



universität
wien

DIPLOMARBEIT

**„Theatrale Sezierung des pathologischen Subjekts.
Figuration des Unheimlichen in
Nicole Mossoux und Patrick Bontés *Twin Houses*“**

Jan Jedenak

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Inhalt

	Einleitung	3
I.	Figuration des Unheimlichen in zwei Häusern	7
I.I.	<i>Twin Houses</i> der Compagnie Mossoux-Bonté	7
I.II.	Die Begriffe „Figuration“ und <i>Das Unheimliche</i>	9
I.III.	Figuration des Unheimlichen durch Puppen/Menschen – Aufzeichnungsanalyse von <i>Twin Houses</i> ergänzt durch Erinnerungsarbeit von drei Aufführungen.	22
I.IV.	Die ästhetische Struktur von <i>Twin Houses</i>	81
II.	Theatertheoretische Perspektiven zum Motiv Puppen/Menschen - Heinrich von Kleists <i>Über das Marionettentheater</i> und Edward Gordon Craigs <i>The Actor and the Über-Marionette</i> als Referenz von <i>Twin Houses</i> ?	87
III.	“Theatrale Sezierung des pathologischen Subjekts“ – Ein Resümee	97
	Anhang	103
	Biblio- und Diskographie	113

Einleitung

Im Jahr 2008 sah ich die Puppentheaterdokumentation *Anima-Marionette-Leben* von Marc Huraux¹. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte ich keine Vorstellung von zeitgenössischem Figuren- und Objekttheater. Umso eindringlicher zog mich diese neu entdeckte Theaterform in ihren Bann. Eine der vorgestellten Künstlerinnen übte allerdings eine derartige Faszination auf mich aus, dass mir die Bilder ihrer Arbeit über eine lange Zeit nicht mehr aus dem Kopf gingen.

„Imagine finding yourself invaded by a multitude of beings who act through you without asking your opinion. They grab hold of one or another part of your body, creep in between your intentions and your gestures, emitting contradictory voices, strange discourses...“²

Das belgische Performer-Duo *Mossoux-Bonté* hat mit *Twin Houses* ein Tanztheaterstück geschaffen, das vermag die oben beschriebenen Zustände und Emotionen beim Rezipienten hervorzurufen. Die Bilder und Diskurse dieser Inszenierung haben sich in meine Erinnerung gebrannt und mein Bewusstsein und die Wahrnehmung für theatrale Prozesse nachhaltig geprägt. Die vorliegende Arbeit versucht diese buchstäbliche Begeisterung mit einer Aufführungsanalyse in eine wissenschaftliche Reflexion rückzubinden. Es ist die Verschriftlichung einer Faszination, die bisher noch nicht adäquat geäußert werden konnte, so ist es auch die Aufgabe dieser Arbeit beim Leser Interesse für die Arbeit dieser Compagnie zu wecken und ihn für diese zu sensibilisieren. Denn die Mannigfaltigkeit ihrer Ausdrucksmittel in verschiedenen Produktionen stellt durch die Schnittstelle zwischen Tanz, Theater, Schattenspiel, Figuren- und Objekttheater sowie Szenographie einen breitgefächerten Untersuchungsgegenstand dar. In dem Bewusstsein für die Problematik der Inszenierungs- und Aufführungsanalyse, wird auch diese Arbeit ihren eigenen Weg suchen müssen.

Um auf die Problematik der Subjektivität und Objektivität einzugehen und diese gleichzeitig als essentiell für eine derartige Untersuchung anzuerkennen, ist folgendes vorab zu sagen:

¹ *Anima- Marionette-Leben*, Regie: Marc Huraux, Dokumentation, Frankreich 2004, Erstaustrahlung arte 25.05.2005.

² Homepage Compagnie Mossoux-Bonté, <http://www.mossoux-bonte.be/>, letzter Zugriff 20.07. 2010.

Primärer Analysegegenstand ist die Inszenierung von *Twin Houses*. Dieser Teil wird durch rekonstruierte phänomenologische Erinnerungsarbeit der erlebten transitorischen Umsetzung in den Aufführungen vom 28. und 29.04.2010 im *Theatre Nouvelle Generation* in Lyon sowie vom 20.09.2010 im Theater *Roxy/Nod* in Prag getragen.

Ein Video³ mit Ausschnitten von *Twin Houses*, welches von der Compagnie zur Verfügung gestellt wurde, soll ein Garant für wissenschaftliches Arbeiten darstellen, da so die phänomenologisch fragmentarische Untersuchung der Aufführungen durch die audiovisuelle Konservierung fundiert werden kann und eine zusammenhängende Betrachtung erleichtert wird. Das Video dient aber explizit nicht einer Bewegungsanalyse, die den dreidimensionalen Raum voraussetzt, sondern der Betrachtung von *Twin Houses* als theatrales ästhetisches Phänomen. Um diese Analyse nachvollziehbar zu machen, stehen dem Leser daher im Anhang ausgewählte Stills zu jeder Szene aus dem Videoausschnitt zur Verfügung, auf die in den Fußnoten des Fließtextes mit Zeitskalierung hingewiesen wird.

Durch die Dialektik von Objektivität und Subjektivität soll so in Teil I zunächst der Versuch einer phänomenologischen Analyse unternommen werden. Der Fokus liegt aber auch hier nicht auf einer Tanz- und Bewegungsanalyse, vielmehr wird die Produktion motivisch auf die Figuration des „Unheimlichen“ als ästhetische Kategorie hin untersucht werden. Erweitert wird dies durch eine semiotische Analyse der eingesetzten Puppen und Requisiten sowie der Maske, des Kostüms, des Raumes und des Lichtes, die *Twin Houses* mit Symbolen und Metaphern aufladen und beim Rezipienten mit der intellektuellen Unsicherheit von belebt und leblos spielen. Das Verhältnis Mensch-Puppe muss dabei ebenso Untersuchungsgegenstand sein wie die Kategorie von Leben und Tod. Die psychologisch ästhetische Grundlage wird hier Sigmund Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* von 1919⁴ bilden.

„ the body torn between two opposing meanings, between two different rhythms
... a feeling that unity is impossible.”⁵

Die schizophrene Obsession des Doubels bzw. der Puppe an ihrer Performerin, führt zu einem Diskurs, in dem „Singuläres- Sein“ nicht existiert und jedes „Mensch- Sein“ die

³ *Twin Houses*, Regie: Compagnie Mossoux-Bonté, 20 Minuten Ausschnitte, Brüssel 1994.

⁴ Sigmund Freud, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Eschwege: Fischer doppelpunkt 1963.

⁵ Nicole Mossoux aus <http://www.puppetcentre.org.uk/animationsonline/aotwentyeight/profile.htm>.

Pluralität zum Wesen hat⁶. Das Sein bedingt die Spaltung in Innen und Außen. Dieses Trauma artikuliert die Produktion als Wesenszug des Menschen, indem sie die Innerlichkeit nach außen zu verbildlichen sucht. Die Gestaltwerdung des Inneren, der multiplen Komplexität des „Unheimlichen“, nach außen wird, um beschreibbar zu werden, auf ästhetische Figurations- und Gestalttheorien⁷ zurückgreifen müssen. Mit Bezug auf Gerald Siegmund⁸ wird auch ein Diskurs von Präsenz und Absenz geführt sowie das Verhältnis von Performer und Puppe bzw. von Subjekt- und Objekt-Status⁹ herausgearbeitet. Dort wird die vorliegende Arbeit teilweise an die Grenzen der Analyse stoßen und sich auf die Beschreibung von Wahrnehmung verlagern müssen.

Der Analyse liegt ein philosophisch- psychologisch- ästhetisches Instrumentarium zugrunde, das sich aber der analytischen Methoden der Theater- und Tanzwissenschaft¹⁰ bewusst ist und teilweise auch auf diese Bezug nehmen wird. Der Verfasser erhofft sich so, Rückschlüsse und Aussagen über die Inszenierung als Gesamtkomplex tätigen zu können. Verweise zu Aussagen von Nicole Mossoux und Patrick Bonté sollen dabei dem Leser die Vielschichtigkeit dieser Inszenierung auch aus der künstlerischen Perspektive der Produzenten eröffnen. So wird ein Spektrum von ambivalenten Bedeutungen aufgespannt, das in seinen verunsichernden und widersprüchlichen Facetten versucht, ein Ganzes zur Darstellung zu bringen. Mit diesem Instrumentarium soll das persönliche Interesse und die damit verbundene Faszination für das Phänomen adäquat artikuliert und begreiflich gemacht werden.

Nicole Mossoux nennt als wichtige Referenz für *Twin Houses* im Interview¹¹ Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*¹². Damit stellt sie sich und ihre Arbeit in eine theatertheoretische Tradition, die hinsichtlich der Analyse von Bewegung und dem Gebrauch der Puppe sicherlich einen spannenden und wesentlichen Aspekt in der Inszenierung und dem Ansatz dieser Arbeit darstellt.

⁶ Nancy, Jean-Luc, *singulär plural sein*, Berlin: diaphanes 2004, S. 57-72.

⁷ Siehe Uta Beiküfner, *Blick, Figuration und Gestalt. Elemente einer aisthesis materialis im Werk von Walter Benjamin, Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim*, Bielefeld: Aisthesis 2003 und siehe Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst, Meike Wagner (Hg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München: ePodium 2000. Und Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters, Sibylle (Hg.), *de figura. Rhetorik-Bewegung-Gestalt*, München: Wilhelm Fink 2002.

⁸ Gerald Siegmund, „Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes“, Krassimira Kruschkova (Hg.), *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005, S. 71-83.

⁹ Siehe Steve Tillis, *Toward an aesthetic of the puppet. Puppetry as theatrical art*, New York: Greenwood Press 1992.

¹⁰ Siehe Bibliographie: Gabriel Brandstätter, Pirko Husemann, Peter M. Boenisch, Erika-Fischer Lichte, Gerald Siegmund etc.

¹¹ Vgl. Brendenal, Silvia (Hg.), *Animation Fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit 2000, S. 90-91.

¹² In Hella Röpe, *Grazie und Bewusstsein bei Heinrich von Kleist „Über das Marionettentheater“*. Versuch einer komplexen Analyse, Aachen: Alano, Rader Publ. 1990.

So wird in Teil II die bisherige Analyse um theatertheoretische Ausführungen zum Tanz- und Puppentheater von Kleist und als selbst gewählte Perspektive Edward Gordon Craigs utopisches Konstrukt der Über-Marionette¹³ erweitert. Der Ansatz ist dabei nicht, die Theorie an Hand der Praxis zu interpretieren, sondern Aspekte zu finden, die den Diskurs Mensch vs. Puppe in *Twin Houses* gedanklich erweitern aber auch hinterfragen.

Wie werden in dieser Inszenierung Kleists Überlegungen unter der Verwendung von Puppe und Tänzerin interpretiert und umgesetzt? Ist die Auffassung der Puppe als Metapher und semiotisches Zeichen bei Kleist evident mit der craigschen Vorstellung der „Über-Marionette“? Welche weiteren Aspekte würde diesbezüglich *Twin Houses* aufzeigen? Wie wird der Subjekt-Objektstatus von Mensch und Puppe in diesen Theorien thematisiert?

So ist abschließend zu hoffen, dass das Interesse und die Begeisterung des Lesers für *Twin Houses* in dem gleichen Maße wachsen, in dem der Autor seine Faszination zerschreibt.

¹³ Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*. Edited and introduced by Franc Chamberlain, New York: Routledge 2009.

I. Figuration des Unheimlichen in zwei Häusern

I.I. *Twin Houses* der Compagnie Mossoux-Bonté¹⁴

Die Tänzerin Nicole Mossoux und Choreograph Patrick Bonté arbeiten seit 1985 zusammen. Gemeinsam haben sie drei Filme realisiert und eine bisherige Werkliste von 31 Produktionen, die alle Uraufführungen sind. Sie arbeiten an der Schnittstelle zwischen Tanz und Theater und suchen beide Disziplinen in einer visuellen Sprache zu vereinigen. Dabei steht am Beginn jeder Produktion ein bestimmtes Thema, das untersucht wird. Wesentlich dabei sind die Assoziationen und Phantasien zur gewählten Thematik. Die spätere Umsetzung steht dabei zunächst im Hintergrund. Die Inspiration aus der Innenwelt wird dann nach außen gekehrt. Dazu werden Bewegungen und der Raum geschaffen, um das Thema in eine theatrale Form über zu führen.

In ihren Performances steht immer die Präsenz des Schauspielers oder Tänzers im Vordergrund. Essentiell für ihren Arbeitsansatz ist es, eine subtile Atmosphäre zu kreieren, welche die Innenwelt des Betrachters und dessen Wahrnehmung verändert. Die Compagnie hat sich im Laufe ihrer Arbeit eine ganz eigene Handschrift erarbeitet, um Inhalte mit verschiedenen Theatermitteln wie Tanz, Schauspiel, Maskenspiel, Schattenspiel Puppenspiel und Objekttheater in ihren Produktionen um zu setzen und zu artikulieren. Sei es in kleinem intimen Rahmen oder mit vielen Beteiligten, jede Kreation verhandelt ein ungewöhnliches und spezielles Thema, wobei die Kombinationen von Geste, Kostüm, Maske und Szenographie theatrale Momente erzeugen, die zwischen Unheimlichem und Vertrautem oszillieren. Durch die konzeptuelle Entwicklung und Umsetzung ihrer Produktionen verwirklichen Mossoux und Bonté mit ihrer Compagnie im künstlerischen Sinne die Suche nach den surrealen Abgründen im Menschen und wie sich diese in der Bewegung des Körpers artikulieren. Dabei arbeiten sie mit von Mimik befreiten "neutralen" Gesichtern und einem durchlässigen Körper, der sich vollkommen der Präsenz im "Jetzt" der Bühnensituation verschreibt. Die Performer drücken ihre Gefühle nicht im herkömmlichen Sinne aus, sondern belassen sie im Körper, der, einmal in den Zustand höchster Spannung und Konzentration versetzt, sich ohne Reflexion und Absicht beginnt zu äußern.

¹⁴ Der Inhalt dieses Textes stammt in eigen Übersetzung und Ergänzung von der Homepage der Compagnie Mossoux-Bonté und einem Bericht von <http://www.puppetcentre.org.uk/animationsonline/aotwentyeight/profile.html> , siehe Bibliographie.

Es entstehen höchst stilisierte Bewegungsbilder, welche die Zerbrechlichkeit, die Gewalt und die Abgründe im Menschen skizzieren. Die dabei kreierte Intensität vermag es als starke Gefühlsregung durch die Wahrnehmung des Rezipienten zu "rauschen". Ihre Arbeiten wurden in über 30 Ländern der Welt gezeigt.

Zudem arbeitet die Compagnie mit dem „Orthogenic Centre of Mont-sur-Marchienne“ zusammen und widmet sich in Workshops der Arbeit mit autistischen Kindern. Über Bewegung wird eine Beziehung zu den Kindern hergestellt, sie können so wieder am Leben und zwischenmenschlicher Kommunikation teilhaben.

Die Produktion *Twin Houses* befindet sich seit ihrer Uraufführung im Jahr 1994 im ständigen Repertoire der Compagnie. Nicole Mossoux präsentiert mit fünf Puppen einen multiplen Monolog, bei dem niemand durchschaut, wer hier eigentlich wen manipuliert, wer die Macht über den anderen hat, die Performerin oder die Puppe. Als Inspiration für die Produktion nennt Nicole Mossoux den Roman *Sybil* von Flora Rheta Schreiber über eine multiple Persönlichkeit, die Kurzgeschichte *Le Horla* von Guy de Maupassant über das Einwirken einer unsichtbaren Kraft auf den Menschen, Sigmund Freuds Aufsatz über *Das Unheimliche* sowie Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*.

Kreation und Interpretation: Nicole Mossoux

Mise en scène: Patrick Bonté

Musik: Christian Genet

Szenographie: Johan Daenen

Kostüme: Colette Huchard und Realisation: Anna Tourn& Patricia Eggerickx

Kreation der Puppen: Jean-Pierre Finotto

Beleuchtung: Patrick Bonté

Photo: Mikha Wajnrych¹⁵

¹⁵ Text, Bild und Credits in eigen Übersetzung aus *Twin Houses*, Programmheft, Lyon: Theatre Nouvelle Generation April 2010, und einem Bericht von <http://www.puppetcentre.org.uk/animationsonline/aotwentyeight/profile.html>. , siehe Bibliographie sowie aus eigenen Erfahrungen mit den Arbeiten der Compagnie.

I.II. Die Begriffe „Figuration“ und *Das Unheimliche*

Nach Bettina Brandl-Risis, Wolf-Dieter Ernsts und Meike Wagners Einführung zur Figuration meint „figura“ im lateinischen ein „plastisches Gebilde, eine äußere Erscheinung, einen Umriss“¹⁶. Die Vorstellung eines „plastischen Gebildes“, welches etwas sehr Gegenständliches bzw. Objekthaftes evoziere und dauerhaft anwesend sei, während sich die Begriffe „Erscheinung“ und „Umriss“ bereits an der Grenze des Subjektiven zu bewegen scheinen. Etwas Immaterielles und Wages, das in einem flüchtigen Moment wahrgenommen wird, um sich sogleich wieder zu de-materialisieren. Der Figur wohnt also gleichzeitig auch immer das Potenzial der De-figuration inne.

„Damit ist mit Figur immer schon »etwas Lebend-Bewegtes, Unvollendetes, Spielendes« bezeichnet.“¹⁷

Der Begriff scheint fragil und ständiges Werden zu implizieren, und assoziiert dadurch performative Verwandlung. Eine Schimäre, das Scheinbild, oder *schema* (griech.)¹⁸, die temporär zu einer Präsenz gelangt. Damit wird aber zunächst die Frage aufgeworfen, wie sich *Gestalt* überhaupt konstituiert? Ist sie bereits der Spiegel der Wahrnehmung? Ist sie die visuelle Vorstellung bzw. Betrachtung eines Objekts als Einheit, die sich über äußerliche Zeichen generiert? Mit der Ableitung von „fingere“ setzen Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters die Figur mit der äußeren *Gestalt* eines Körpers gleich¹⁹. Also *Gestalt* gleich Figur? Der Versuch einer kurzen Differenzierung scheint hier angebracht.

In seinen Ausführungen zum Tanz betont Rudolf Arnheim, dass der menschliche Körper und die ausgeführte Bewegung eine physische Einheit bilden und nicht in Mittel und Gegenstand getrennt werden können²⁰. Bilden sie dann allerdings auch eine psychische Einheit? Die kognitive Wahrnehmung ist nicht in der Lage die Bewegung des Tanzes in seiner Gänze nach zu vollziehen, wohl aber jene Momente, in denen sich die Bewegung durch den dramaturgischen Aufbau kurzzeitig so verlangsamt, dass die Bewegung zum Bild wird. Aus diesen Momenten mit dem Potenzial zur Wahrnehmung des Tanzes als Einheit, setzt der Rezipient das bruchstückhaft Gesehene und Erinnernte zu einer kognitiven *Gestalt*

¹⁶ Vgl. Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst, Meike Wagner (Hg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München: ePodium 2000, S. 12.

¹⁷ Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters (Hg.), *de figura. Rhetorik-Bewegung-Gestalt*, München: Wilhelm Fink 2002, S. 5.

¹⁸ Zitiert nach Ebenda S. 12.

¹⁹ Ebenda S. 4.

²⁰ Siehe Uta Beiküfner, *Blick, Figuration und Gestalt. Elemente einer aisthesis materialis im Werk von Walter Benjamin, Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim*, Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 239.

bzw. psychischen Einheit zusammen. Die *Gestalt* setzt sich für Arnheim aus einer Melodie bzw. Struktur der Bewegung zusammen²¹. Die verschiedenen Modi der Bewegung sind das Material, die "Melodie", welche in der Wahrnehmung die Gestaltung zur *Gestalt* machen. Diese Melodie bzw. der Ausdruck ist die Eigenschaft von Bewegung und ist so immer prozessual, also ein Vorgang. Handelt es sich nicht um Ausdruckstanz, im Sinne expressiven darstellens innerer Gefühle, sondern um eine Form objektivierter Bewegungen, welche eine ästhetische Qualität besitzen und Gefühle im Rezipienten, evozieren ohne dass ein reflektierender Bewusstseinsprozess stattfindet, so wirkt die Bewegung als ästhetische Kategorie auch immer auf die Psyche, das Unterbewusstsein, ein²². Die *Gestalt* könnte somit die Füllung, als kognitive Leistung, der Leerstelle zwischen Bewegung und Unterbewusstsein sein. Die „optische Melodie“²³ des ganzheitlichen Bewegungsablaufes setzt beim Rezipienten die Fähigkeit voraus, die Gestaltung der Bewegungsfolgen als Teil eines Ganzen zu erkennen und dekodieren zu können. Die "reine" *Gestalt* ist also die Loslösung von Bewegung als bewusst reflektierter (Selbst-)Zweck.

Was *Gestalt* sein könnte, wird in der Untersuchung von *Twin Houses* herausgearbeitet werden können. Die Figur selbst siedelt sich am Übergang zwischen organisiertem Material bzw. *Gestalt* und der *Aura*²⁴, der Wirkung des Materials auf den Betrachter, an. Um zu erscheinen, bedarf es der „visuellen Konturierung gegen einen latenten Hintergrund“²⁵. Also die Erscheinung in Raum und Zeit.

„Insofern ist der Figur-Begriff immer schon mit Körperbildern korreliert und ermöglicht das Oszillieren zwischen verschiedenen Betrachtungsebenen.“²⁶

Und damit die *Gestalt* überhaupt zur Figur transformieren kann, braucht es physische und psychische Formsysteme, die Wahrnehmung produzieren, also die bewusste Rezeption und Perzeption einer Gegenständlichkeit bzw. eines ästhetischen Phänomens durch ein Subjekt. Die Figur behauptet dabei, eine fixe Instanz bzw. Einheit zu besitzen.

²¹ Uta Beiküfner, *Blick, Figuration und Gestalt. Elemente einer aisthesis materialis im Werk von Walter Benjamin, Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim*, Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 241.

²² Ebenda S. 241-242.

²³ Zitiert nach Ebenda S. 242.

²⁴ Lukrez nennt mit Bezug zu *figura* diese transitorisch schwebende Dimensionen *membranae* siehe Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters (Hg.), *de figura. Rhetorik-Bewegung-Gestalt*, München: Wilhelm Fink 2002, S. 7.

²⁵ Ebenda S. 14.

²⁶ Ebenda S. 13.

