in der Ding-Macht erkennt, welche politischen und hegemonialen Veränderungen angestoßen werden können, wenn das Ding ernst genommen, wahrgenommen und als mit dem Menschen verbunden anerkannt wird.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 41.

²⁰⁴ Ebd., S. 44.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 44ff.

²⁰⁸ Ebd., S. 45.

²⁰⁹ Ebd.

5.2. Wechselseitige Verschränkungen (Bennett) und Intraaktion (Barad)

In diesem Abschnitt werden Argumente gegen das konservative Verständnis alleiniger menschlicher Handlungsfähigkeit zusammengetragen. Die Proklamierung nichtmenschlicher Handlungsfähigkeit wird durch die Arbeit von Merleau-Ponty, Latour und Bennett besprochen. Weiters widmet er sich dem Prinzip der verteilten Handlungsfähigkeit. Abschließend wird Karen Barads Konzept der Intraaktion untersucht, das sich speziell mit der Grenze, die nicht negiert werden kann oder soll, auseinandersetzt.

Die Suche nach nichtmenschlicher Handlungsfähigkeit veranlasst sowohl Merleau-Ponty und Latour dazu, die menschliche Handlungsfähigkeit als alleinige und ultimative zurückzuweisen.²¹⁰ Bennett zeigt auf, dass in Latours Arbeit neben „den Aktivitäten menschlicher und intersubjektiver Körper, sowie denen von Wörtern und Regulierungen, auch Autos, Elektrizität und die Magneten eines experimentellen Pariser Systems der Massenverkehrsmittel positiv (also nicht nur begrenzend) agieren.“²¹¹ In Latours Werken ist von Aufforderungen zu lesen, „uns für das Ding andere Rollen vorzustellen als die eines bloßen Trägers von Notwendigkeiten, die eines ‚formbaren‘ Vehikels für die Handlungsfähigkeit ‚menschlicher Findigkeit‘ oder die einer ‚einfachen weißen Leinwand als Hintergrund der gesellschaftlichen Differenzierung‘.“²¹² Bennett erklärt klar, dass „[e]s [...] nie eine Zeit gegeben [hat], zu der menschliche Handlungsfähigkeit irgendwas anderes war als eine wechselseitige Verschränkung von Menschheit und Nichtmenschheit. Heute ist es schwieriger geworden, diese Vermengung zu ignorieren.“²¹³ Menschliche Handlungsfähigkeit ist also nie rein menschlich, es sind immer Kräfte nichtmenschlicher Handlung in Beziehung mit dieser, die gemeinsam wirkmächtig sind, also im Stande sind, bis dahin unbekanntes herzustellen.²¹⁴

Bennett stellt zwei Theorien der Handlungsfähigkeit gegenüber. Erstens Handlungsfähigkeit im konservativen Verständnis, innerhalb welcher „neue[] Effekte als Ergebnisse eines vorherigen Plans oder einer Absicht verstanden [werden], denn die Handlungsfähigkeit ‚beinhaltet nicht einfach Bewegung, sondern gewollte oder intendierte Bewegung, wobei Bewegung nur von

²¹⁰ Vgl. Jane Bennett, *Lebhafte Materie*, a. a. O., S. 69.

²¹¹ Ebd., S. 69ff.

²¹² Ebd., S. 70.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 71.

einem Subjekt gewollt oder intendiert werden kann²¹⁵.²¹⁶ Die zweite Form ist die einer verteilten Handlungsfähigkeit, die sich gegen das vorherige Verständnis stellt.

„Dagegen postuliert eine Theorie verteilter Handlungsfähigkeit kein Subjekt als letzte Quelle eines Effekts. Vielmehr ist stets ein Schwarm von Vitalitäten im Spiel. Die Aufgabe besteht darin, die Konturen dieses Schwarms zu bestimmen und die Beziehungen zwischen seinen Bestandteilen. Sich die Schöpferische Quelle von Effekten als Schwarm vorzustellen bedeutet, menschliche Absichten als stets mit vielen anderen Bestrebungen konkurrierend zu begreifen oder auch als mit ihnen verbündet, denn eine Absicht ist wie der Kieselstein, der in einen Teich geworfen wird, oder wie die Elektrizität, die durch ein Kabel oder ein Nervensystem geleitet wird: Sie vibriert und verbindet sich mit anderen Strömungen, um zu affizieren und selbst affiziert zu werden.“²¹⁷

So ist auch nicht der:die Puppenspieler:in die allein handelnde Instanz. Genauso wenig die Puppe* alleine. Interessant wäre es herauszufinden, ob die Situation der Mehrpersonenanimation eines Puppen*körpers dem Prinzip der verteilten Handlungsfähigkeit entspricht? Der Puppen*körper wirkt auf den Körper der Spieler:innen und bedingt durch sein Material und seine Zusammensetzung die Bewegungen und den Ausdruck mit. Die Animateure:innen und die Puppe sind miteinander verbunden und alle in Beziehung stehenden agieren gemeinsam. Der Puppen*körper hat ein bestimmtes Repertoire bzw. bestimmte Möglichkeiten an Bewegungen. Die Spieler:innen manipulieren mit dem Material, sie geben Impulse frei, die im Puppen*körper resonieren. Der Körper der Puppe* wirkt immer auch zurück auf die Spieler:innenkörper.

Bennett erklärt noch einmal, mit Bezug auf Dewey, dass es nur gemeinschaftliches Handeln gibt.

„[E]s [gibt] kein Handeln [...], das nicht gemeinsames ist, das also nicht sogleich in einem Geflecht von Verbindungen aufgeht. Für Dewey ist Aktion stets Transaktion, und jede Handlung ist in Wirklichkeit nur ein Anstoß, der eine Kaskade legitimer und illegitimer Sprösslinge nach sich zieht. Das liegt daran, dass eine Handlung nur in einem Feld stattfinden kann, auf dem sich bereits andere Bestrebungen mitsamt ihrer Folgen aneinanderdrängen: eine Menge, hinsichtlich derer es sofort zu Wechselwirkungen, Überlappungen und Interferenzen kommt. [...] Kein einzelner Körper verfügt über seine vermeintlich eigenen Initiativen, denn solche Initiativen verbinden sich augenblicklich mit einem unpersönlichen Schwarm zeitgleicher Bestrebungen, von denen jede ihre eigene Dauer und Intensität aufweist. Diese

²¹⁵ Mathews, Freya, *For Love of Matter: A Contemporary Panpsychism*, Albany: SUNY Press 2003, S. 35, zit. nach Bennett, *Lebhafte Materie*, a. a. O., S. 71.

²¹⁶ Bennett, *Lebhafte Materie*, a. a. O., S. 71.

²¹⁷ Ebd.

Bestrebungen verlieren oder gewinnen an Schwung, gehen ineinander über und bilden neue Verbindungen.“²¹⁸

Angewandt am Gegenstand des Puppen*spiels ist dadurch erkenntlich, dass die verschiedenen Körper der Puppen*, Spieler:innen und Rezipient:innen stets miteinander verbunden sind. Ihre Bewegungen entstehen nur in Beziehung miteinander, genauso wie ebenfalls die inhaltliche Lesbarkeit dieser.

Bennett konstatiert John Deweys Perspektive der „posthumanen Handlungskonzeption“²¹⁹, die darauf beruht „den porösen Charakter der **Grenze** zwischen dem menschlichen Körper und dessen Außen“²²⁰ aufzuzeigen und damit zur Schlussfolgerung gerät, „selbst menschliche Initiativen seien nicht rein menschlich“²²¹. Dewey schreibt,

[d]ie Epidermis zeigt nur äußerst oberflächlich an, wo ein Organismus endet und wo die Umwelt beginnt. Es gibt Dinge innerhalb des Körpers, die diesem fremd sind, und es gibt Dinge außerhalb des Körpers, die ihm *de jure*, wenn nicht gar *de facto* angehören, d. h. Dinge, die angeeignet werden müssen, wenn das Leben weitergehen soll. [...] In den drängenden Antrieben, die nach Vollständigkeit streben, welche allein durch die Umwelt erreicht werden kann, manifestiert sich ein Bedürfnis, das einen dynamischen Beweis für die Umweltabhängigkeit liefert, in die sich das Ich um seiner Ganzheit willen begibt.“²²²

Diese Passage unterstreicht noch einmal sinnbildlich die Nähe und Verbundenheit von Puppe* und Spieler:innen. Auf einer atomaren Ebene verschwimmen die Grenzen und die einzelnen Körper sind nicht mehr als getrennt voneinander bestimmbar. Auch die gegenseitige Abhängigkeit bezeichnet diese notwendige Verbundenheit.

Eine weitere Perspektive eröffnet Karen Barad, indem sie den Begriff der Intraaktion²²³ kreiert. „Der Begriff *Intraaktion*“, erklärt Barad, „markiert eine wichtige Verschiebung, indem er grundlegende Konzepte klassischer Ontologie wie Kausalität, Wirkmächtigkeit, Raum, Zeit, Materie, Diskurs, Verantwortung, und Verantwortlichkeit wieder öffnet und neu gestaltet [sic].“²²⁴ Intraaktion besagt, wie Martina Ruhsam schreibt, dass „Subjekte und Objekte Resultate ihres In-Kontakt-Kommens darstellen. Anders als in einer Interaktion, in der sich vor

²¹⁸ Ebd., S. 169ff.

²¹⁹ Ebd., S. 171.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd.

²²² John Dewey, *Kunst der Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 72f, zit. nach Bennett, *Lebhafte Materie*, a. a. O., S. 171ff.

²²³ Vgl. Barad, Karen, *Agentieller Realismus*, Berlin: Suhrkamp 2012.

²²⁴ Barad, *Verschränkungen*, a. a. O., S. 131.

der Interaktion präexistierende Subjekte und Objekte begegnen, gehen Subjekte und Objekte laut Barad erst aus Inta-Aktionen hervor.“²²⁵

Barad stellt klar, dass „materiell-semiotische Apparate gänzlich kulturelle (d.h. soziale, linguistische, historische, politische, [sic] etc.) Rahmen [sind], und nicht das Ergebnis individuellen Willens, da Reproduzierbarkeit und eindeutige Kommunikation die Kriterien für Objektivität sind.“²²⁶ Damit weist sie die Annahme zurück, Naturwissenschaftler:innen würden autonom Bedeutung produzieren²²⁷, vielmehr „schaffen [sie] Bedeutungen innerhalb spezifischer Gemeinschaften“²²⁸. Barad verdeutlicht diesen Gedanken damit, indem sie erklärt, der Schlüsselpunkt sei, sich selbst bzw. uns selbst als Teil der Natur wahrzunehmen, die wir zu verstehen versuchen.²²⁹ Dem „Agentische[n] Realismus entsprechend muss der theoretische Apparat somit ein multidimensionaler materiell-kultureller Rahmen sein“²³⁰, so Barad. Weiter führt Barad aus, dass der Agentische Realismus das „gleichzeitig materielle[] und kulturelle[] Wesen[] der Ontologie der Welt“²³¹ darstellt.

„Zu sagen, dass etwas sozial konstruiert ist, bedeutet nicht, dass es nicht real ist. Nach Agentischem Realismus ist Realität ganz im Gegenteil selbst materiell-kulturell. Es gibt hier keinen Widerspruch zwischen Materialität und sozialer Konstruktion: Konstruiertheit verleugnet nicht Materialität. *Die Materialität des Körpers ist nicht durch seine Konstruiertheit aufgelöst, da Realität durch das ‚Zwischen‘ konstruiert ist, durch die Untrennbarkeit von Natur-Kultur / Welt-Wort / physikalisch-konzeptuell / materiell-diskursiv.* Kultur verdrängt oder ersetzt Natur nicht, aber ebensowenig existierten Dinge außerhalb von Kultur. Phänomene sind materiell-kulturelle Da-Seins [be-in´s].“²³²

Barad sieht ihre eigene These der von Haraway verwandt.²³³ Haraway beschreibt beispielhaft Objekte als „materiell-semiotische Akteure“²³⁴. Haraway erklärt, die Bezeichnung dahingehend gewählt zu haben, weil sie vermag, „das Wissensobjekt als aktive, bedeutungsgenerierende Axis des Apparats der körperlichen Produktion zu beleuchten, ohne jedoch *jemals* die

²²⁵ Ruhsam, Martina, *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*, Bielefeld: transcript 2021, S. 25, Fußnote 18. (Vgl. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 2007, S. 214.)

²²⁶ Barad, *Verschränkungen*, a. a. O., S. 47.

²²⁷ Vgl. ebd.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Vgl. Barad, Karen, und Fulton Alice. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham: Duke University Press 2007, S. 26.

²³⁰ Barad *Verschränkungen*, a. a. O., S. 47.

²³¹ Ebd.

²³² Ebd., S. 47.ff.

²³³ Vgl. ebd., S. 48.

²³⁴ Haraway, Donna, *Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1995, S. 96.

unmittelbare Präsenz solcher Objekte zu unterstellen [...]. Grenzen werden durch Kartierungspraktiken gezogen, ‚Objekte‘ sind nicht als solche präexistent. Objekte sind Grenzprojekte.“²³⁵ Barad fasst den Gedanken zusammen, indem sie darlegt, dass „der Apparat der körperlichen Produktion (qua Beobachtungsinstanzen) [...] nicht von Phänomenen trennbar [sind].“²³⁶ Auch die Puppenspieler:innen-Puppen*-Publikums-Verbindung ist durch ihre vielförmige Verbindung und ontologische Vielheit gekennzeichnet und ist eine Grenzwandererin. Die Puppe* befindet sich in einem anderen Seinszustand wie die Spieler:innen und das Publikum, die Spieler:innen sind Verbunden mit der Puppe* und somit ebenfalls ein spezielles ontologisches Wesen und das Publikum ist mit einer gewissen Distanz mit den agierenden Puppen*-Spieler:innen-Körpern in Beziehung. Sie sind untrennbar miteinander verbunden.

Barad erläutert, dass sich „Beschreibungen auf die Spezifikation von Grenzen zurück[spiegeln], da Beschreibungen sich auf Phänomene beziehen und Grenzen in Phänomenen sind“²³⁷. Damit meint Barad, dass „das konzeptuelle Modell [...] an den physikalischen Apparat gebunden [ist], und die Beschreibungen [...] auf das Phänomen [referieren], das per Definition den Apparat mit einschließt“²³⁸ und schließt diese Idee mit der Schlussfolgerung, dass „die Beschreibung [somit] auf das konstruierte konzeptuelle Modell [verweist]“²³⁹. An welchen Ort die Grenze gesetzt wird, ist nach Barad Teil des Beschriebenen.²⁴⁰ „Beschreibungen von Phänomenen sind reflexiv, und das Verschieben von Grenzen konstituiert eine Metakritik.“²⁴¹ Barad verdeutlicht weiter:

„In Agentischem Realismus bedeutet Ganzheit nicht die Auflösung von Grenzen. Im Gegenteil sind Grenzen notwendig, um Bedeutung zu schaffen. Theoretische Konzepte sind nur in einem bestimmten Kontext definiert, der von konstruierten Grenzen spezifiziert wird. Mit Ganzheit ist nicht die Priorisierung des unschuldigen Ganzen über die Summe seiner Teile gemeint; Ganzheit bezeichnet die Untrennbarkeit von Materiellem und Kulturellem. Ganzheit erfordert, dass Grenzlinien, Differenzierungen und Unterscheidungen gezogen werden; Ganzheit bedarf der Verschiedenheit.“²⁴²

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Barad, *Verschränkungen*, a. a. O., S. 48.

²³⁷ Ebd., S. 49.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Vgl. ebd.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd., S. 48.

Barad weist den Wunsch, Grenzen aufzulösen, als illusionistische Utopie zurück²⁴³ und stellt fest, dass es „per Definition keine agentische Realität ohne konstruierte Grenzen gibt“²⁴⁴. Barad erklärt, dass der Agentische Realismus hervorhebt, dass „Grenzen interessegeleitete Instanzen von Macht sind, spezifische Konstruktionen mit realen, materiellen Konsequenzen.“²⁴⁵ „Im Ziehen verschiedener Unterscheidungen liegen nicht nur verschiedene Interessen, sondern sie haben *verschiedene ontologische Implikationen*“²⁴⁶, versichert Barad.

5.3. Pinocchio und Bunraku. Moment kollektiver Rollengestaltung

Dieser Abschnitt setzt sich mit der Ergründung der Verbindungen auseinander, die in der Situation der Animation eines Puppen*körpers durch mehrere Spieler:innen bestehen. Wie im vorherigen Abschnitt beschäftigt sich dieser mit der Frage, was passiert, wenn sich mehrere und mehreres Zusammenschließen und gegenseitig bedingen. Diese Phänomene werden am Beispiel der Pinocchio-Puppe* diskutiert. Was geschieht im Beleben eines Gegenstandes, an dem mehrere Menschen beteiligt sind und dessen Leben befremdlich auf den:die Zuschauer:in wirkt? Ebenfalls wird der Frage nachgegangen, welche Bedeutung der realistische Anschein der Figur hat?

In der Inszenierung *Pinocchio 2.0* des Kollektivs Manufaktor aus Berlin ist die Figur des Pinocchio gestalterisch an das japanische Bunraku-Prinzip angelehnt. Pinocchio ist eine menschenähnliche, realistische Kinderpuppe und kann von mehr als einem:einer Animateur:in sichtbar geführt werden. Bevor sich dieses Kapitel dem Spielprinzip des Bunraku genauer widmet, wird zunächst die Puppe* an sich und auch in ihrer kindlichen Form näher in Augenschein genommen.

Lisa Wolfson beschreibt die einzelnen Assoziationen, die im kollektiven kulturellen Gedächtnis von Puppen* empfunden werden und nennt dabei Schlagworte wie „Niedlichkeit, Künstlichkeit

²⁴³ Vgl. ebd., S. 48.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd., S. 49.

²⁴⁶ Ebd.

oder Leblosigkeit“²⁴⁷. Trotz dieser traditionellen Wahrnehmungsformel betitelt Wolfson die Erscheinung des Puppenkörpers als uneindeutig.