Die Figuration beschreibt also in Abgrenzung den Akt der kognitiven Leistung eines Subjektes und dessen Bedürfnis, Elemente und Zeichensystemen von *Gestalten* wie Körper, Raum und Klang in ein Verhältnis zu setzen und in eine Einheit zu bündeln. In die Figur. Während diese Einheit allerdings aufgrund der Beschaffenheit der Figur beständig im Vorgang der Figuration wieder in Einzelteile, die *Gestalt(en)*, zerfällt.

Patrice Pavis entlehnt für seine Theorie zur Inszenierungsanalyse aus Freuds *Die Traumdeutung* den Terminus der „Darstellbarkeit“, indem er diesen mit Figuration gleichsetzt. Freud meint, dass der Traumgedanke in manifeste Traumhalte durch Verdichtung und Verschiebung transformiert wird. Der Begriff steht also auch bei Pavis für unbewusste und bewusste Gedächtnisinhalte, die in Bilder übergeführt und so darstellbar gemacht werden²⁷. Mit Bezug zum theatralen Phänomen „geht es nicht um die Übersetzung oder Interpretation einer Vorlage, sondern vielmehr um die theatrale Artikulation“²⁸. Figuration bedeutet so die Korrelation des audiovisuellen Phänomens mit dem Rezipienten, indem sich dieses in seine Phantasie einschreibt und Bedeutung produziert und somit auch immer *Transformation*.

Wird in der folgenden Analyse von Puppe gesprochen, so meint dies gleichzeitig auch immer die Figur als plastisches Gebilde aus dem Bereich der Bildenden Kunst. Diese trägt das Potenzial der Belebung bzw. Manipulation in sich. Die Puppe besitzt für den Rezipienten ohne die unmittelbar manipulierte Bewegung bzw. Animation keine Realität, die über den Objektstatus hinaus geht. Ohne den Manipulator bleibt sie ein Objekt. Die Puppe als Objekt wird also erst durch die Manipulation zur Figur im subjektiven Sinn der Bühnenrealität. Für die weiteren Betrachtungen wird es von Bedeutung sein, wie die Performerin Nicole Mossoux ihren menschlich belebten Status mit Hilfe von Kostüm, Maske und Bewegung in den einer Figur überführt bzw. wie sie versucht, zu einer Puppe zu figurieren. Mit den Begriffen Figur und Figuration steht ein Instrumentarium zur Verfügung, das eine exakte Analyse dieses Vorgangs verspricht, weil es das Phänomen aus zwei verschiedenen Perspektiven beschreibt. Der des „Ist-“ bzw. „Seins- Zustandes“ und jener der „Transformation“, die durch Bewegung Veränderung und gleichzeitig Verschwinden produziert.

²⁷ Vgl. Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst, Meike Wagner (Hg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München: ePodium 2000, S. 20.

²⁸ Ebenda S. 21.

„Figuration öffnet den Blick auf das, was außerhalb einer Semantisierung steht und doch wirksam in Erscheinung tritt.“²⁹

Figur meint also den Moment, in welchem das Bild bzw. die Gestalt „feststeht“, also eine eindeutig unmittelbare Entität bildet und nicht durch den Prozess der Bewegung bzw. Figuration im ständigen Werden im Wechsel begriffen ist. Die Figur lässt also eine semiotische Analyse zu, weil sie ein eindeutiges Zeichen sein kann. Figuration will beschreiben, was eigentlich nicht artikulierbar ist, den transitorischen Moment zwischen Wahrnehmung und dem theatralen Phänomen, die „Figurwerdung“³⁰. Diese Werdung besitzt keinen Sinn, sondern transformiert beständig Energie³¹. Die Manipulation ist die Technik, die der Puppe Leben einhaucht. Der Atem des/der PerformersIn baut Spannung auf und überträgt diese in Präsenz. Figuration ist in diesem Sinne also auch immer ein Vorgang Präsenz zu produzieren. Präsenz, im Sinne von Spannung, könnte in diesem Zusammenhang wiederum mit *Gestalt* oder in der spezifischen Situation mit Figur gleichgesetzt werden. Dies wird zu untersuchen sein. Figuration meint also in diesem Fall auch die Organisation der Materie zu einem Körper.

„Sie ist das beständige Figur-Werden, der unendliche sprachliche Aufschub.“³²

Ist sie die Verkörperung im Gegensatz zu der Figur, die sich repräsentiert, indem sich der/die ManipulatorIn entkörperert, also die Spannung seines Körpers auf jenen der Puppe überträgt. Es wird zu hinterfragen sein, ob die Performerin Nicole Mossoux in der Manipulation der Puppen eine Verkörperung oder Repräsentation bewerkstelligt.

Aus verschiedenen Perspektiven wird also deutlich, dass Figuration grundsätzlich das Werden von Bewegung beschreibt bzw. hier den Vollzug der Bewegung im Tanz. Die Matrix aus Bewegungen figuriert zur Inszenierung. Deren Struktur wird durch die Erscheinung der Figuration beschreibbar. Die Figur, aber auch die Puppe, ist die Summe ihrer Bewegungs-Figurationen. Sie verspricht, die Einheit des Subjektes zu sein, während Figuration die Aufspaltung in viele Identitäten meint. Figur würde nach dieser Definition in weiteren Ausführungen aufgrund der materiellen und dramaturgischen Beschaffenheit von

²⁹ Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst, Meike Wagner (Hg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München: ePodium 2000, S. 21.

³⁰ Ebenda S. 22.

³¹ Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 4. Aufl. 2008, S. 371.

³² Meike Wagner, „Entkörperungen. Figuration des Körpers in Jan Svankmajers *Lekce Faust*“ Hg. Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst, Meike Wagner, *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München: ePodium 2000, S. 125.

Twin Houses nur verwirrende Mehrdeutigkeit provozieren. Deshalb wird hier stets von Puppe zu reden sein. Inwieweit dieser Begriff auf die Performerin, mit ihrem Spiel und Tanz, anwendbar ist, wird noch, da sie gerade nicht die Einheit sondern die multiple Spaltung sucht, zu klären sein.

Der Körper der Performerin selbst ist also nie Zeichen, während die Puppen, das Kostüm und die Maske von ihrem Wesen her sehr wohl semantische Verbindungen eingehen und produzieren. Der Theaterkörper in *Twin Houses* wird also darauf hin analysiert werden wie er mit Spiel und Bewegung unter der Besetzung bzw. Anhaftung von Zeichen, hier sind auch noch besonders die Zeichen Musik, Licht und Szenographie zu nennen, zum pluralen Phänomen in Zeit und Raum figuriert. Figuration und De-figuration sind dabei zwei weitere Pole, die die Analysemethode zusätzlich spezifizieren und verfeinern. Gesteht man der „figura“ zu bereits das Potenzial der Doppelgestalt von Bild und Abbild zu besitzen³³, so erfüllt die Figuration gerade die Vermittlung- und Referenzfunktion zwischen *Gestalt* und Figur, und konstituiert beide erst durch die semantische Verknüpfung. Die De-figuration wäre dann gerade die Zerstörung bzw. Dekonstruktion dieser Semantisierung. Der Begriff Figuration ist hier also das Instrumentarium der ästhetischen Wahrnehmungsanalyse, die jede Aufführungs- und Inszenierungsanalyse letztendlich streifen muss.

„Figuration des Unheimlichen“ würde dann also die Dialektik zwischen dem (Ur-)Bild und dem Abbild, der Figur, des *Unheimlichen* beschreiben. Erinnern wir uns hier wieder an Freuds Ausführungen zum Traum, so ist die Figur der Versuch einer bzw. der „Darstellbarkeit“. Der Versuch *Das Unheimliche* darzustellen. Bevor ich diesen Gedanken weiter ausführen werde, möchte ich eine kurze Anekdote erzählen.

2009 besuchte ich den Dom von Uppsala in der ältesten schwedischen Universitätsstadt. Ich ging das Hauptschiff entlang, stand kurze Zeit vor dem Altar, wandte mich nach links zum Seitenschiff und ging auf einen zweiten kleineren Altar zu. Um ihn zu erreichen, musste man eine Säule umgehen. Dort stand ich wenige Sekunden, um mich sogleich wieder abzuwenden und den Dom weiter zu besichtigen. In der Umdrehung stieß ich dabei fast mit einer Frau in hell blauem Kopftuch und Mantel zusammen. Sie stand direkt hinter der Säule, deshalb hatte ich sie beim Betreten des Seitenschiffes nicht wahrgenommen. Sie starrte auf den Gekreuzigten am Altar.

³³ Ebenda S. 6.

Ich war kurz davor, mich für die aufgedrängte Nähe zu entschuldigen, da überfuhr mich ein kleiner Schauer mit dem plötzlichen Bewusstsein, dass es sich um eine Wachsfigur handeln muss. Sie reagiert nicht auf mich, oder? Nein. Ein kurzer Blick auf ein Edelstahlschildchen mit Gravur hinter ihr, wies sie schließlich als Kunstobjekt „Maria“ aus. Was mir hier erstmalig widerfuhr, war das Erschrecken davor, etwas Lebloses für lebendig gehalten zu haben, und die damit einhergehende Unsicherheit, die einen abrupt aus dem Alltäglichen reißt. Wohin aber versetzt uns dieses Phänomen im Bruchteil einer Sekunde? Mit Freud würde man sagen: In den Bereich des *Unheimlichen*. Ein Bereich im Wesen des Menschen; „die Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“³⁴. Freud führt viele mehr oder weniger interessante etymologische Definitionen des „Heimlichen“ an. Um den Gegenstand zu vereinfachen, greife ich das „Heimliche“ im Sinne des Vertrauten heraus und frage mich, ist diese Wachsfigur mir vertraut? Ja, weil sie das Abbild des Bildes vom Mensch-Sein ist, das ich in meinem Bewusstsein gespeichert habe. Rein äußerlich ist sie das. Freuds Aussage ist in diesem Zusammenhang also nachvollziehbar. Unheimlich wird die Wachsfigur also dadurch, dass sie die Kategorie meines Denkens bricht und mir damit unvertraut bzw. unbekannt wird. Unbekannt war mir bis dato auch die „Mannequin-Art“³⁵ im öffentlichen Raum, so konnte sich das Potenzial des Erschreckens in diesem Kontext noch zusätzlich verstärken.

Im Folgenden möchte ich Freuds Aufsatz über *Das Unheimliche* nicht analysieren, sondern vielmehr einzelne Gedanken herausarbeiten, um diese als Impulse zu nehmen, in der späteren Analyse von *Twin Houses*, den psychologischen und philosophischen Kontext nachvollziehbar zu machen. Dabei sollte man vielleicht Hélène Cixous, „Feststellung im Hinterkopf behalten, wenn sie über Freuds Ausführungen schreibt: „Was hier wie Wissenschaft aussieht, ähnelt etwas weiter einem Roman“³⁶. Ein Mindestmaß an Unwissenschaftlichkeit ist auch im Folgenden unvermeidbar. Zu stark ist die Ausführung an die Subjektivität der Empfindung gekoppelt. Die nämliche Erfahrung muss wohl auch Freud gemacht haben, auch wenn er dies nicht eingesteht. Seine Konstrukte scheinen sich der Definierbarkeit zu entziehen.

³⁴ Sigmund Freud, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Eschwege: Fischer doppelpunkt 1963, S. 46.

³⁵ Mike Kelley, *The Uncanny by Mike Kelley, Artist*, Köln: Verlag Buchhandlung Walter König 2004, S. A-16.

³⁶ Hélène Cixous, „Die Fiktion und ihre Geister. Eine Lektüre von Freuds *Das Unheimliche*“, *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Hg. Klaus Herding, Gerlinde Gehrig, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 37.

Im Dom von Uppsala begegnete ich dem Phänomen des Unheimlichen, hervorgerufen durch „intellektuellen Unsicherheit“³⁷. Freud hält diese Erklärung aber nicht für erschöpfend. Er definiert das Unheimliche als etwas, das im Verborgenen hätte bleiben sollen, „im Heimlichen“, aber dennoch entdeckt oder aufgedeckt wurde. Etwas ist also nicht mehr geheim³⁸. Den etymologischen Teil seines Aufsatzes schließt er dann mit der Aussage:

„Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“³⁹

Also eigentlich eine Wiederholung der Aussage zu Beginn⁴⁰? Ja, wenn Freud nicht durch ein weiteres Wort die Begrifflichkeit des Phänomens prägnant auf den Punkt bringt bzw. das Wesen des Unheimlichen exakter benennt: Ambivalenz. Das Unheimliche ist vor allem das Ambivalente, das Bipolare, das zwischen hier und dort angesiedelt ist. Ein Schnittstellen Phänomen, wie die Figuration. Die gleiche Ambivalenz, wie sie meine Anekdote zeigt, führt Freud in ähnlicher Weise nach E. Jentsch an⁴¹. Dieser ordnet, wie Freud beschreibt, das Unheimliche auch dem epileptischen Anfall und der Äußerung des Wahnsinnes zu. Eine interessante Perspektive, die kurz durchdacht werden sollte.

Epilepsie ist die Krankheit und der epileptische Anfall das Symptom, die plötzliche und temporäre Äußerung der Erkrankung. Diese ist von außen kaum ersichtlich, sie ist heimlich. Mit einem starken Anfall bricht sie plötzlich und unerwartet zu Tage, sie ist unheimlich, und unterbricht den Lebensfluss. Eine Leerstelle, eine Lücke, das „reset“. Denn der Betroffene verliert, in einer bestimmten Ausprägung dieser Krankheit, das Bewusstsein und kann sich später an seinen Anfall nicht mehr erinnern. Er spürt nur, dass etwas vorgefallen sein muss. Dieser momentane Zustand bedeutet auch immer einen Kontrollverlust des Menschen über sich selbst. Für den Betrachter eines Anfalls besteht das Unheimliche wohl darin, dass er erstens machtlos ist - er kann kaum helfen - zweitens erschreckt dieser über die Heftigkeit des Ausbruches, der auf den menschlichen Körper übergreift und sich dessen

³⁷ Hélène Cixous, „Die Fiktion und ihre Geister. Eine Lektüre von Freuds *Das Unheimliche*“, *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Hg. Klaus Herding, Gerlinde Gehrig, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 47.

³⁸ Ebenda S. 47.

³⁹ Sigmund Freud, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Eschwege: Fischer doppelstern 1963, S. 53.

⁴⁰ Sieh Fußnote 34.

⁴¹ Sigmund Freud, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Eschwege: Fischer doppelstern 1963, S. 53.

bemächtigt. Den damit einhergehenden Kontrollverlust fürchtet der Mensch, auch, diesen selbst am eigenen Leib zu erfahren, denn er spürt das dazugehörige Potenzial in sich selbst. Deshalb ist der Wahnsinn auch immer heimlich und unheimlich zugleich. Der Übergriff mit Kontrollverlust bedeutet die Auflösung der behaupteten Einheit des "Ich-Subjekts" in das heimliche und multiple Wesen des Menschen. Das Unheimliche ist in diesem Fall das Bewusstsein für diesen Sachverhalt mit der Qualität des Erschreckens vor dem eigenen unvermuteten und undurchschaubaren Potenzial.

Freud sucht im Weiteren zu beweisen, dass die Ursache für das Unheimliche in E.T.A Hoffmans *Der Sandmann* nicht allein der Tatsache geschuldet sein kann, dass eine Puppe oder besser und genauer ein toter Automat für einen lebendigen Menschen gehalten wird. Er will dies auf die Kastrationsangst durch Verlust des Augenlichtes zurückführen, ich umgehe hier bewusst diesen Gedanken, weil dieser mir für meine weiteren Ausführungen belanglos und fragwürdig erscheint. Wohl stimme ich aber damit überein, dass es nicht nur der Puppenautomat ist, der eine unheimliche Atmosphäre beim Lesen des *Sandmanns* erzeugt. Bedeutender erscheint mir folgender Aspekt:

„Ja, man hört gelegentlich von einer Patientin erzählen, sie habe noch im Alter von acht Jahren die Überzeugung gehabt, wenn sie ihre Puppe auf eine gewisse Art, möglichst eindringlich, anschauen würde, müsste diese lebendig werden.“⁴²

Freud will damit das „infantile Moment“ nachweisen, das sich in diesem Fall dadurch auszeichnet, dass dieses für das Kind angstfrei ist und einen innigen Wunsch der Belebung der Puppe darstellt. Interessant wäre dann zu fragen, was würde passieren, wenn die Puppe tatsächlich zum Leben erwachen würde? Wäre das Kind glücklich oder befriedigt durch die Erfüllung seines Wunsches? Ich würde meinen, es wäre zu Tode erschrocken. Es würde vor sich selbst erschrecken, vor seinem Potenzial. Unheimlich ist hier der bewusste Wunsch, die reale Durchführung ginge mit dem Schrecken einher. Der Wunsch steht also in einem ambivalenten Verhältnis zu seiner möglichen Erfüllung. Ähnlich verhält es sich mit der Frage, warum Menschen Abbilder bzw. Puppen entwerfen, bauen und formen? Durch den Wunsch ein Ideal oder Abbild zu schaffen, das lebendig wird? Etwas in seiner Gänze mit Händen schöpfen zu können, das zu Leben gelangt? *Unheimlich* ist hier doch

⁴² Sigmund Freud, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Eschwege: Fischer doppelstern 1963, S. 61.

eigentlich, dass der Mensch sich bewusst ist, dass das Abbild nie lebendig wird und er es trotzdem oder gerade wegen der Unerfüllbarkeit herstellt. Pygmalion schöpft das ideale Abbild einer Jungfrau aus Elfenbein, weil ihm das Original der lebendigen Frau so unvollkommen erscheint. Sie ist das in Marmor gehauene Abbild von Pygmalions inneren Werten und Idealen. Ist also das Innere des Bildhauers nach außen gekehrt. Und ist sie damit nicht ein Stück weit Pygmalion selbst- eine Doppelgängerin seiner eigenen Psyche? Ähnlich dem Kinde versucht er zunächst durch bestimmte Behandlung der Statue diese zu beleben. Als durch Venus, „zutun die „Jungfrau aus Elfenbein“ plötzlich lebendig wird, „staunt (der Liebende) und bange sich freuet und Täuschung wieder besorgt und wieder den Wunsch mit den Händen berührt“⁴³. Zwar erfüllt sich sein Wunsch, für unsere Betrachtung des Unheimlichen ist aber gerade der Moment dazwischen interessant. Wenn Freud mit seinem Motiv des Doppelgängers beschreibt, wie etwas real Scheinendes plötzlich als Irreales wahrgenommen wird und umgekehrt; er kurzzeitig sein eigenes gespiegeltes Abbild, seine Doppellung, nicht realisiert⁴⁴, so schwebt der Zweifel zwischen Wahrnehmung und Bewusstwerdung und ist im Nachhinein gerade als unheimlich zu bezeichnen. Gerade weil dieser Sachverhalt mit der potenziellen Angst spielt, das eigene Selbst nicht (mehr) als „Ich“ wahrnehmen zu können. Dies ist die Schnittstelle zum Wahnsinn. Der Mensch gerät im wahrsten Sinne des Wortes außer sich, hat das Gefühl, sich selbst von außen zu beobachten.

Zum einen hat der Doppelgänger die Selbstliebe bzw. den Narzissmus zum Ursprung, aber auch die Versicherung des Lebens. Daraus besetzt Freud ihn auch als unheimlichen Vorboten des Todes⁴⁵. Im Erwachsenenstadium bringt er den Begriff seiner Theorie des „Ich“ mit ein, als Instanz der Selbstbeobachtung und Selbstkritik. Also das Ich im „Ich“, das den jeweils anderen Teil überwacht und zensiert, bzw. das Gewissen. D.h. das „Ich“ ist niemals singular sondern immer plural. Und in einem weiteren Schritt gibt er auch eine Erklärung für die Motivierung einer solchen Instanz. Der Doppelgänger im „Ich“ hat die Aufgabe, anstößige Inhalte, unterbliebene Möglichkeiten der Geschicksgestaltung, an denen die Phantasie festhält, Ich-Strebungen, die sich nicht durchsetzen konnten, sowie alle unterdrückten Willensentscheidungen, die die Illusion des freien Willens ergeben

⁴³ Ovid, *Metamorphosen*, auf http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1985&kapitel=48&cHash=8a4515a593meta104#gb_found, letzter Zugriff 30.09.2010.

⁴⁴ Siehe Sigmund Freud, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Eschwege: Fischer doppelpunkt 1963, Fußnote 1, S. 63.

⁴⁵ Ebenda S. 63.

haben, zu kompensieren⁴⁶. Der Mensch ist also nie frei, weil er immer schon von sich selbst eingenommen ist. Genau deshalb braucht er das Abbild, das Einheit suggeriert, um die Spaltung zu ertragen. Wird diese Spaltung krankhaft, so entsteht eine Ich-Störung die ein Zerrbild des „Ich“ ist. Der Doppelgänger, das Abbild, wird zum Schreckbild⁴⁷. Das „Ich“ entfernt sich bei der Störung so weit von seinem Doppelgänger, als ursprünglich positivistische kritische Instanz, dass man dies als unheimlich bezeichnen würde. Unheimlich deshalb, weil uns diese Kritikinstanz in gesundem Maße vertraut ist, wir also auch theoretisch das Potenzial besitzen würden, eine derartige Entfremdung von uns selbst zu erleiden. Erschrecken vor dem Vertrauten und gleichzeitig Fremden. Ein Sachverhalt, der hinsichtlich *Twin Houses* weitere interessante Überlegungen ermöglichen wird:

„...die Steigerung dieses Verhältnisses durch Überspringen seelischer Vorgänge von einer dieser Personen auf die andere- was wir Telepathie heißen würden, - so daß der eine das Wissen, Fühlen und Erleben des anderen mitbesitzt, die Identifizierung mit einer anderen Person, so daß man seinem Ich irre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt, als Ich- Verdoppelung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung ...“⁴⁸

Ich möchte nun noch ein paar Aspekte von Freuds Theorie des *Unheimlichen* herausgreifen und sie teilweise kommentieren. Das Moment der Wiederholung, in dem Sinne der Vorahnung oder des Gefühls, etwas bereits erlebt zu haben - z.B. im Traum - das Déjà-vu. Das Moment dieses Gefühls wird dabei selbst zum Traum. Die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit scheint sich kurzzeitig aufzulösen. Die Situation wird als unheimlich wahrgenommen⁴⁹. Ruft man sich hier kurz noch einmal Freuds Ausführungen zur Traumdeutung ins Gedächtnis, dass der Traumgedanke in manifeste Traum Inhalte durch Verdichtung und Verschiebung transformiert wird, so muss sich das Gefühl des Unheimlichen wohl auch aus unbewussten und bewussten Gedächtnisinhalten speisen. Es kann wohl an die Erfahrung wirrer Träume mahnen, womit dann kurzzeitig in der Wahrnehmung ein psychischer Zustand zwischen schlafen und wachen zu bestehen scheint. Schreibt Freud von befremdend wirkenden Träumen⁵⁰, so wirkt ein Teil des

⁴⁶ Vgl. Sigmund Freud, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Eschwege: Fischer doppelpunkt 1963, S. 64.