„[Es] besitzt weder die Konnotation noch die Metaphorik der Puppe Eindeutigkeit. Allerdings kann sowohl die literarische Konzeption einer Puppen-Figur als auch ihre Inszenierung auf der Bühne und Leinwand bestimmte metaphorische Perspektiven hervorheben. Angesichts der generellen Wichtigkeit der Symbolik für das Medium Theater übernimmt gerade hier die Puppe – als Requisite wie Bühnenperson – immer wieder die Aufgabe der Stellvertretung und der Veranschaulichung spezifischer Eigenschaften und Kontexte.“²⁴⁸

Spannend ist auch, dass in der literarischen Vorlage die Figur des Pinocchio eine Puppe ist, die in der Inszenierung von Manufaktor auch mit einer Puppe* dargestellt wird. Somit ist die Verwendung der Puppe auf der Bühne eine wörtliche Übersetzung in das theatrale Medium. Wolfson beobachtet hingegen, dass die inszenatorischen Entscheidungen in Pinocchio- oder Burattino- Bearbeitungen oft darauf ausgerichtet sind, dass jene Rollen von Schauspieler:innen gespielt werden.²⁴⁹ Wolfson schließt diese Tatsache daraus, dass „es sich bei Pinocchio sowie bei Burattino und seinen Gefährten – trotz ihres Puppen-Status – eher um Kinder- als um Puppen-Charaktere [handelt]. Gewissermaßen fallen hier Kind und Puppe zusammen“²⁵⁰, bemerkt Wolfson. Sie erläutert, dass die „menschliche Darstellung von Puppen-Figuren [...] gegenseitige Transformationsprozesse zwischen Menschen und Puppe zum Vorschein [bringt], die eine ganz eigentümliche Faszination ausstrahlen.“²⁵¹

Die Manipulation des Körpers im Bunraku-System ist für das Publikum offen sichtbar. Die Anwesenheit bzw. Abwesenheit des:der Spieler:in als szenisches Zeichen im Puppen-, Figuren- und Objekttheater hat erheblichen Einfluss auf die Qualität und Quantität der Gestalt der Puppe als Zeichen, erkennt Steve Tillis.²⁵² Ist der:die Spieler:in abwesend, wird die Qualität der Design-Zeichen der Puppe, die aus den Variablen der Merkmale, der Größe und der Materialien besteht, dem Publikum ohne visuelle Vermittlung präsentiert. Das bedeutet, dass die Quantität der Design-Zeichen auf die der Puppe selbst beschränkt ist, erklärt Tillis. Andererseits, wenn der:die Spieler:in anwesend ist, wird die Qualität der Design-Zeichen der Puppen sofort

²⁴⁷ Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 24.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 25.

²⁵⁰ Ebd., S. 26.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Vgl. Tillis, *Toward an Aesthetics of the Puppet*, a. a. O., S. 131.

transformiert, genauso wie die Qualität der Design-Zeichen durch die Anwesenheit des:der Spielers:in erweitert wird. Diese Anwesenheit, verdeutlicht Tillis, verändert die auf der Bühne präsentierten Design-Zeichen insgesamt und präsentiert, unabhängig von denen der Puppe selbst, ein Gesamtdesign, das in Qualität und Quantität nicht lebensecht ist. Gleichzeitig ist es konzeptionell, da das visuelle Konzept der Puppe als Puppe herausgestellt wird.²⁵³ Indem Manufaktor die Rolle des Pinocchio mit einer Puppe* verkörpern, die sichtbar animiert wird, diskutieren sie bereits visuell die Zeichen und das Konzept der Puppe* an sich.

Tillis vermutet, das japanische Bunraku sei womöglich das beste Beispiel der Transformation von Präsenz. Er hält fest, dass das Zeichen der Gestaltung der Figuren selbst bereits beinahe lebensecht sei, aber er betont, dass die Praxis von bis zu drei Operator:innen die einen Figurenkörper animieren, das insgesamte Gestaltungszeichen als Nachahmung verzerren. Er erklärt diese Verzerrung resultiere daraus, dass offensichtlich nichts, das lebt, von anderen kontrolliert wird.²⁵⁴ „It may well be that the radical juxtaposition of nearly lifelike puppets with the utterly unlikelike presence of their operators accounts for some of the power of Bunraku puppetry”²⁵⁵, erklärt Tillis. Weiters zeigt er: “[T]he puppets, regardless of their own imitative design-sign, are made conceptual in a manner that compels the audience to consider the puppets’ ontological status. [...] Thus, in Bunraku puppetry, signs of design are pushed to the limits of both imitative and conceptual representation, provoking the process of double-vision in perhaps its most extreme form.”²⁵⁶ Somit fordert das Bunraku-Figurenspiel sein Publikum dadurch heraus, dass es sich fast lebensechter Figuren bedient, die Wahrnehmung deren behaupteter Lebendigkeit jedoch dadurch gestört wird, dass sie von mehreren Spieler:innen offensichtlich animiert werden. Das Publikum wird beunruhigt, indem die hervorragende Führung der Figuren an die Betonung der Künstlichkeit gerät.

„Im japanischen *Bunraku*-Figurenspiel *vervielfältigen* sich die Splitterungen der Darstellungsebenen; denn eine Puppe wird nicht durch einen Puppenspieler bewegt, sondern durch drei, die jeweils unterschiedliche Bereiche der Puppe bespielen. Es bedarf jedoch noch weiterer Bühnenakteure: Ein zusätzlicher Sprecher leiht den Puppen seine Stimme, und Musiker begleiten die Aufführung.“²⁵⁷

²⁵³ Vgl. ebd.

²⁵⁴ Vgl. ebd., S. 131ff. „Perhaps the best example of the transforming presence of the operator is the Japanese **Bunraku**. The puppets themselves present design-signs of nearly lifelike quality and quantity; but with the presence of up to three operators for each puppet, the overall design-sign is wrenched from the imitative, for nothing that is truly lifelike can so obviously be controlled by others.”

²⁵⁵ Ebd., S. 132.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 58.

Im Moment der Mehrpersonenanimation ereignen sich anregende Momente, um die Begriffe des Körpers, des Individuums und des Subjekts zu besprechen. Wolfson zeigt die Besonderheit der mehrfachen Splitterung, die darstellerisch durch das Bunraku-Spielprinzip problematisiert wird auf.

Meike Wagner nimmt Bezug auf Georg Seeßlens Befassung mit dem künstlichen Körper, der das Phänomen des künstlichen Körpers als Darstellung einer Spaltung des menschlichen Selbst bzw. eines Risses in dessen Innerem, das als Individuum eben unteilbar sein sollte, versteht.²⁵⁸ Wagner erklärt, dass das Herstellen eines künstlichen Ebenbildes eine „veräußerlichende Strategie“ sei, die „die innere psychische Spaltung in eine Bildlichkeit [...] überführ[t] und nach dem Grauen vor dieser Repräsentation eine heilsame Überwindung des Zerfalls in Gang [...] setzt[.]“.²⁵⁹ Wagner zeigt, dass das Künstliche als die „Verkörperung des Fremden“²⁶⁰ zu lesen ist. Kommt dieses Fremde dem Körpersubjekt zu nahe, löst das im:in der Betrachter:in Grauen aus. Das Gefühl besagt, Körpersubjekt und Künstlichkeit sollten entschieden voneinander getrennt bleiben.²⁶¹

„Die künstliche Darstellung des künstlichen Menschen ist die andere Seite des Spiegels, die zur Erscheinung kommt. Der künstliche Mensch als ‚totes Ding‘, das gleichzeitig doch *Mensch* signalisiert, wird bedeutend anhand von Ich-Vorstellungen, die den Aspekt der Fremdheit, die nicht fassbare innerste Fremdheit zur Lesart des künstlichen Körpers, die sich auf die Differenz von Eigenem und Fremden bezieht. Es lässt sich jedoch feststellen, dass diese Differenz vor dem Hintergrund eines diskursiven Subjektbegriffs weniger zu dem Bild einer Spaltung führt als zu dem einer Verhandlung dieses Grenzdiskurses. Für die Puppe hieße das, ihre Gestalt transformiert von einem ‚erschreckenden‘ Spiegelbild der Spaltung zu einer Kippfigur des Wechselspiels von Fremden und Eigenem[.]“²⁶²

Damit lebt die Puppe* als Zeichen des künstlichen Menschen an der Grenze bzw. in einer Zwischensphäre, von wo aus sie den Menschen und sein Selbstbild reizt. Auch Armin Zweite, erkennt Wagner, sieht in der Puppe, die er als anthropomorph und tot annimmt, einen Rückverweis auf „den Menschen und seine eigene innere Fremdheit“.²⁶³ ²⁶⁴

²⁵⁸ Vgl. Wagner, *Nähte am Puppenkörper*, a. a. O., S. 62.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd., S. 63.

²⁶¹ Vgl. ebd.

²⁶² Ebd., S. 62ff.

²⁶³ Ebd., S. 63.

²⁶⁴ Vgl. ebd.

„Die Puppe, der künstliche Mensch, bietet sich an zur Projektion des eigenen Fremden auf ein Anderes, das ähnlich ist. Diese Projektion verläuft in zwei Richtungen. Zum einen ist sie Ausgangspunkt von Allmachtsphantasien, die den Menschen als Schöpfer Gott gleichstellen. Das menschenähnliche Wesen, das von Menschenhand erschaffen wurde, ist Ausweis dieser gestalterischen Fähigkeit, hat jedoch in sich eingeschlossen einen animistischen Kern. Es bleibt immer die dunkle Ahnung der selbständigen Belebung des Dings, der Emanzipation von ihrem Schöpfer und die Gefahr besteht, dass Ähnlichkeit in Identität hineinfällt. Zum anderen gibt es die Möglichkeit einer phantasmatischen Projektion auf die Puppe als Ebenbild der eigenen Subjekt-Objekt-Komplexität[.]“²⁶⁵

Bemerkenswert ist in dieser Passage, dass sich der Mensch einerseits über das von ihm geschaffene Andere, dass ihm ähnlich ist, in Abgrenzung definieren will, andererseits es ihm vor dem künstlichen Wesen graut und es immer als potenziell gefährlich betrachtet. Bezüglich des ersten Punktes der Errichtung der Identität durch Abgrenzung zum Fremden als Referenzpunkt kann zu Jochen Kiefer übergeleitet werden, der die Idee des Individuums und das Figurenspiel folgendermaßen zusammensetzt.

„[D]ie frühaufklärerische und humanistische Denktradition setzt die Marionette als positives, d.h. die Position des Menschen in der Welt bestimmendes Bild außer Kraft. Unter den Bedingungen der Selbstreflexion von Bewusstsein verliert die ursprüngliche Bedeutung der Metapher insofern ihren Sinn, als Marionette und Spieler nun in einer als autonom denkbaren Person zusammenfallen und damit die Metaphorik unsichtbarer Beweggründe internalisiert wird. Die **Idee des Individuums** ist somit die Voraussetzung, die Metapher für Abhängigkeit im heutigen und pejorativen Sinn zu denken: sie steht für abhängiges menschliches Verhalten ein, für ein Verhalten, das nicht zu sich selbst gekommen ist und somit lediglich noch die Defizite von Handlungen repräsentieren kann. In diesem Sinn kann die Metapher auch im Theaterdiskurs abwertend eingesetzt werden.“²⁶⁶(Hervorhebungen JU)

Anregend in diesem Auszug erscheint mir das Zusammengehen von Puppe* und Animateur:in zu einer als autonom bezeichneten Entität und dass diese Tatsache die üblichen Konnotationen und inhaltlichen Rahmen als nicht mehr stimmig erscheinen lassen. Wurde das Publikum lange wegen der unheimlichen Metaphorik der Puppe* misstrauisch, so faszinierend erscheint ihre semiotische Beschaffenheit für andere. Eine weitere Metapher der Puppe* spielt sich innerhalb der überaus bemerkenswerten Idee der Vielheit, der Gespinste und des Rhizoms – ein Bild bearbeitet von Deleuze und Guattari – ab. „Bezeichnenderweise stehen jedoch gerade die Fäden

²⁶⁵ Ebd., S. 63ff.

²⁶⁶ Kiefer, *Die Puppe als Metapher*, a. a. O., S. 13f, zit. nach Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 37ff.

der Marionette in der Metaphorik von Deleuze, Guattari und Ernst Jünger keineswegs für eine metaphysische Abhängigkeit“²⁶⁷, erklärt Lisa Wolfson, „sondern für Vielheit, *Rhizome* und *Gespinnste*, die in ihren Verbindungen und Verflechtungen das Sein ausmachen und in die Unendlichkeit reichen“²⁶⁸. Deleuze und Guattari schreiben,

„[a]ls Rhizom oder Mannigfaltigkeit betrachtet sind die Fäden der Marionette nicht an den angeblichen Willen eines Künstlers oder Marionettenspielers gebunden, sondern an die Mannigfaltigkeit von Nervenfasern, die in anderen, mit den Fäden der ersten verbundenen Dimensionen eine zweite Marionette bilden: ‚Die Fäden oder auch die Drähte, mit denen die Figuren bewegt werden. Wir wollen sie Gespinst nennen. (...) Eingewandt könnte werden, daß *seine Mannigfaltigkeit* im Schauspieler wohne und von ihm projiziert werde. Gut, aber dessen Nervenfasern sind auch Gespinst. Und das führt über die graue Masse, den Raster, ins Ungesonderte zurück (...) Das Spiel (...) nähert sich dem bloßen Weber, wie es die Mythen den Parzen und Nornen zuschreiben.“²⁶⁹

Wolfson erkennt treffend und aufschlussreich, dass „[i]n dieser auf dem realen Puppenspiel gründenden Metaphorik [...] die Marionette und der Puppenspieler als Verbindungen und Verflechtungen aus Organischem und Anorganischem bestehende Vielheiten [sind].“²⁷⁰ Wolfson sieht die Fäden von Marionetten als wahrnehmbare Sequenz großer Gespinste aus zahlreichen Verbindungen.

„An den Fäden der Marionette werden diese Verbindungen oder ‚Linien‘ als ein kleiner Ausschnitt, ein Fraktal des Gesamtgespinstes erkennbar. Der Puppenspieler ist keine mächtige Einheit für die ihm vermeintlich untergeordnete Vielheit der Marionette, da er selbst kein absolutes Individuum im wahrsten Sinne des Wortes ist – weder losgelöst aus dem Rhizom des Seins noch unteilbar.

Hinter dem Begriff *Individuum* verbirgt sich nämlich der Gedanke, dass der Mensch eine mächtige Einheit bildet. Ich, Selbst, Persönlichkeit, Identität sind jedoch rhizomatische Vielheiten.“²⁷¹

Bemerkenswert ist Wolfsons Hervorhebung, die Spieler:innen seien keine abgeschlossenen Einheiten, die sie im ersten Moment zu sein scheinen, und sind auch nicht der klaren Uneindeutigkeit der Puppen* überzuordnen. Spieler:innen und Puppen* sind grundsätzlich im Rhizom des Seins positioniert bzw. existieren selbst als rhizomatische Vielheiten. Das

²⁶⁷ Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 61.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Deleuze/Guattari, „Einleitung. Rhizom“, In: Dies., Rösch, Günther (Hrsg.), *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1997, S. 18., zit. nach Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 61ff.

²⁷⁰ Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 62.

²⁷¹ Ebd.

Begriffsbild der ‚Linien‘ entnimmt Wolfson den Darstellungen von Deleuze und Guattari in *Rhizom*.²⁷² Wolfson erklärt, dass

„[w]enn wir die Spiegelfigurenmetapher weiterspinnen, dann vervielfältigen sich die Spiele unserer eigenen Figuren zu einer spielerischen, aber nichtsdestoweniger ernsthaften Kommunikation mit den bunten Figuren anderer Menschen, der Vielseitigkeit anderer Lebensformen sowie mit den unterschiedlichen Facetten der Dinge. Wir werden zu Geflechten aus Beziehungen und hören auf, abstrakte abgegrenzte und autonome Personen aus der Tradition des philosophischen Liberalismus zu sein,[Vgl. Janet Carsten, *After Kinship*, 2004, S. 97] wobei wir solche Personen wohl kaum je gewesen sind.“²⁷³

Der Schlüsselgedanke dieser Passage ist, verschiedene Entitäten, zu denen auch wir gehören, nicht als vereinzelte, abgeschlossene Erscheinungen zu betrachten, sondern sie/uns über die Verflochtenheit miteinander wahrzunehmen/zur denken/zur verstehen. Das Puppen*spiel stellt beispielhaft diese Verbindungen dar.

Wolfson erklärt, die „Besonderheit des *Bunraku* [liege] darin, dass die Puppenspieler nicht im Verborgenen agieren, sondern sichtbar die Puppen bewegen.“²⁷⁴ Daraus resultiert, dass das Publikum „nicht nur das Leben der Puppen [sieht], sondern [...] ebenso einen Einblick in die ‚Kunst‘[Barthes, *Reich der Zeichen*, 1981, S. 71] – oder das *Spiel* – wie auch in die ‚Arbeit‘[Barthes, *Reich der Zeichen*, 1981, S. 71] der Puppenspieler [erhält].“²⁷⁵ Wegen der gegebenen Sichtbarkeit ist es nicht mehr möglich, Arbeit dichotom zum Spiel kritiklos hinzunehmen, schließt Wolfson.²⁷⁶ Dass es keine Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt im *Bunraku* gibt, zeigt Jochen Kiefer auf, der sich auf die Untersuchungen von Roland Barthes beruft. „Auf gleicher Augenhöhe (auch figurativ) und nur als Agent oder Operateur führt der Spieler die Gesten und Bewegungen der Puppe aus“, schreibt Kiefer.²⁷⁷ „Die Puppenspieler sind lediglich Helfer der Puppe, die ihr Eigenleben ermöglichen, indem sie – mit Bruno Latour gesprochen – zur ‚Gelegenheit‘ für dieses werden“²⁷⁸, verdeutlicht Wolfson diesen Gedanken. Im Vergleich zu Bruno Latour in *Die Hoffnung der Pandora*, der „über das Zusammenspiel zwischen Menschen, Dingen und Umweltbedingungen, das jenseits der Herrschaft der Subjekt/Objekt-Dichotomie angesiedelt ist“²⁷⁹ schreibt, betont sie, dass die Relation von

²⁷² Vgl. Deleuze/Guattari, „Einleitung. Rhizom“, a. a. O., S. 18.

²⁷³ Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 63.

²⁷⁴ Ebd., S. 60.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Vgl. ebd.

²⁷⁷ Kiefer, *Die Puppe als Metapher*, a. a. O., S. 63.

²⁷⁸ Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 60.

²⁷⁹ Ebd., S. 60ff.

Spieler:innen und Puppe* eine ist, wie sich Newton „für die Schwerkraft [,ereignet‘], Pasteur [...] den Mikroben [,geschieht‘]“²⁸⁰. Das bedeutet, „Menschen und Dinge, Puppen und Puppenspieler werden im Vollzug ihrer gemeinsamen Existenz zu Möglichkeiten füreinander.“²⁸¹ „Das *Bunraku*-Spiel bedeutet für Roland Barthes“, veranschaulicht Wolfson, „sowohl die Überwindung der typischen Puppen-Metaphorik der Abhängigkeit als auch das Ende der Metaphysik im herkömmlichen Sinne“²⁸². Spannend sind die Unterschiede in der Metaphorik zwischen dem System der Marionette und des *Bunraku*. Für Barthes ist klar, dass das Fehlen der Fäden im *Bunraku* die Assoziationen der Abhängigkeit nicht mehr hervorrufen. „Im *Bunraku* wird die Marionette nicht an Fäden gehalten. Keine Fäden und folglich auch keine Metapher und kein Schicksal mehr. Die Marionette öffnet nicht länger das Geschöpf nach, der Mensch ist nicht mehr die Marionette in den Händen der Gottheit, das *Innen* beherrscht nicht länger das *Außen*“²⁸³, beschreibt Roland Barthes.