⁴⁷ Ebenda S. 64.

⁴⁸ Ebenda S. 62.

⁴⁹ Ebenda S. 74.

⁵⁰ Sigmund Freud, *Gesammelte Schriften. Dritter Bnd.*, Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925, S. 201.

Traumes „-fremd“, also unbekannt oder neuartig. Der Traum ist also gleichzeitig die Entfernung vom Bekannten und vom Fremden. Er rührt an der Schnittstelle zwischen dem Vertrauten und dem Unbekannten. Die Ambivalenz im Unheimlichen ist damit auch dem Traum in seinen multiplen Erscheinungen eigen. Beide bedingen wahrscheinlich einander und haben möglicherweise einen ähnlichen kognitiven Ursprung.

Freud geht einen Schritt weiter und sucht das Unheimliche im Extrem einer Störung, indem er den Zwang der Wiederholung in der Überwindung des Lustprinzips beschreibt und dies mit Triebregung verbindet. Diese setzt er in das Bild eines dämonischen Charakters einer Seite des Seelenlebens⁵¹. Der innere Wiederholungszwang ist ohne Kontrolle und damit hat er den Hauch des Unheimlichen des sonst so vernunftbegabten Menschen. Das mögliche Potenzial zur „Allmacht der Gedanken“⁵² des Menschen erzeugt das Gefühl des Unheimlichen. Der Animismus, die narzisstische Überschätzung der eigenen seelischen Vorgänge, liegt bereits im Bereich der Magie und dem von Zauberkraften. Betont die Vielzahl der Menschen diese mythisch kultischen Denkweisen überwunden zu haben, so können Situationen, in welchen an diese wieder erinnert wird, weil sie vielleicht doch einen Wahrheitsgehalt besitzen könnten, zum Gefühl des Unheimlichen führen⁵³. Dazu muss der Mensch aber einen Rest „intellektueller Unsicherheit“ in diesem Bereich mit Blick auf die Realität aufgespart haben. Spiegelt sich in der Manipulation eines Abbildes, der Puppe, nicht bereits dieser Wunsch und der Versuch, toten Dingen Leben einzuhauchen und gleichzeitig das Leben jeder Zeit wieder nehmen zu können?

„...denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“⁵⁴

Das „un-“ deutet also das Verdrängen an. Ein mutiertes Erschrecken durch die Verwirrung des Schreckens⁵⁵. Dazu gehört wohl in erster Linie wie Freud schreibt, die Verdrängung des Todes. Der Mensch kann den eignen Tod nicht begreifen, außer vielleicht im Akte des Sterbens selbst. In dieser Verbindung natürlich auch alle Elemente, die das Unvermögen demonstrieren oder diesem widersprechen, wie die Wiederkehr der Toten durch Geister.

⁵¹ Sigmund Freud, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Eschwege: Fischer doppelstern 1963, S. 67.

⁵² Ebenda S. 69.

⁵³ Ebenda S. 78.

⁵⁴ Ebenda S. 71.

⁵⁵ Kelley, Mike, *The Uncanny by Mike Kelley, Artist*, Köln: Verlag Buchhandlung Walter König 2004, S. A-16.

Letztendlich aber ist der menschliche Körper tot oder lebendig in der Lage die Aura des Unheimlichen auszustrahlen. Das Unheimliche ist also im Kern ein psychologisch ästhetischer Effekt, der aufgrund einer ganz bestimmten Qualität einer Situation bzw. eines flüchtigen Moments auch als solcher von Menschen wahrgenommen wird. Teilweise mag er auf Urängste zurückzugehen:

„Von der Einsamkeit, Stille und Dunkelheit können wir nichts anderes sagen, als daß dies wirklich die Momente sind, an welche die bei den meisten Menschen nie ganz erlöschende Kinderangst geknüpft ist.“⁵⁶

Auch wenn es allgemein gültige Phänomene des Unheimlichen gibt, so muss es hinsichtlich der individuellen Lebenserfahrung - was einem vertraut ist - auch ganz subjektive Einschätzungen dieser Gefühlsregung geben. Wichtig scheint nur, dass der Mensch selbst an die Qualität und die Existenz des Unheimlichen glaubt, d.h., dass der Wunsch vorhanden ist, hinter der Realität noch andere Wirklichkeiten zu vermuten und diese auch finden zu wollen. Sonst bleibt ihm der Effekt verborgen. Das Phänomen muss daher aus dem Bereich des Phantastischen her zu rühren scheinen, aber gerade noch stark genug in der Wirklichkeit verankert sein. Dazu bedarf es auch der Fähigkeit, diese Grenze des Verdrängten als solche wiederzuerkennen bzw. wieder erfahren zu wollen.

„Marionetten, Kleiderpuppen, Wachfiguren, Roboter, Puppen, Kulissen, Gipsfiguren, Dummies, mechanisches Spielzeug, Mimesis und Illusion: Sie alle gehören zum fetischistischen Zauber und zum Universum des Künstlichen. Angesiedelt zwischen Leben und Tod, ... sie alle haben eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Fetisch. Und als Fetische vermitteln sie uns, zumindest eine Zeit lang, das Gefühl, dass es eine Welt gibt, die nicht von unseren üblichen Gesetzen beherrscht wird, eine wunderbare und unheimliche Welt.“⁵⁷

Welche Facetten hier bezeichnet sind und was unter dem Begriff unheimlich verstanden werden kann, mag der Leser nun wohl ahnen. Und dennoch bleibt der Versuch einer Klärung merkwürdig abseitig. Und so möchte ich an den Abschluss dieser Betrachtung

⁵⁶ Sigmund Freud, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Eschwege: Fischer doppelstern 1963, S. 84.

⁵⁷ Jack Burnham zitiert nach Mike Kelley, *The Uncanny by Mike Kelley, Artist*, Köln: Verlag Buchhandlung Walter König 2004, S. A-15.

folgendes Zitat stellen, welches das schwammig ambivalente Wesen dieses Phänomens für die weiteren Betrachtungen auf den Punkt bringt:

„Vielleicht weil es nicht nur einfach ein „Thema,, ist, noch viel weniger ein „Begriff,, sondern vielmehr eine sehr spezielle Art von Szenerie: durch die nämlich die Trennung von Subjekt und Objekt in Frage gestellt wird, die in der wissenschaftlichen Forschung, im wissenschaftlichen Experiment und in der Erkenntnistheorie generell für unabdingbar gehalten wird.“⁵⁸

Dennoch besitzt das Unheimliche das essentielle Wesen jeder Kunstrezeption. Es verschleiert das Kunstwerk, damit es nicht rein rational begreifbar und damit den Status einer Belanglosigkeit erhält, die jeglichen Existenzrechts entbehrt⁵⁹. Das reine Erleben und Fühlen des Unheimlichen reicht nicht aus, um es dieser Kategorie zu zuordnen. Es bedarf einer Korrelation „des konstruktiven und des mimetisch-expressiven Elements“⁶⁰. Das Unheimliche ist zwischen dem Gefühl und der Reflexion zu finden, wo es gerade den Erkenntnisprozess unterbricht und transformiert. Der Rezipient löst sich durch die entstehenden Reibungspunkte dieses Wechselspiels im Kunstwerk auf und erzeugt damit in sich bewusst das Unheimliche.

„Dieser verfällt in ein „Staunen vorm Angeschauten“, indem er vom „Unbegreiflichen und gleich wohl Bestimmten“ überwältigt wird.“⁶¹

Eine These, die uns aus Freuds Ausführungen seltsam bekannt ist.

Die nun folgende Aufführungs- und Inszenierungsanalyse wird also durch das Instrumentarium der Figuration und des Unheimlichen als ästhetische und sinnstiftende Kategorien theatraler Kunstrezeption geschehen.

⁵⁸ Samuel Weber, *The Legend of Freud*, zitiert nach Mike Kelley, *The Uncanny by Mike Kelley, Artist*, Köln: Verlag Buchhandlung Walter König 2004, S. A-34.

⁵⁹ Vgl. Karol Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 1979, S. 36.

⁶⁰ Th.W.Adorno, *Ästhetische Theorie*, zitiert nach Karol Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 1979, S. 37.

⁶¹ Karol Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 1979, S. 37.

I.III. Figuration des Unheimlichen durch Puppen/Menschen - Aufzeichnungsanalyse von *Twin Houses* ergänzt durch Erinnerungsarbeit von drei Aufführungen.

Im Folgenden werde ich mich nur auf das vorliegende Videomaterial und durch Erinnerungsarbeit auf die besuchten Aufführungen beziehen. Ob sich die Analyse auf Material der Erinnerung oder eine aufgezeichnete Sequenz bezieht, wird deutlich gekennzeichnet werden. In I.IV. soll dann versucht werden, diese Fragmente in umfassende Aussagen zu *Twin Houses* zu betten.

Twin Houses - das sind Nicole Mossoux, sechs Puppen, symbolische Requisiten, zehn Szenen, eine komplett schwarze und fast leere Bühne, drei schwarze Podeste, entrückte, elektronisch synthetisierte Musik und ein spannendes, auf Licht und Schatten bauendes, Lichtdesgin.

Ich beginne mit meinem ersten Eindruck, der eigentlich außerhalb des Gefüges der Inszenierung liegt, aber meiner Wahrnehmung der Aufführung einen wichtigen Impuls gab. Der Zuschauerraum des *Theatre Nouvelle Generation* besteht aus einer Tribüne, die hoch und steil ansteigt, fast wie in einem anatomischen Theater. Je nach Sitzposition erschließt sich dem Rezipienten entweder ein horizontaler auf Bühnenniveau liegender Blick oder aber die Vogelperspektive. Die Sitze sind mit dickem gelbem Stoff bezogen. Die Wände mit schwarzem Stoff bespannt, und jede Ebene der Tribüne ist gleichzeitig mit Teppichboden belegt.

Das Betreten dieses Raumes ging deutlich mit einer veränderten Sinneswahrnehmung einher. Der Raum erzeugte ein dumpfes Gefühl, weil er wie eine schalldichte Kabine alle Geräusche sofort verschluckte bzw. den Eindruck vermittelte, sie kämen von einer sehr großen Distanz an das Ohr. Ein Gefühl der Orientierungslosigkeit, des "Schwimmens" wie Taubheit stellte sich ein. Die Saalbeleuchtung war diffus, so dass die gelben Sitze aus der sie umgebenden Dunkelheit heraus leuchteten. Die Lichtquellen lagen oberhalb des Proszeniums und blendeten so das Publikum. Der breite Bühnenausschnitt wurde so in ein undurchdringbares Schwarz getaucht, das hoch aufragend den Eindruck vermittelte, es würde mit diesem Schlund gleich die gelben Sitze verschlucken.

Noch bevor das Saallicht erlosch, blendete langsam Musik ein. Basslastige sinistere Töne, wie ein Rauschen und Brausen, klangen aus dem dunklen und tiefen Bühnenloch. Ein

Klangraum wurde geöffnet, der sich nun durch das langsam verlöschende Saallicht auf den Zuschauerraum auszubreiten schien.

Es war, als würde man in die dunkle Bühnenöffnung gesogen zu werden, in eine absolute Dunkelheit, in ein unendliches Nichts. Die Musik wurde lauter, eindringlicher, brummte und summte, schien den ganzen Raum anzufüllen und eine unsichtbare Szenerie zu konstruieren.

Szene I

Aus absoluter Dunkelheit scheint sich plötzlich etwas wie eine Chimäre, in der Luft schwebend, im rechten Bühnenausschnitt zu materialisieren. Ein weiterer aufblendender Scheinwerfer aus einer rechten Gasse beleuchtet nun deutlich das blasse Gesicht einer Frau mit struppigem, braunbehaartem Kopf samt Oberkörper. Oder sind es die Züge einer Puppe? Ihr Gesicht wirkt seltsam tot und kalt. Deutlich wird nun: sie schwebt nicht in der Luft, sondern sitzt vor einem hohen schwarzen Pult. Vor ihr ein Buch, in das sie schaut und mit einem großen roten Stift in der linken Hand schreibt. Ihre Existenz scheint durch die Bewegung des Brustkorbes menschlich. Ja, es ist eine Frau. Wie eine Insel taucht jene aus der sie umgebenden Dunkelheit auf und leuchtet in ihr. Die scheinbar unendliche Weite und Tiefe des schwarzen Bühnenraumes, der jeden Gegenstand negiert, konstruiert Abwesenheit.

„Die leere Bühne ist der negative Raum, der die Dinge dem Blick darbietet und sie gleichzeitig stützt und gefährdet.“⁶²

Der negative Raum der schwarzen Bühne birgt so auch immer das Potenzial Phantasievorstellungen des Rezipienten auf zu nehmen und diese zu reflektieren. Wir befinden uns mit dieser Abwesenheit in einer Bühnenrealität, die nicht repräsentiert wird, weil sie gerade nicht darstellbar ist. Der Umraum widersetzt sich der Wahrnehmung. Wir sind in der dunklen Tiefe aufgeschlagen, in der zunächst nichts existent scheint, als diese Frau. Die Präsenz der Frau in der Abwesenheit, welche die Abwesenheit eines Umraums

⁶² Gerald Siegmund, „Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes“, Hg. Krassimira Kruschkova, *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005, S. 75.

bzw. einer Umwelt betont, legt in der gegenseitigen Aufhebung den Schluss nahe, in das Innere der Frau, ihre Seelenwelt zu schauen.

Aus der Dunkelheit taucht an der rechten Schulter der Frau plötzlich eine zweite Schame auf. Noch eine Frau, noch ein Mann? Die Schame kippt weiter in das Lichtfeld. Es ist eine Puppe, welche ähnlich blass erstarrte Gesichtszüge trägt und das gleiche struppige raustrahnigen Haar wie die Frau. Beide scheinen eines Ursprungs zu sein, und doch unterscheiden sie sich in unheimlicher Weise. Die Gesichtszüge der Puppe muten eher männlich an.

An diese nachkonstruierte Erinnerung setzt genau der Videomitschnitt⁶³ an. Die Puppe trägt ein erdig braunes und die Frau ein Gewand in gedeckten Ockerfarbtonen. Die Puppe beugt sich über das Buch, wirft einen Schatten auf die Frau und gelangt zu voller Präsenz, indem sie geschmeidig die unzähligen Seiten des dicken Buches durch die Finger gleiten lässt. Die Frau selbst scheint in plötzlich erfasster Ehrfrucht vor diesem Symbol geballten Wissens zurück zu weichen und zu erstarren. Die Puppe lässt mit überlegener Verhaltensweise von dem Buch ab, als ob sie infiziert durch den Inhalt der Seiten versuche etwas wieder von den Fingern abzuschütteln. Beide blicken auf das Buch vor sich. Die Puppe hebt ihren rechten Arm mit gespreiztem Zeigefinger an, um mit diesem über die Seiten des Buches zu fahren. Die dumpf kreisenden Basstone werden nun im weiteren Fortlauf immer wieder von einzelnen motivischen Melodien durchbrochen. Helle Töne die von einer Flöte, einem Dudelsack oder einer Orgel her zu rühren scheinen. Gleichzeitig ist eine starke elektronische Qualität der Musik wahrnehmbar.

Eine passende Stelle, um das erste Still zu analysieren⁶⁴. Der Puppenkopf ist auf Nicole Mossoux's rechter Schulter befestigt. Dadurch überragt er sie immer um gut eine halbe Kopfgröße. Um den Kopf zu Beginn der Szene erscheinen zu lassen, zieht Nicole Mossoux den Puppenkopf, der hinter ihrem Rücken im Dunkeln hängt, auf ihre rechte Schulter, indem sie an dessen Gewand zieht. Am Puppenkopf ist ein Halbgewand mit Ärmel befestigt durch den sie ihren rechten Arm steckt. Ihre Hand scheint so zum Körper der Puppe zu gehören. Später, wenn die Puppe hinter dem Pult hervortritt, erkennt man, dass der Puppenkopf zu einem Halbkorpergewand gehört, welches über der rechten Seite des grünen Kleides der Frau anliegt. Nicole Mossoux's Körper wird durch das Gewand der

⁶³ *Twin Houses*, Regie: Compagnie Mossoux-Bonté, 20 Minuten Ausschnitt, Brüssel 1994.

⁶⁴ Ebenda 0:15 min. siehe Anhang.

Puppe deutlich in zwei Hälften geteilt. Beide Köpfe teilen sich so einen Körper und ein Paar der dazugehörigen Füße.

So ähnlich sich Puppe und Manipulatorin hier auch zu sein scheinen, rein äußerlich sind sie keine Doubletten oder Alter Egos. Ihre dunklen struppigen Haare, die blass matte Oberfläche der Gesichtshaut, die scheinbare Augenlosigkeit, die holzigen Lippen und die in Erd- und Pastelltönen gehaltene Bekleidung, dient dazu, zwei Körper von gleich starker Präsenz zu figurieren. Es ist die mentale Spaltung, die hier phänomenologisch sichtbar gemacht wird, wobei die Puppe hier deutlich als zweiter Seelenpart den Körper und den Geist der Frau besetzt hat. Ihr Antlitz ist gleichsam erstarrt. Nur scheint das Geschlecht der Puppe mit Bedacht im Vagen gehalten zu sein. Diese hat androgyne bis männliche Züge, während ihre Wirtin deutlich feminine Merkmale trägt. Die Projektionsfläche wird so für den Rezipienten erweitert. Die Lichtregie von Patrick Bonté mit einem einzigen Scheinwerfer von rechts, wirft hier einen kalten und harten Schlagschatten auf die Szenerie und die Gesichter von Frau und Puppe. Die Bewegung verändert beständig die Schatten und Lichtfelder auf den Gesichtern, so wirkt auch das Puppengesicht lebendiger, es scheint eine Mimik zu besitzen. Um die unheimliche Illusion der Zweiteilung in der Ausstülpung der Psyche nach außen zu erzeugen, reichen diese rein äußerlichen Elemente aber nicht aus. Für die gleich starke Präsenz der Körper, bedarf es der Spiel- und Bewegungstechnik von Nicole Mossoux, die nun im weiteren Fortlauf der Szene untersucht wird.

Die Puppe fährt mit ihrer rechten Hand auf die Seiten des Buches nieder. Vollzieht die Zeilen mit dem Zeigefinger nach und schwebt mit dem Blick über dem Kopf der Frau, die versucht der rasanten Deutung der Zeilen durch die Puppe zu folgen. Am Ende der Seite legt die Puppe ihre Hand mit der Fläche nach oben offen auf die Seite des Buches, als wolle sie zeigen, wie simpel und einfach der Inhalt der Zeilen zu verstehen sei. Als sage sie: „Dort steht es, sieh, hier musst du ansetzen!“. Die Frau starrt auf die Seite, die ihr gedeutet wird und zückt den überdimensionalen roten Stift. Tief über das Buch gebeugt schreibt sie unter Beobachtung der Puppe selbst über die soeben gelesenen Seiten ihre eigenen Zeilen. Dann hält sie plötzlich inne. Richtet sich auf, nimmt Distanz zum Buch und überblickt ihr Werk. Sie scheint überrascht, fasziniert und verängstigt zugleich. Die Puppe beugt sich weit zurück, zeigt ihre Handinnenfläche, als wolle sie einen kurzen Moment des Innehaltens von der Frau fordern, ein Moment des Erfolges, der sie nun immer tiefer in die

Schrift und den Inhalt des Buches eindringen lässt⁶⁵. Die Frau liest, überschreibt und reproduziert den Inhalt des Buches zugleich. Sogleich springen die Finger der Puppe wieder über die Zeilen des Buches, um die Frau zu tieferer Einsicht und Verschriftlichung zu drängen.

Was hier geschieht ist ein exakt getimtes Wechselspiel von Bewegung, Gestik und Mimik und letztendlich eine Technik mit Hilfe des Ein- und Ausatems Spannung in die Puppe oder in den eigenen Körper wandern zu lassen. Durch ein kontrapunktisches Wechselspiel der gewonnenen Spannung, kann unabhängig in verschiedenen Teilen des Körpers Bewegung generiert werden. Nicole Mossoux ist wie eine Klavierspielerin, die in der Lage ist ihre beiden Hände unabhängig von einander zu bewegen bzw. Gesten mit ihnen zu setzen. Gleichzeitig vollzieht sich diese unabhängige Teilung durch ihren ganzen Körper. Sie muss ihre Bewegungen zweigeteilt konstituieren, um die Illusion einer belebten Puppe schaffen zu können. Den Impuls, den sie der Puppe durch ihre Atmung gibt, kann bei Nicole Mossoux genau nachverfolgt werden. Wenn sich ihr Brustkorb hebt und dadurch auch die Schultern, scheint die Puppe zu wachsen bzw. sich erneut zu figurieren. Nachvollziehbar wird dies anhand der ersten drei Minuten von Marc Hurauxs Film⁶⁶. Seine Dokumentation setzt kurz nach meiner Erinnerungsarbeit, also nach dem eigentlichen Beginn der Aufführung, aber noch vor dem Video⁶⁷ der Compagnie ein. Zu sehen ist die von mir beschriebene beginnende Szene und wie der Puppenkopf an Nicole Mossouxs Schulter plötzlich aus dem Dunkeln in die beleuchtete Szenerie kippt bis hin zu jener Sequenz in welcher die Puppe ihr den Kopf abschneidet. Zu dieser Sequenz, werde ich später noch zurück kommen.

Die Einstellung ist eine Halbtotale, so dass man jede einzelne Bewegung und jede Atembewegung erkennen kann. Sie hält ihren Mund bewusst starr, lässt aber eine kleine Atemöffnung, damit die Luft aus und durch ihren Körper zirkulieren kann. Erkennbar ist auch, wie sie die durch Ein- und Ausatembögen generierte Spannung in der Schulter und der rechten Hand der Puppe aufbaut⁶⁸. Dadurch erhält die Puppe ganz eigene kleine Bewegungsimpulse, die sie dann lebendig erscheinen lässt. Der Filmausschnitt geht sogar noch einen Schritt weiter und zeigt die Szene kurzzeitig im Profil mit Close-up. Für die

⁶⁵ Ebenda 0:29 min. siehe Anhang.

⁶⁶ *Anima- Marionette-Leben*, Regie: Marc Huraux, Dokumentation, Frankreich 2004, Erstaussstrahlung arte 25.05.2005, 0:01-3:16 min.

⁶⁷ *Twin Houses*, Regie: Compagnie Mossoux-Bonté, 20 Minuten Ausschnitte, Brüssel 1994.

⁶⁸ *Anima- Marionette-Leben*, Regie: Marc Huraux, Dokumentation, Frankreich 2004, Erstaussstrahlung arte 25.05.2005, 1:05 min. siehe Anhang.

Analyse ist dies hier sehr interessant, denn durch diese Nähe, wird die Illusion, dass die Puppe lebendig sei, fast völlig zerstört. Zu deutlich ist der Unterschied zwischen Frau und Puppe erkennbar. D.h. wir können hier bereits feststellen, dass zu der Belebung der Puppen in *Twin Houses* der Rezipient einen Mindestabstand zum Geschehen haben muss, damit die Täuschung überhaupt stattfinden kann. Die vielen kleinen Details, die sich ausmachen lassen, behindern eine linear fließende Wahrnehmung. Die Figuration zerfällt in ihre Einzelteile und wird durchschaubar. Der Verlust des Vagen behindert die Faszination. Die Ein- und Ausatmung generiert Spannung. Sie gibt den Bewegungsimpuls und beeinflusst damit gleichzeitig auch den Rhythmus und die Qualität einer Bewegungen oder Geste. Hier entsteht ein Spannungsfluss, der zwischen Mensch und Puppe zu oszillieren scheint.

Erneut schreibt die Frau auf Drängen der Puppe in das Buch, setzt ab. Die Puppe führt ihren Zeigfinger zum Mund und legt ihn kurz auf die Lippen, als wolle sie sagen: „Hm, interessant, was du da geschrieben hast!“. Die Puppe blättert eine Seite weiter und streift diese sorgfältig glatt. Bereitet so der Frau eine neue Textfläche zum Lesen, Überschreiben und Reproduzieren. Aggressiv bohrt die Puppe dann die zu einer Klaue gekrümmten Finger der rechten Hand in die neue Seite, um die volle Aufmerksamkeit der Frau auf den Inhalt des Buches zu erzwingen, die sich widerstrebend abgewendet hat. Ungeduldig trommelt die Puppe mit den Fingern auf dem Pult und scheint ihre Schülerin aus den Augenwinkeln stechend zu fixieren. Die Frau legt den Stift vor sich ab. Beide, Frau und Puppe, stützen die Ellenbogen auf dem Pult ab. Beide führen sie jeweils ihre rechte Hand zur rechten und die linke Hand zur linken Wange der leicht geneigten Köpfe, um dann synchron auf diesen zu trommeln, so als dächten sie über etwas Schwerwiegendes und Unlösbares nach⁶⁹.

Der Kopf der Puppe ist dabei leicht schräg zum Kopf von Nicole Mossoux gestellt. Allein durch diese Stellung und den Schatten auf dem Gesicht, scheint die Puppe die Frau seitlich an zu blicken, während die Frau ins Nichts vor sich starrt. In diesem Moment scheinen beide aus einem Körper und einer Seele zu bestehen wie Siamesische Zwillinge, die exakt den gleichen Impuls für eine Bewegung besitzen. Hier verschmelzen kurzzeitig zwei vorher scheinbar unabhängige Teile zu einer Präsenz und einem Wesen. Der zuvor figurierte Spalt schließt sich nun zu einem Ganzen, um sogleich wieder zu zerfallen.

⁶⁹ *Twin Houses*, Regie: Compagnie Mossoux-Bonté, 20 Minuten Ausschnitte, Brüssel, 0:49 min.

Die Puppe unterbricht den Moment der Lethargie, indem sie abrupt und vehement ihre Hand in die Luft wirft, als wolle sie sagen: „Was soll das melancholische Nachdenken, schreib weiter!“. Und die Puppe greift nach dem Stift, um selbst Zeilen zu Papier zu bringen. Sie schließt ihre Verschriftlichung mit einem (über-)deutlichen Punkt auf dem Papier ab. Die Frau verfolgt dies interessiert und tief über die Seite gebeugt. Die Puppe setzt den Stift groß ab, wobei sie den Stift weit von sich weg in die Luft hält. Die Frau studiert das Verfasste. Schon stößt die Puppe mit dem Zeigefinger auf den Schlusspunkt auf dem Papier, um der ungläubigen Frau zu zeigen, dass alles bereits dort steht. Sie müsse nur genau hinschauen. Die Puppe drückt der Frau den Stift in die Hand. Sie muss es zu Ende bringen. Am Ende der Seite legt die Puppe dann ihre Hand wieder mit der Fläche nach oben offen auf die Seite des Buches, um die Simplizität der schriftlichen Sachlage zu unterstreichen. Die Frau beugt sich wieder unsicher nachsinnend mit weit ausladender Armbewegung in Schreibpose. Sie setzt den Stift an, zögert und (unter-)zeichnet die bewusst gewordene Einsicht in ein kurzes abschließendes Schriftbild – dreimal XXX? Sie hält inne. Die Puppe goutiert den vollbrachten Akt mit einer Geste, die zu sagen scheint: „Na bitte, war das so schwierig?!“. Während die Frau noch nachsinnend und ängstlich versucht, sich ihrer Tat bewusst zu werden, reißt ihre die Puppe schon den Stift aus der Hand, legt ihn beiseite, schließt das Buch und dreht es schnell mit einer Hand um 90° nach rechts um die eigene Achse mit dem Buchrücken zum Rezipienten. Langsam lässt sie ihre Hand vom Buch gleiten. Die Frau weiß nicht, wie ihr geschieht. Die Puppe fährt plötzlich mit Daumen und Zeigefinger in das linke Auge der Frau und öffnet gewaltsam ihre Augenlider. Nämliches tut sie mit deren rechtem Auge, und schließlich reißt sie der Frau den Mund auf, um ihn sofort wieder zu schließen. Dann legt die Puppe ihre Hand an die rechte Wange der Frau, um ihren Kopf in einem großen Bogen seitlich auf das Buch zu drücken. Sie klemmt zwischen ihre Hand und das Buch den Kopf wie in einen Schraubstock ein. Die Frau scheint alles somnambul über sich ergehen zu lassen, schließlich hat sie offenbar selbst ihr eigenes Schicksal unterzeichnet. Die Puppe zückt ein Messer, wetzt es auf dem Pult, legt es zunächst an die Wange der Frau, um dann mit mehreren zackigen Schnitten den Hals der Frau zu durchtrennen⁷⁰.

⁷⁰ Ebenda 1:40 min.

Der Ausschnitt dieser Szene endet hier. In der realen Aufführung folgt noch eine längere Sequenz. Doch zunächst sollte das Beschriebene erläutert werden. Zudem stellt sich nach dieser ersten Szene nun auch die Frage, welche ästhetischen Phänomene und Zeichen als Kategorie des Unheimlichen zu begreifen sind. Oder wir fragen: Existiert in dieser Szene ein unheimlicher Kern, der allgemein gültig ist bzw. wahrgenommen werden kann?

Die Puppe macht durch das Aufklappen der Augenlider und des Mundes die Frau selbst zum Objekt bzw. zur Puppe. Dies demonstriert deren Willenlosigkeit bzw. den Verlust des eigenen Willens. Sie selbst scheint in ihr Schicksal und ihre Behandlung eingewilligt zu haben. Sie ist machtlos. Das Buch als Schafott, der Inhalt bzw. das Wissen in ihm dient als Grundlage für diesen Akt. Aber was für ein Wissen enthält dieses Buch?

Folgen wir unserem Analyse- Motiv, dass wir uns in der Psyche der Frau befinden, so lässt sich aus diesem Blickwinkel das Phänomen besser beschreiben. Die Beschreibung erhält dadurch aber keinen stärkeren Wahrheitsgehalt oder Wahrheitsanspruch.

Die Frau erlebt im Traum ihr eigenes Trauma, dem sie handlungsunfähig ausgesetzt ist. Das Lesen und Beschreiben der Seiten erscheint als die Reproduktion, Überschreibung und Auslöschung ihres Geistes ihrer Gedanken, Gefühle und Handlungen. Das Buch wird hier selbst zum Symbol ihrer Psyche, die Geheimnisse, Wünsche und Ängste verwahrt. Mit dieser Lesart befinden wir uns nun sehr nah am Bereich des Unheimlichen.

Die Frau erleidet eine Ich-Entfremdung, die soweit geht, dass eine zweite Instanz ihres Seins zum Schreckbild wird. Freud nennt jene die „Kritikinstanz“, die bei einer überdimensionalen Ausprägung bzw. Ausuferung zu einer Störung der Persönlichkeit führt. Mit dieser Thematik spielt die Szene. Was ist hier also explizit unheimlich?

Der große Raum den die Dunkelheit einnimmt, das Spiel zwischen Licht und Schatten, die surreale Handlung der Szene, die jeder Logik widerstrebt. Das Spiel mit Größenverhältnissen, wie im Fall des überdimensionalen roten Stiftes. Die Verwirrung und Unsicherheit, die Frage: was passiert mit dieser Frau? Warum liest sie in einem Buch, in das sie schreibt, welches aber bereits beschrieben ist? Wir verstehen nicht. Aber wir spüren, dass uns der Zustand der Frau vertraut ist. Wir kennen dieses hilflose Gefühl und die Sinnlosigkeit aus unseren eigenen Träumen oder Traumata. Nicht eingreifen zu können, sich wehrlos und ausgeliefert zu fühlen.

Zudem wirkt die Frau puppenhaft, kalt und starr, während die Puppe unheimlich lebendig zu sein scheint. Beide Körper erlangen im Spiel eine gleich starke Präsenz. Die Manipulatorin lässt die Puppe ihre Spielhandlungen so ausführen, dass der Betrachter in den leblosen Puppenkörper Gefühle und die Existenz eines Innenlebens suggeriert. Durch die Puppenprothese am Körper von Nicole Mossoux wird ihr Körper verändert, wird dieser in zwei Teile geteilt. Wie bei Siamesischen Zwillingen entsteht dadurch äußerlich aber auch im Inneren des Körpers ein Widerstand bzw. eine Behinderung.

Wie bereits erwähnt, geht die Szene eigentlich noch weiter. Es setzt nun die Erinnerungsarbeit wieder ein. Die Puppe trennt scheinbar den Kopf ab. Dann rutschen beide hinter das Pult. Auf der linken Seite des Pultes kommt das erdbraune Gewand der Puppe zum Vorschein. Man sieht nun erstmals den ganzen Körper der Puppe im Profil. Nur ihr Kopf und ihre Hände scheinen hinter dem Pult noch etwas zu verrichten. Die Puppe stützt sich mit der rechten Hand am Pult ab. Plötzlich kommt sie in ihrer Gänze zum Vorschein und dreht sich en face zum Rezipienten. Unter dem Arm hat die Puppe den Kopf der Frau in ihr braunes Gewand gewickelt. Der Körper der Frau ist verschwunden und es figuriert sich die Präsenz eines Puppenkörpers. Dieser trägt den Kopf vom Rezipienten aus nach links. Die Puppe kniet sich links auf den Boden und legt den eingewickelten Kopf auf ihrem linken Oberschenkel ab. Die Puppe will den abgetrennten Kopf entblößen, plötzlich schlüpft aus den Gewändern wieder der Kopf der Frau hervor - angewachsen. Trotz der Trennung des Kopfes vom Rumpf stirbt die Frau nicht - eine phantastische Situation wie sie im Traum vorkommen könnte. Die Frau ergreift den Hals der Puppe, diese scheinbar attackierend. Beide stürzen vorn über auf die Knie. Es werden Würfel gezückt. Frau und Puppe würfeln um den Sieg. Die Puppe gewinnt. Sie richtet sich mit der Frau auf. Beide drehen sich mit dem Rücken zum Rezipienten und schwingen trippelnd, die Beine von einer zur anderen Seite werfend, in den Bühnenhintergrund. Die Szene endet in einem langsamen Blackout, in welchem beide verschwinden. Die Musik verströmt weiter ihre dunkle und unheimliche Wirkung. Die Dunkelheit hält an. Fast vermutet man eine Störung. Die Wahrnehmung von Zeit dehnt sich dadurch stark aus. Es entsteht eine Leerstelle bzw. Diskontinuität, die als Leerstelle der Aufführung auch einen Zeitsprung in der Psyche der Frau innerhalb der Bühnenrealität bedeutet. Der Rezipient scheint dadurch nicht mehr und nicht weniger als die Frau in einer Szene wahrzunehmen. Dann ganz langsam blendet wieder Licht auf.

Szene II

Erinnerungsarbeit: Das im vorderen rechten Bühnenausschnitt stehende Pult liegt nun langgestreckt auf dem Boden als quaderförmiges Podest. In einer Diagonale, im hinteren linken Bühnenbereich, ist nun ein zweites schwarzes Pult zu sehen. Die Szenerie wird diesmal zunächst mit einem Scheinwerfer von links aus einer Gasse beleuchtet. Auf dem Pult liegt das Buch wieder aufgeschlagen. Dahinter steht eine Puppe mit nah am Kopf anliegenden roten Haaren. Sie hat ein blasses feminines Gesicht. Ihre Züge erinnern stark an jene der Frau aus der vorherigen Szene. Ihr Gewand ist dunkelrot, ein dunkelrotes Kleid. Eine vertraute Szenerie aus Szene I und doch ein ganz anderer Ort auf der Bühne. Die Erinnerung an die vorherige Szene bleibt durch die diagonale Position des Pultes im Bühnenraum haften, bei gleichzeitiger Öffnung des Raumes. Die rote Puppe blickt sich um, als fürchte sie die Erscheinung einer anderen Existenz. Sie senkt den Kopf auf die Seiten des Buches nieder, lässt ihre blasse Hand über die Seiten fahren, verfolgt die Zeilen. Die Doppelgängerin zückt ebenfalls einen roten Stift und will zur Verschriftlichung ansetzen. Plötzlich greift von hinten links eine Hand in ihr Gesicht und schließt dann bestimmt das Buch. Die mordlüsterne Puppe mit erdbraunem Gewand erscheint links von der Schreiberin und hält sie davon ab, ihrer Tätigkeit weiter nach zu gehen. Zwischen beiden erscheint schließlich die Frau, in deren Psyche wir zuvor eingedrungen sind. Sie beobachtet das Verhalten und die Handlung zwischen den zwei Puppen, als ob sie selbst nicht im Raum anwesend wäre. Sie schreitet nicht ein, lässt alles mit ihrer Doppelgängerin geschehen. Ihre Präsenz gerät in den Hintergrund, doch bleibt ihre Anwesenheit bewusst. Die diabolische Puppe drängt die Doppelgängerin vom Pult durch die Dunkelheit in einer Diagonalen in den rechten mittleren Bühnenausschnitt, wo nun ein Lichtkegel von oben den Boden beleuchtet. Der Spot beim Pult blendet aus und der Handlungsraum weitet sich wie eine Blase aus. Sprung zum Mitschnitt⁷¹.

Auf Mossoux's rechter Schulter sitzt noch immer der Kopf aus Szene I. Mit der linken Hand manipuliert sie nun die rote Puppe, indem sie diese unterhalb des Puppenkopfes hält. Dies ist der Schwerpunkt und damit das Zentrum der Puppe, von welchem die Bewegungsimpulse ausgehen. Die rote Puppe hat in ihren Ärmeln zwei Unterarmprothesen, die an den Seiten des Puppengewandes aus den Ärmeln des Kleides herabhängen. Ohne Bewegung durch Nicole Mossoux hängen diese schlaff herab. Beginnt

⁷¹ Ebenda 1:47 min.

sie die Puppe zu manipulieren, so geraten die Arme in kleine Schwingungen, die ihren ganzen Körper zu beleben scheinen. Durch die Manipulation einer zweiten Puppe, zerfällt Nicole Mossouxs Körper in drei Teile. Gleichzeitig figuriert dieses Trippel zu einer Ausstülpung der Psyche der Frau in drei Instanzen innerhalb der Handlung.

Die dunkle elektronische Melodie einer Bassklarinette ist zu hören. Frei von jedem Kontakt mit dem Boden schwebt die rote Doppelgängerin der Frau in der Luft. Die Arme hängen herab. Das Gesicht, kalt und blass, leuchtet in der Dunkelheit. In der Mitte die Wirtin, die Schöpferin der sie umgebenden Existenzen – distanziert und okkupiert, wie im Traum wachend. Zur ihrer rechten die bösertige Abspaltung, die Puppe im erdbraunen Gewand mit androgynen Gesichtszügen. Sie hält ihre rechte Hand aggressiv gespannt und hat den Kopf zur roten Puppe gedreht, während diese sich abgewendet hat. So entsteht ein Beziehungsverhältnis zwischen den Puppen. Die gespreizten Finger der Hand der braunen Puppe scheinen so zu deuten: „Moment, dann muss ich es anders machen, ich bekomme dich!“. Umschmeichelnd greift die braune Puppe mit ihrer rechten Hand langsam die Linke der roten Puppe. Jene wendet sich dem Verführer zu, den sie um mehrere Köpfe überragt. Die Doppelgängerin beugt den Kopf zu ihm herab. Langsam ergreift die braune Puppe die Hand ihres fixierten Objektes und führt diesem seine eigene Handinnenfläche vor das Gesicht. Die rote Puppe schaut in ihre eigene Handinnenfläche⁷², dann blickt sie die braune Puppe an, um sogleich wieder in die eigene Hand zu schauen. Sie scheint fasziniert, wendet den Blick von der eigenen Hand nicht ab, als versuche sie etwas zu begreifen. Diesen Moment nutzt der Verführer, um sie an der Hand hinab auf den Boden zu ziehen. Dabei beugt er sich zu ihr und flüstert ihr ins Ohr. Hörig folgt die Doppelgängerin der Betörung. Im schalen Lichtkegel sitzen sie sich nun von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Links der Verführer rechts die rote Doppelgängerin. Die Frau wohnt der Interaktion zwischen ihren Ausstülpungen bei, existiert aber nur als teilnahmslose Beobachterin. Die verführerische Puppe hat die Doppelgängerin, sie an der Hand haltend, auf den Boden gebracht. Die geöffnete Hand der Puppe kommt auf dem vom roten Gewand verdeckten Oberschenkel der Frau zu liegen. Der Verführer löst sich von der Hand, spreizt seinen Zeigefinger und zeigt in die linke Handfläche der roten Puppe⁷³, um den Zeigefinger sogleich wieder zurück zu ziehen und mit seinen gespreizten Fingern zu klimpern, als wolle er die Berührung von der Fingerspitze wieder los werden. Die rote Puppe schaut in ihre

⁷² Ebenda 1:53 min.

⁷³ Ebenda 2:01 min.

Hand, wendet den Kopf nach rechts und damit den Blick kurz ab, um dann wieder zur braunen Puppe zu schauen.

Welche Interaktion findet in dieser Situation statt? Der roten Puppe wird zunächst die eigene Handfläche vor Augen geführt. Die Zeichen sind nicht klar, dann deutet die braune Puppe der roten, dass sie "es" oder etwas in der Hand hat. Eine kurze Berührung der Handinnenflächen. Ein kurzer Berührungsimpuls, der Nähe und Vertrauen schaffen soll?

Die braune Puppe greift nach der linken Hand der roten Puppe, zieht sie bestimmt aber langsam zu sich. Die rote Puppe wehrt sich plötzlich, zieht ihre Hand zurück, will los kommen. Der Verführer lässt nicht locker und zieht ihre Hand mit Gewalt wieder zu sich. Die rote Puppe zieht ihre Hand abermals zurück, kommt los, wendet sich ab und schwebt wieder in der Luft. Die diabolische Puppe folgt ihr, packt sie von hinten, greift in ihr rotes Gewand kurz unterhalb des Gesichtes am Hals, zieht sie zurück auf den Boden und zwingt sie sich umzudrehen⁷⁴. Der Verführer lässt von ihrem Kragen ab, greift dann in den Stoff in der Mitte und schließlich am Ende des roten Gewandes. Dann löst die braune Puppe ihre Hand von der Doppelgängerin, indem sie wieder in einer abwertenden Geste ihre eigene Handinnenfläche präsentiert, als wolle sie die Berührung loswerden. Dann ergreift sie bedächtig den Saum des roten Gewandes, zieht ihn zu sich aus seinem senkrechten Fall, um ihn mit ihrem rechten ausgestreckten Arm hoch in die Luft zu strecken. Dadurch verdeckt das rote Gewand ihren Kopf und jenen der Frau. Der rotbehaarte Kopf der Doppelgängerin verweilt aber an seiner Stelle, ihr linker Arm hängt senkrecht und schlaff herab und markiert so die plötzliche Leerstelle ihres Gewandes bzw. ihres Körpers. Die rote Puppe blickt an sich herab, dort wo vorher ihr Körper war, ist nun ein dunkles schwarzes Loch⁷⁵. Sie schaut um sich und sucht ihren Körper.

Was wird hier erzählt? Die braune Puppe greift in das rote Gewand der Doppelgängerin, welches dem Rezipienten einen Körper suggeriert. Die braune Puppe greift immer tiefer in den Stoff, dadurch löst sie die Illusion eines vorhandenen Körpers Griff um Griff auf. Schließlich zieht sie auch noch das rote Gewand zur Seite, es existiert kein Puppenkörper, sondern die Absenz des Körpers wird durch den Stoff um- bzw. verhüllt. Damit zeigt bzw. demonstriert eine Puppe, die außer ihrem Kopf ebenfalls keinen Körper besitzt, außer dem

⁷⁴ Ebenda 2:08 min.

⁷⁵ Ebenda 2:16 min.

Besetzten der Frau, einer anderen Puppe, dass sie aus nichts besteht. Sie lüftet den Vorhang, das Geheimnis, das die Puppe selbst nicht erkannt hat. Was der Rezipient bereits die ganze Zeit geahnt hat, figuriert durch die Bewegung der Puppe zu einem flüchtigen Moment, in welchem eine Puppe scheinbar ihre eigene Nichtexistenz bzw. Leblosigkeit erlebt und realisiert. Eine befremdende und unheimliche Bühnensituation, weil in ihrer diskursiven Dichte eine elementare Frage des Theaters und des Lebens zu enthalten scheint. Kann der eigene Tod erfahren bzw. realisiert, also bewusst gemacht werden?