Die Charakteristiken des japanischen *Bunraku*-Figurenspiels und den diskursiven Erprobungen, die von seiner Ästhetik angeregt werden, sind fruchtbarer Auseinandersetzungsgrund für die Thematik des menschlichen Selbstverständnisses und der Fragen zum Subjekt und Objekt. Diesbezüglich wurde die Animationspraxis durch mehrere Spieler:innen besprochen, als auch die Gestaltung des Figurenkörpers. Ein weiterer Teil dieses Abschnittes setzte sich mit der Metaphorik der Puppe* als künstlicher Körper, der als uneindeutig bezeichnet wird, auseinander und geriet an Problematisierungen der menschlichen Subjektkonstruktion, die sich über die Gegenüberstellung des fremden, künstlichen Körpers der Puppe* vollziehen. Weiters wurde die Puppe* in ihrer Stellvertreter:innenfunktion als künstliches Zeichen des Menschen bearbeitet. Das Phänomen der Puppe* ermöglicht es, Momente der Splitterung, des Risses, der Spaltung, der Vielheit, der Gespinste und des Rhizoms zu erörtern, die unweigerlich die Idee des Individuums auf die Probe stellen. Ebenfalls wird anhand Deleuzes und Guattaris Bild des Rhizoms erklärt, wie der:die Puppenspieler:in und die Puppe* miteinander verbunden sind und es wird betont, dass diese als in Verbindung stehend wiederum in ein größeres, unersichtliches Gespinst verwoben sind, das ihr Sein bedingt.

²⁸⁰ Latour, *Die Hoffnung der Pandora*, a. a. O., S. 347, zit. nach Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 60.

²⁸¹ Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 61.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Barthes, *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 86, zit. nach Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 61.

5.4. Die uneindeutige Körperfiguration des Fuchs-Katzen-Roboters

Im vorangegangenen Teilkapitel wurde die spezielle Situation im Bunraku-Figurenspiel näher betrachtet. Dieses Teilkapitel setzt sich mit dem Fuchskatzenroboter aus *Pinocchio 2.0* auseinander, der vom Kollektiv Manufaktur für seine Inszenierung entwickelt und gebaut wurde. Konkret interessiert mich, welche Momente der Vieldeutigkeit bzw. Uneindeutigkeit sich in dieser Körperfiguration ereignen und wie sie im Kontext der theoretischen Betrachtung der Handlungsfähigkeit nicht-menschlicher Entitäten bzw. als in ein Netzwerk aus menschlichen und nicht-menschlichen Aktanten eingebunden, verständlich ist. Verschiedene Problematisierungen von Subjektkonstruktionen werden in diesem Kapitel durch die Strategie der VerUneindeutigung von Antke Engel, der Grenze als Phänomen von Meike Wagner und dem:der Cyborg von Donna Haraway besprochen.

Das Kollektiv Manufaktur beschreibt sich in seinem Selbstverständnis als Produzent:innen von kritischem Puppenspiel.²⁸⁴ Seine Mitglieder, Friedericke Miller, Gilda Coustier, Mathias Becker und Yasmine Salimi, interessieren sich insbesondere für den Menschen und die Maschine. Manufaktors Arbeit folgt queeren und postkolonialen Ansätzen.²⁸⁵ In ihrer Inszenierung *Pinocchio 2.0* kreiert Manufaktur die Rollen der Katze und des Fuchses als einen hybriden Roboter/Apparat, der mit Controller gesteuert wird. Diese elektronische Animation ist eine spannende Neuinterpretation des Puppenspiels, die dieselben Mechanismen und Schlüsselpunkte verwendet, jedoch diese distanzierter und entfremdeter einsetzt. Der Fuchs-Katzen-Roboter ist zusammengesetzt aus verschiedenen Materialien. Die Spieler:innen des Kollektivs schreiben ein digitales Programm, das das Bewegungsprofil festlegt. Die Bewegungsmöglichkeiten hängen von diesem festgeschriebenen Programm ab. Der Körper des Roboterhybrids ist zusammengesetzt aus organischen und anorganischen Materialien. Den Rumpf der Figur bildet ein quadratisches Metallkonstrukt aus verschiedenen Rohren und Platten. Es ist auf Rädern befestigt, die die Figur sich durch den Raum bewegen lassen. Die Impulse der räumlichen Bewegung werden durch den Controller gegeben. Die Figur besitzt sechs Motoren. Um den Körper der Figur ist ein Kunstfell mit Wildkatzenmuster befestigt. Die Figur hat zwei Köpfe, die jeweils aus verschiedenen Tierschädel- und Tierknochenmaterialien zusammengesetzt sind. Diese Schädelkonstruktionen sind mit LED-Lichtern und elektrischen

²⁸⁴ Vgl. Manufaktur, „reflection“, o. J., <https://www.manufaktur.eu/manufaktur/kuenstlerisches-selbstverstaendnis/>, Zugriff: 27.09.2022.

²⁸⁵ Vgl. Manufaktur, „about“, *Manufaktur*, o. J., <https://www.manufaktur.eu/manufaktur/about/>, Zugriff: 27.09.2022.



Abbildung 1

Gelenken ausgestattet. Die Kiefergelenke werden ebenfalls mit Controllern animiert und funktionieren im Klappmaulprinzip. Ein:e Puppenspieler:in spricht die Rolle durch ein Mikrofon, er:sie ist dabei am Bühnenrand platziert. Die Stimme des:der Sprechers:in ist technisch verstärkt und verfremdet. Die Tierschädelkonstruktionen können sich ebenfalls in der horizontalen

Linie drehen. Bemalt sind die Knochenoberflächen mit Neonfarbe.²⁸⁶ (siehe Abbildung 1²⁸⁷)

Interessant ist zunächst zu bemerken, wie der Roboter als Phänomen auf den Menschen wirkt. Der menschenähnliche Roboter schreibt sich in eine ähnliche Metaphorik wie die der Puppe* ein, die u. a. Leblosigkeit, Emotionslosigkeit und Abhängigkeit beinhaltet. Der humanoide Roboter ist ebenfalls als künstlicher Mensch bzw. Körper wahrnehmbar und löst als Figuration des Fremden Unwohlsein im:in der menschlichen Betrachter:in aus.²⁸⁸ Ein weiteres Bild, das die menschenähnliche Maschine trägt, ist das der Produktivität und der Leistung.²⁸⁹ In *Pinocchio 2.0* resoniert dieses Narrativ in der Erzählung, in welcher Roboter als Feindbild konstruiert werden, von welchen vermeintlich Gefahr ausgeht und von welchen sich abzugrenzen verlangt wird. Gepetto hegt jedoch Sympathien für Roboter und erschafft sich liebevoll seinen Sohn Pinocchio, den er zu beschützen versucht. Ebenfalls wird ein weiterer kleiner Roboter eines selbstbeweglichen Spielzeugdinosauriers in die Sorgeverhältnisse eingebunden, indem er von Pinocchio als Freund anerkannt wird.

Das Material des Fuchs-Katzen-Roboters, für welches sich Manufaktor zum Puppen*bau entschieden haben, und der Gestaltungsprozess transportieren anregende Möglichkeiten, zahlreiche Problematisierungen und Veranschaulichungen von lebhafter Materie und des gemeinsamen Handelns zu diskutieren. Gilda Coustier, Mitglied des Kollektivs Manufakor, berichtet im Gespräch über die Inszenierung von der Beschaffung des Tierknochenmaterials durch eine:n Tierpräparators:Tierpräparatorin. Als besonders spannender Moment erscheint mir die Tatsache, dass sich auf den Gegenständen bereits Würmer angesammelt haben, Coustier

²⁸⁶ Vgl. Mustroph, Tom, „Die Knochenmaschine“, In: Dabs, Annette/ Sandweg, Tim (Hg.), *Der Dinge Stand. Zeitgenössisches Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch*, Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 50-52.

²⁸⁷ Abbildung 1: N.N., „Manufaktor“, In: Dabs, Annette/ Sandweg, Tim (Hg.), *Der Dinge Stand. Zeitgenössisches Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch*, Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 50.

²⁸⁸ Vgl. Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 40.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 44.

musste zunächst die Flächen von ihnen reinigen.²⁹⁰ Es ist festzuhalten, dass sich das Material bereits in einem Stadium des Verfalls befand, in dem andere Organismen sich dessen als Quelle der Nahrung bedienen und es damit zersetzen und in ihre eigenen Körper aufnehmen, was wiederum ihr eigenes Fortbestehen sichert. Anregend ist, sich diesen Faktor vorzustellen, bevor das Material aus dieser Kette zeitweilig entnommen und in eine künstliche Rahmung der Theatervorstellung versetzt wurde. Das Untersuchungsfeld der Handlungsfähigkeit nicht-menschlicher Akteure erscheint ebenfalls im Auftreten der Würmer. Würmer werden als ‚small agencies‘ z. B. von Darwin problematisiert.

„Darwin behauptet, Würmer würden die menschliche Kultur einläuten, um dann, indem sie ergänzend zu Menschen und deren Bestrebungen ihr Geschäft verrichten, zum Erhalt dessen beizutragen, was Mensch und Wurm gemeinsam geschaffen haben. [...] Dass die Mühen der Würmer zur menschlichen Geschichte und Kultur beitragen sei vielmehr ungeplantes Ergebnis davon, dass die Würmer mit anderen (biologischen, bakteriellen, chemischen, menschlichen) Akteuren gemeinsam handeln und wettstreiten. Darwin beschreibt die Tätigkeit der Würmer als eine von zahlreichen ‚kleinen Ursachen‘ (*small agencies*), deren ‚gehäufte Wirkungen‘ sich als recht gewichtig erweisen. Es wäre Darwins Sinn zu sagen, dass sich Würmer an heterogenen Gefügen beteiligen, innerhalb derer die Handlungsmacht keinen alleinigen Ausgangspunkt, keinen Drahtzieher hat, sondern vielmehr über einen Schwarm verschiedener und vielfältiger, lebhafter Materialität verteilt ist.“²⁹¹

Diese Schilderung demonstriert die Verbundenheit verschiedener Akteure:Akteurinnen, von denen vielfältige Handlungsmacht ausgeht. Weiters stellt Bennett klar, dass laut Darwin und Latour Würmer wirkmächtig dazu beitragen, dass Menschen die Verwirklichung ihres Willens und ihrer Absichten erreichen könnten.²⁹² Bennett berichtet, dass „[e]s scheint, als seien Würmer zum einen ‚wie wir‘ und als müssten wir zum anderen [...] von einem gewissen nichtmenschlichen Handlungsvermögen als Möglichkeitsbedingung menschlicher Handlungsfähigkeit ausgehen.“²⁹³ Somit sind nichtmenschliche Entitäten und das Vertrauen darauf, dass sie Handlungen ausführen, Bedingungen für die menschliche Handlungsfähigkeit selbst.

Eine weitere Komponente des Fuchs-Katzen-Roboters ist das Material des Metalls. Betrachtet man Metall etwas genauer, dann erkennt man, dass auch Metall bereits in anderen verschiedenen Stadien verbunden existierte. Bennett zeigt auf, dass Metall stets „eine

²⁹⁰ Vgl. Mustroph, Tom, „Die Knochenmaschine“, a. a. O., S. 51.

²⁹¹ Bennett, *Lebhafte Materie*, a. a. O., S. 162ff.

²⁹² Vgl. ebd., S. 166.

²⁹³ Ebd.

Legierung aus den Bestrebungen vieler Körper, etwas von geologischen, biologischen und häufig auch menschlichen Handlungsvermögen Bearbeitetes²⁹⁴ sei. Sie erklärt die Figur des:der menschlichen Metallarbeiters:arbeiterin, die „selbst emergente Effekte der vitalen Materialität, mit der sie umgehen“²⁹⁵, sind. Die Arbeit des:der Puppenspieler:in, die ihre Puppen* selbst herstellt, ist wie das folgende Beispiel des:der Handwerkers:in zu verstehen, also ebenfalls als emergente Effekte der vitalen Materialität. „Der Wunsch des Handwerkers, herauszufinden, was ein Metall leisten kann und nicht etwa der Wunsch des Wissenschaftlers, zu wissen, was ein Metall ist, hat erlaubt, im Metall ‚ein Leben‘ zu erkennen und dadurch schließlich auf produktive Weise mit ihm zusammenzuarbeiten.“²⁹⁶ Puppenspieler:innen sind Experten:innen und experimentieren mit dem Material, bis es sich nicht in seinen zahlreichen Fassetten zeigt. Sie versuchen, alle Bewegungen zu erproben und jedes Zeichen, jeden Inhalt, der aus diesen gelesen werden kann, sichtbar werden zu lassen. Sie vertrauen darauf, dass das Material sich ausdrücken kann und arbeiten mit ihm zusammen, um diese Aussagen hervorzuholen. Deleuze und Guattari behaupten, dass „Materialität keinerlei belebender Ergänzung bedarf. Sie wird vielmehr selbst als ‚aktives Prinzip‘ gedacht.“²⁹⁷ Was Material jedoch in künstlerischer und animationstechnischer Auseinandersetzung, in Verbindung mit menschlichen Akteuren vertreten durch Puppenspieler:innen erzählen kann, ist zweifellos erstaunlich.

Wie kann somit die Puppe* gelesen und verstanden werden? Eine Strategie ist es, sich derselben kognitiven Mechanismen zu bedienen, die Darwin durch das Prinzip des Anthropomorphismus vorgenommen hat. „Darwin hat seine Würmer vermenschlicht: Er erkannte in ihnen eine Intelligenz und einen Eigensinn, die er als seiner eigenen Intelligenz und seinem eigenen Eigensinn verwandt ansah.“²⁹⁸ Das ist, wie wenn eine Bewegung oder Geste einer Puppe*, die nach der Gestalt vielleicht ein Objekt ist, als menschliche Geste verstanden wird, die einen bestimmten Inhalt trägt. Es geht darum, etwas zu beobachten und es auf eigene menschliche Erfahrungen und Muster rückzuschließen. „Im vitalen Materialismus kann eine anthropomorphisierende Wahrnehmungskomponente eine ganze Welt von Resonanzen und Analogien aufdecken,“²⁹⁹ schreibt Bennett.

²⁹⁴ Ebd., S. 112ff.

²⁹⁵ Ebd., S. 113.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd., S. 114.

²⁹⁸ Ebd., S. 167.

²⁹⁹ Ebd.

„Eine Prise Anthropomorphismus kann also ein Empfindungsvermögen verstärken, dem sich die Welt nicht als Ansammlung ontologisch verschiedener Seinsarten (Subjekte und Objekte) darstellt, sondern als Zusammenhang unterschiedlich zusammengesetzter, sich verbündender Materialitäten. Indem er Ähnlichkeiten aufzeigt, die quer zu kategorialen Unterscheidungen liegen, und indem er ein Schlaglicht wirft auf strukturelle Parallelen zwischen den materiellen Formen der ‚Natur‘ und denen der ‚Kultur‘, vermag es der Anthropomorphismus, Isomorphismen aufzudecken.“³⁰⁰

Also kann die Puppe* über die Vorgehensweise einer anthropomorphistischen Lesart zugänglich werden und nicht als abgekapselte Entität zum Menschen, als Zuseher:in oder Spieler:in, verstanden werden, sondern als bereits mit ihm verbunden. Indem die Ausdrücke der Puppe* aus dem menschlichen Zeichenrepertoire entspringen bzw. als mit ihnen verwandt begriffen werden, kann das, was die Puppe* erzählt, verstärkt empfunden werden. Über die darstellerischen Logiken des Fuchs-Katzen-Roboters und seine Wirkung berichtet Tom Mustroph Folgendes:

„Überraschenderweise scheinen bei Figuren, die nicht nachahmen müssen, sondern eigenen Logiken folgen, die Schwierigkeiten geringer zu sein. Fuchs-Katze wirkt, obwohl die Figur komplett digital gesteuert wird, souveräner. Das animalisch-technische Hybrid repräsentiert nur sich selbst; jede seiner Bewegungen wird daher als ‚naturgetreu‘ empfunden. Die Pinocchio-Figur hingegen wird von den Vorstellungen gerahmt, die das Publikum von Menschen und menschenähnlichen Wesen mitbringt.“³⁰¹

Bemerkenswert ist, dass Mustroph seine rezeptive Erfahrung des Fuchs-Katzen-Roboters mit der der Pinocchio-Puppe vergleicht. Es scheint, Mustroph sei von der Spielführung der Pinocchio-Puppe einigermaßen enttäuscht, da die Erfahrung dieser durch das Gelingen der Nachahmung des Menschen abhängt, wobei er vom wirkmächtigen Ausdrucksschema des Roboters begeistert ist. Eine weitere theoretische Arbeit, die sich mit dem Zeichenprofil von hybriden Wesen, deren politischem Einfluss und der ontologischen Verfassung beschäftigt, ist Donna Haraways *The Cyborg Manifesto*.

Mit der Veröffentlichung von *The Cyborg Manifesto* im Jahr 1985 denkt Donna Haraway die Figur des:der Cyborg als grenzüberschreitende und uneindeutige Entität. Die Handlungsfähigkeit des:der Cyborg wird durch vernetzende und verbindende Vorgänge bedingt. Der Einfluss des:der Cyborg auf gesellschaftliche Strukturen ist stark. Haraway

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Vgl. Mustroph, Tom, „Die Knochenmaschine“, a. a. O., S. 51ff.

veranschaulicht das Vernetzen als herrschaftskritische Strategie, die Dichotomien problematisiert und ihre Macht aufzuheben beginnt.³⁰² Lisa Wolfson verbindet Haraways Cyborg und das Phänomen der Puppe* folgendermaßen:

„[Haraways] abstraktes und ironisches Cyborg-Modell macht die/den Cyborg zum Inbegriff und Symbol der Vermittlung von Gegensätzen und zur Metapher für einen Dichotomien überwindenden Menschen sowie für die feministische Wissenschaftlerin. Das hybride natürlich-künstliche Wesen der Puppe – und des Menschen – kommt in der bildhaften Cyborg-Fusion prägnanter und plastischer zum Vorschein. Jene radikale diskursive Trennung von vermeintlich ‚natürlichen‘ Subjekten und ‚künstlerischen‘ Objekten wird aufgehoben, und das, was als *selbstverständlich* und quasi *gegeben* – mithin als *natürlich* gilt, wird vom geschlechtsneutralen Cyborg-Geschöpf Haraways stets kritisch hinterfragt, um rigide Abgrenzungen und die manifeste oder latente Machtausübung, welche diesen Definitionen innewohnt, aufzudecken und zu transzendieren.“³⁰³

Das Hinterfragen und Aufbrechen von normativen und als natürlich gekennzeichneten (Körper-)Konzepten wird in Haraways Cyborg-Figur radikal unternommen. Die Trennung von Subjekt und Objekt abzulehnen und sie als verbunden zu begreifen, ermöglicht zusätzlich, das Puppen-, Figuren- und Objektspiel in seinen vielen Formen wahrzunehmen. Im Puppen-, Figuren- und Objekttheater sind es Gegenstände, die die Handlung auslösen und vorantreiben. Trotzdem sind die jedoch stets auch mit dem:der Spieler:in und dem:der Rezipienten:in verbunden. Wolfson versteht die „dialektische Verschmelzung von Oppositionen“³⁰⁴, die sich in der Begriffsperson des:der Cyborg ereignen, als Möglichkeit, die menschliche Selbsterfahrung zu intensivieren und auszudehnen.³⁰⁵ Sie führt aus, dass „[m]it der Betonung der Künstlichkeit [...] Haraway das Gemachte, das Konstruierte der menschlichen kulturellen Existenz in den Mittelpunkt [rückt]“. ³⁰⁶ Auch Meike Wagner erörtert die Figur des:der Cyborg als Problematisierung der Grenze und des Phänomens des Fremden.