Auf der Ebene der Bühnenhandlung sucht die braune Puppe mit dieser Entblößung die Doppelgängerin zu überzeugen, dass sie sich ruhig in ihre Hände begeben kann, dass ihr (Puppen-)Leben ohnehin nichts Wert sei, weil es nur auf Schein beruhe. Aus der ersten Szene wissen wir, dass die braune Puppe nichts Gutes im Schilde führt und mörderische Absichten verfolgt. Eine Puppe will also der Doppelgängerin beweisen, dass sie als Puppe nicht existent ist und sich daher sorglos dem Tod überlassen kann. Eine Summation von Absenz, die im Extrem ihrer Negativität bereits wieder lebensbejahende Präsenz in der Bühnenrealität produziert.

Die Doppelgängerin dreht ihren Kopf nach oben und lässt ihn nach hinten fallen. So nimmt sie waagrecht in der Luft schwebend eine Liegeposition ein. Wie eine Tote auf einer Bahre wird ihr Körper im Profil von der braunen Puppe und der Frau mit über den Kopf gestreckten Armen getragen. Ihre Köpfe werden dabei von dem roten Gewand verdeckt. Langsam wandeln und wiegen sie die liegende Doppelgängerin durch den Raum. Diese scheint teilweise panisch um sich zu schauen und zu zappeln, als wolle sie der Situation noch entrinnen, dazu aber nicht in der Lage zu sein. Schließlich wird sie von der mörderischen Puppe und der Frau auf das Podest im vorderen rechten Bühnenausschnitt mit dem Kopf nach rechts niedergelegt. Dabei hängen ihre Arme seitlich schlaff vom Körper herunter, fast scheint es "sie sei bereits tot". Gemeinsam betten Verführer und Frau die Doppelgängerin auf das Podest, wie auf einen Sarkophag. Die braune Puppe streicht mit dem gespreizten Zeigefinger über die Lippen der Liegenden, um ihr Ruhe und Widerstandslosigkeit zu deuten oder um sicher zu gehen, dass diese still ist⁷⁶. Die Frau wohnt allem als stille und hilflose Beobachterin bei, während sie beständig im Schatten ihres diabolischen Auswuchses steht. Beide wenden sich nach links ab, als wollten sie sich

⁷⁶ Ebenda 2:29 min.

vom Podest entfernen. Ein Aufbranden von Klarinettenönen und Trommelschläge ist zu hören. Die rote Puppe ist plötzlich aus ihrer Starre wieder aufgeschreckt. Die Frau und die braune Puppe drehen sich wieder blitzartig herum. Kurzzeitig stehen sich Frau und Doppelgängerin von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Ein kurzer Moment, in dem die Frau ihren Subjektstatus wieder erlangt und losgelöst von ihrem Auswuchs mit ihrer Doppelgängerin interagiert. Die rote Puppe flüchtet von dem schwarzen Podest, schwebt nach links. Die braune Puppe stürzt mit ihrer Wirtin der Flüchtigen nach. Vorne weg schwebt im Profil die Doppelgängerin, dann folgt die Frau und im Hintergrund ist das Profil der braunen Puppe zu sehen. Schließlich holen beide die Doppelgängerin ein, laufen einen kleinen Bogen um sie herum und kommen vor ihr zu stehen. Die braune Puppe, nun im Vordergrund, hält mit der rechten Hand die rote Puppe an der linken Schulter fest. Diese bleibt wie angewurzelt in der Luft stehen, ihr linker Arm hängt seitlich schlaff herab, als wolle er die Entmutigung des wieder erfolglosen Entrinnens anzeigen. Die braune Puppe löst die Hand von der Schulter. Nun stehen sich links der diabolische Verführer und rechts die Doppelgängerin im Profil gegenüber. Hinter der braunen Puppe, die der roten mit gezückter rechter Handinnenfläche und gespreizten Fingern deutet, stehen zu bleiben, ist das Gesicht der Frau im Profil zu erkennen⁷⁷. Langsam lässt die braune Puppe ihre Hand sinken, die Finger und die Handinnenfläche bleiben aber gespannt. Sie zeigen nun zum Boden und der zum Boden gestreckte Arme beginnt nun vor und zurück zu schwingen, nicht weiter als es die natürliche Funktion zu lässt, und beschreibt jedes zweite Mal einen Kreis in die Luft. Dabei beginnt die Doppelgängerin nach rechts zurück zu weichen, während die braune Puppe ihr gegenüber nach rechts vorwärts läuft und diese so wieder in Richtung des schwarzen Podestes drängt. Der Körper der Frau liegt nun völlig im Schatten der diabolischen Puppe, so scheinen die Füße nur noch dieser zu gehören, kurzzeitig existieren nur noch die zwei Puppen. Die Schwing- und Kreisbewegungen des rechten Arms der braunen Puppe, schreibt die Bewegung der Füße, aber auch der Körper, in den Raum. Eine Doppelung, die einen Bewusstmachungsprozess anzeigt, der in seiner Intention auf die Doppelgängerin einwirken soll. Die Verbildlichung in der Armbewegung scheint die rote Puppe erst rückwärts laufen zu lassen - eine Art Suggestion. Ganz so, als bewege die braune Puppe mit ihrer beschreibenden Armbewegung die nicht vorhandenen Beine und Füße der Doppelgängerin. Wieder wird Absenz angezeigt, aber gleichzeitig auch Präsenz vermittelt.

⁷⁷ Ebenda 2:35 min.

Plötzlich bleiben beide Puppen stehen, die Doppelgängerin schaut hinter sich und realisiert, dass sie im Rückwärtsgang gegen das schwarze Podest gestoßen ist und sich wieder in der gleichen ausweglosen Situation befindet⁷⁸. Das Gesicht der Frau erscheint wieder im Hintergrund. Die Doppelgängerin schaut ihrem Widersacher ins Gesicht. Hämisch grüßt bzw. winkt dieser mit seiner Hand, als wolle er sagen: „Hallo! Ja, du siehst richtig, hier bin ich und dort ist das Podest, auf das ich dich niederstrecken werde!“ Die Doppelgängerin schwebt scheinbar verängstigt links um die braune Puppe und die Frau herum, beide folgen ihr “auf Schritt und Tritt“ nach rechts. Alle drei gelangen von hinten auf das Podest und kommen dort zu stehen. Die Frau in der Mitte, die braune Puppe links und die rote rechts. Die rote Puppe schwebt hoch in der Luft über den Köpfen der beiden anderen, wobei die braune Puppe offenbar wütend, en face zum Rezipienten, mit ihrem gestreckten Arm auf- und abzappelt, um ihn sich dann seitlich in die Hüfte zu stemmen⁷⁹. Die Frau blickt hoch zu ihrer Doppelgängerin auf. Beide blicken einander an. Die Puppe beugt ihren Kopf immer tiefer zu ihrem Ebenbild, als erhoffe sie sich von diesem Schutz und Hilfe.

Dieser Blickkontakt figuriert kurzzeitig zu einer inneren Verbindung, die sich durch eine starke Präsenz von Mensch und Puppe auszeichnet.

Da funkt auch schon wieder der böartige Auswuchs dazwischen und fordert seinen Platz. So als wäre die Frau nur der Köder gewesen, um wieder Vertrauen und Nähe zur roten Puppe herzustellen. Was vorher nur angedeutet wurde, wird nun wahrhaftig sichtbar. Die braune Puppe scheint plötzlich suggestive magische Kräfte zu besitzen und fängt den Blick der roten Puppe zu ihrem Ebenbild ab, indem sie mit den Fingern ihrer rechten Hand die vorherige Verbindung bricht und auf sich lenkt⁸⁰. Wie hypnotisiert beginnt die Doppelgängerin wieder zu Boden zu sinken und den Anweisungen des Fingerspiels der braunen Puppe zu folgen. Sie sinkt und kommt in Reichweite der mörderischen Hand. Diese streichelt behutsam aber immer vereinnahmender die linke Wange der roten Puppe, immer umfangender bis die scheinbare Liebkosung in einem brutalen Übergriff auf das Gesicht gipfelt. Die braune Puppe ergreift das ganze Gesicht der Doppelgängerin, schüttelt es und drückt den ganzen Kopf samt Oberkörper nach hinten über. Frau und braune Puppe wenden sich dabei aus dem Profil en face zum Rezipienten. Die Doppelgängerin hängt nun Kopfüber vor dem Unterkörper der Frau. Die braune Puppe präsentiert wieder ihre Hand als

⁷⁸ Ebenda 2:44 min.

⁷⁹ Ebenda 2:53 min.

⁸⁰ Ebenda 2:55 min.

wolle sie sagen: „Na bitte, sie hat nachgegeben!“ und stemmt diese in die Hüfte und kreist kurz stabilisierend mit der Schulter. Frauen- und roter Puppenkörper liegen einander nun in einer vertikalen symmetrischen Achse gegenüber, so dass die Oberkörper und Köpfe an der Hüfte gespiegelt erscheinen⁸¹. Langsam senkt die Frau ihren Kopf, während ihr Ebenbild den Oberkörper aus der Kopfüberposition hebt. Ihr linker Arm steht dabei eigentümlich steif von der Schulter ab. Die Schädelplatten von Frau und Puppe zeigen nun zum Rezipienten, die Gesichter liegen dabei einander gegenüber⁸². Sie blicken einander an, spiegeln sich in einander. Die eine scheint sich jeweils durch die andere ihrer Existenz und ihrer momentanen Situation bewusst zu werden. Beide, hilflos, ohne sich gegenseitig helfen oder einschreiten zu können, nähern sich einander an, um beinahe wieder zu einem Körper zu verschmelzen.

Ein Moment, der beide wieder zu präsenten und eigenständigen Subjekten figurieren lässt, um durch das Eingreifen der braunen Puppe sofort wieder in einen Objektstatus zu verfallen.

Die braune Puppe besitzt hier alle Macht und Gewalt. Sie trennt den Kontakt und die scheinbare Vereinigung von Frau und Doppelgängerin sofort wieder, als fürchte sie diese. Sie drückt zunächst den Oberkörper der Doppelgängerin wieder in die Kopfüberposition, um dann auch den Kopf der Frau in die ursprüngliche en face Position zu bringen und so die Blicke zu trennen. Dann packt die braune Puppe die Doppelgängerin am Hals und wirft sie mit dem Kopf voran von hinten über die linke Schulter der Frau, die sie unter ihrem linken Arm einklemmt. Mit der Doppelgängerin bepackt, stellen sich die Frau, vordergründig im Profil, und die braune Puppe, im Profil hinter ihr, an den linken Rand des Podests und bringen sich in Position, dieses zu verlassen. Die Puppe macht mit dem rechten Arm im Hintergrund eine ausladende Bewegung nach vorn, als Impuls sich in Bewegung zu setzen, dann schwingt die Frau ihr Bein nach vorne, um einen großen Schritt an zu deuten⁸³. Diese Bewegungen bilden den gesetzten Impuls, die überwältigte Doppelgängerin geschultert nach links vom Podest und von der Bühne mit großen Schritten und weiter Armbewegung in eine linke Gasse zu schleppen.

⁸¹ Ebenda 3:08 min.

⁸² Ebenda 3:12 min.

⁸³ Ebenda 3:21 min.

Meine Erinnerungsarbeit weist hier eine Leerstelle auf, es kann dem Videoausschnitt nichts hinzugefügt werden. Daher gehen wir direkt zur Untersuchung über.

Die Frau scheint sich in dieser Szene nicht mehr somnambul selbst zu beobachten, wie sie genutzt, gebraucht und gedrängt wird. Eine weitere Existenz materialisiert sich in ihrer Psyche und verändert dadurch auch die Perspektive des Rezipienten. Ist es in Szene I noch Mutmaßung, dass hier die Innenwelt der Frau figuriert wird, so wird dies durch die Doppelgängerin und den damit einhergehenden Perspektivenwechsel deutlicher. Nicole Mossoux nimmt ihre Präsenz hier stark zurück, so dass der Dialog der Puppen zu maximaler Lebendigkeit und Wahrhaftigkeit figurieren kann. Hier betrachtet sie sich selbst, also ihre Doppelgängerin, tatsächlich auch körperlich materialisiert, von außen. Sie oszilliert beständig zwischen Subjekt- und Objektstatus. Ich möchte sie daher als "Subobjekt" bezeichnen⁸⁴. Besetzt durch ihren diabolischen Auswuchs bzw. ihre Ausprägung ist sie zum einen Beobachtende aber auch Ausführende, also Täter und Opfer in der Unterdrückung, Verschleppung und vielleicht auch Tötung ihrer Doppelgängerin, ihres Alter Egos - ihrer selbst. Die Dreiteilung fächert den Diskurs auf und steigert die Neugier auf viele weitere Existenzen in dieser Psyche.

„Singular plural: derart, dass eines jeden Singularität von seinem Sein-mit-mehreren nicht zu trennen ist, und *weil* tatsächlich und im allgemeinen Singularität von Pluralität nicht zu trennen ist.“⁸⁵

Was hier durch die zweite Puppe als möglicher Diskurs etabliert werden kann, ist das Verständnis und die Einsicht, wie es Nancy vorgibt, dass damit auch das **nicht** „Sein-mit-Mehreren“ in der eigenen Psyche unmöglich ist. Ebenso wie es unwahrscheinlich ist, dass es nur die Psyche gibt, so wenig scheint sie uns allein zu gehören. Sie scheint okkupiert durch die Koexistenz unserer Mitmenschen. So könnten böartige Abspaltungen, wie jene der braunen Puppe, auch als Bezugspunkt zu dieser äußeren Koexistenz gelesen werden, die in die plurale Zusammensetzung der Psyche übergeführt werden, um sich dort zu figurieren. Wie konstituiert Nicole Mossoux diese Pluralität?

⁸⁴ Den Begriff des "Subobjekts" hat der Verfasser hier selbst gewählt, um auf die notwendige Ambivalenz in der Verwendung von „Subjekt“ und „Objekt“ in der Analyse hinzuweisen. Als Hilfskonstrukt in der Analyse, versucht dieser Begriff die Diskrepanz in der Wahrnehmung des Rezipienten auszuloten.

⁸⁵ Jean-Luc Nancy, *singular plural sein*, Berlin: diaphanes 2004, S. 61.

Die Hauptimpulse von Aktion und Reaktion sind zwischen den Puppen exakt als Bewegungs- und Gesten-Vokabular etabliert, welches erst durch die spezifische Abfolge eine figurale Dialektik erzeugt, wodurch der Rezipienten eine ständige Transformation vom Objekt zum Subjekt und vom Singulären zum Pluralen wahrnehmen kann. Dadurch wird auch letztendlich die Wirkung erzeugt, es figurieren gleichzeitig drei Existenzen im Bühnenraum bzw. im Raum der Psyche. So erst können sie sich aus der Pluralität lösen und werden überhaupt erst unterscheidbar. Aufmerksamkeit und Fokus des Rezipienten werden durch das körperliche Vermögen der Performerin so gelenkt bzw. geführt, dass der Eindruck von wachsenden und schwindenden Präsenzen entsteht.

Und noch eine interessante Feststellung kann nun getätigt werden. Da die Puppen keine Augen besitzen - was zur größeren Abstraktion beiträgt und das Identifikationspotenzial erhöht - figuriert die Bewegung des Kopfes zum lebendigen Blick der toten Augenhöhlen. Nur so werden Verbindungen zwischen den Puppen und der Performerin möglich und können vom Rezipienten wahrgenommen werden. Die Verschiebung von Schwerpunkten lässt hier die Teilung des menschlichen Körpers in zwei bis drei Gestalten zu.

Musik, Licht und der schwarze Bühnenraum, als ästhetische Struktur der Bühnenrealität, scheinen schon einmal gehört, gesehen, erfahren worden zu sein und wirken doch ganz andersartig und fremd. Bei genauer Betrachtung wird deutlich, dass die Szene I um ihre dramaturgischen und ästhetischen Parameter nur minimal verschoben wurde und so doch, oder gerade deshalb, eine ganz andere Wirkung erzielt wird. Wie eine komplett neue Sequenz im Traum, die inhaltlich auf nichts auf zu bauen scheint und doch tief vertraut und eingebettet in die bewusst unbewussten Vorgänge der Psyche ist.

Szene III

Nach langer Dunkelheit blendet wieder Licht auf - ein warmer Lichtkegel von oben. Leise sphärische Klänge sind zu hören. Sie verströmen eine ähnlich dunkle Atmosphäre wie in Szene I – basslastig und oszillierend. Diese werden immer wieder unterbrochen von einem Zittern und Rauschen, als ob Elektroschocks die Melodie traktierten. Auf dem Podest im vorderen rechten Bühnenausschnitt aus der vorherigen Szene liegen aufgebahrt im Profil rechts die Frau und links ihre Doppelgängerin. Ein lebloses Gebilde aus zwei Rumpfen, dem die Beine fehlen, wie siamesische Zwillinge verwachsen an ihren Hüften. Durch ihre Ähnlichkeit scheinen sie sich aber gleichzeitig zu spiegeln. Ein plötzliches elektrisches Rauschen hallt durch den Raum. Wie wieder beleben hebt sich der Oberkörper der

Doppelgängerin und der Frau vom Podest. Beide halten einander an den Händen und kreisen ihre Oberkörper aus dem gemeinsamen Mittelpunkt ihrer "Verwachsung". Dann hebt die Puppe ihren Oberkörper soweit an, dass sie in eine Sitzposition gelangt und sich über den Oberkörper der Frau beugt. Die Doppelgängerin blickt ihrem Ebenbild mit gesenktem Kopf ins Gesicht.

Der Ausschnitt zeigt, wie die rote Puppe auf der liegenden Frau zu sitzen scheint. Das Puppengesicht ist nicht zu sehen, doch berührt sie mit den Händen das Gesicht ihres Ebenbildes – streichelt es? Die Frau dreht ihren Kopf aus dem Profil fast en face zum Rezipienten. Ihre Doppelgängerin nimmt die Hände von ihren Wangen und löst ihre vornübergebeugte Position auf. Sie kommt senkrecht auf der Frau zu sitzen. Man sieht das Puppengesicht im Profil, die Arme liegen seitlich am Puppenkörper, sind aber gespannt⁸⁶. Noch immer halten sich die "Zwillinge" an ihren Händen.

Nicole Mossoux steckt hier mit ihren Beinen im Gewand der Puppe. Die umhüllte Leerstelle des fehlenden Puppenkörpers wird hier nun mit den Gliedmaßen der Performerin besetzt. Ihre Füße sind unterhalb der Schulterpolster, am Schwerpunkt der Puppe, auf dem der Puppenkopf ruht, fixiert. So wird der Puppenkörper hier mit den Füßen und Beinen im Wechselspiel von verschiedenen Schwerpunkten durch Hebung, Senkung und Winkelung der Beine manipuliert. Die Hände der Puppe werden von Nicole Mossoux geführt aber gleichzeitig auch gehalten. Oder hält und führt die Puppe ihre Hände? Die Wahrnehmung, wer hier wessen Hände hält oder führt, wird durch Spannungswechsel und das Bewegungsspiel bewusst als Dialektik etabliert. Die einander haltenden Hände sind die Schnittstelle der Figuration. Zwischen und aus dieser Schnittstelle figuriert sich Präsenz, eine äquivalente Präsenz, die beide als gleichberechtigte Elemente der Szene erkennen lässt. Die Schnittstelle der Berührung zwischen Mensch und Puppe erzeugt einen Objekt- und Subjektbezug zugleich, weil jeder Teil durch seine Bewegung in der Wahrnehmung des Rezipienten manipuliert und manipuliert wird. Diese Schnittstelle findet auch auf unsichtbarer Ebene statt. Die Gliedmaßen von Nicole Mossoux, die "in" der Puppe stecken, übertragen die Bewegungsimpulse in den Schwerpunkt der Puppe unterhalb des Kopfes, bringen sie so zum Leben und produzieren Präsenz. Eine Präsenz, welche die Illusion von

⁸⁶ Ebenda 3:29 min.

zwei Seelen in einem Körper zu einem wahrhaftigen Moment in der Bühnenrealität gerinnen lässt.

Plötzlich fährt die Doppelgängerin wieder nach vorn, beugt sich über den Oberkörper der Frau, ihre Hände schnellen links und rechts vom Gesicht der Frau gegen den Kopf und lassen ihn so wieder nach hinten fallen. Dieser hängt nun mit blanker ausgestreckter Kehle vom Podest. Die Doppelgängerin zieht ihre Hände wieder zurück und richtet sich auf, das Gesicht ist dabei nicht zu sehen. Sie wippt, scheinbar auf dem Körper der Frau sitzend, zweimal leicht auf und ab. Die angewinkelten Unterarme stehen parallel zum horizontal liegenden Körper der Frau⁸⁷. Das elektrische Zittern in der Musik ist wieder zu hören. Dies scheint der roten Puppe den Impuls zu geben, sich nach hinten kippen zu lassen. Da Frau und Puppe einander an den Händen halten, hebt sich nun auch der Oberkörper der Frau vom Podest, den Kopf behält sie in den Nacken gelegt. Die beiden Oberkörper schweben in der Luft und die Hände halten einander, über dem einen Körper kreisend, fest⁸⁸. Die Frau hebt ihren Oberkörper so weit an, dass sie in das Gesicht ihrer Doppelgängerin schauen kann. Beide blicken sich an, kreisen die Oberkörper, dehnen sich von einander weg, auf und ab, um ihre Körper schließlich wieder einander zu nähern. Die Verbindung halten dabei deutlich die Hände. Schließlich sinken beide Oberkörper wieder im Profil auf das Podest, leblos aufgebahrt wie zu Beginn. Langsam dimmt das Licht aus.

In dieser Szene sind Frau und Doppelgängerin nun tatsächlich, wenn auch nur bis zum Rumpf, wieder miteinander zu einem Körper verschmolzen. Dies ist ein entstellter, deformierter, verkrüppelter Körper, eine scheinbare Verwachsung wie bei siamesischen Zwillingen zu einer anthropomorphen Gestalt. Zwei Oberkörper, die aus einem wülstig gestalteten Körper links und rechts herausquellen. Dadurch entsteht wieder das Zitat einer Spiegelung des Körpers und dessen Innenwelt. Die Doppelgängerinnen betrachten jeweils die andere, während sie gleichzeitig in sich selbst schauen, um sich zu erkennen. Auch lässt sich der Eindruck nicht verwehren, dass diese zwei Ausstülpungen in gewisser Weise miteinander kopulieren. In einem geschmeidigen Akt von Auf- und Abwärtsbewegungen tanzen die beiden Körper aus ihrer Mitte heraus. Dies ist auch ein gleichzeitiges Ringen um Macht und den Raum im eigenen bzw. selben Körper. Unter anderem wird dies in jenem Moment deutlich, in dem die Doppelgängerin den Kopf ihres Ebenbildes nach hinten stößt.