„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

³⁰² Vgl. Mertlitsch, Kirstin, *Sisters – Cyborgs – Drags. Das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies*, Bielefeld: transcript 2016, S. 147.

³⁰³ Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 51.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Vgl. ebd.

³⁰⁶ Ebd., S. 51ff.

des Cyborgs: Seine Repräsentation verweist auf die urmenschliche Faszination an und auf den Horror vor der Grenzüberschreitung.“³⁰⁷

Wagner zeigt damit die Möglichkeiten der Problematisierung der Grenze und seiner Verschiebung auf. Entscheidend für meine Untersuchung ist, dass die eigene Handlungsmacht des:der Cyborg als Akteur:in und seiner:ihrer Abhängigkeit von anderen Handlungsträger:innen, zusammenfallen. Wagner beobachtet, dass sich in der Metapher des:der Cyborg auf mehreren Ebenen Subjektdiskurse vollziehen.³⁰⁸ Sie fasst zwei Perspektiven zusammen, die vom Subjekt als etwas Einheitliches ausgehen und sich durch diesen Blick dem Körper des:der Cyborg nähern.³⁰⁹ Zuerst, erklärt Wagner,

„wird der[:die] Cyborg als ein durch das Eindringen der Technik entsubjektivierte Wesen betrachtet. Diese Betrachtungsweise basiert auf der Vorstellung, das Subjekt konstituiere sich dadurch, dass es sich Natur als das Andere in kulturierenden [sic] 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.“³¹⁰

Damit erkennt Wagner die Aneignung der Natur, die sie mit dem Begriff der Kultur beschreibt, als konkreten Moment, indem sich Subjektivierung ereignet. Der Körper, der sich als das Andere der Natur begreift, ist auch ein Subjekt. Wagner differenziert jene Körper, die die Felder ‚Natur‘ und ‚Technik‘ vermengen und nicht abgrenzen, als der Subjektivierung nicht fähig. An zweiter Stelle nennt Wagner die Idee, „das Subjekt definiere sich durch eine rein geistige Tätigkeit und Kontrolle über die Aktivität des Körpers. 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 überführen scheint.“³¹¹ Wagner fasst zusammen, dass „[b]eide Vorstellungen [...] sich auf eine Subjektbildung [beziehen], die sich durch Abgrenzung des Anderen vollzieht und nach Einheitlichkeit strebt.“³¹² Das bedeutet, dass abermals das Abgrenzen von dualistischen Begriffspaaren aufrechterhalten wird und gängige Normative

³⁰⁷ Wagner, *Nähte am Puppenkörper*, a. a. O., S. 139.

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 141.

³⁰⁹ Vgl. ebd.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Ebd.

³¹² Ebd.

ihren Einfluss behalten, die Ausschlüsse bedingen.³¹³ Auch Wolfson betont, dass es Haraway zwar gelingt, mit Hilfe des:der uneindeutigen Cyborg Ideen des ‚Natürlichen‘ und des ‚Gegebenen‘ als konstruiert aufzuzeigen, jedoch verbleibt es dabei. Wolfson kritisiert, dass Haraways Begriffsperson es letztlich verpasst, jene naturalisierten Konzepte aufzulösen.³¹⁴

Wagner spricht Haraways Cyborg eine klare feministische Konzeptualisierung zu und nennt ihn:sie einen „zeitgemäßen Ausdruck für ein Subjektbewusstsein im Spannungsfeld von Körper und Technik, Natur und Kultur.“³¹⁵ Sie fährt fort, dass „Haraways Lesart [...] sich dabei mit der phänomenologischen Einbindung des Anderen, des Fremden in die Subjektkonstitution vereinbaren [lässt]“³¹⁶, und verweist dabei explizit auf Haraways Methode des Vernetzens. „Die Phänomenologie wird dann zum Verbündeten einer Perspektive, die Technik nicht als ein abzugrenzendes Außerhalb postuliert,“³¹⁷ erklärt Wagner,

„sondern die Wechselspiele und Sinnverknüpfungen zwischen technischem ‚Anspruch‘ und körperlicher ‚Antwort‘ zusammen zu bringen versuchen. Diese Perspektive betrachtet den ‚verfremdeten‘ Theaterkörper – den künstlichen Körper, oder auch ‚[den:]die‘ Cyborg – nicht als Produkt einer Montage, rezipiert als schockierendes Aufeinanderprallen von Künstlichem und Organischem, Technischem und Natürlichem, und auch nicht als Schmerzproduktion einer nivellierenden Fusion, die eine Aufhebung der Grenze bewirkte und damit einer vollständigen Aneignung, also Auflösung, des Fremden gleichkäme.“³¹⁸

Damit bezieht Wagner in ihrer Untersuchung die darstellenden Künste mit ein und postuliert, die Denkfigur des:der Cyborg sei ein:e potenzielle:n Grenzverschieber:in und unmissverständliche:r Grenzproblematisierer:in.³¹⁹ Auch Antke Engel setzt sich in ihrer analytischen und theoretischen Arbeit mit der Problematisierung von Grenzen und ihrer machtsstrukturellen Anordnung auseinander und bespricht beispielhaft verschiedene Momente und Erscheinungen, die durch die Strategien der VerUneindeutigung und Destabilisierung jene Ordnung und Grenzen zu verschieben und reizen vermögen.³²⁰

Antke Engel unternimmt den Versuch, mit Praktiken der VerUneindeutigung und Destabilisierung, Repräsentation in ihren politischen Wirkungsweisen begreifbar zu machen.

³¹³ Vgl. ebd., S., 141ff.

³¹⁴ Vgl. Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 52.

³¹⁵ Wagner, *Nähte am Puppenkörper*, a. a. O., S. 145.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Vgl. ebd.

³²⁰ Vgl. Engel, Antke, *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 14-15.

Konkret behandelt Engel die Felder Geschlecht und Sexualität und untersucht die hegemonialen und strukturellen Verhältnisse, in die diese beiden Begriffe eingebunden sind.³²¹ Engel verdeutlicht, dass die Vorgehensweisen der VerUneindeutigung und Destabilisierung deshalb so produktiv sind, da sie „die symbolische oder soziale Bedeutung geschlechtlicher und sexueller Existenzweisen zwar immer in Relation__zum, aber verbunden mit der überschreitenden Abwendung_vom binär-hierarchischen, normativ-heterosexuellen System entfalten.“³²² Somit ereignet sich in dieser Strategie sowohl das Aufzeigen von gängigen normativen Verhältnissen, als auch deren Subversion. Welche mächtige Position die Norm einnimmt, zeigt Engel anhand der Tatsache, dass wie auch immer sich „Körper, Subjektivitäten und Existenzweisen, Begehrensformen und sexuelle Praktiken“³²³ äußern, das Erkennen dieser geschieht stets durch die Beziehung zur Norm und als nicht mit ihr übereinstimmend gekennzeichnet. „Sie erscheinen entsprechend als Abweichungen, als Verfehlungen, als Kopien oder als Parodien der Norm“³²⁴, erklärt Engel. Darum betont Engel, dass das Kreieren von zusätzlichen Bildern nicht diese Situation entmachtet, sondern es gilt in die Prozesse, die Herrschaftsverhältnisse aufbauen, und die Voraussetzungen der Repräsentation einzugreifen.³²⁵ Im Zuge dessen stellt sich die Frage, wo sich ähnliche Phänomene im Puppen-, Figuren- und Objekttheater finden lassen? Verwenden die Ausdrucksformen des Puppen-, Figuren- und Objekttheaters die selben Verfahren und Methoden? Einen Versuch, dies zu beantworten, stellen die bereits erwähnten Zeichensysteme und Rezeptionsmechanismen des Objekttheaters dar. Um noch einmal darauf zurückzukommen, wurden mit Obratzsov die einzelnen Erzählebenen der Objektanimation besprochen: die vom Inhalt des Gegenstandes erstens in der realen Welt – außerhalb der theatralen Rahmung –, zweitens innerhalb der künstlerischen Setzung und die drittens aufeinander prallen und gleichzeitig vom Publikum gelesen werden handeln. In Bezug zum Untersuchungsfeld dieses Teilkapitels ist relevant, dass die neue Zuschreibung, die das Objekt durch die Animation erhält, sich nicht außerhalb des vorgängigen Inhaltes des Gegenstandes materialisiert, sondern sich immer in Relation zu dieser verhält. Die neue inhaltliche Ebene verhält sich immer kritisch zu der vorgängigen und zeigt ihre mächtige Position und Zusammensetzung auf.

Engel beschäftigt sich mit verschiedenen Ansätzen der Dekonstruktion von Identität und diskutiert die Queer Theorie. Sie prüft den Begriff Queer und erkennt, dass Queer „sowohl ein

³²¹ Vgl. ebd., S. 14.

³²² Ebd.

³²³ Ebd., S. 18.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Vgl. ebd.

heterogenes, umkämpftes und durch Machtrelationen organisiertes Feld [ist,] als auch eine Bewegung, die sich unweigerlich in Relation und Verwicklung zu hegemonialen heteronormativen Verhältnissen vollzieht, denen sich niemand voluntaristisch entziehen kann.“³²⁶ Sie zeigt auf, dass „queere[] Gedanken, Bewegungen oder Praktiken [...] sich ‚innerhalb‘ heterosexualisierter Normalität ‚gegen‘ diese vollziehen“³²⁷ und möchte damit klarstellen, dass „von queer als Seinszustand einer *Outlaw*-Identität zu sprechen, suggeriert [...], es sei möglich sich ‚außerhalb‘ der heteronormativen Ordnung zu platzieren.“³²⁸ Engel stellt klar:

„Queer ist keine deskriptive Kategorie mit einem definierten Referenten oder gar eine neue Identitätskategorie. Wenn queer als Identitätskategorie eingesetzt wird, als eine homogenisierende Klammer, die ein avantgardistisches ‚Wir‘ hervorbringt und meint, klare Grenzen gegenüber binären Geschlechtskonstruktionen oder heterosexistischen Normalisierungen ziehen zu können, werden Mechanismen normativen Ein- und Ausschlusses ungebrochen reproduziert.“³²⁹

Also verhält sich ‚queer‘ widerständig bzw. subversiv zu den hegemonialen Strukturen, ohne aus ihnen herauszutreten. Innerhalb des Komplexes ‚queer‘ können bei unkritischem Verständnis des Begriffes abermals Ein- und Ausschlüsse auftauchen. Weiters veranschaulicht Engel, dass nicht grundsätzlich davon ausgegangen werden kann, dass „die Veränderung von Subjektivitäten und Subjektivierungsweisen einen Angriff auf gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsverhältnisse darstellt, ohne zu berücksichtigen, dass diese Subjektivitäten und Subjektivierungsweisen – auch als widerständige – Mechanismen der jeweiligen Herrschaftsverhältnisse sind, im Rahmen derer sie entstehen.“³³⁰

Das intelligible Feld des Subjektes und seiner Konturierung behandelt Engel in Bezug auf Verfahren der sozialen Differenzierung und Bildung von Hierarchien.³³¹ In der Herstellung eines Subjekts, so erklärt Engel, entwickeln sich stets spezifische Subjektivitäten, die „vergeschlechtlich[t], heterosexualisiert[], rassisiert[] und ethnisiert[]“³³² sind. Engel erkennt, dass sich „die Frage nach politischer Praxis und Handlungsfähigkeit immer auch als eine Frage

³²⁶ Ebd., S. 42.

³²⁷ Ebd., S. 42ff.

³²⁸ Ebd., S. 43.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Ebd., S. 58.

³³¹ Vgl. ebd., S. 60.

³³² Ebd.

nach dem Subjekt [stellt]“³³³, und erklärt den Begriff der *agency* und die Debatten um ihn als tragend in feministisch-politischen Diskursen bezüglich der Handlungsfähigkeit und die Ermittlung dessen, woraus sie zu entspringen scheint. Engel erfragt, „ob Handlungsfähigkeit ein vorgängiges Subjekt braucht oder ob das Subjekt – und damit Intentionalität, Rationalität, Handlungsfähigkeit – Effekte sozialer und/oder diskursiver Praxis sind.“³³⁴ Engel verweist noch darauf, dass

„[a]usgehend davon, dass sich Subjekt und diskursive Bedeutung gleichzeitig konstituieren, [...] auch bezüglich der Handlungsmächtigkeit (*agency*) zu formulieren [wäre], dass Sprache, Diskurse und gesellschaftliche Bedingungen nicht mit einer vorgegebenen, stabilen Bedeutung ausgestattet sind, entlang derer sich die Konstituierung der Subjekte vollzieht, sondern ihre Relevanz in der konkreten Praxis entfalten, in der zugleich die Konstituierung der Subjekte und der Handlungsmächtigkeit erfolgt.“³³⁵

Also weist Engel damit einen bereits im Vorhinein grundsätzlichen Inhalt bzw. Identität zurück und betont, das Entstehen von Bedeutung ereigne sich innerhalb des Setzens von Bezügen. Ebenfalls bespricht Engel ‚queer‘, als Situation, in der Differenz gleichzeitig affirmativ und beseitigend begegnet wird.³³⁶ Konzentriert fasst Engel ‚queer‘ als „selbstbewusstes Aneignen der eigenen ‚Andersheit‘“³³⁷, zusammen, „für eine Haltung, die nicht länger geneigt ist, sich an der heterosexuellen ‚Normalität‘ auszurichten[.]“³³⁸ Zum Beispiel des Objekttheaters zurückkehrend will sich dieses nicht an gelungener Nachahmung ausrichten, die beispielsweise von einigen Formen humanoiden Puppenspiels erstrebt wird. Vielmehr möchte das Objekttheater sich mit eigenen Ausdrucksweisen zeigen, die sich aber trotzdem auf die menschliche Existenz und Realität beziehen und in Referenz treten.

Engel bemerkt, dass „weder essenzialistische noch konstruktivistische Diskurse der Schwierigkeit entkommen, Differenzen zu definieren bzw. zu kategorisieren.“³³⁹ Die Norm wird aber jedesmal bestätigt, wenn Differenzierungen vorgenommen werden.³⁴⁰ Engel erklärt, dass „[d]er Eindruck von Normalität [...] durch Abgrenzung von der Abweichung [entsteht], deren Konstruktion umgekehrt der Normalität ihre Spezifik verleiht.“³⁴¹ Die Norm und die

³³³ Ebd.

³³⁴ Ebd., S. 61.

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 96.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Ebd., S. 97.

³⁴⁰ Vgl. ebd.

³⁴¹ Ebd., S. 97ff.

Abweichung bedingen sich gegenseitig. Innerhalb des Überdenkens von Identitäts- und Minderheitenpolitik wird ein Augenmerk daraufgelegt, dass Identität und Differenz interagieren. Beide Begriffe werden daraufhin nicht mehr als stabil oder kohärent wahrgenommen. Sie werden als Ergebnis struktureller Machtrelationen erkannt.³⁴² „Entsprechend wird Differenz nicht mehr als das Andere, sondern als Teil der Identität gefasst“³⁴³, erläutert Engel. Sie arbeitet heraus, dass

„[d]ie Dynamik von Normalität und Abweichung machtanalytisch und in sozio-historischen Begriffen als Mechanismus der Produktion normativer Ausschlüsse und gesellschaftlicher Hierarchisierungen zu analysieren, [...] eine entscheidende Verschiebung im Feld queerer gegenüber lesbischwuler Identitäts- oder Minderheitenpolitik dar[stellt]. Doch liefert diese Verschiebung noch keine Anhaltspunkte, wie Differenz ohne normative Kategorisierungen oder die Subsumtion unter ein generalisiertes Allgemeines gedacht werden kann.“³⁴⁴

Um eben diesen Fragestellungen nachgehen zu können, bedient sich Engel poststrukturalistischer Theoriebildungen, „die Identität nicht als positive Entitäten, sondern als fortwährende, verwobene Konstituierungsprozesse verstehen[.]“³⁴⁵ Engel erklärt sie dahingehend als produktiv für ihr Untersuchungsfeld, als das „Differenz als Singularität oder Alterität“³⁴⁶ ausgedrückt wird.

„Hierbei wird davon ausgegangen, dass die je spezifische Besonderheit eines Menschen, die entweder als Einzigartigkeit oder Komplexität der Subjektivität gedacht ist, von keiner Kategorie je erfasst werden kann. Eine irreduzible Andersheit des Anderen (Levinas), eine fortwährende Bewegung/Verschiebung – als *différance* (Derrida) oder als Performativität (Butler) – unterlaufen die Stillstellung und Vereindeutigung von Differenz wie sie mit Kategorisierungen einhergehen. Eine radikale Singularität mündet jedoch in Unvergleichbarkeit und Bezugslosigkeit. Dies ist nicht nur deshalb problematisch, weil damit das Phantasma eines autonomen Individuums reaktiviert wird, sondern vor allem, weil Macht- und Herrschaftsrelationen nicht mitgedacht und entsprechend nicht angefochten werden können.“³⁴⁷

Damit schließt Engel mit einer kritischen Begutachtung jener Konzepte, die sie für ihre eigene Idee der VerUneindeutigung produktiv machen will. Engel erklärt das Identitätsprinzip und zeigt die verschiedenen Funktionen auf, die aus ihm entspringen. „Das Identitätsprinzip“, zeigt

³⁴² Vgl. ebd., S. 98. (original: „als Effekt machtgesättigter Herstellungsprozesse sichtbar“)

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Ebd.

Engel auf, „fungiert zugleich als Modus der Subjektivierung (Subjekt/Anderes), der Erkenntnis (Subjekt/Objekt), der Sprache (Begriff/Referenz bzw. Symbolisches/Reales) als auch gesellschaftlicher Organisation (Norm/Abweichung).“³⁴⁸ Engel strebt in ihrer Arbeit an, „die Bedeutung des Identitätsprinzips für Subjektivierungsweisen und die Konstituierung binär-hierarchisch vereindeutigter Geschlechter hervortreten“³⁴⁹ zu lassen. Gleichzeitig beschäftigt sie sich mit „hegemoniale[n] Gesellschaftskonzepte[n], die auf einen Horizont universeller Werte und Normen setzen“³⁵⁰, die, so hebt Engel hervor, ebenfalls auf dem Identitätsprinzip basieren.³⁵¹ Engel stellt folgende Fragen, die grundsätzlich ihre Untersuchung anregen.