⁸⁷ Ebenda 3:36 min.

⁸⁸ Ebenda 3:40 min.

Die rote Puppe setzt hier ihren Willen durch. Die Frau wird auf einen Objektstatus verwiesen, der sich nicht wehren kann. Obgleich diese Szene weniger gewaltsam scheint und vielmehr eine liebevolle aber doch abhängige Korrelation zwischen Frau und Doppelgängerin zeigt. Die düstere und unheimliche Thematik aus den vorherigen Szenen wird hier weitergesponnen und steht doch, durch eine erneute minimale Verschiebung der Parameter Musik, Licht, Szenerie und wie die Puppe manipuliert wird, losgelöst von den vorherigen Szenen für sich. Die Verbindung zu den anderen Szenen konstituiert die Wahrnehmung des Rezipienten, der individuell Anknüpfungspunkte zu erkennen glaubt. Wie individuell der Rezipient dies tut oder ob vielmehr alle Anwesenden durch die ästhetische Struktur und die Dramaturgie der Bewegung die nämlichen Verknüpfungen generieren, werden möglicherweise die weiteren Untersuchungen zeigen.

Szene IV

Nach langer Dunkelheit im Klangraum der sinisteren Musik wird das senkrecht stehende Pult im hinteren linken Bühnenausschnitt wieder beschienen. Erneut wird durch die vorherige Szene im rechten vorderen Bühnenausschnitt eine Diagonale in den Bühnenraum geschrieben. Eine Diagonale, die zum einen den zeitlichen und räumlichen Abstand der Traumsequenzen beschreibt, aber gleichzeitig auch eine Absenz markiert; die soeben rezipierte Szene III und den Beginn von Szene II. So ergeben sich bereits in der räumlichen Konstitution für den Rezipienten Verknüpfungen.

Eine orientalisch trommellastige Musik brandet auf. Auch hier ist der elektronische Charakter unverkennbar. Hinter dem Podest erscheinen zwei verschleierte Köpfe. Der Rezipient ahnt bereits, es ist wieder die Frau mit einem "psychischen Auswuchs". Nur sitzt der Puppenkopf nun auf der linken Schulter der Frau. Augenscheinlich handelt es sich um eine uns bis jetzt unbekannte Ausprägung. Die Verschleierte trommeln im Takt der Musik mit ihren Fäusten auf dem Pult und zucken gleichzeitig mit ihren Köpfen und Armen in alle Richtungen. Beide legen die seitliche Fläche ihrer rechten bzw. linken Hand oberhalb der Augen an die Stirn, als hielten sie Ausschau. Gierig, mit Energie geladenen stakkatoartigen Bewegungen, blicken sie von ihrem schwarzen Turm um sich. Dies lässt die Assoziation der Teichoskopie in den griechischen Tragödien zu. Die Mauerschau, welche oft von Tod und Gräueltaten zu berichten wusste. Hier wird aber nicht über den Tod erzählt, sondern nach ihm Ausschau gehalten. Schon haben die beiden Vermummten ein Opfer entdeckt. Im vorderen rechten Bühnenausschnitt auf dem Podest liegt reglos, wie in Szene III, die

Doppelgängerin im Profil, ihr Kopf zeigt nach links, und ihr Gesicht ist in den Bühnenhintergrund gedreht. Die zwei Köpfe verschwinden hinter dem Podest und tauchen rechts von diesem wieder auf. Es wird nun ersichtlich, dass am Puppenkopf wieder ein Halbkleid mit einem Ärmel befestigt ist, in welchem Nicole Mossoux, ebenfalls ihr ockerfarbenes Kleid tragend, mit dem linken Arm und ihrer linken Körperhälfte steckt, wobei beide Kleider einander in Schnitt und den gedeckten Farbtönen nachempfunden sind.

Der Mittschnitt zeigt nun wie die zweiköpfig verschleierte Gestalt den Saum ihres Kleides mit den Fingerspitzen vom Boden hochhaltend, auf die leblose Doppelgängerin zu eilt⁸⁹. Zudem ist erkennbar, dass beide unter ihren Schleiern flache kegelförmige Hüte tragen, welche an den chinesischen Reisbauernhut erinnern, aber auch eine militärische Assoziation in Verbindung mit der Musik etablieren. Auf Zehnspitzen huschen Frau und Puppe hinter das Podest. Da der Kopf der roten Doppelgängerin in den Bühnenhintergrund gedreht ist, blicken beide ihr nun direkt ins Gesicht. Die Schulter der Doppelgängerin sticht aus dem roten Stoff hervor. Die Vermummten beugen sich nach vorne und gehen dabei in die Knie, so als wollten sie sicher gehen, dass die rote Puppe tatsächlich ohne Leben ist. Offenbar hat sie der Prüfung standgehalten und so beginnen beide einen rituellen Totentanz. En face zum Rezipienten fährt die Frau zunächst mit ihrer rechten Handinnenfläche, vom Gesicht ausgehend, am Schleier der Puppe an ihrer linken Seite hinab⁹⁰. Nämliches vollzieht die Puppe mit ihrer linken Hand am Schleier der Frau zu ihrer Rechten. Dieser Akt umreißt die zwei Gestalten und konstituiert zwei gleichberechtigte Präsenzen, die darüber hinaus auch als "MeisterInnen" der nun folgenden Tanzeremonie eingeführt werden.

Beide wenden sich mit einer kleinen Drehung mit dem Rücken nach links, die Frau hebt mit den Fingerspitzen der rechten Hand wieder den Saum ihres Kleides und beide schnellen trippelenden Schrittes rückwärts nach links. Dabei flattern die Schleier in der Luft. Beide bleiben breitbeinig gespannt mit angehobenen Kleidern stehen, drehen ihren Oberkörper nach links ins Dunkel des Bühnenraumes, schieben die Köpfe vor und zurück, wiederholen dies, als spähten sie auf der Suche nach etwas bestimmten in die Weite⁹¹.

⁸⁹ Ebenda 3:52 min.

⁹⁰ Ebenda 3:54 min.

⁹¹ Ebenda 3:57 min.

Nicole Mossoux schiebt hier ihre Schulter vor und zurück, wodurch die linke Seite ihres Körpers mit dem zweiten Kopf zu eigenständiger Präsenz figuriert. Durch die wallende Verschleierung wird auch die Schnittstelle zwischen den zwei Körpern kaschiert bzw. wird die Möglichkeit zur Differenzierung zwischen Mensch und Puppe zusätzlich verschleiert. Zudem ist die Zuweisung Mann oder Frau beständig im Begriff sich zu figurieren oder zu dekonstruieren, was eine noch größere Projektionsfläche für den Rezipienten bildet.. Hier liegt der Fokus nicht auf der dialektischen Figuration von Frau und Puppe, sondern auf der Verschleierung der Identität zu zwei anonymen geschlechtslosen Gestalten. Sie könnten Mann und Mann, Frau und Mann oder Frau und Frau sein.

Vielleicht halten sie Ausschau nach anderen Gestalten, die kommen könnten? Sie wenden sich wieder nach rechts, auch die verschleierte Puppe lüpft nun wieder ihren Rocksäum. Das Kleid vor sich in die Luft haltend, staksen die Vermummten auf Zehenspitzen im schnellen Marsch nach rechts auf das Opfer zu und hinter das Podest. Die Art und Weise wie sie agieren, vermittelt den Eindruck sie praktizierten ihr Ritual geheim und in verbotener Weise, versteckt vor den Blicken anderer.

Beide kommen hinter dem Podest, in nach vorn gebeugter, leicht gehockter Stellung, zu stehen. Gleichzeitig lassen sie das hochgehobene Kleid aus ihren Fingerspitzen gleiten. Die Halteposition mit angewinkelten Unterarmen und klauenartig gekrümmten Fingern bleibt allerdings kurz im Raum stehen. Diese gewinkelten Arme schlagen beide dann mit den Handinnenflächen auf die von ihren Kleidern verhüllten Oberschenkel, dabei beugen sie sich vorn über⁹². Beide richten ihre Oberkörper wieder auf und reißen rhythmisch akzentuiert die gewinkelten Arme in die Luft über den Kopf. Dann krümmen sich beide wieder ein und schlagen die Handflächen auf die Oberschenkel, um die Arme erneut in die Luft zu reißen⁹³. Diese Bewegungsabfolge assoziiert eine Anbetung, gleichzeitig aber auch so etwas wie eine Trauerklage. Sie gilt deutlich dem leblosen Körper bzw. dem ehemals lebendigen Wesen dieses Körpers. Sie ergreifen den Stoff an der Seite ihrer Kleider und bewegen ihn wallend auf und ab, wie eine Serpentin-Tänzerin ihr weites flatterndes Kostüm⁹⁴. Dann drehen sie sich nach links ins Profil, fallen auf die Knie und rutschen auf diesen nach links, wobei sie die angewinkelten Arme mit geballten Fäusten abwechselnd

⁹² Ebenda 4:00 min.

⁹³ Ebenda 4:01 min.

⁹⁴ Ebenda 4:03 min.

nach oben über den Kopf stoßen, als wollten sie Kinnhaken austeilen, um etwas zu verteidigen⁹⁵. Sechs Fausthiebe teilen sie auf den Knien rutschend aus. Sie erheben sich vom Boden, bleiben aber im Profil nach links gewendet stehen. Als ob sie den Feind in die Flucht geschlagen hätten, blicken sie in die Ferne und setzen mit dem linken Fuß noch einen ausladenden Fußtritt hinterher. Schließlich wenden sie sich ins Profil nach rechts und marschieren mit angewinkelten Armenforsch hinter das Podest, dort marschieren sie zweimal im Kreis, um dann in ein Kreisen des Körpers auf der Stelle um die eigene Achse über zu gehen. Dabei werden die Arme beständig über den Kopf gestreckt und wieder an den Körper gezogen. Nach sechs Drehungen bleiben beide auf der Stelle en face zum Rezipienten wenige Schritte hinter dem Podest stehen. Schauen nach links, als wollten sie wieder sicher gehen, dass ihnen niemand zu schaut, dann streckt die Puppe an der linken Seite ihre Handfläche nach oben aus, und die Frau schlägt mit ihrer rechten Hand in diese ein. Sichtlich herrscht nach dem Ritual Einigkeit, wie man nun weiter verfährt.

Die orientalisierende Melodie ist nun verklungen; es sind nur noch hohe und tiefe rhythmische Trommelschläge zu hören. Mit einem Seitwärtsschritt nach links, heben Frau und Puppe ihre ausgestreckten Arme vor sich, so dass der Rezipient ihre Handinnenflächen sehen kann. Sie heben die Arme um nach etwas zu greifen, was sich außerhalb ihrer Reichweite befindet⁹⁶. Mit den ausgestreckten Armen schleichen sie dann gesetzten Schrittes auf das Podest und das darauf liegende Opfer zu. Dabei erlischt das restliche Licht im Bühnenraum. Das Podest mit der leblosen Puppe leuchtet aus der Dunkelheit. Die Trommelschläge sind nicht mehr zu hören, stattdessen ein hohles dunkles Brummen und Rauschen. Frau und Puppe nähern sich der reglosen Doppelgängerin vom Saum ihres Gewandes her, beugen sich über sie um schließlich blitzschnell mit Fingern und Händen nieder in den Stoff der Reglosen zu fahren und ihren Körper zu durchsuchen. Beide tasten sich schnell von unten nach oben zum Kopf der roten Puppe vor. Sie finden nichts. Was sie genau suchen, bleibt unklar. Der Ausschnitt blendet langsam aus.

In meiner Erinnerung dauert die Szene noch weiter an. Während Frau und Puppe die Reglose absuchen und sich dabei hinter das Podest knien, erscheint plötzlich der Kopf einer kleinen Puppe mit blassen weiblichen Zügen, mit einer schwarzen Trauerhaube in einem schwarzen Trauergewand. Liebevoll und zärtlich legt diese die Hände und den Stoff

⁹⁵ Ebenda 4:07 min.

⁹⁶ Ebenda 4:27 min.

des Gewandes der roten Puppe für die letzte Ruhe zurecht. Plötzlich ergreift die kleine Trauer tragende Puppe die Schleier und zieht diese einzeln Frau und Puppe vom Kopf. Die Entschleierten erheben sich, gleichzeitig verschwindet die kleine Frau wieder hinter dem Podest. Frau und Puppe wirken durch die plötzliche Entschleierung verängstigt und unsicher. Sie stehen hinter dem Podest auf der Höhe des Kopfes der Toten und scheinen nun mit unruhigen gefalteten Händen zu beten oder Abbitte zu tun, während sich die Köpfe wie bei einer Gebetsmühle auf und ab bewegen. Dann werfen Frau und Puppe eine Handvoll von "etwas" auf den reglosen Körper nieder. Eine Geste, die wohl in Verbindung zu der Schaufel voll Erde bei Begräbnissen steht. Beide gehen links neben das Podest, ergreifen die rote Doppelgängerin von hinten unter den Armen und ziehen bzw. schleppen die frisch "Begrabene" nach links vom Podest in eine Gasse. Blackout.

Das Motiv der zur Reglosigkeit überwältigten roten Puppe wurde von Szene II und III in Szene IV übernommen. Das bisherige Geschehen scheint so in einer dramaturgischen Kohärenz innerhalb des Psychogramms zu stehen. Auch, dass sich die räumliche Position der Puppe aus Szene III nicht verändert hat, sondern lediglich die Körperhaltung, bekräftigt diese Wirkung und bietet dem Rezipienten die Möglichkeit zu einem kognitiven Prozess. Neuartig ist, dass Nicole Mossoux auf der Ebene der durch Bewegung generierten Bühnenhandlung in der eigenen Psyche erst durch die Entschleierung präsent wird. Davor ist sie nicht das durch eine Ausstülpung okkupierte "Subobjekt", sondern vielmehr ein eigenständiges präsenten Subjekt, das als eine weitere Persönlichkeit der weiblichen Psyche gelesen werden kann. Dieser Eindruck entsteht zum einen durch die Verschleierung ihres Gesichtes, also der Identität, und zum anderen etabliert Nicole Mossoux für diese Gestalt ein Bewegungsvokabular, das sich unabhängig und losgelöst von jenem der Frau aus Szene I bis III gestaltet. Mit der gleichfalls verschleierten Puppe an ihrer linken Schulter figuriert sie mal zu zwei Gestalten mal zu einer Gestalt. Zum einen zelebrieren sie den Tod in einem ritualisierten Tanz und bewachen die Totenstätte, gleichzeitig sind sie aber auch Grabschänder, welche die rote Puppe nach etwas Begehrtem oder Wertvollem absuchen. Sie schänden bzw. plündern die Tote und stören dadurch die Totenruhe. Die Unsicherheit ob sie nun den Tod verehren oder schänden wollen, erzeugt eine morbide bzw. eine unheimliche Atmosphäre. Mit Nicole Mossouxs Entschleierung verändert sich wieder die Perspektive des Rezipienten auf die Szenerie, da diese nun wieder zu der Frau figuriert, die in das Spiel ihrer Psyche verwickelt ist, sich aber gleichzeitig auch von außen in dieser Situation beobachtet.

Der "Totentanz" wurde durch eine horizontale Lichtgasse von links und rechts beleuchtet, wodurch ein bizarres Spiel von Licht und Schatten entstand. Die Puppenspieltechnik ist in dieser Szene ähnlich und doch durch den Sitz des Puppenkopfes auf Nicole Mossoux linker Schulter anders. Zumindest wird durch die linksseitige Ausstülpung deutlich, dass sich unter dem Schleier nicht die mörderische Puppe aus Szene I bis II verbergen kann, sondern eine neue Persönlichkeit. Ob diese ein weiteres Alter Ego ist oder doch ganz fremde Züge trägt, wird erst gegen Ende der Szene enthüllt. Dies erhöht die Neugier und damit die Spannung, gleichzeitig aber auch eine Furcht, was bzw. wer sich unter dem Schleier verbirgt. Die zwei Köpfe bleiben immer präsent, wodurch scheinbar beständig zwei Gestalten wahrgenommen werden. An der Brust verwachsen, teilen sie sich ein paar Füße. Der Eindruck, es bewege sich plötzlich nur eine Gestalt durch den Raum, wie in Szene II, kommt hier nur sehr selten zustande, da der Fokus des Rezipienten hauptsächlich auf die zwei Köpfe gelenkt wird. Eine direkte Teilung des Körpers der Performerin in zwei Teile mit unterschiedlichem Bewegungsvokabular findet hier in dieser Form nicht statt. Vielmehr scheint es ein synchroner Tanz zweier Gestalten zu sein, was für flüchtige Momente die Einheit der vermummten Gestalt suggeriert.

Die Manipulation der kleineren schwarzen Frau in Trauerkleidung, wird derart bewerkstelligt, dass Nicole Mossoux mit ihrem rechten Arm in den Ärmel der kleinen Puppe fährt und dieser so ihre Hand leiht, während die verschleierte Puppe, der Nicole Mossoux ebenfalls ihren Arm zur Verfügung stellt, mit dem linken Arm in den anderen Ärmel der kleinen schwarzen Puppe fährt und ihr so eine zweite Hand verleiht. So figuriert der linke Arm von Nicole Mossoux gleichzeitig zu zwei Puppengliedern. Durch die kleine schwarze Puppe werden die bisherigen Größenverhältnisse der "psychischen Ausstülpungen" gebrochen. So wird ein Fokus erzeugt, der auf der unmittelbaren Bewegung und Geste der kleineren und der lebelosen roten Puppe liegt. Die zwei verschleierte Gestalten geraten kurzzeitig in den Hintergrund und verlieren an Präsenz. Der ganze Bewegungsimpuls der Performerin wird für die Figuration der schwarzen Puppe verwendet. Was der Rezipient hier noch nicht weiß, ich aber vorwegnehmen möchte, ist, dass beide Puppen verschleiert oder durch Trauer verkleidet, in den nächsten Szenen wieder als neue Ausstülpungen erscheinen. Beide Puppen sind also ein Vorverweis und bilden dramaturgisch eine Verknüpfung in die zukünftige Bühnenhandlung, die dann wiederum später vom Rezipienten, als bereits wahrgenommen, zu einem Déjà –vu Erlebnis figurieren kann.

Durch diese Dramaturgie verschwimmt für den Rezipienten die Grenze, ob sich seine Wahrnehmung auf die Psyche der Frau oder doch auf die eigene konzentriert.

Szene V

Nach gefühlsmäßig langer Dunkelheit tauchen wieder zwei Lichtinseln im "Raum der Psyche" auf. Im hinteren mittleren Bühnenausschnitt liegt nun das schwarze Pult, aus dem hinteren linken Bühnenausschnitt von Szene I bis IV, als quaderförmiges Podest mit der Schmalseite zum Rezipienten auf dem Boden. Darauf steht, durch einen fokussierten Lichtkegel senkrecht von oben beleuchtet, ein roter Lackdamenschuh mit hohem Absatz. Im vorderen rechten Bühnenausschnitt zeigt das Podest aus Szene II bis IV nun mit den kleinen Seitenflächen in den Bühnenhintergrund und zum Rezipienten. Dadurch wirkt der Quader von der Seite betrachtet wie eine Sitzbank. Darauf sitzt vordergründig im Profil die uns aus der vorherigen Szene bekannte Puppe mit weiblichen Zügen, diesmal ohne den kegelförmigen Hut, und zu ihrer rechten Seite die Protagonistin dieser "psychischen Schau" - die Frau⁹⁷. Beleuchtet werden beide ebenfalls durch einen diffusen Lichtkegel senkrecht von oben.

Quietschende, quakende und unmelodische Töne sind zu hören, wie von einem Keyboard synthetisierte Blasinstrumente – Klarinette, Trompete, Posaune oder Tuba. Vielleicht sind es auch die Töne einer Drehorgel. Die Weise erinnert an eine atmosphärische Mischung aus Zirkus und Jahrmarktsmusik – fast nervtötend, eine latente Langeweile verströmend aber doch ungemein einprägsam und vertraut. Die Frau hält in der rechten Hand ein Blatt Karten, während die Puppe zu ihrer linken in dieses mit der linken Hand hineingreift, sich eine Karte nimmt, sie betrachtet und diese dann über ihre linke Schulter weg wirft. Dann wendet sie sich aus dem Profil nach hinten um bzw. zu ihrer rechten Nachbarin, welche die Karten hält, um in das Blatt zu schauen. Mit ihrem gespreizten Zeigefinger fährt sie wie eine Barometernadel über den einzelnen Karten hin und her, scheinbar unfähig, sich entscheiden zu können, welche Karte sie als nächstes ziehen soll. Die Puppe legt ihren Zeigefinger kurz an die Lippen, als überlege sie sehr angestrengt. Sie entdeckt eine Karte, zieht sie, hält sie sich vor die Nase, bewegt die Karte unter ihrem Blick hin und her, als sei sie unschlüssig, um diese dann wieder über ihre linke Schulter zu werfen. Zieht dann schnell die nächste Karte, schaut kurz, wirft sie fort, zieht die nächste und wirft diese erneut

⁹⁷ Ebenda 4:37 min.

weg. Sie zieht und verwirft bis das ganze Blatt aus der rechten Hand der Frau verschwunden ist und verteilt auf dem Boden liegt. Affektiert hält die Puppe ihre Hand des angewinkelten linken Armes in Höhe der Brust in der Luft, als würde sie sich von den vielen Kartenwürfen erholen. Dabei ist ihr Puppengesicht und das Gesicht der Frau hinter ihr im Profil zu sehen, wobei die Frau noch immer ihren rechten Arm und die Hand so hält, als hätte sie nicht realisiert, dass sie keine Karten mehr in der Hand hat⁹⁸. Zwischen den Beinen der beiden Frauen wird nun der Griff eines Regenschirms sichtbar. Die Puppe drückt mit der linken Hand den in der Luft stehenden rechten Arm der Frau auf ihren Oberschenkel.

Der Rezipient erkennt vielleicht bei einmaliger Betrachtung von *Twin Houses* nicht, dass es sich bei der Puppe in dieser Szene um jene Verschleierte aus Szene IV handelt. Hier ist sie allerdings ein neuer weiterer Auswuchs, der in der Psyche der Frau erscheint, und nicht die Gestalt aus der vorherigen Szene. Ihre Gesichtszüge sind jenen der Frau wieder ähnlich, besonders die Wangenknochen, obgleich sie wenig Ähnlichkeit mit den anderen Puppen, wie der roten Doppelgängerin, hat. Ihre Haare scheinen jenen der Frau in ihrer braunen Farbe und Struppigkeit nach empfunden zu sein, auch wirken sie viel realistischer als bei der roten Doppelgängerin, erinnern aber an jene des diabolischen Auswuchses. Diese weibliche anmutende Puppe scheint visuell ein Zwitterwesen aus der Frau und allen bisherig erschienen Persönlichkeiten zu sein. Die Präsenz und der Status der Frau sind der Puppe hier wieder untergeordnet. Die Frau scheint wieder allem bei zu wohnen, aber handlungsunfähig zu sein. Sie ist wieder besetzt und damit das somnambule "Subobjekt". Zudem verdeckt die Puppe oft die Sicht auf die Frau, was deren Existenz zusätzlich in den Hintergrund rücken lässt. Die Puppe scheint so teilweise allein auf der Bühne zu agieren. Was hier noch heraus sticht ist, dass das Halbkleid der Puppe eine rotbraune erdige Farbe hat. Von der Deckung und Sättigung der Farbtöne her sind die Kleider von Frau und Puppe einander wieder sehr ähnlich. Das Händeln der Karten kann hier kaum als Kartenspiel bezeichnet werden. Vielmehr hält die Frau der weiblichen Puppe die Karten hin und diese wählt aus. Was wählt sie aus? Offenbar trifft sie die Wahl nach Motiven auf den Karten. Zwar kann es bildlich nicht bewiesen werden, doch die Art, wie die Frau die Karten bzw. Motive behandelt, spricht eher dafür, dass es sich um einen Satz Tarotkarten handelt. Symbole, welche die Zukunft voraus sagen, aber gleichzeitig auch immer in die

⁹⁸ Ebenda 4:45 min.

Vergangenheit weisen, die Leben und Tod, Glück und Unglück, Liebe und Hass anzeigen. Ein Indiz dafür ist auch der Zuschnitt bzw. das Format der Karten. Welche Situation haben wir also vorliegen?

Eine Ausstülpung der Psyche der Frau scheint etwas über ihr Schicksal erfahren zu wollen, ist aber mit den Zeichen, die ihr die Karten deuten, offensichtlich nicht zufrieden. Sie verwirft alle Voraussagen, entweder, weil sie ihr nicht passend erscheinen oder aber weil sie diese nicht interessieren. Genau lässt sich dies aus dem Bewegungsvokabular nicht ableiten, doch glaubt sie an das mystische Potenzial der Karten, sonst würde sie diese nicht ziehen. Die Puppe scheint unbefriedigt zu sein, als alle Karten verbraucht sind. Auch Langeweile und Resignation meine ich in der Situation wahr zu nehmen. Die Drehorgel bzw. Jahrmarktsmusik könnte ein Indiz für die Assoziation von Wahrsagerei sein.

Puppe und Frau verweilen kurz in einer reglosen Position. Plötzlich wendet die Puppe sich aus dem Profil in den Bühnenhintergrund, die Frau folgt diesem Impuls. Beide blicken auf den im Hintergrund beleuchteten Schuh. Wie ein "heiliger Gral" scheint der Schuh im Dunkel des Bühnenraumes zu schweben und zu leuchten. Beide erheben sich von ihrer Sitzgelegenheit und bleiben mit den Rücken zum Rezipienten gewendet im beleuchteten Schein des Podestes stehen⁹⁹. Während sich beide erheben, sind steigende Orgelflötentöne zu hören, die somit die aufsteigende Bewegung auf akustischer Ebene duplizieren. Dann sind drei schnelle tiefe Basstöne zu hören. Zum ersten Ton kippt die Puppe ihre linke Schulter nach unten, zum zweiten Ton kippt die Frau ihre rechte Schulter nach unten, und der dritte Ton bringt beide Schultern, auf welchen die Köpfe ruhen, wieder in Waage. Dieses "Wackeln" mit den Schultern erzeugt den Eindruck, Frau und Puppe seien sehr erregt und neugierig im Angesicht des roten Lackschuhs. Es ist der Moment, bevor das Interesse für das Objekt in Begierde umschlägt. Ein Grenzmoment zwischen objektiver Betrachtung und dem Impuls eines rasenden Verlangens. Und schon pirschen sich beide auf trippelnden Sohlen unter Begleitung der pfeifenden Orgel- oder Blechblastöne an ihr begehrtes Objekt heran. Dabei durchqueren sie eine Dunkelzone, die von den Scheinwerfern nur teilweise erhellt wird. Am Podest angelangt ergreift zuerst die Puppe den Schuh und beide drehen sich en face, leicht nach links gewendet, zum Rezipienten¹⁰⁰. Aus einer linken Gasse werden beide teilweise unter Bildung von Schlagschatten beleuchtet. Den Schuh direkt vor die Gesichter haltend, krallt sich die

⁹⁹ Ebenda 4:49 min.

¹⁰⁰ Ebenda 4:54 min.

Puppe mit der linken Hand und die Frau mit der rechten Hand in das Objekt. Zwischen ihren Beinen eingeklemmt der Regenschirm. Es entbrennt ein Streit, wobei die eine versucht der anderen den Schuh zu entreißen. Er wird hin und her gezogen. Die Puppe schafft es der Frau den Schuh zu entreißen und ihn mit ihrem Arm in einem Bogen nach rechts aus der Reichweite der Frau zu bringen. Doch diese ist schneller und wendiger. Die Frau greift um die weibliche Puppe nach rechts herum, packt den Schuh und nimmt ihn dieser aus der Hand. Die errungene Trophäe hält sie mit der Schuhspitze in die Luft, um sich dann auf das hinter ihr stehende Podest en face zum Rezipienten zu setzen, auf welchem zuvor der Schuh stand. Während sich beide setzen, hält die Puppe mit ihrer linken Hand den Regenschirm am Griff, der zwischen den Kleidern verschwindet¹⁰¹. Die Frau versucht mit ihrem rechten Fuß in den Schuh zu schlüpfen. Es funktioniert aber nicht, weil es der Linke eines Paares ist. Sie zwängt, drückt und müht sich, aber ihr Fuß gleitet nicht in den Schuh. Die Puppe löst ihre Hand vom Regenschirmgriff und stützt sich mit ihrem linken Arm auf dem Podest ab, während die Frau sich abmüht. Schadenfroh über das Scheitern der Frau betrachtet sie überlegen ihre Konkurrentin im Kampf um das begehrte Objekt. Schließlich nimmt die Puppe, mit einer großen ausladenden Bewegung des linken Armes, der Frau den Schuh aus der Hand, so als wolle sie sagen: „So, jetzt zeig ich dir mal wie der Schuh mir passt!“. Die Puppe lüpfte das Kleid ihres linken nun angewinkelten Beines. Ihr Fuß kommt zum Vorschein und mit einer Handbewegung sitzt der Schuh auch schon an ihrem Fuß.

Elegant wirft die Puppe wieder das Kleid über ihr Bein, schaut auf ihren neuen Schuh, prüft den Tritt, indem sie den Fuß im Schuh auf den Boden setzt und steht dann gemeinsam mit der Frau, die sich auf dem Regenschirm nach oben drückt, vom Podest auf. Beide wenden im Aufstehen dem Rezipienten den Rücken zu. Dabei verhüllt die Puppe, den Stoff ihres Halbkleides ergreifend, den Regenschirm unter ihrem Gewand und damit auch die rechte Hand der Frau, die noch immer den Schirm hält. Frau und Puppe drehen sich wieder en face zum Rezipienten. Die Puppe macht mit ihrer linken Hand eine präsentierende Handbewegung zur Seite. Die Handfläche nach oben gedreht, scheint sie mit dieser Geste zu sagen: „Violà! Wie mir dieser Schuh steht!“¹⁰². Schuh? Plötzlich sind es Schuhe. Die Puppe hat plötzlich zwei rote Lackstöckelschuhe an. Die Frau scheint dagegen ihre Beine verloren zu haben. Beide stemmen die Arme links und rechts in die Hüften, wobei es bei der Frau nur den Anschein hat, denn ihre Hand verschwindet im Gewand der Puppe. Unter

¹⁰¹ Ebenda 5:00 min.

¹⁰² Ebenda 5:11 min.

ausladenden und aufreizenden Hüftbewegungen trippelt das rote Paar Schuhe mit den zwei Oberkörpern auf der Stelle.

Zu wem, ob Frau oder Puppe, diese Füße gehören, lässt sich nicht mehr eindeutig sagen. Die Frau scheint hinter der Puppe in der Luft zu schweben, denn man sieht kein zweites Paar Beine. Und merkwürdiger Weise scheinen beide Beine nun direkt in der Puppe zu sitzen. Am Regenschirm, von dem immer nur der Griff zu sehen war, ist eine Unterbeinprothese fixiert, dort wo sich sonst die gefaltete Spannfläche befinden würde. An der Prothese, über die ein schwarzer Strumpf gezogen ist, sitzt der rechte Stöckelschuh des Paares, während Nicole Mossoux den anderen Schuh an ihrem linken Fuß trägt. Der rechte Stöckelschuh wurde vorher im Kleid der Performerin verborgen, lediglich der Griff der Regenschirmattrappe schaute hervor. Die Beine mit den roten Schuhen, welche nun deutlich der Puppe zu gehören scheinen, setzen sich aus dem linken Bein von Nicole Mossoux und der rechten Regenschirmbeinprothese zusammen, die sie in der rechten Hand hält und führt. Ihr rechtes Bein verschwindet schwarzbestrumpft vor dem dunklen Bühnenhintergrund. Es ist das Standbein und damit Schwerpunkt der Bewegungen.

Im Trippelschritt wirft die rotbeschuhte Puppe ihre Beine gespreizt nach links und rechts, dazu sind als akustischer Akzent drei schnelle hohe Schläge zu hören. Dann führt die Puppe ihre Beine wieder zusammen und trippelt, mit dem Arm in die Hüfte gestützt, weiter auf der Stelle. Sie scheint schwerelos in der Luft zu laufen. Es folgt ein weiterer gespreizter Ausfallschritt der Beine und dann schwingt die Puppe in einer kreisförmigen Bewegung ihr rechtes Bein in einer ausladenden Bewegung vor dem Körper um fast 360° nach links¹⁰³. Es schwingt unter das angewinkelte und in der Luft schwebende linke Bein. Beide Beine verschränken sich in einander und stehen unter dem Gewand nach links vom Puppenkörper ab. Es scheint, als säße die Puppe mit ihren neuen roten Schuhen in der Luft. Dabei spreizt die Puppe grazil und weiblich entzückt ihren linken Arm vom Körper ab, wobei die Hand angewinkelt mit der Innenfläche zum Rezipienten zeigt¹⁰⁴.

Mit wellenförmigen Auf- und Abbewegungen des Handgelenks, mit wechselnder Sicht auf Handrücken oder Innenfläche, scheint sie mit einer imaginären Person zu kokettieren und dieser einen Handkuss anzubieten. Ganz so, als könnte sie sich von außen oder in einem Spiegel selbst betrachten. Mit den verschränkten Beinen räkelt sich die Puppe in der Luft.

¹⁰³ Ebenda 5:17 min.

¹⁰⁴ Ebenda 5:19 min.

Beide Beine schwingen, begleitet von der Lösung des angewinkelten Armes, wieder auseinander, so dass die Beine ausgestreckt und mit den Schuhspitzen nach rechts in der Luft hängen. Um sogleich beide Beine wieder in einer kreisförmigen Bewegung nach links zu schwingen, so dass die Schuhspitzen nun nach links zeigen. Den linken Arm nah am Körper und wie eine feine Dame das angewinkelte Handgelenk unter die Brust haltend, drehen sich Puppe und Frau nach links ins Profil. Die Puppe wirft ihre Beine nach links in die Luft, auf und ab, synchron begleitet durch die Bewegung des Armes. Zweimal tut sie dies, dann schwingt sie die Beine unter ihrem Körper nach hinten durch und zeigt mit ihrem in die Luft gerissenen zappelnden Arm den plötzlichen Verlust ihres Gleichgewichtes an. Dadurch rutscht sie vorn über aus und kann sich noch mit nach hinten gespreizten Beinen auf ihrem linken Arm über dem Boden abstützen.

Die Puppe verdeckt dabei die Frau, so dass sie plötzlich völlig allein abgestützt über dem Boden zu hängen scheint¹⁰⁵. Die Puppe kommt wieder auf die Knie und richtet sich auf. Hinter ihr kommen Kopf und Oberkörper der Frau zum Vorschein. Die Puppe klammert sich mit ihrem linken Arm am Kopf der Frau fest, als wolle sie sich aus dem Boden ziehen, hebt dann die angewinkelten Beine und zappelt trappelnd mit ihnen, offenbar Halt suchend, rechts in der Luft. Schließlich schwingt sie ihre Beine nach links vor und bekommt wieder Boden unter die Füße.

Mit den Stöckelschuhen an den Füßen vollbringen diese Beine akrobatische Höchstleistungen, welche die Bewegungsmöglichkeit des menschlichen Körpers weit übersteigen. Die Puppe tanzt und trippelt, wirft die Beine, schwebt und steht, wobei sich ihr Körper zu den unmelodischen Blas- bzw. Pfeiftönen rhythmisch krümmt und verdreht.

Sie schwingt ihre Beine vor und zurück, während sie leicht seitlich zum Rezipienten gewendet ist. Die Frau immer an ihrer Seite. Die Puppe präsentiert sich dominierend und drängt die Frau bewusst in den Hintergrund. Sie etabliert sich hier als begehrtes und erotisches Subjekt, welches objekthaft die Blicke auf sich ziehen möchte.

Die Puppe stolziert aufreizend in der sie umgebenden Dunkelheit und macht schließlich in der Luft schwebend einen Spagat, wobei sie wieder ihre linke Hand nach rechts

¹⁰⁵ Ebenda 5:27 min.

ausgestreckt präsentiert- Viola¹⁰⁶. Schließlich zieht die Puppe aus dem Spagat die Beine wieder an den Körper, um sie auf den Boden zu setzen. Zur Melodie wippen Puppe im Vorder- und Frau im Hintergrund leicht nach links gewendet rhythmisch auf der Stelle. Dann streckt die Puppe ihr linkes Bein nach hinten, wodurch sie den Saum ihres Rockes mit anhebt. So gelangt der Rock in Reichweite ihrer linken Hand, die den Rocksaum ergreift. Die Puppe bringt das Bein wieder auf den Boden, während sie mit ihrer Hand den Rock hochrafft. Dabei kreist sie aufreizend mit der Hüfte. Sie hebt den Rock so weit an, dass ein nackter Oberschenkel mit schwarzer Strapse zum Vorschein kommt und stemmt den Arm in die Hüfte. Die Frau hinter bzw. neben ihr streckt plötzlich ihren Kopf nach vorn und blickt an der dem Rezipienten entblößten Seite hinab¹⁰⁷. Um dann ihre rechte Hand aus dem Gewand der Puppe zu ziehen und erschreckt, offenbar peinlich berührt, schnell wieder den Rock über das Bein zu rollen. Die Puppe schlägt sich mit der linken Hand auf den Oberschenkel, als wolle sie sich beschweren, stemmt dann beleidigt den Arm in die Hüfte, um sogleich einen neuen Versuch der Entblößung zu unternehmen. Der Oberschenkel mit Strapse blitzt wieder kurz auf, schon erfasst aber die Frau wieder von der Seite das Gewand, um es über das Bein zu ziehen. Doch die Puppe lässt nicht locker, so wird das Kleid auf und ab über das Bein gezogen. Ein Streit entbrennt über aufreizende Entblößung oder verschämte Bedeckung. Beide wackeln ringend auf der Stelle. Die Frau greift plötzlich zwischen die Beine bzw. zwischen die Körper, ihren und jenen der Puppe, dort wo die Beine zusammensitzen sollten. Offenbar verzweifelt, rüttelt die Frau etwas zwischen den Beinen heraus, zieht und zuckt. Zum Vorschein kommt die Beinprothese, die sie nun der Puppe amputiert bzw. aus dem Leib zieht, um diese dann in einem weiten Bogen nach rechts fort zu schleudern.

Ein unheimliches Bild. Die Frau amputiert einer weiblichen Puppe das Bein, doch gleichzeitig verstümmelt sie sich selbst, da die Puppe zu einer ihrer vielen Persönlichkeiten figuriert. Ein Sein ohne die andere ist nicht möglich, amputiert sie die andere, übt sie Gewalt auf sich selbst aus.

Es fehlt ein Bein. Auf dem einen verbliebenen hüpfen Frau und Puppe, mit ausgestreckten Armen, Gleichgewicht und Halt suchend, auf der Stelle¹⁰⁸. Mit nur mehr einem Bein

¹⁰⁶ Ebenda 5:52 min.

¹⁰⁷ Ebenda 5:57 min.

¹⁰⁸ Ebenda 6:05 min.

umarmen und ergreifen sie einander, um sich bzw. ihren Körper fest bzw. aufrecht zu halten. Beide stürzen nach links der Länge nach hin und kommen übereinander auf der Seite zum Liegen. Die Frau unten und die Puppe oben, die Köpfe zeigen nach links en face zum Rezipienten. Die Puppe schlägt mit der linken Hand auf ihren Oberschenkel, als wolle sie sagen: „Siehst du, was du angerichtet hast!“. Dann richten sich beide auf und kommen enttäuscht am Boden zerstört auf den Knien zu sitzen. Das Bild löst sich langsam in ein Black auf.

In meiner Erinnerung hat die Szene am Schluss noch eine Pointe. Die Frau zieht eine der Karten vom Beginn aus dem linken Ärmel der Puppe. Ist es das berühmte Ass? Zumindest scheint die Trauer um die Schuhe und den Sturz vergessen zu sein. Oder ist es die Karte, die den Sturz bzw. den tragischen Ausgang vorausgesagt hat? Es entsteht ein Kampf um die Karte, denn die Puppe möchte die Karte unbedingt besitzen. Da packt die Frau die Puppe am Hals und zieht sie von ihrer Schulter und hält sie vor sich, um dann den Kopf in ihr Gewand auf dem Boden zu legen. Die Frau steht auf und hüpfert mit seitlich am Körper anliegenden Armen, aber angewinkelten abstehenden Händen, auf der Stelle.

Wieder ein Perspektivenwechsel. Die Puppe wurde defiguriert und die Frau gelangt zu alleiniger Präsenz, ist ein eigenständiges Subjekt. Das offenbar fehlende Bein markiert wieder eine Leerstelle, figuriert aber gleichzeitig zur Erinnerung der Geschehnisse mit der absenten Ausstülpung.

Gehen wir nun abschließend noch einmal zum Beginn der Szene. Den Verriss der Karten über das Schicksal, das sie andeuten, lenkt die Aufmerksamkeit der Puppe auf den Schuh, der wie auf einem Tablett präsentiert, einer Sehnsucht der beiden Frauen entspricht. Eigentlich ein Klischeebild. Wenn Jack Burnham¹⁰⁹ Puppen dem Universum des Unheimlichen zuordnet und eine Ähnlichkeit oder Verbindung zum Fetisch herstellt, so können wir eine interessante Perspektive auf diese Szene schaffen. Als Fetisch vermittele die Puppe „eine Zeit lang das Gefühl, dass es eine Welt gibt, die nicht von üblichen Gesetzen beherrscht wird, eine wunderbare und unheimliche Welt“¹¹⁰. Für die Puppe beherbergt der Schuh als Objekt der Begierde ebenfalls dieses Potential einer

¹⁰⁹ Siehe Fußnote 57.

¹¹⁰ Vgl. Jack Burnham zitiert nach Mike Kelley, *The Uncanny by Mike Kelley, Artist*, Köln: Verlag Buchhandlung Walter König 2004, S. A-15.

wunderbaren Welt. Die unheimlichen Schicksalskarten konnten sie nicht befriedigen. Diese Szene vollzieht somit eine Doppelung in sich. Für uns besitzt die Puppe, angesiedelt zwischen Leben und Tod, genau diese Qualität. Und die Puppe sucht, als für uns unheimliches Objekt, selbst diese andere Welt, die Verzückung, und findet diese ebenfalls in einem toten Objekt. Eine Doppelung des Paradoxons. Für die Puppe oder um wieder in die szenische Handlung zu springen: Die Lust und Begierde der Frau figuriert hier durch die neue Ausstülpung ihrer Psyche im Tanz mit den roten Lackstöckelschuhen zu einem Fetisch, der befriedigt werden will, was sich teilweise erfüllt, aber sie doch am Ende unerfüllt zurücklässt. Der Fetisch erweist sich als heimtückisch und lässt beide Frauen zu Boden stürzen. Die Schuhe scheinen im Laufe der Szene eine Art Eigenleben zu bekommen, wie Zauberschuhe oder Siebenmeilenstiefel, die plötzlich nicht mehr aufhören, zu laufen. Ebenso kann die Puppe nicht davon lassen zu trippeln, zu tanzen, zu stolzieren, und zu springen. Dabei hat sie auch das Bedürfnis sich aufreizend zu produzieren und darzustellen. Überhöht wird dieses Bild zusätzlich dadurch, dass die Puppe mit ihren Schuhen teilweise in der Luft zu schweben scheint. Sie ist so euphorisiert und geil, dass sie keine Grenzen mehr kennt. Die Grenze setzt, als kritische Instanz, die Frau von einem Moment zum anderen selbst. Während sie zuvor als "Subobjekt" ihrem Fetisch ohne Beteiligung beiwohnt und seine Ausprägung beobachtet, greift sie plötzlich in ihr eigenes Lustprinzip ein. Sie figuriert zu einer zensierenden Instanz - der Scham.

In Nicole Mossouxs Spiel gehen hier alle Impulse von ihrem schwarz kaschierten Standbein aus bzw. in dieses setzt sie in der Manipulation der Puppe den Schwerpunkt, von dem aus sie jede Bewegung generiert. Hier liegt die Verbindung zum Boden, während die Frau und die Puppe leicht in der Luft zu schweben scheinen. Eine Schlüsselszene für die späteren Betrachtungen von Kleists Aufsatz über das Marionetten Theater.