„Was aber, wenn der Gedanke eines deskriptiven Ideals oder einer Referenzialität von Sprache aufgegeben und der Fokus auf die Produktivität, Viel- und Uneindeutigkeit von Signifikation, Repräsentation und Subjektivität verlagert wird? Was heißt es, die transformatorischen Potenziale von Polysemie und Ambiguität auszuloten, zu zeigen, dass sie kein Hindernis politischer Praxis oder begründeter Entscheidungen sein müssen? Inwiefern kann Subjektivität ohne Referenz auf Identität gedacht werden, sodass es möglich wird, das Identitätsprinzip anzufechten, das auch dann, wenn die Einheiten noch so provisorisch sind, normative Schließungen legitimiert, Äußerungen auf ihr Gelingen oder Scheitern hin befragt, Repräsentationen in das Raster ‚Sinn oder Unsinn‘ und Subjektivität in die Alternative ‚Subjekt oder Abjekt‘ zwingt.“³⁵²

Damit exponiert Engel das Nachdenken über die potenzielle Wirkung von vieldeutigen Körperfigurationen und schlägt ihren Begriff der VerUneindeutigung vor, um Widerstand gegen die Identitätsforderung zu leisten.³⁵³ Engel möchte zeigen, dass „die VerUneindeutigung als eine Strategie der Repräsentation geeignet ist, sowohl Normalisierungen als auch Hierarchisierungen anzufechten“³⁵⁴. Es folgt eine programmatische Zusammenfassung der Wirkungsweisen und Aktionsfelder der VerUneindeutigung.

„[VerUneindeutigung ist eine] gezielt identitätskritische, anti-klassifikatorische und anti-normative Strategie. [Engel erfasst] hierunter Praktiken und Repräsentationen, die Geschlecht und Sexualität so konzeptualisieren, dass die epistemologischen Prämissen heteronormativer Ordnung, sprich, das Identitätsprinzip und die Binarität, angefochten oder unterlaufen werden. VerUneindeutigung findet ihren Ausgangspunkt in hegemonialen Repräsentationen und Praktiken. Sie manifestiert sich in Prozessen, die hegemoniale Formen verschieben, umarbeiten

³⁴⁸ Ebd., S. 103.

³⁴⁹ Ebd., S. 104.

³⁵⁰ Ebd., S. 104.

³⁵¹ Vgl. ebd.

³⁵² Ebd., S. 107.

³⁵³ Vgl. ebd.

³⁵⁴ Ebd.

und reartikulieren. Sie verdeutlicht das Ineinandergreifen von Bedeutungsproduktion und Wirklichkeitskonstruktion, denn sie mündet in Materialisierungen, die klassifikatorische Logik, kategoriale Fixierungen und substanzialistische Verständnisse von Geschlecht und Sexualität unterminieren – wobei sie den Geschlechtskörper gerade nicht ausnimmt. Denn einem Verständnis der Subjektivität als unabschließbaren Prozess und als immer schon KörperSubjektivität zufolge findet die Reartikulation keine Grenze an den Körpern, sondern erfasst diese durch die irreduzible Verflechtung semiotischer, materieller und imaginärer Prozesse. [Engel knüpft] hierbei an feministische Ansätze an, die das Zusammenspiel physisch-materieller Dimensionen von Körper und Geschlecht mit symbolisch-kulturellen, psychischen, sozialen und interaktiven Dimensionen hervorheben und die polare Entgegensetzung von Kultur-Natur, Subjekt-Objekt, innen-außen in Bewegung bringen.“³⁵⁵

VerUneindeutigung ist somit als widerständige Praxis zu verstehen, die hegemonial-normative Figurationen und Konzepte von Körpern und Subjekt über die Untersuchungsfelder Geschlecht und Sexualität radikal herausfordert und ihnen zusetzt bzw. sie subversiert. VerUneindeutigung ist eine Strategie, die Irritationen hervorzurufen provoziert. Engel erkennt im Moment der Irritation transformatorische Potenziale, die „die Bedingungen verändern, entlang derer hegemoniale gesellschaftliche und politische Prozesse funktionieren“³⁵⁶. Damit will sie klarstellen, dass sie VerUneindeutigung als dazu fähig empfindet, einerseits „(Selbst-)Verständnisse, (Selbst-)Verhältnisse und soziale[] Beziehungen“³⁵⁷, als auch andererseits politische Verhältnisse zu verändern.³⁵⁸ Engel zeigt noch einmal die Schlüsselmomente auf, die sie durch ihre veruneindeutigende Strategie zu bekämpfen erprobt.

„Angriffspunkt einer Strategie der VerUneindeutigung sind also die Normen und das Identitätsphantasma, die hegemoniale (heteronormative) Subjektivitäten und sozio-kulturelle Verhältnisse organisieren. Aufgegeben wird somit die Idee eines normativen Ideals, das von vornherein einen Bewertungshorizont in die soziale Organisation von Geschlecht und Sexualität einführt.“³⁵⁹

In Folge dessen beinhalten uneindeutige Körperfigurationen und deren Sichtbarkeit in öffentlichen Räumen als auch Präsenz in künstlerischen Rahmungen widerständiges und subversives Potenzial, das normative und hegemoniale Vorstellungen von Körpern, erfasst durch Geschlecht und Sexualität, aufbricht und transformiert.

³⁵⁵ Ebd., S. 163ff.

³⁵⁶ Ebd., S. 232.

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Vgl. ebd.

³⁵⁹ Ebd., S. 227.

Zusammenfassend weist der Fuchs-Katzen-Roboter eine uneindeutige, grenzüberschreitende Körperfiguration auf, indem er aus unterschiedlichsten organischen und anorganischen Materialien zusammengesetzt ist. Verschiedene tierische Schädel- und Kieferknochen werden mit Neonfarbe bemalt, mit LED-Lichtern verbunden und an einer fahrenden Kistenkonstruktion und an Stangen aus Metall angebracht. Umhüllt wird der Körper mit künstlichem Stoff mit Tierfellmuster. Zu dieser bereits uneindeutigen Gestalt verbindet sich noch der Mensch, erstens als Puppenspieler:in, der:die sie animiert, und zweitens als Publikum, das sie rezipiert. Alle Teilelemente können als Akteure:Akteurinnen verstanden werden, die gemeinsam Handeln. Demzufolge ist der Fuchs-Katzen-Roboter als widerständiges, vieldeutiges und ontologisch uneindeutiges Wesen präsent, der sich in einem Geflecht aus menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren:Akteurinnen, aus organischen und anorganischen Stoffen, materialisiert. Ebenfalls symbolisiert die Animation selbst eine weitere Grenzüberschreitung. Verfolgt man die Argumentation von Anke Engel bezüglich ihrer theoretischen Konzeption der VerUneindeutigung als Strategie, verhält sich dieser Körper als widerständig normativen Hegemonien gegenüber, der durch seine Beschaffenheit und Verflechtung subversive und transformatorische Fähigkeiten besitzt.

6. Machtverhältnisse in verwandtschaftlichen Beziehungen

6.1. Verwandtschaftsverhältnisse

Dieses Kapitel bespricht Verwandtschaftsverhältnisse als ordnungsmächtiges Phänomen. Diesem Untersuchungsgegenstand liegt die Frage inne, welche Rolle Sexualität als Herstellungsprinzip der oben genannten Bindungen einnimmt. Es wird eine kritische Perspektive zum heterosexuellen Kleinfamilienmodell eingenommen werden. Es wird die Gewalt aufgezeigt werden, die vom normativen Modell ausgeht. Darunter fallen die Etablierung von Machtverhältnissen in Bezug auf Produktion und Aufrechterhaltung des Patriarchats mit seinen sexistischen Handlungsvorgaben und Handlungsmöglichkeiten.

Es werden beispielhaft die Beziehung zwischen Pinocchio und Gepetto als queere Perspektive auf Verwandtschaft bzw. Fürsorgebindungen besprochen. Deren Beziehung wird ohne Bezug auf heterosexuelle Reproduktionstechniken hergestellt. Der Tischler Gepetto bedient sich seiner kulturtechnischen Fähigkeit der Holzbearbeitung und des Puppenbaus, um eine humanoide Gestalt zu erschaffen. Dieser Gestalt wird der Name Pinocchio gegeben und sie wird von Gepetto als Sohn betrachtet. Pinocchio übernimmt die Rolle als Nachfahre und erkennt Gepetto als Vater an. Auffällig in der Erzählung ist die radikale Abgängigkeit des weiblichen Körpers. Das Reproduzieren von Leben und die spezielle Gegebenheit des Lebens als betrauerbar, wird mit Konsultierung von Judith Butler besprochen, die in ihrem Werk *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen* ebendies behandelt. Weiters wird auf die Begriffsperson der ‚Sister‘ Bezug genommen, die in feministischen Theorien und Praxen performativ-kollektivierende Wirkungen hat.

Das soziale Leben von Menschen ist von mehreren Ordnungsmächten bestimmt. Eine dieser Mächte stellt die Konzeption von Verwandtschaftsverhältnissen dar. Gesellschaftlich anerkannte Verwandtschaft wird durch die Prinzipien der heterosexuellen und reproduktiven Sexualität und der Ehe bzw. den Vorgang der Verehelichung hergestellt. Eine hegemoniale Stellung in der Gesellschaft nimmt das heterosexuelle Kleinfamilienmodell ein. Diese Idee setzt sich aus den Rollen des Vaters, der Mutter und des Kindes zusammen. Diese Bindung verhält sich als ein Normativ, dem wiederum Genderrollen eingeschrieben sind. Aus dem Normativ der heterosexuellen Kleinfamilie geht Gewalt hervor, erstens in Form des Patriarchats, das politische Handlungsmöglichkeiten der Individuen je nach Genderzugehörigkeit einschränkt. Zweitens vollzieht sich Ausgrenzung und Abwertung von nicht-heterosexuellen Beziehungen.

Drittens werden damit die nicht biologischen Nachkommen, z. B. Adoptivkinder, als andersartig markiert. Ebenfalls problematisch ist die nicht allen gleiche Zugänglichkeit bzw. Möglichkeit der Adoption und damit Herstellung von familiären Verhältnissen.

6.1.1. Heteronormativität und Patriarchat

Das historisch gewachsene heterosexuelle Kleinfamilienmodell wurde bereits einige Male kritisch betrachtet und analysiert.³⁶⁰ Wie dieses Modell in sich organisiert ist, bezeugt die Feministische Theorie, die sich mit der Lebenssphäre des Privaten auseinandersetzt und es als politischen Gegenstand etabliert. In diese Auseinandersetzung fallen Machtverhältnisse in Bezug auf Produktion, die Hegemonie des Patriarchats und Handlungsmöglichkeiten bzw. -fähigkeiten, die in die Auffassung von Gender eingeschrieben sind. Silvia Federici stellt fest, dass „Gender das Ergebnis eines langen Prozesses der Disziplinierung ist und nicht nur durch vorgeschriebene ‚Normen‘ aufrechterhalten wird, sondern durch die Organisation der Arbeit, die Arbeitsteilung, die Herausbildung differenzierter Arbeitsmärkte sowie die Organisation der Familie, Sexualität und Hausarbeit.“³⁶¹

Kristin Mertlitsch zeigt in ihrer Arbeit *Sisters – Cyborgs – Drags* aus dem Jahr 2016 die Mechanismen der Familiarisierung des Politischen auf. Dabei verweist Mertlitsch auf Anne McClintock und deren Buch *Imperial Leader* aus dem Jahr 1995, in dem McClintock „die Vorstellung der Menschheit als eine[] große[] Familie ‚Family of Man‘ bzw. die Nation als Familie, v. a. im Kontext eines britischen Imperialismus“ diskutiert.³⁶² McClintock schreibt, “[t]he family as a metaphor offered a single genesis narrative for global history, while the family as an institution became void of history. As the nineteenth century drew on, the family as an institution was figured as existing naturally, beyond the commodity market, beyond politics and beyond history proper”³⁶³. Mertlitsch erklärt weiter McClintocks Position, in der „Nationen in

³⁶⁰ Max Horkheimer nennt es z. B. die Keimzelle des Faschismus. Vgl. Horkheimer, Max, *Autorität und Familie*, 1936.

³⁶¹ Federici, Silvia, *Jenseits unserer Haut. Körper als umkämpfter Ort im Kapitalismus*, Münster: Unrast 2020, S. 54.

³⁶² Vgl. Mertlitsch, Kirstin, *Sisters – Cyborgs – Drags. Das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies*, Bielefeld: transcript 2016, S. 79.

³⁶³ McClintock, Anne, *Imperial Leader. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York: Routledge 1995, S. 44, zit. nach Mertlitsch, *Sisters – Cyborgs – Drags*, a. a. O., S. 80.

‚ikonografischen‘ familiären und häuslichen Räumen vorgestellt werden.“³⁶⁴ Die Begriffe Mutter- bzw. Vaterland führt sie auf dieses Phänomen zurück.³⁶⁵ „Das metaphorische Bild der Familie als Nation, so McClintock, suggeriert soziale Unterschiede und Hierarchien als natürlich und familiär. Damit meint sie die soziale Unterordnung von Frauen und Kindern und darüber hinaus auch den nationalen und imperialen Fortschritt[.]“³⁶⁶ „Imperial intervention could thus be figured as a linear, nonrevolutionary progression that naturally contained hierarchy within unity: paternal fathers ruling benignly over immature children. The trope of the organic family became invaluable in its capacity to give state and imperial intervention the alibi of nature’[.]“³⁶⁷

Butler nennt Lévi-Strauss’ Werk *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* aus dem Jahr 1947 und schildert seine Position zum Phänomen Gender. „In dem Modell von Lévi-Strauss sind die Positionen von Mann und Frau das, was bestimmte Formen des sexuellen Austauschs ermöglicht. In diesem Sinne dient Gender dazu, bestimmte Formen der reproduktiven geschlechtlichen Bindungen zu gewährleisten und anderen Formen zu verbieten.“³⁶⁸ Butler zieht daraus den Schluss, dass „[a]us dieser Sicht [...] das jeweilige Gender ein Index der verbotenen und vorgeschriebenen sexuellen Beziehungen [ist], durch die ein Subjekt sozial reguliert und produziert wird.“³⁶⁹ Lévi-Strauss bestimmt Verwandtschaft über die Begriffspersonen Ehemann und Vater³⁷⁰, anhand derer Verwandtschaftsverhältnisse festgehalten werden, z. B. indem die geehelichte Frau den Namen des Mannes annimmt.

„Wenn Gender eine Norm ist, ist es nicht dasselbe wie ein Vorbild, dem Individuen sich anzunähern suchen. Es ist im Gegenteil eine Form sozialer Macht, die das intelligible Feld der Subjekte hervorbringt, und ein Apparat, durch den die Geschlechterbinarität eingerichtet wird. Als Norm, die unabhängig von den Praktiken zu sein scheint, die sie regiert, resultiert die Idealität von Gender aus dem wiederholt herbeigeführten Effekt genau jener Praktiken. Dies bedeutet zum einen, dass die Beziehungen zwischen den Praktiken und den Idealisierungen, unter denen sie vonstatten gehen, kontingent sind. Zum anderen kann aber die Idealisierung an sich in Frage gestellt und kritisiert und dabei möglicherweise entidealisiert und entlarvt werden.“³⁷¹

³⁶⁴ Mertlitsch, *Sisters – Cyborgs – Drags*, a. a. O., S. 80.

³⁶⁵ Vgl. ebd.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ McClintock, *Imperial Leader*, a. a. O., S. 45, zit. nach Mertlitsch, *Sisters – Cyborgs – Drags*, a. a. O., S. 80.

³⁶⁸ Butler, Judith, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 82ff.

³⁶⁹ Ebd., S. 84.

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 169.

³⁷¹ Ebd., S. 84.

Butler fragt danach, „[w]as wäre, wenn neue Formen von Gender möglich sind? Wie würde sich das auf unsere Lebensweisen und auf die konkreten Bedürfnisse der menschlichen Gemeinschaft auswirken?“³⁷² Sie zeigt auf, dass vielfältige Genderformen unbestreitbar existieren, jedoch Begriffe, sie zu benennen, fehlen. Damit Lebensrealitäten anerkannt werden können, müssen sie benannt werden können.³⁷³ Ein integraler Bestandteil des Vorgangs der Begriffsfindung ist das Entwickeln eines „neuen legitimierenden Lexikons für die Genderkomplexität“³⁷⁴. Butler zeigt die Notwendigkeit der Neubenennung auf, „[d]a die Normen, welche die Realität regieren, diesen Formen von Gender die Realität versagt haben[.]“³⁷⁵

Die konservativ-nationalistische Meinung sieht eine Bedrohung in der Möglichkeit, „Lesben und Schwule [könnten] anfangen [...], menschliche Wesen herzustellen“³⁷⁶. Sie imaginieren, dass indem die „Biotechnologie der Reproduktion auf die Spitze [getrieben wird]“³⁷⁷, und „dass diese ‚unnatürlichen‘ Praktiken zu einer umfassenden sozialtechnischen Behandlung des Humanen führen werden[.]“³⁷⁸ Spannend sind neue anthropologische Ansätze, die „Verwandtschaft nicht mehr als die Basis von Kultur schlechthin ein[stufen], sondern [sie] [...] als ein kulturelles Phänomen, das mit anderen Phänomenen kultureller, sozialer, politischer und ökonomischer Art auf komplizierte Weise verflochten ist [betrachten].“³⁷⁹

In den Debatten, die verschiedene Staaten in Bezug auf die Öffnung der Institution Ehe für gleichgeschlechtliche Paare führen, geht es immer wieder um das Thema des Kindes. Konkret darum, ob nichtheterosexuellen Partnern:Partnerinnen das Adoptieren von Kindern erlaubt wird bzw. es möglich ist, dass sie sich Reproduktionstechnologien bedienen. Butler bezieht sich bei der Darlegung dieser Umstände auf Debatten in Frankreich und Deutschland³⁸⁰, in welchen das Kind „als der verdichtete Ort für die Übertragung und Reproduktion von Kultur auftaucht, wobei ‚Kultur‘ implizite Normen rassischer Reinheit und Vorherrschaft mit sich führt.“³⁸¹ Unter diesem Gesichtspunkt ist erkennbar, dass Verwandtschaft zur Reproduktion von Subjekten einer spezifischen Kultur ordnungsmächtig und wertend organisiert ist. Weiters betont Butler, „geht es [in jenen] Debatten [...] nicht nur darum, was Kultur ist und wer in sie aufgenommen

³⁷² Ebd., S. 55.

³⁷³ Vgl. ebd., S. 55ff.

³⁷⁴ Ebd., S. 56.

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Ebd., S. 205.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Ebd., S. 204.

³⁸⁰ Vgl. ebd., S. 180ff.

³⁸¹ Ebd., S. 181.

werden sollte, sondern auch darum, wie die Subjekte einer Kultur reproduziert werden sollten. Die Fragen berühren den Status des Staates und insbesondere seine Macht, unterschiedlichen Formen sexueller Verbindungen Anerkennung zu verleihen oder vorzuenthalten.“³⁸² Butler erklärt am Beispiel Frankreichs, dass öffentliche Auseinandersetzungen, die die „Sorge um die biologische Reproduktion“³⁸³ betonen, gleichzeitig „Sorge um die Reproduktion einer erkennbar französischen Kultur“³⁸⁴ ausdrücken. „Wie oben erwähnt, ist eine gewisse implizite Identifikation der französischen Kultur mit dem Universalismus beobachtbar, und das hat seine Konsequenzen für die Phantasie von der Nation, die auf dem Spiel steht“³⁸⁵, erklärt Butler. Die forcierte Reproduktion einer vermeintlichen Eindeutigkeit nährt die Phantasie der Nation als etwas Einheitliches. Butler erklärt, dass „insbesondere die Figur des Kindes nicht-heterosexueller Eltern zu einem Ort wird, der von Ängsten um kulturelle Reinheit und kulturellen Erhalt besetzt ist.“³⁸⁶ Butler berichtet von der Empörung, die kundgegeben wurde, in Bezug auf die Formulierung des „Rechte[s] auf Nachkommenschaft“³⁸⁷. Die ganze Debatte liest Butler letztlich als Debatte darüber, was bzw. wer als menschlich anerkannt wird, und sieht in der Ablehnung, ein Individuum als menschlich und als solches anzuerkennen, sogar ein Paradox.

„Genau genommen ist es jedoch eine Auseinandersetzung darum, ob bestimmte Praktiken der Benennung die Prämissen zu den Grenzen dessen, was als menschlich erkennbar ist, unangefochten lassen. Der Streit beruht dabei auf einem schwer zu leugnenden Paradox. Denn wer bestimmte menschliche Beziehungen *nicht* als einen Teil des als menschlich Anerkennbaren anerkennen will, der hat sie *schon* anerkannt und versucht, das zu leugnen, was er auf die eine oder andere Weise bereits verstanden hat. ‚Anerkennung‘ wird zu dem Versuch, das, was existiert, zu verleugnen, und wird folglich zu einem Instrument für die Verweigerung von Anerkennung. Auf diese Weise entsteht die Möglichkeit, eine normative Phantasie über das Menschliche gegenüber abweichenden Versionen ihrer selbst zu verstärken. Um die Grenzen dessen, was anerkennenswert ist, gegen das zu verteidigen, was sie in Frage stellt, muss man schon verstanden haben, dass die Normen, die eine solche Anerkennung regieren, bereits angefochten sind.“³⁸⁸

In diesem Abschnitt zeigt sich, dass Individuen, die keine vermeintlich eindeutige Identität tragen, weil die gesellschaftlichen Strukturen und machtpolitische Rahmung, in der sie sich

³⁸² Ebd.

³⁸³ Ebd., S. 184.

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Ebd., S. 184ff.

befinden, keine Werkzeuge stellt, die sie anerkennen könnten, im Stande sind, genau jene Strukturen, eben durch ihre Uneindeutigkeit, zu transformieren.³⁸⁹

6.1.2. Queere Beziehungsformen

Wenn Beziehungen, die nicht der Norm der heterosexuellen und monogamen Bindungen entsprechen, ausgegrenzt, abgewertet oder sogar kriminalisiert werden, dann entspricht das einer Gewaltausübung/-erfahrung. Butler beschäftigt sich mit Hierarchien, die im öffentlichen Diskurs zwischen verschiedenen Beziehungsweisen entstehen.³⁹⁰ Sie schildert auf einer Seite gleichgeschlechtliche Ehen bzw. Lebensgemeinschaften, die gesetzliche Anerkennung erhalten, und auf der anderen Seite „unterschiedliche sexuelle Praktiken und Beziehungen“³⁹¹, die keine Anrufung an Institutionen vornehmen können und dadurch „aus dem Geltungsbereich des legitimierenden Gesetzes herausfallen, unentzifferbar, oder [...] unhaltbar werden[.]“³⁹²

„Diese Hierarchien erzwingen nicht nur die Unterscheidung zwischen legitimen und illegitimen schwul-lesbischen Lebensweisen, sie produzieren darüber hinaus auch unausgesprochene Unterscheidungen zwischen verschiedenen Formen der Illegitimität. Das feste Paar, das heiraten würde, wenn es nur könnte, gilt gegenwärtig als illegitim, ist aber Anwärter auf eine künftige Legitimität, während andere, die nicht im Rahmen des Ehebunds und seiner anerkannten, wenn auch illegitimen alternativen Form sexuell aktiv sind, nun sexuelle Alternativen darstellen, die sich niemals für eine Übersetzung in Legitimität eignen werden. Aufgrund der Priorität, welche die Diskussion um die Ehe angenommen hat, finden diese Varianten in der politischen Sphäre immer weniger Beachtung. Hier handelt es sich um eine Illegitimität, deren vorläufiger Zustand von jeder zukünftigen Veränderung ausgeschlossen bleiben soll. Sie ist nicht nur *noch nicht* legitim, sondern, so ließe sich sagen, die unwiederbringliche und irreversible Vergangenheit von Legitimität: das nie Werdende, das nie Gewesene.“³⁹³

Damit ist die Bewertung dargestellt, die ausgangig von den Normen der gesellschaftlich anerkannten Beziehungsführungen vorgenommen wird. Butler unterstreicht den

³⁸⁹ Die politische Kraft der Repräsentation uneindeutiger Körperfigurationen ist das Untersuchungsfeld von Antke Engel, das bereits in dieser Arbeit besprochen wurde.

³⁹⁰ Vgl. Butler, *Macht der Geschlechternormen*, a. a. O., S. 174.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Ebd.

ausgeschlossenen Status der nicht-Existenz bzw. des niemals Existierens von nicht-normativen Beziehungen und zeigt folglich die Spannungen zwischen dem Denkbaren, dem zwar aus der Sphäre der Legitimität ausgeschlossenen, aber Aufnahmewürdigen, und dem potenziell widerständigen Udenkbaren, auf.

„Hieraus folgt eine gewisse normative Krise. Denn auf der einen Seite ist es wichtig zu markieren, wie das Feld der intelligiblen und benennbaren Sexualität eingegrenzt wird, damit wir erkennen können, wie Optionen außerhalb der Ehe als das Udenkbare ausgeschlossen werden und die Begriffe des Denkbaren von den beschränkten Debatten darüber erzwungen werden, wer und was in die Norm eingeschlossen wird. Auf der anderen Seite besteht aber immer die Möglichkeit, den Status des Udenkbaren – wenn es denn ein Status ist – auszukosten, als das, was am kritischsten, am radikalsten, am wertvollsten ist. Als das sexuell nicht Repräsentierbare können solche Varianten im zeitgenössischen Feld der Sexualität das Erhabene darstellen, ein Ort des reinen Widerstands, ein Ort, der sich von der Normativität nicht kooperieren lässt.“³⁹⁴

Butler schließt diese Darstellung mit den Fragen, wie Politik gedacht werden kann, wenn die Perspektive vom Ort des nicht Repräsentierbaren ausgeht, und, ob Politik überhaupt gedacht werden kann, wenn Orte des nicht Repräsentierbaren nicht berücksichtigt werden?³⁹⁵ Eben jenes Untersuchungsfeld der Repräsentation als politische Strategie, die dazu fähig ist auf sozio-politische Verhältnisse einzuwirken und Veränderung auszulösen, übernimmt Antke Engel.

Sarah Franklin und Susan McKinnon beschreiben die Konzeptionalisierung von Verwandtschaft nicht als etwas Einheitliches, das auf einer „einzigen unumstößlichen Idee von ‚natürlicher Beziehung‘“³⁹⁶ gründet.³⁹⁷ Sie erklären die verwandtschaftliche Bindung als etwas, dass aus vielen verschiedenartigen Komponenten bewusst konstruiert ist.³⁹⁸ Butler betrachtet Verwandtschaft, mit Berücksichtigung von Franklin und McKinnon, indem sie sie als Handlung denkt.

„Es wäre dann wichtig, diesen Vorgang der Zusammensetzung im Lichte der These zu sehen, dass Verwandtschaft selbst eine Form des Handelns darstellt, eine Praxis, die diese Zusammenführung von Bedeutungen in dem Moment vollzieht, in dem sie stattfindet. Doch

³⁹⁴ Ebd., S. 175.

³⁹⁵ Vgl. ebd.

³⁹⁶ Franklin und McKinnon, *New Directions*, S. 14, zit. nach Butler, Judith, *Die Macht der Geschlechternormen*, a. a. O., S. 206.

³⁹⁷ Vgl. Butler, *Macht der Geschlechternormen*, a. a. O., S. 206.

³⁹⁸ Vgl. Franklin und McKinnon, *New Directions*, S. 14, zit. nach Butler, Judith, *Die Macht der Geschlechternormen*, a. a. O., S. 206.

kann Verwandtschaft in einer solchen Definition noch mit Bestimmtheit von anderen Gemeinschaft und Zugehörigkeit stiftenden Praktiken geschieden werden? Verwandtschaft verliert ihre Spezifik als Gegenstand in dem Moment, in dem die lose als eine Form von dauerhafter Beziehung charakterisiert wird. Offenkundig sind nicht alle verwandtschaftlichen Beziehungen von Dauer, doch alle Beziehungen, die als verwandtschaftliche qualifiziert sind, unterliegen einer Norm oder Konvention von einiger Dauer, und diese Norm erhält ihre Dauerhaftigkeit dadurch, dass sie immer wieder hergestellt wird. Eine Norm braucht also nicht statisch zu sein, um Bestand zu haben; tatsächlich *darf* sie nicht statisch sein, wenn sie Bestand haben soll. Es handelt sich um Beziehungen, die zur Naturalisierung neigen und durch die Unmöglichkeit, das Verhältnis von Natur und Kultur festzulegen, immer wieder destabilisiert werden.“³⁹⁹

Diesen Gedanken führt Butler mit Franklins und McKinnons Perspektive fort, Verwandtschaft als Ursprungsmöglichkeit von Kultur, zu verstehen.⁴⁰⁰ In Strauss' Erläuterung der Verwandtschaft erkennt Butler eine „Allegorie für den Ursprung von Kultur und ein Symptom für den Prozess der Naturalisierung selbst, der sich [...] im Namen der Kultur vollzieht.“⁴⁰¹ Butler beobachtet die Rolle der Verwandtschaft im Diskurs über die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur.⁴⁰² Sie erkennt, dass Verwandtschaft in dem Moment als Gegenstand hinzugezogen wird, wenn „die Unterscheidungen zwischen tierisch, menschlich, maschinenhaft, hybrid und cyborghaft nicht mehr feststehen“⁴⁰³. Dies geschieht laut ihr dadurch, dass „selbst eine radikal sozialkonstruktivistische Theorie von Verwandtschaft [...] sich gegen eine diskreditierte ‚Natur‘ abgrenzen [muss] und verbleibt deshalb in einem konstitutiven und definitorischen Verhältnis mit dem, was sie zu transzendieren beansprucht.“⁴⁰⁴

³⁹⁹ Butler, *Macht der Geschlechternormen*, a. a. O., S. 206ff.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd., S. 207.

⁴⁰¹ Ebd.

⁴⁰² Vgl. ebd.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Ebd.

6.1.3. Nicht-biologische Nachkommenschaft

Die Gewalt, die nicht-biologische Nachkommen, z. B. Adoptivkinder, erfahren, stellt den dritten Aspekt der ausgrenzenden Mechanismen des heteronormativen Kernfamilienmodells dar. Adoptivkindern wird das Gefühl gegeben, andersartig zu sein, da sie nicht auf dem als Norm erachteten Weg der sexuellen Reproduktion der Elternteile in die familiäre Beziehung eingetreten sind. Der Vorgang der Adoption ist nicht allen bzw. allen gleich zugänglich. Butler nennt beispielhaft die tragische Tatsache, die es Zweiteltern nicht ermöglicht hat, zu adoptieren und fordert „unsere Vorstellungen von Verwandtschaft über den heterosexuellen Rahmen hinaus zu erweitern.“⁴⁰⁵ Trotzdem, zeigt sie auf, wäre es

„jedoch ein Fehler, Verwandtschaft auf Familie zu reduzieren oder anzunehmen, dass jede dauerhafte Gemeinschaft und alle bleibenden freundschaftlichen Bedingungen Ableitungen von Verwandtschaftsbeziehungen sind. [...] [V]erwandtschaftliche Beziehungen, die Personen aneinander binden, [können] durchaus nicht mehr oder weniger als die Intensivierung von Gemeinschaftsbindungen sein [...], [mögen] auf dauerhaften oder ausschließlichen sexuellen Beziehungen beruhen [...] oder auch nicht und [können] sehr wohl aus Exgeliebten, Nichtgeliebten, Freunden und Mitgliedern der Gemeinschaft bestehen [...]. Die verwandtschaftlichen Beziehungen gehen über die Grenzen zwischen Gemeinschaft und Familie hinaus und definieren manchmal auch die Bedeutung von Freundschaft neu. Wenn die Form engster Verbindungen haltbare Netze von Beziehungen hervorbringen, stellen sie einen ‚Zusammenbruch‘ traditioneller Verwandtschaft dar, der die Unterstellung verdrängt, dass Verwandtschaft im Wesentlichen durch biologische und sexuelle Beziehungen strukturiert wird.“⁴⁰⁶

Bemerkenswert ist hier die Betonung der Muster von Verbindungen als Netzwerke von ineinander wirkenden Akteuren:Akteurinnen, die fortfahrend Beziehungen bilden und damit Lebensrealitäten schaffen. Gleichzeitig zeigt sich in diesem Abschnitt die Gewalt, die vom normativen Verwandtschaftsmodell ausgeht, und die Dringlichkeit, diese Konzeption von familiärer Bindung, als durch Ausschlüsse begründet, zu überarbeiten und aufzuschließen. Soziale Netze und Bindungen, die nicht auf romantisch-sexuellen Beziehungen oder genetischer Nachkommenschaft gründen, sind bedeutend für das menschliche Leben, sind aber stets der Gefahr ausgesetzt, nicht anerkannt zu werden und damit prekär zu sein.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 48.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 48ff.

6.2. Verwandtschaft queeren

Judith Butler analysiert gesellschaftliche Strukturen, in denen Mechanismen eingeschrieben sind, die Menschlichkeit begründen sollen und diese dadurch hervorbringen. Butler nennt als ausschlaggebenden Punkt dieses Vorgangs die Anerkennung.⁴⁰⁷

„Die Bestimmungen, anhand deren wir als menschlich anerkannt werden, sind gesellschaftlich artikuliert und veränderbar. Und manchmal sind die gleichen Bestimmungen, die einigen Individuen ‚Menschlichkeit‘ verleihen, genau dieselben, die gewisse andere Individuen um die Möglichkeit bringen, diesen Status zu erreichen, indem sie eine Ungleichartigkeit zwischen dem Menschlichen und dem eingeschränkt menschlichen erzeugen. Die Normen haben weitreichende Konsequenzen dafür, wie wir das Modell eines Menschen verstehen, der einen Anspruch auf Rechte hat oder in die partizipative Sphäre politischer Überlegung einbezogen ist. [...] [Wenn] die Schemata der Anerkennung, die uns verfügbar sind, genau die sind, welche die Person ‚zerstören‘, indem sie Anerkennung verleihen, oder die Person ‚auflösen‘, indem sie Anerkennung vorenthalten, dann wird die Anerkennung zu einem Ort der Macht, durch die das Menschliche verschiedenartig erzeugt wird. Das bedeutet, dass das Begehren in dem Maß, wie es mit den sozialen Normen impliziert ist, mit der Machtfrage zusammenhängt und mit dem Problem verbunden ist, wer für das anerkenntbar Menschliche in Frage kommt und wer nicht.“⁴⁰⁸

Damit bespricht Butler das Ungleichgewicht und die Ungleichberechtigung der identitätsstiftenden Situation der Anerkennung. Butler erkennt in dieser Passage, dass nicht jede:r gleichermaßen als menschlich markiert wird und zielt dabei auf Ungleichberechtigung, strukturelle Unterdrückung und Ausschlüsse. Butler verbindet die Reproduktionstechnologie mit dem „Status des Menschen und des Lebens selbst“⁴⁰⁹. Sie stellt heraus, dass „Technologie ein Ort der Macht ist, an dem das Menschliche produziert und reproduziert wird – nicht nur das Menschliche des Kindes, sondern auch das Menschsein derer, die Kinder bekommen, und derer, die sie aufziehen, Eltern wie Nichteltern.“⁴¹⁰ Den Komplexen der Begriffe Ehe, Familie und Verwandtschaft entnimmt sie folgende Gedanken:

„Auch Versuche, Verwandtschaftsbeziehungen zu begründen, die nicht auf dem Ehebund basieren, werden nahezu unentzifferbar und undurchführbar, wenn die Ehe die Bedingungen für Verwandtschaft festlegt und Verwandtschaft selbst mit ‚Familie‘ zusammenfällt. Die dauerhaften sozialen Bindungen, die in den Gemeinschaften sexueller Minderheiten eine existenzfähige Verwandtschaft darstellen, sind in Gefahr, verkannt und existenzunfähig zu

⁴⁰⁷ Ebd., S. 10ff.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 24.

⁴¹⁰ Ebd., S. 25.

werden, solange die Form, in der sowohl Sexualität als auch Verwandtschaft organisiert sind, ausschließlich die eheliche Verbindung ist.“⁴¹¹

Queere Sorgeverbindungen sind ein praktisches Beispiel anhand dessen die Machtverhältnisse normativer hetero-sexueller Kleinfamilien veranschaulicht werden können. Indem queere Sorgebeziehungen viele Verbindungen herstellen und nicht der gleichen hierarchischen Ordnung folgen, wird ein Netz erschaffen, das die Kernfamilie in ihrer hegemonialen Position kritisiert. Butler fragt nach einer Lösung, die sich auf Neuorganisation des rechtlichen und verpflichtenden Zugangs, der das normative Konzept Ehe gegenwärtig begleitet, richtet. Sie nennt dabei sowohl die Anerkennung von Beziehungen, die keinen gängigen Normen entsprechen, als auch die Nichtnotwendigkeit von Anerkennung selbst.⁴¹²

Judith Butler zeigt auf, dass Verwandtschaft juridisch durch eheliche und sexuelle Prinzipie hergestellt wird. Diese Organisation von Bindungen bedeutet eine Vormacht von Individuen, die rechtlich die Möglichkeit besitzen, Ehen zu schließen oder durch Fortpflanzung ihr genetisches Material zu reproduzieren.⁴¹³ Diese Bedingungen der Verwandtschaft schließen Personen in Beziehungen außerhalb dieser Norm aus und verneinen ihnen damit den Zugang der Anerkennung von Familie.⁴¹⁴

„Wenn man zum Beispiel die Politik internationaler Adoptionen und die Samenspender-Befruchtung berücksichtigt, sieht man sehr gut, wie schnell ‚Verwandtschaft‘ unter dem Gesichtspunkt der globalen Ökonomie ihre Spezifik verliert. Denn neue ‚Familien‘, deren Filiation nicht biologisch begründet ist, sind in vielem von Innovationen in der Biotechnologie oder von internationalen Handelsbeziehungen und dem Adoptionsgeschäft mit Kindern abhängig. Und nun wird die Verfügung über genetische Ressourcen diskutiert, die als ein neues Segment von Eigentumsverhältnissen aufgefasst werden, deren Rechtsstatus erst noch durch die Gesetzgebung und Gerichtsurteile zu erklären ist.“⁴¹⁵

Durch die oben genannten Beispiele sieht Butler das traditionelle Verständnis der Verwandtschaft und ihre hegemoniale Position im Diskurs herausgefordert. Sie behauptet, dass

⁴¹¹ Ebd., S. 15.

⁴¹² Vgl. ebd., S. 16.

⁴¹³ Vgl. ebd., S. 15.

⁴¹⁴ Vgl. ebd.

⁴¹⁵ Ebd., S. 207.

„der Zusammenbruch der symbolischen Ordnung [...] fraglos auch heilsame Konsequenzen [hat], denn Verwandtschaftsbeziehungen, die Personen aneinander binden, können durchaus nicht mehr oder weniger sein als eine Intensivierung der Zusammengehörigkeitsgefühle von Gemeinschaften, sie können auf langfristige oder ausschließlich sexuelle Beziehungen gegründet sein oder auch nicht, sie können sehr wohl aus Ex-Geliebten, Nicht-Geliebten, Freunden oder Mitgliedern einer Gemeinschaft bestehen. In diesem Sinne ließe sich sagen, dass Verwandtschaftsbeziehungen eine Grenze erreichen, an der die Unterscheidbarkeit von Verwandtschaft und Gemeinschaft in Frage gestellt wird oder die eine andere Konzeption von Freundschaft erforderlich macht. Sie stellen einen ‚Zusammenbruch‘ traditioneller Verwandtschaft dar, der nicht nur den Stellenwert von biologischen und sexuellen Beziehungen aus der Definition von Verwandtschaft verdrängt, sondern der Sexualität einen separaten Bereich neben der Verwandtschaft zuweist, der es erlaubt, dauerhafte Bindungen außerhalb des ehelichen Rahmens zu denken und Verwandtschaft für eine Reihe gemeinschaftlicher Bindungen zu öffnen, die sich nicht auf die Familie reduzieren lassen.“⁴¹⁶

Ein Beispiel für eine imaginierte und performative Zugehörigkeit, bildet die Begriffsperson ‚Sister‘, die in zahlreichen feministischen Kämpfen instrumentalisiert wird und die eine verwandtschaftliche Beziehung herstellt. Kirstin Mertlitsch untersucht in ihrer Arbeit *Sisters – Cyborgs – Drags* Begriffspersonen der Gender Studies und widmet ihre Analyse unter anderem dem Phänomen der ‚Sister‘ in feministischen Kontexten. Den Begriff der Begriffsperson übernimmt sie von Deleuze und Guattari, legt ihn aber für das Feld der Gender Studies differenziert aus. Mertlitsch erkennt in der Begriffsperson ‚Sister‘ die Fähigkeit zu appellieren, kollektivieren, solidarisieren und familiarisieren.⁴¹⁷

„Die Begriffsperson *Sister* ist eine relationale Figur. Sie charakterisiert sich durch familiäre Beziehungen zu ‚Geschwistern‘ bzw. zu ‚Mitfrauen‘ und tritt daher meist als Schwesternschaftskollektiv in Erscheinung. Als Appellationsfigur ruft sie sowohl singuläre Schwestern an als auch eine Gemeinschaft der Schwesternschaft, ein schwesterliches Verhalten bzw. einen emotionalen Habitus. Während die Appellationen an konkrete individuelle ‚Sisters‘ zu Beginn der zweiten Frauenbewegung Konjunktur hatten, sind Anrufungen an ein Kollektiv ‚sisterhood‘ bis zur Gegenwart geläufig – auch wenn sie in kritischer und negativer Form erfolgen. Angerufen wird sowohl eine imaginäre Gemeinschaft universeller, einheitlicher Schwesternschaft als auch unterschiedliche, identitäre Kollektive (weiße, schwarze, religiöse, lesbische, klassische etc.) sowie die Unmöglichkeit einer ‚global sisterhood‘.“⁴¹⁸

Der imaginierte und performative Sister-Körper stellt kollektivierende Bindung durch die Anrufung der verwandtschaftlichen Bezeichnung ‚Sister‘ her. Du bist mir eine Schwester, ich

⁴¹⁶ Ebd., S. 207ff.

⁴¹⁷ Vgl. Mertlitsch, *Sisters – Cyborgs – Drags*, a. a. O., S. 35-101.

⁴¹⁸ Ebd., S. 54.

rufe dich Schwester und ich nenne euch Schwestern. Die Berufung auf Verwandtschaftsbeziehungen steigert das Verantwortungsgefühl gegenüber anderen Personen. So beinhaltet der traditionelle Familienbegriff besondere Verbundenheit und bestimmte fürsorgliche Aufgaben. Die Anrufung einer ‚Sisterhood‘ stellt ein Kollektiv her, das sich in der Logik der Fürsorge verhält und Personen untereinander und miteinander bindet. „Die Appellationen an eine (universale) ‚sisterhood‘ richten sich zumeist an ein unbestimmtes ‚feministisches Wir‘, eine Gemeinschaft, die mit abstrakten Attributen wie ‚mächtig‘, ‚stark‘, ‚global und transnational‘, ‚Grenzen überschreitend‘ und ‚immerwährend‘ ausgestattet wurde.“⁴¹⁹ Mertlitsch bezieht sich bei der Aufzählung der attributiven Zuschreibungen auf feministische Publikationen, deren Titel jeweils diese Eigenschaften bezeichnen. Mertlitsch zeigt weiters die Problematiken eines „vermeintlich globale[n] ‚feministische[n] Wir[s]“⁴²⁰ auf, das eben „vorwiegend weiße, westliche Frauen [adressiert]“.⁴²¹

„Die Appellation ‚sisterhood‘, die affirmativ und zugleich polyvalent ist, meint neben dem Zustand der Vergemeinschaftung auch eine schwesterliche Solidarität. [...] Die Vorstellung und Anrufung eines weltweiten feministischen Kollektivs als homogenes ‚feministisches Wir‘ wurde seit Mitte der 1980er Jahre dekonstruiert und dabei wurden v. a. kulturelle Unterschiede, Kritiken und Spaltungen unter Frauen thematisiert.“⁴²²

Die kritische Auseinandersetzung ging von marginalisierten Identitäten aus, die sich im Mainstreamfeminismus nicht beachtet sahen.⁴²³ Aus ihrer eigenen Position entwickelten sie intersektionale und interdependente Perspektiven, die in feministische Überlegungen und Politik zu integrieren sind. Eine bekannte Vertreterin ist zum Beispiel bell hooks.

„Seit der Kritik am ‚Feministischen Wir‘ werden die Grenzen der universalen ‚sisterhood‘ ebenso benannt wie Andersheit, Fremdheit und die Unmöglichkeit einer homogenen, feministischen Vergemeinschaftung. Die Appellationen adressieren nun vielfältige, weibliche und feministische communities, die ihre Unterschiede gemäß intersektionaler Perspektiven nach Herkunft, Klasse, Alter und weitere Kategorien hervorheben. Diese Appellationen z. B. ‚Jenseits organischer Schwesternschaft‘ (2009) an den ‚[...] boundaries of sisterhood‘ (1997) affirmieren Mannigfaltigkeit und Pluralität.“⁴²⁴

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Ebd., S. 54ff.

⁴²³ Vgl. ebd., S. 55.

⁴²⁴ Ebd.

Handlung bzw. das Tun als Gegenstand taucht in mehreren Kontexten auf. So zum Beispiel im Theoriekonzept des *doing gender* aus den Gender Studies. Das Phänomen des Doing erscheint, angewandt an das Untersuchungsfeld der Verwandtschaft, als *doing kinship*. Kirstin Mertlitsch zeigt auf, dass die „[g]lobal sisterhood [...] als Konstruktionsprozess von Verwandtschaftsverhältnissen (*doing kinship*) gelesen werden [kann]. Ähnlich wie im Konzept des *doing gender* wird im Konzept des *doing kinship* angenommen, dass Verwandtschaft nicht unbedingt ein natürliches uns angeborenes Faktum ist, sondern erst kulturell und sozial erzeugt wird.“⁴²⁵ Mertlitsch erklärt das Prinzip der Brüderlichkeit und wie dieses in einer politischen Rolle existiert. Sie zeigt auf, dass „[p]olitische Handeln, das auf Verwandtschaftsverhältnissen basiert, [...] ein Geflecht aus familiären Praxen und Selbstverständnissen her[stellt], die zudem durch bestimmte, erwartbare Gefühle und Emotionen geleitet werden.“⁴²⁶ Sie betont weiters, dass Hannah Arendt, Jacques Derrida und Christina Thürmer-Rohr einer „Politik der Familiarisierung, die durch das Prinzip der Brüderlichkeit zum Ausdruck kommt“⁴²⁷, kritisch gegenüberstehen. Mertlitsch erläutert, indem sie sich auf Roland Barthes bezieht, dass „[d]ie Idee der Brüderlichkeit [...] auf einem patriarchalen Familienmodell [basiert] und [...] im abendländischen kulturellen Gedächtnis nachhaltig als christliche Bruderschaft verankert [ist] sowie als Vorstellung von der Menschheit als einer großen Familie bzw. als Kinder Gottes[.]“⁴²⁸ Diese Auffassung resoniert im Ausruf der Französischen Revolution der Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit.⁴²⁹

6.3. Reproduktion und Selbstverständnis

⁴²⁵ Ebd., S. 78.

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd., S. 79.

⁴²⁹ Vgl. ebd.

Hartmut Böhme erkennt die heterosexuelle Sexualität und die dabei entstehende Produktion von sozialen Beziehungen als ‚Naturkraft‘ und Ordnungsinstanz.⁴³⁰

„Eine Weltgeschichte der Sexualität und der ihr angeschlossenen Momente wie Geburt, Kindheit, Altersklassen, Elternschaft, Sterben und Tod würde zeigen, daß die Naturmatrix Sexualität eine dauerhafte Herausforderung für alle kulturellen Ordnungen darstellt. Dies gilt bis heute, wenn man erkennt, daß die Entkoppelung von Sexualität und Fortpflanzung (durch Reproduktions- und Gentechnik) vermutlich einen epochalen Einschnitt in der Geschichte der Anthropologie, des Selbstverständnisses des Menschen und seiner Beziehung zur Natur darstellt.“⁴³¹

Bemerkenswert erscheint die Annahme, dass Sexualität, die sich nicht als Reproduktion vollzieht bzw. ebenfalls Reproduktion, die unabhängig von heterosexuellen Handlungen existiert, das Verständnis des Menschen von sich selbst verändern könnten. Judith Butler widmet sich der Auflösung „restriktiv normative[r] Konzeptionen des von Sexualität und Gender bestimmten Lebens“⁴³² und zeigt auf, dass das Verfahren der Auflösung das Verständnis des Ichs eines Individuums herausfordern kann.⁴³³ Butler erkennt, dass die eigene Identität z. B. im Bezug auf Gender stets von externen, außerhalb eines selbst liegenden, Instanzen plural mitbestimmt wird.⁴³⁴ „Die Bedingungen, die das eigene Gender kreieren, liegen [...] außerhalb meiner selbst, wurzeln außerhalb meiner selbst in einer Sozialität, die keinen einzelnen Urheber kennt (und die Idee der Urheberschaft selbst grundsätzlich in Frage stellt).“⁴³⁵

In der Erzählung von Pinocchio von Carlo Collodi ist die Selbsterkennung von Pinocchio ein zentraler Konflikt. Pinocchio nimmt sich aufgrund seiner Puppenhaftigkeit als das Andere gegenüber ‚richtigen‘ Kindern wahr. Der Wunsch, ein ‚richtiger Junge‘ zu werden, thematisiert eine Identitätskrise, die von normativen Reproduktionstechniken und Körperkonzepten ausgeht. Den gewaltvollen Akt, jemanden als unecht zu bezeichnen, erklärt Judith Butler am Phänomen der Travestie und zeigt in ihrer Argumentation die realitätserzeugenden Mittel auf, die wiederum hinterfragt werden können, wenn man sich ihrer bewusst wird.⁴³⁶

⁴³⁰ Vgl. Böhme, Hartmut, „Natürlich/Natur“, In: Barck, Karlheinz/ Fontius, Martin/ Schlenstedt, Dieter/ Steinwachs, Burkhard/ Wolfzettel, Friedrich, *Ästhetische Grundbegriffe. Band 4. Medien - Populär*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002., S. 441.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Butler, *Macht der Geschlechternormen*, a. a. O., S. 9.

⁴³³ Vgl. ebd.

⁴³⁴ Vgl. ebd.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Vgl. ebd., S. 345.

„[...] denn das Beispiel der Travestie beabsichtigte auch, dass wir die Mittel, mit denen Wirklichkeit hergestellt wird, hinterfragen und darüber nachdenken, inwiefern es nicht bloß ein Mittel sozialer Kontrolle, sondern auch eine Form dehumanisierender Gewalt sein kann, wenn man als echt oder unecht bezeichnet wird. Ich würde es sogar so ausdrücken: Wenn jemand als unecht bezeichnet wird und wenn diese Bezeichnung sozusagen als eine Form ungleicher Behandlung institutionalisiert wird, heißt das, er wird zu dem Anderen, zur Folie, von der das Menschliche produziert wird. Es ist das Unmenschliche, das Außermenschliche, das eingeschränkt Menschliche in seiner vorgeblichen Realität absichert. Als Kopie bezeichnet zu werden, als unecht zu gelten ist daher eine Form, wie man unterdrückt werden kann.“⁴³⁷

In dieser Arbeit wurde das Phänomen des künstlichen Menschen, dargestellt durch die Puppe* und seine Wirkung auf den Menschen und seinem Verständnis bzw. Empfinden seiner selbst, bereits diskutiert. Pinocchio hat ein Verlangen danach, seinen Körper in den eines ‚richtigen‘ zu transformieren. An dieser Stelle kann eine phänomenologische Betrachtung des transsexuellen Wunsches der Transformation interessant sein. Butler zeigt auf, dass der „transsexuelle Wunsch, ein Mann oder eine Frau zu werden, nicht als der schlichte Wunsch abgetan werden [kann], mit etablierten Identitätskategorien übereinzustimmen.“⁴³⁸ Größere Bedeutung erkennt Butler in Kate Bornsteins Perspektive der Identität als etwas Wandelbarem.⁴³⁹ Butler hebt das von Bornstein verfasste Werk *Gender Outlaw* hervor, in dem die Autorin von Transsexualität als „Wunsch nach Verwandlung selbst, [als] ein Streben nach Identität als eine verändernde Aktivität“⁴⁴⁰ spricht. Trotzdem, betont Butler, verlangt die Möglichkeit der Anerkennung eines lebhaften Lebens gewisse „Stabilität“⁴⁴¹ und verweist damit auf Zwänge, Stabilität durch die Berufung auf anerkannte Kategorien herzustellen.⁴⁴² Butler erklärt, dass als das Andere bezeichnet zu werden, bedeutet zwar als Subjekt zu bestehen, doch nur in Relation zum „Meistersubjekt“⁴⁴³ und als marginalisierte Existenz.⁴⁴⁴ Butler nennt den Modus des „als ob“⁴⁴⁵, der bestimmend ist für den Status des Subjektes, das „noch keinen Zutritt zum Menschlichen gefunden hat“⁴⁴⁶, aber „so spricht, als ob man menschlich wäre“⁴⁴⁷. Den

⁴³⁷ Ebd., S. 345.

⁴³⁸ Ebd., S. 19.

⁴³⁹ Vgl. ebd., S. 19ff.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 20.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Vgl. ebd.

⁴⁴³ Ebd., S. 345.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 346.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 345ff.

⁴⁴⁷ Ebd.

Status zu ändern, ist die Macht der Anerkennung, die aber wiederum von Normen abhängt, „durch die sich Anerkennung vollzieht“^{448, 449}.

„[Die] individuelle Handlungsfähigkeit [hängt] mit Gesellschaftskritik und Gesellschaftsveränderung zusammen. Man bestimmt die ‚eigene‘ Bedeutung von Gender nur in dem Maße, wie soziale Normen existieren, die diese Handlung, ein Gender für sich beanspruchen, unterstützen und ermöglichen. Man ist auf diese ‚Außenwelt‘ angewiesen, um Anspruch auf das erheben zu können, was einem gehört. Das Selbst muss auf diese Weise in Sozialität enteignet werden, um von sich Besitz ergreifen zu können.“⁴⁵⁰

Zusammenfassend ist beobachtbar, dass die dualistische Konzeption des Begriffspaars Natur und Kultur eine legitimierende Rolle/Funktion in der soziopolitischen Disziplinierung von Körpern einnimmt. Mit Berufung auf die Natur bzw. natürliche Konditionen wurden bzw. werden queere Identitäten und FLINTA*⁴⁵¹ Personen marginalisiert, unterdrückt, diskriminiert und ausgebeutet oder getötet.⁴⁵² Diese Vorgaben schränkten die Handlungsmöglichkeiten jener Individuen und Kollektive drastisch ein. Aus dieser Position entstanden widerständige Gesten und Haltungen, die sich daraufhin in öffentliche und organisierte politische Kämpfe entwickeln konnten, also zum Aktivismus wurden.

Der Begriff des Genders wurde durch seine transformative Potenz gedacht, als auch durch das Phänomen der Performance. Untersucht wurden gesellschaftliche Mechanismen verschiedener Ausschlüsse und Gewalt, die in das heteronormative Kleinfamilienmodell eingeschrieben sind und davon ausgehen. Ebenfalls wurde beachtet, wie die Geschlechtsidentität als Instanz für die gesellschaftliche Konformität des Begehrens/der Sexualität ausgemacht wird. Aufgezeigt wurde dieses Phänomen als von dem Prinzip des Verbots ausgehend bzw. abhängig. Durch das Formulieren des Verbotes wird die hegemoniale Ordnung hergestellt, die die heterosexuelle Kleinfamilie als erstrebenswertes Ideal und Norm behauptet.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 346.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd., S. 345ff.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 18.

⁴⁵¹ Akronym aus female, lesbian, inter-, non-binary-, trans und agender Personen

⁴⁵² Vgl. Federici, Silvia, *Jenseits unserer Haut. Körper als umkämpfter Ort im Kapitalismus*, Münster: Unrast 2020.

7. Konklusion

Diese Arbeit hat versucht, sich dem Phänomen der Puppe* bzw. des Objektes im Puppen-, Figuren- und Objekttheater zu widmen, indem die spezielle Verbindung dieser:s mit dem:der Spieler:in und des Publikums herausgestellt wurde.

Zuallererst wurden die Grundlagen und Schlüsselmomente des theatralen Puppen*spiels dargestellt, um den Untersuchungsgegenstand verständlich zu machen. Dabei wurde hervorgehoben, dass die Puppe*/das Objekt maßgebend durch ihre/seine Bewegung bestimmt wird, also durch ihre Animation sich auszudrücken vermag. Spannend ist dabei, dass die Puppe*/das Objekt die/das von der Spielerin bewegt wird, vom Publikum trotzdem als bewegungslos erkannt wird. Jochen Kiefer hat in diesem Zusammenhang kommentiert, dass die Puppe* in diesem Modus Leben als Zeichen darstellt und in Referenz zu tatsächlich belebten Entitäten steht.⁴⁵³ Die Fähigkeit der Selbstbewegung wird als Indiz des Lebens verstanden, die sinnbildliche Bewegung fremder, lebloser Körper, spiegelt sich als Kommentar auf die Lebendigkeit selbst. Die Puppe*, die in ihrer Gestalt den Menschen ähnlich ist, ist als Metapher des Menschen/Menschlichen zu verstehen.⁴⁵⁴ Das künstliche der Puppe* wird im Theater der Dinge betont und nicht verneint, wie auch Lisa Wolfson treffend aufzeigt.⁴⁵⁵ Von Werner Knoedgen wird als besonderes Merkmal des Theaters der Dinge der Vorgang der Abstraktion erwähnt. Knoedgen bezieht sich damit auf die Möglichkeit, die Bewegungen der Puppe* wie menschliche Gesten zu lesen, die spezifischen Inhalt transportieren. Ob dies gelingt bzw. ob diese Vieldeutigkeit als anregend wahrgenommen wird, hängt von der Imaginationslust des Publikums ab.⁴⁵⁶ Die Abstraktion erscheint weiters noch in der Gestaltung der Rolle selbst, die, anders als im Schauspieltheater, nicht von einer Darstellerin vertreten wird, die außerhalb der theatralen Rahmung ihre eigene Identität hat, sondern im Körper der Puppe* tatsächlich erscheint.⁴⁵⁷ Die Vieldeutigkeit der Puppe* spiegelt sich in der Wahrnehmung dieser als gleichzeitig unbelebt und belebt wieder, wie sie Tillis mit dem Begriff der ‚double-vision‘ oder Jurkowski mit ‚opalization‘ bespricht.⁴⁵⁸

⁴⁵³ Vgl. Kiefer, *Puppe als Metapher*, a. a. O., S. 71ff.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵⁵ Vgl. Wolfson, *Das Mysterium der Puppe*, a. a. O., S. 53.

⁴⁵⁶ Vgl. Knoedgen, *Das unmögliche Theater*, a. a. O., S. 21 und S. 42.

⁴⁵⁷ Vgl. ebd., S. 17-19.

⁴⁵⁸ Vgl. Tillis, *Toward an Aesthetics of the Puppet*, a. a. O., 59-76.

Im Vergleich zu Spielsystemen des Puppentheaters, die mit bildlichen Darstellungen arbeiten, die Lebewesen wie Menschen oder Tieren nachempfunden sind, behandelt das Feld der Materialperformance seine materiellen Darsteller:innen als bereits an sich lebend. Dassia N. Posner z. B. proklamiert das Ineinanderwirken von Aktanten, die sowohl menschlich als auch nicht-menschlich sind und kennzeichnet diese Verbindung als gleichberechtigtes Zusammenspiel.⁴⁵⁹ Damit wird ein Geflecht aufgezeigt, dass aus Gegenständen verschiedensten Materials und menschlichen Spieler:innen und Rezipient:innen besteht und ein uneindeutiges Handlungsgefüge verschiedener Aktanten mit unterschiedlichem ontologischen Status darstellt. Gerade dieser Gedanke lässt sich in das Untersuchungsfeld von Jane Bennett eingliedern, die Handlungsfähigkeit als kollektives Gefüge denkt, das aus menschlichen, nichtmenschlichen, organischen und unorganischen Akteuren besteht.

Weiters wurde der fremde, künstliche Körper und die Faszination, die ihn umgibt, besprochen. Dabei wurde Bezug auf verschiedene Konzepte genommen, Körper zu verstehen. Für diese Arbeit ausschlaggebend ist die Vorstellung, der künstliche Körper als der:das Andere sei eine provokative Erscheinung, die den:die menschliche:n Rezipienten:in affektiv beunruhigt und ihn:sie anregt, sich selbst zu reflektieren. Meike Wagner erkennt in ihrer Untersuchung, indem sie sich auf Merleau-Ponty bezieht und seinem Interkorporalitätskonzept folgt, die unbedingte Verwobenheit fremder und heimlicher Körper.⁴⁶⁰

Zusätzlich zum künstlichen Körper kommt in dieser Arbeit auch der Tatbestand des lebendigen Körpers zum Diskurs. Die Fähigkeit der Selbstbewegung wird in der Theorie als ausschlaggebender Moment betrachtet, etwas bzw. jemand sei belebt und diese Gestalt als lebend wahrzunehmen. Im Puppen*spiel wird die Lebendigkeit der Puppe* durch die Fremdanimation behauptet. Die Frage der Modi der Beweglichkeit von Gegenständen stellen sich ebenfalls Jane Bennett und Karen Barad. Sie verschränken sie mit dem Menschen, begründen ihre Grenzen bzw. Nichtfeststellbarkeit dieser und erklären damit ihre Thesen, die menschliche Handlungsfähigkeit sei nicht einzigartig, sondern ist nur als gemeinsame, kollektive Handlungsfähigkeit mit der von Gegenständen verbunden herzustellen. Aus dieser Erkenntnis leiten sowohl Bennett als auch Barad ab, die Vorstellung des menschlichen Exzeptionismus sei nicht mehr haltbar. Bennetts Konzept der lebhaften Materie, indem sie Gegenstände als lebendige Akteure behauptet, zielt darauf ab, dass sich die „Grenze zwischen

⁴⁵⁹ Vgl. Posner/Orenstein/Bell, »Introduction«, in: dieselben, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, New York: Routledge 2015, S. 6.

⁴⁶⁰ Vgl. Wagner, *Nähte am Puppenkörper*, a. a. O., S. 74.

„wir“ und „es“ verwischt und das eine in das andere übergeht“⁴⁶¹, wir uns also als ein komplexes „Netz[] dissonanter Körperverbindungen“⁴⁶² begreifen beginnen.

Genauso wird die Puppe* im Theater der Dinge als lebendig gedacht. Die theatrale Puppe* bzw. das Objekt kann dahingehend gerade deshalb als widerständig begriffen werden, als dass sie/es durch die Animation die Grenze zwischen Leben und Tod auflöst und im dazwischen daheim ist. Welche Macht die Puppe* inne trägt oder von ihr ausgeht, wurde mit Bennett und ihrer Idee der Ding-Macht erklärt. Diese Position wurde mit Sergej Obraztsov verknüpft. Damit wurden Konzepte des neuen Materialismus, konkret die Vorstellung des Gefüges von Deleuze und Guattari mit dem spezifischen Moment eines Gegenstandes, der Gefüge ebenfalls zu konvertieren im Stande ist, auf das Untersuchungsfeld des Theaters der Dinge angewandt und erklärt. Es wurde die Vorgehensweise von Puppen*spieler:innen dargestellt, die mit Gegenständen arbeiten und sie in der Rahmung der theatralen Vorstellung derart manipulieren, dass Dinge eine andere inhaltliche Funktion und Identität erreichen. Die Rezeption dieses Geschehens spielt dabei eine gleichwertige Rolle mit der darstellerischen Tätigkeit. Deleuze und Guattari legen ihren Fokus ihrer Erklärung des Gefüge-Konverters bzw. bezeichnen sie dieses Phänomen auch als Operator, auf den Gegenstand, von dem in verschiedenen Situationen besondere Wirkmächtigkeit ausgeht. Damit lässt sich ebenfalls die spezielle Kraft der Puppe* hervorheben.

Beispielhaft wurden anhand zweier Puppen* aus der Inszenierung *Pinocchio 2.0* von Manufaktor Aspekte der behandelten Theorie angewandt. Mittels der Figur des Pinocchio, die an das Bunraku-Spielsystem angelehnt ist, wurde die Vorgehensweise der kollektiven Rollengestaltung besprochen. Damit wurden Fragen zur Uneindeutigkeit gestellt, die sich in Figuren der Splitterung, der Spaltung und des Risses zeigen. Innerhalb des metaphorischen, künstlichen Menschen der Puppe* wurden Diskurse des Körpers sichtbar gemacht. Das Beispiel des Bunraku zeigt die Verbundenheit des Menschen mit den Dingen und deren gegenseitige Bedingtheit bildlich auf, indem die Animateur:innen und der Vorgang der Animation für das Publikum sichtbar sind.

Weiters wurde der Fuchs-Katzen-Roboter aus *Pinocchio 2.0* und seine spezifisch uneindeutige Körperfiguration behandelt. Augenmerk wurde dabei auf die Zusammensetzung des Figurenkörpers aus verschiedensten Materialien gelegt. Der Fuchs-Katzen-Roboter erwies sich als hervorragendes Beispiel sowohl für davor besprochene Theorien der gemeinsamen

⁴⁶¹ Bennett, *Lebhafte Materie*, a. a. O., S. 30.

⁴⁶² Ebd., S. 31.

Handlungsmacht und Lebhaftigkeit von Gegenständen als auch für Theorien widerständiger und uneindeutiger Körper. Zusätzlich wurde auf die Verbindung von künstlichen und natürlichen Komponenten geblickt und Donna Haraways Idee des:der Cyborg mit dem der Puppe* verknüpft dargestellt.

Das Kapitel zu machstrukturellen Verhältnissen in Verwandtschaftsbeziehungen scheint bei erster Hinsicht vielleicht etwas abstrakt zum übrigen Teil der Arbeit, jedoch erschien mir die politische Perspektive auf die staatlich reglementierte und kontrollierte Schaffung von familiären Bindungen und was als wertvolles menschliches Leben anerkannt wird, als für mein Untersuchungsgebiet relevant. In der beispielhaften Beziehung zwischen Pinocchio, der in der Doppelrolle als Puppe* und als Kind erscheint, und Gepetto, der als Puppenbauer und Vater auftritt, ließ sich hervorheben und diskutieren, welche normativen Konzepte des Körpers auf deren Existenz einwirken. Ebenfalls wurde in diesem Kapitel besprochen, welche Momente aus feministischen Diskursen sich ebenfalls familienähnlicher Bindungsstrategien bedienen und in welcher Hinsicht sie durch den Vorgang der kollektivierenden Verbindung widerständige Wirkung zeigen.

In dieser Arbeit wurden die besonderen Fähigkeiten eines Dinges diskutiert, das als leblos gilt, aber als belebt wahrgenommen werden will. Damit ist gemeint, welche Möglichkeiten des theatralen Genusses sichtbar werden, wenn das Vertrauen in die Ausdruckstärke der Puppe* gegeben ist. Es wurde angesprochen, welche Ideen des Körpers sich in der Vorstellung von und Auseinandersetzung mit Körpern als fremd, künstlich, belebt und unbelebt ergeben. Es wurde dargestellt, was sichtbar wird, wenn das Ding, dem Handlungsfähigkeit und Wirkmächtigkeit zuerkannt wird, mit dem der Mensch unweigerlich verwoben ist. Es wurde in der Untersuchung gezeigt, den Menschen (vertreten durch die Animateure:innen und Rezipient:innen) als mit dem Ding (vertreten durch die Puppe*/das Objekt) vernetzt zu verstehen, und damit die Erkenntnis gewonnen, dass Handlungsfähigkeit und Wirkmächtigkeit niemals rein menschlich ist, sondern ihre Organisation aus verschiedensten Entitäten besteht. Dieser Gedanke lässt sich problemlos als politisch und ökonomisch relevant verstehen, da konservative Machtstrukturen dadurch delegitimiert werden.

8. Literatur- und Quellenverzeichnis

Barad, Karen, *Agentieller Realismus*, Berlin: Suhrkamp 2012.

Barad, Karen, *Verschränkungen*, Berlin: Merve 2015.

Bennett, Jane, *Lebhaftes Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*, Berlin: Matthes & Seitz 2020.

Böhme, Gernot, *Leib. Die Natur, Die Wir Selbst Sind*, Berlin: Suhrkamp, 2019.

Böhme, Hartmut, „Natürlich/Natur“, In: Barck, Karlheinz/ Fontius, Martin/ Schlenstedt, Dieter/ Steinwachs, Burkhard/ Wolfzettel, Friedrich, *Ästhetische Grundbegriffe. Band 4. Medien - Populär*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 432-498.

Brendenal, Silvia (Hg.), *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit 2000.

Butler, Judith, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Collodi, Carlo, “The Adventures of Pinocchio”, *Projekt Gutenberg*, 2016, <http://www.gutenberg.org/files/500/500-h/500-h.htm>, Zugriff: 02.10.2022.

Dabs, Annette/ Sandweg, Tim (Hg.), *Der Dinge Stand. Zeitgenössisches Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch*, Berlin: Theater der Zeit 2018.

Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix, *Rhizom*, Berlin: Merve 1977.

Engel, Antke, *Wider die Eindeutigkeit Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt am Main: Campus 2002.

Federici, Silvia, *Jenseits unserer Haut. Körper als umkämpfter Ort im Kapitalismus*, Münster: Unrast 2020.

Haraway, Donna, “A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, In: Haraway, Donna/Wolfe, Cary (Hg.), *Manifestly Haraway*, University of Minnesota Press: JSTOR 2016, S. 2-90, www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt1b7x5f6, Zugriff: 02.10.2022.

Haraway, Donna, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1995.

Joss, Markus und Lehmann, Jörg (Hg.), *Lektionen 7. Theater der Dinge, Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit 2016.

Jurkowski, Henryk, *A History Of European Puppetry. 2: The twentieth century*, Leiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press 1998.

Kiefer, Jochen, *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes*, Berlin: Alexander Verlag 2004.

Knoedgen, Werner, *Das unmögliche Theater*, Stuttgart: Urachhaus 1990.

Latour, Bruno, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

Manufaktor Berlin, „Pinocchio 2.0 – Trailer – Manufaktor“, *YouTube*, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=QJNyurUKSWY>, Zugriff: 02.10.2022.

Manufaktor, „Theater Collective“, *Manufaktor*, o. J., <https://www.manufaktor.eu>, Zugriff: 02.10.2022.

Mertlitsch, Kirstin, *Sisters – Cyborgs – Drags. Das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies*, Bielefeld: transcript 2016.

Piplits, Erwin, *Serapions Theater. Verwandlung und Wirklichkeit*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1998.

Piplits, Erwin, *Serapions-Fabel: Universelle Theaterarbeit Seit 1973*. Wien: Theaterverein Odeon, 2013.

Posner/Orenstein/Bell (Hg.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, New York: Routledge 2015.

Ruhsam, Martina, *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*, Bielefeld: transcript 2021.

Tillis, Steve, *Toward an Aesthetics of the Puppet. Puppetry as a Theatrical Art*, New York [u.a.]: Greenwood, 1992.

Wagner, Meike, *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*, Bielefeld: transcript 2003.

Wegner, Manfred (Hg.), *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. Und 20. Jahrhundert*, Köln: Prometh 1989

Wolfson, Lisa, *Das Mysterium der Puppe. Semantik und Funktionen eines Zwischenwesens*, Berlin: Frank & Timme 2018.

Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1: N.N., „Manufaktor“, In: Dabs, Annette/ Sandweg, Tim (Hg.), *Der Dinge Stand. Zeitgenössisches Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch*, Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 50.

Aufführungsnachweis:

Kollektiv Manufaktor Pinocchio 2.0. Premiere Schaubude Berlin am 13.05.2017. Regie: Gilda Coustier, Spiel: Friedericke Miller, Mathias Becker, Robert Liebner, Bühne/Kostüm/Anfertigung: Lisa Schoppmann, Leyla Gersbach, Programmierung: Robert Liebner, Puppenbau: Gilda Coustier, Gonzalo Barahona, Robert Liebner, Dramaturgie: MANUFAKTOR, Agnes Gerstenberg, Sound: Louise Goupil.

9. Anhang

9.1. Abstract auf Deutsch

Das Feld des Puppen-, Figuren- und Objekttheaters ist in seinen Ausdrucksmöglichkeiten heterogen und formenreich. In der Arbeit wird der Asterisk dazu verwendet, um die Uneindeutigkeit des Phänomens der Puppe* hervorzuheben. Als eines der zentralen Momente der Kunstform wird die Animation verschiedener Körper, Materialien und Figurationen behandelt. Auf den Bühnen des Theaters der Dinge schließen sich Puppen*spieler:in, Puppe*/Objekt und Rezipient:in zu einer untrennbaren Verbindung zusammen, die als Netzwerk oder Gefüge betrachtet, die Handlungsfähigkeit bzw. *agency* von Gegenständen zu demonstrieren vermag. Die Handlungsfähigkeit nicht-menschlicher Erscheinungen wird über die Erkenntnisse von Jane Bennett, Karen Barad, Bruno Latour, Félix Guattari, Gilles Deleuze und anderen dargestellt. Ebenfalls werden uneindeutige Körperfigurationen – Körper, die sich außerhalb normativer Körperkonzepte bewegen – auf ihr widerständiges Potenzial untersucht. Dabei wird u. A. Bezug zu Judith Butler, Donna Haraway und Antke Engel hergestellt.

9.2. Abstract in English

The field of puppet*ry is heterogeneous in its expressive possibilities and rich in forms. In this work, the asterisk is used to highlight the ambiguity of the phenomenon of the puppet*. The animation of different bodies, materials and figurations is treated as one of the central elements of the art form. On the stages of the Theatre of Things, puppet*eer, puppet*/object, and recipient join in an inseparable connection that, viewed as a network or assemblage, is capable of demonstrating the agency of objects. The agency of non-human appearances is represented via the insights of Jane Bennett, Karen Barad, Bruno Latour, Félix Guattari, Gilles Deleuze, and others. Likewise, ambiguous body figures – bodies that fall outside normative concepts of the body – are examined for their potential of resistance. In doing so, reference is made to Judith Butler, Donna Haraway and Antke Engel, among others.