Szene VI

Das Licht blendet wieder auf das Podest im hinteren mittleren Bühnenausschnitt, dort wo in der vorherigen Szene der rote Lackschuh stand. Darauf liegt die Frau im Profil mit angewinkelten Beinen und dem Kopf nach rechts. Beleuchtet senkrecht von oben. Es sind Geräusche eines Lokals oder Platzes zu hören. Das Klirren von Besteck, Geschirr und das Raunen von Stimmen. Dazu mischt sich wieder eine synthetische Keyboardmusik. Hohe

langgezogene Töne, die schwerlich einem Musikinstrument zu ordnen sind; am ehesten wohl einem Synthesizer. Doch vermitteln sie sphärische Ruhe. Plötzlich kommt hinter dem Podest ganz langsam der Kopf eines Mannes mit Glatze zum Vorschein. Er erhebt sich weiter, und es ist sein brauner Anzug zu sehen. Er beugt sich langsam über die Frau und drückt ihr dann heftig seinen Mund auf die Lippen. Er bohrt förmlich sein Gesicht in ihres.

Der Videoausschnitt zeigt, wie ihre Beine sich dadurch vom Podest heben und krümmen¹¹¹. Unter dem Druck des Kusses einer neuen männlichen Ausstülpung mit Glatze, beginnt die Frau zu zappeln und scheint sich gegen das gewaltsame Eindringen des Puppenmundes zu wehren. Schließlich drückt sie die Puppe von sich weg und setzt sich en face zum Publikum auf dem Podest auf. Der Mann links neben ihr im Profil blickt sie an. Auf seinen Schultern ruht ein brauner Pelz. Die Frau hat noch immer ihr Kleid an, doch über Brust und Bauch trägt sie nun ein rotes Korsett¹¹².

Nicole Mossoux manipuliert hier mit ihrer rechten Hand den Puppenmann und zwar hält sie ihn in seinem Gewand in der Höhe der Schultern kurz unterhalb des Kopfes. Sie bewegt also besonders den Kopf, um ihn zu einem präsenten Gegenüber figurieren zu lassen. Denn hier wird bereits zu Beginn der Szene eine direkte Interaktion zwischen Frau und Puppe etabliert. Dadurch ist die Frau zu Beginn weniger ein "Subobjekt" als ein eigenständiges Subjekt, auf das ein männliches Subjekt Gewalt ausübt. Die Puppe scheint hier weniger eine Ausstülpung als ein manifester Regressor in einem traumatischen Traumraum der Psyche der Frau.

Die Frau schaut leicht wankend von dem Kuss um sich, der Mann blickt zum Rezipienten. Dann treffen sich plötzlich beide Blicke. Die Frau erschrickt vor dem Angesicht des Mannes und zuckt im Sitzen.

Die harmonische Musik wird abrupt von Trommelschlägen durchbrochen, die an einen militärischen Marsch erinnern. Fordernd und treibend schlägt der Rhythmus plötzlich auf die Frau ein. Sie wendet den Kopf vom Mann wieder ab, er bewegt sich blitzschnell vor sie, damit sie ihm nicht ausweichen kann. Der Rezipient sieht den Mann nun mit seiner Glatze von hinten. Und schon drängt er der Frau wieder seine Lippe auf. Sie hebt abwehrend ihre rechte Hand mit der Innenfläche zum Rezipienten. Sie will entkommen und dreht sich nach

¹¹¹ Ebenda 6:20 min.

¹¹² Ebenda 6:27 min.

rechts, schwingt ihre Beine über das Podest und wendet so dem Rezipienten den Rücken zu. Die Puppe folgt an ihrer rechten Seite. Die Frau dreht sich weiter links herum. In dieser Drehung erscheint ihr Gesicht wieder und das des Mannes hinter bzw. über ihr. Der Puppe ist ein rechter Arm gewachsen und besetzt nun die rechte Schulter der Frau¹¹³.

Sie sitzt nun mit dem Rücken zum Rezipienten die Beine hinter dem Podest und leicht nach links gedreht, so dass sich noch das Profil ihres Gesichtes erkennen lässt. Der Mann scheint jetzt hinter ihr en face zum Publikum zu knien und streichelt einnehmend die zum Rezipienten zeigende Wange. Dann stehen Frau und Puppe blitzartig auf und drehen sich beide en face zum Rezipienten. Hinter dem Podest stehend, macht der Mann an ihrer rechten Seite eine ausladende Handbewegung, die zu sagen scheint: „Schau, hier sind wir. Ich bin ein Mann und du bist eine Frau!“, während die Frau verwirrt um sich schaut, als versuche sie die Situation zu realisieren und Herrin der Lage zu werden. Doch es ist schon zu spät. Der Mann stellt fordernd sein rechtes Bein auf das Podest und stützt sich betont männlich mit der Hand auf seinem Oberschenkel ab. Eine Pose - ein Standbild -, das von der Frau Bewunderung zu fordern scheint¹¹⁴.

Nicole Mossoux ist bei der Drehung über das Podest mit der rechten Hälfte ihres Oberkörpers in den braunen Halbkörperanzug des Puppenmannes mit Glatze hineingeschlüpft. Allerdings steht sie schon zu Beginn der Szene mit beiden Beinen in seinem Anzug. Verdeckt wird das linke Hosenbein dieses Anzuges aber durch die Hälfte ihres Kleides, das wulstig die Schnittstelle an den Unterkörpern kaschiert. Von ihrer linken Schulter hängt eine Art langer Schal oder Ärmel aus moosgrünem Stoff. Der Puppenkopf wird nun nicht mehr von ihrer Hand geführt, sondern ruht auf ihren Schultern. Der Puppenmann überragt sie um einen ganzen Kopf. Ihre Körperbewegung übersetzt sich in die Figuration des Puppenmannes, die vorher durch die Bewegung des Kopfes bewerkstelligt wurde. Wie in Szene I stehen hier Frau und Puppe, obwohl einem Körper entspringend, in einem auf Bewegungsvokabular aufbauenden Interaktionsverhältnis.

Der Mann ergreift mit seiner rechten Hand die Linke der Frau und zieht sie so zu sich auf das Podest. Die Frau steht nun en face zum Publikum, während der Kopf des Puppenmannes leicht schräg nach rechts positioniert ist. Er beginnt mit seinem rechten Arm und der zu einer Faust geschlossenen Hand den Rhythmus der Trommeln, die zu

¹¹³ Ebenda 6:33 min.

¹¹⁴ Ebenda 6:37 min.

hören sind, in die Luft zu schlagen. Er visualisiert sie also. Dabei marschiert er militärisch auf der Stelle und die Frau ist mit hilflos herabhängendem Arm gezwungen, es ihm gleich zu tun. Sie schaut hinter sich, als sehne sie sich weg aus dieser Situation, während der Mann einen großen Schritt vom Podest auf den Rezipienten zu macht, um dann die zurück blickende Frau mit der rechten Hand wieder neben sich bzw. en face zum Rezipienten zu drehen. In den vorderen mittleren Bühnenausschnitt marschierend, zwingt der Mann die Frau ihm zu folgen. Ungehorsam scheint er nicht zu dulden. Sie blickt von der Seite zu ihm auf. Er spreizt plötzlich in den Marschschritten und Trommelschlägen seinen rechten Arm und das rechte Bein gleichzeitig im Rhythmus der Musik von seinem Körper ab¹¹⁵. Das linke Bein bleibt dabei auf dem Boden. Bewegt Arm und Bein wieder an den Körper, um sie sogleich wieder auf einem Bein stehend ab zu spreizen. Dann marschiert er weiter mit der Faust den Rhythmus in die Luft schlagend. Wieder ein zweimaliger Ausfallschritt mit gespreiztem Arm und Bein seiner rechten Körperhälfte. Die Frau an seiner linken Seite kann nur folgen. Beide wenden sich leicht seitlich nach rechts. Der Puppenmann winkelt seltsam seinen rechten Arm an, so dass die Hand seine Schulter berührt. Stampft einen Schritt mit dem rechten Bein nach hinten¹¹⁶, während das linke Bein stehen bleibt. Stampft dann vor, tippt einmal auf den Boden und dann wieder zurück, stampft vor tippt einmal auf¹¹⁷, das Bein stampft nach hinten und schließlich nach vorn, wo es kurz verweilt.

Das Standbein bleibt dabei immer das linke, welches er sich in deformierter Weise mit der Frau teilt. Das linke Bein figuriert hier mal zum Bein des Puppenmannes und mal zu jenem der Frau.

Beide drehen sich rechts herum, wenn ihre Gesichter wieder zum Vorschein kommen, betastet der Mann die Frau mit seiner Hand wieder im Gesicht. Ergreift dann mit seiner rechten Hand die linke Schulter der Frau, diese ergreift mit ihrer Linken seine rechte Schulter. An einander festhaltend wackeln beide auf der Stelle um die eigene Achse, bewegen sich zitternd in die Knie, wobei der Mann mit Daumen und Zeigefinger der Frau einen imaginären Ring über den Ringfinger streift¹¹⁸. Beide zittern aus den Knien wieder in den Stand. Die Frau beobachtet alles hilflos, wie der Mann sie ganz elegant im Tanz mit

¹¹⁵ Ebenda 6:47 min.

¹¹⁶ Ebenda 6:50 min.

¹¹⁷ Ebenda 6:52 min.

¹¹⁸ Ebenda 7:00 min.

einem Ring an sich kettet, und starrt auf ihre linke Hand. Ohne dass die Frau Zeit hätte, die Situation zu realisieren, geht der Mann schon zum nächsten Angriff über.

Er ergreift mit seiner rechten ihre Linke und gemeinsam tanzen sie gehetzt und leidenschaftslos durch den Raum. Die Dunkelheit wird durch einen großflächigen Lichtraum auf der Bühne weit zurück gedrängt. Ein Tango ohne Emotionen, militärisch und exakt. Die Frau wird vom Puppenmann an ihren verschränkten Händen durch den Raum getrieben und gewirbelt. Ihre Hände und die mal gespannten mal gebeugten Arme führen durch den Raum und geben den zwei Körpern ihren Bewegungsimpuls. Schließlich kommen beide wieder im linken vorderen Bühnenausschnitt abrupt aus der Tanzbewegung, leicht nach vorne gebeugt, zu stehen. Der Mann löst plötzlich seine Hand von jener der Frau. Diese bleibt, scheinbar seine Hand immer noch haltend, in der Luft stehen. Dann stößt der Mann mit seinem Handrücken von unten gegen die Handinnenfläche der Frau und katapultiert ihre Hand in die Luft, so dass diese über ihrem Kopf zu fliegen scheint¹¹⁹. Dann beginnt er mit seiner rechten Hand, die Innenfläche zum Boden gerichtet und die Finger abgespreizt, vor beiden Körpern auf der Höhe ihrer Brüste zu wackeln und zu zittern. Eine Bewegung, welche die Frau animieren soll. Sie beginnt, ihre linke Hand über ihrem Kopf zu kreisen und dabei mit aufreizenden kreisenden Hüften nach links zu tanzen. Beide sind dabei en face zum Rezipienten gewendet.

Zum anderen scheint die wackelnde Hand des Mannes sagen zu wollen: „ Du bist heiß, ich will, dass du dich für mich bewegst!“. Die Frau kommt dem Befehl nach und entäußert ihre Reize unter Zwang für ihn. Ganz links kommen beide zu stehen. Der Mann greift der Frau an ihre linke Brust, sie schiebt seine Hand weg und geht einen Schritt nach rechts von ihm weg. Er greift wieder zu. Sie schlägt die Hand energischer weg und geht wieder einen Schritt nach rechts. Erneut berührt er ihre Brust und sie entledigt sich seiner Aufdringlichkeit durch einen Schlag, wendet sich von ihm ab ins Profil und will ihm anscheinend entkommen. Er bleibt aber an ihrer Seite. Den Schlag auf seine aufdringliche Hand nimmt er als Impuls, um diese mit angewinkelterm Arm seitlich auf und ab zu schwingen. So als wolle er demonstrieren, dass er nun wirklich seine Hand bei sich behalten wird. Dabei spazieren beide von links nach rechts. Dann drehen sich beide nach links um die eigene Achse. Schon hat der Mann seine Hand wieder an der Wange der Frau und liebkost sie¹²⁰. En face zum Rezipienten zieht er die Frau an der Wange haltend zu Boden. Sie kippt auf den Rücken, er kommt im Vordergrund seitlich zu liegen, um dann

¹¹⁹ Ebenda 7:12 min.

¹²⁰ Ebenda 7:21 min.

seinen Körper über ihren zu legen. Mit gespreizten Beinen und nach links zeigendem Kopf, einer Haltung als würde er Liegestütze machen, ist der Puppenmann über den Körper der Frau gestülpt. Unter ihm schaut nur ein Stück ihres Kleides hervor¹²¹. Mit rhythmischen Auf- und Abbewegungen drückt er seinen Körper auf jenen der Frau nieder. Deutlich ein sexuell konnotierter Akt. Die Musik erreicht in ihrem treibenden Rhythmus einen Höhepunkt.

Hier wird ein Machtspiel zwischen Mann und Frau verhandelt. Ein Spiel bzw. Tanz mit Reizen und Klischees. Deutlich wird die Perspektive einer Frau auf Männer und die Beziehung zu ihnen. Die Protagonistin erlebt hier aus einer traumatischen Perspektive, die zwischen Außensicht und Innensicht oszilliert, am eigenen Leib, wie sie sich in Anwesenheit eines Mannes fühlt und wie dieser mit ihr umgeht. So wird diese Szene zum Tanz von Rollenbildern zwischen Mann und Frau, aus dem es dem Anschein nach kein Entrinnen gibt. Wo die Frau Opfer ist, bedient sie gleichzeitig einen Objektstatus, der es dem Mann erlaubt, sie grenzwertig zu tangieren. Dort verschwimmt auch die Grenze zwischen Lust und Zwang. Wie an einer Spule aufgezogen, läuft ein selbstzerstörerisches Programm ab, das eine Annäherung von Mann und Frau unmöglich macht. Obwohl beide aus einem Körper entspringen und sich damit sehr nah sind, wird die Lücke, die zwischen ihnen klafft, umso deutlicher. Der Puppenmann scheint hier für die Frau ein Urbild von Mann zu sein, der seine Interaktion mit der Frau rituell durchspielt. Sein Ziel scheint die Bindung und die Beherrschung der Frau zu sein. Die Puppe figuriert hier zum Angst- bzw. Zerrbild von Männlichkeit, der sich die Frau hilflos ausgeliefert fühlt. Ihr einziger Ausweg scheint die Flucht.

Die Musik stoppt abrupt. Der Akt ist beendet und der Puppenmann kippt seitlich in Richtung des Rezipienten von der Frau. Beide liegen nun nach dem Beischlaf nebeneinander, der Mann im Vordergrund und die Frau im Hintergrund, die Köpfe zeigen nach links¹²². Der rechte Arm des Mannes ist angewinkelt. Stille. Dann hebt die Frau langsam ihren Oberkörper hinter dem Mann und blickt ängstlich an ihre rechte Seite. Ganz so, als hätte sie die letzten Geschehnisse nicht wahrgenommen.

Hohe langgezogene melancholische Pfeiftöne sind zu hören, die wie aus einem entfernten Raum zu klingen scheinen. Ganz so als hätte man die rhythmisch militärischen Schläge

¹²¹ Ebenda 7:27 min.

¹²² Ebenda 7:29 min.

zuvor nie gehört, als ob der Tanz um Macht zwischen Mann und Frau nie stattgefunden hätte. Morgendlich muten die erklingenden Töne an.

Sie will ihm in das Gesicht blicken, wahrscheinlich um fest zu stellen, ob er schläft. Schon schnellt seine rechte Hand vor. Über den zarten morgendlichen Tönen ist ein reibendes zischendes Geräusch zu hören, das den Eindruck vermittelt, seine Hand greife blitzschnell an ihre linke Brust, um ihr zu deuten, sich wieder neben ihn zu legen¹²³. Vielleicht war dies aber auch nur eine Zuckung im Schlaf. Sie folgt dem Impuls. Die Frau dreht ihren Kopf in den Bühnenhintergrund und deutet damit an, dass sie wieder entschlossen ist, sich davon zu machen. Sie blickt kurz an ihre rechte Seite. Der Mann regt sich nicht. Sie begreift dies als ihren Moment, zu entkommen. Schnell dreht sie sich von ihm weg, so als rolle sie sich aus einem Bett. Der Mann dreht sich dadurch auf die Seite, als wolle er ihr folgen. Rolllt weiter der Länge nach auf dem Boden in den Bühnenhintergrund. Sein Gesicht taucht wieder auf, er ist plötzlich allein, die Frau ist verschwunden, sie konnte ihm entkommen, er rollt weiter und bleibt schließlich seitlich mit dem Rücken zum Rezipienten in Fötushaltung liegen¹²⁴. Er richtet seinen Oberkörper auf, der Rezipient sieht nur seinen Rücken, dabei ist der rechte Arm seitlich auf dem Oberschenkel abgestützt und der Mann schaut um sich. Er sucht nach der Frau, kann sie aber nicht sehen. Er beugt sich nach vorne und krabbelt auf allen vieren nach rechts, als suche er wie ein kleiner Junge den Boden nach seinem begehrten Spielzeug ab. Der Kopf ist zum Boden gesenkt. Im Krabbeln dreht er sich nach vorn, so dass seine Schädeldecke zum Rezipienten zeigt¹²⁵. Dann richtet sich der Puppenmann en face in seiner ganzen Größe auf.

Er überragt nun seine vorherige Gestalt um gut zwei Köpfe. Hat nun zwei lange Arme, die seitlich an seinem Körper herabhängen. Die Frau ist verschwunden, nur ein Kleidzipfel hängt noch aus seinem braunen Gewand hervor. Der Mann wirkt mit hängendem Kopf und Armen enttäuscht und verlassen. Er geht ein paar Schritte auf den Rezipienten zu, so als wolle er sich vergewissern, dass sich die Frau nicht irgendwo versteckt hat. Bleibt stehen, bemerkt bzw. findet den Zipfel ihres Kleides, der aus ihm heraushängt, beugt sich weit nach vorne über¹²⁶ und ergreift seinen Fund. Der Mann führt den Stoff an sein Gesicht und betastet ihn eindringlich mit seinen Händen, fast scheint es, er rieche an dem Stoff, um den Geruch der Frau zu erinnern. Schließlich stopft er den Kleiderfetzen in sein Gewand und geht in den mittleren hinteren Bühnenausschnitt, wo das schwarze Podest liegt. Er schaut

¹²³ Ebenda 7:34 min.

¹²⁴ Ebenda 7:44 min.

¹²⁵ Ebenda 7:53 min.

¹²⁶ Ebenda 8:01 min.

dahinter, ob sich seine Angebetete nicht dort versteckt hat. Nichts. Er setzt sich rechts auf das Podest und stützt die Hände auf den Oberschenkeln ab. Ungeduldig und nervös trommelt er mit den Fingern seiner rechten Hand auf seinem Oberschenkel und klopft mit dem Fuß auf den Boden. Mit der rechten Hand macht er eine Geste in die Luft, die zwischen Aggression und Verzweiflung zu schwanken scheint, und bedeuten will: „Ja, dann halt nicht, ich brauch dich nicht! - Bitte komme zurück!“¹²⁷. Beiden Regungen will er Luft machen und greift sogleich in die linke Brusttasche seines braunen Anzugs, nimmt eine Zigarettenschachtel heraus, zieht seine letzte Zigarette und wirft die Packung verärgert von sich. Er will die Zigarette mit der rechten Hand zum Mund führen, sucht dabei mit der linken Hand in seinen Taschen nach Feuer, hält inne, da bemerkt er, dass er kein Feuer hat und wirft schließlich enttäuscht und entmutigt die Zigarette weg. Dann steht der Puppenmann auf, geht rechts um das Podest herum und verlässt mit großen Schritten und hängendem Kopf die Bühne nach links entlang des Bühnenhintergrunds.

Meine Erinnerung weiß vom Fortlauf der Szene zu berichten. Nachdem der Mann links im Hintergrund abgegangen ist, erscheint er wieder und beginnt auf und ab zu laufen. Er tigert unruhig von links nach rechts durch den Raum, wartet weiter auf die Frau und scheint sie gleichzeitig noch immer zu suchen. Als der Mann sich im vorderen linken Bühnenausschnitt befindet, erscheint plötzlich die Frau wieder vor ihm. Sie ist aus ihm hervor geschlüpft. Ein Kuss. Sie tanzt durch den Raum, der Mann folgt direkt hinter ihr. Beide kommen im linken vorderen Bühnenausschnitt zu stehen. Dann wenden sie sich ins Profil, die Frau legt ihren Arm um seine Schulter und sie spazieren nach rechts. Dabei wird der Mann im Vordergrund an ihrer Seite immer kleiner. Die Frau setzt sich en face auf das Podest, das in der vorherigen Szene als Sitzbank diente, steigt mit den Beinen aus dem braunen Anzug und beginnt seinen Kopf wie ein Baby in ihren Armen zu wiegen. Schließlich verschwindet sein Kopf ganz in seinem braunen Anzug. Die Frau formt ein Knäul daraus und hebt es vor ihren Bauch, um es dann unter Stützung des Rückens wie eine Schwangere nach links von der Bühne zu schieben. Das Licht der Szene blendet aus. Black.

Das Spannungsverhältnis zwischen Außen und Innen sowie Subjekt- und Objektstatus, das die Szene durch zahlreiche Fokus- und Perspektivenwechsel schafft, wird in hohem Maß ausgelotet. Zu Beginn ist die Frau allein. Sie ist reines Subjekt und figuriert damit in der

¹²⁷ Ebenda 8:13 min.

Bühnensituation zu reiner Präsenz, die nicht gespalten ist. Der Rezipient betrachtet sie auf dem Podest außenperspektivisch, und der szenische Raum definiert sich nur durch sie. Mit der Erscheinung des Mannes wechseln die Perspektive und ihr Status. Es liegt nahe, dass wir uns noch immer in der Psyche der Frau befinden und beobachten wie sie selbst ihr Trauma wahrnimmt, sich selbst von außen sieht und auch aktiv in die Handlung eingreift. Somit figuriert sie selbst zur Gestalt ihres Traumas. Die Puppe okkupiert sie wieder. Zwingt sich der Frau in dieser Szene sogar besonders deutlich mit Gewalt auf. Nicole Mossoux figuriert erneut mit einer Puppe an ihrer Schulter zum präsenten "Subobjekt". In einem als sexuell erkennbaren Akt dringt die Puppe offenbar gewaltsam in die Frau ein bzw. der Mann als mögliches Abbild eines Traumas dringt in ihre Psyche ein. Was er in sie pflanzt, bleibt hier unklar. Bedeckt er doch die Frau mit seiner ganzen Gestalt, so dass sie unter dieser zu verschwinden droht. Dann löst sich ihre Präsenz vollkommen in der männlichen Puppe auf. Sie kriecht in den Mann bzw. der Körper des Mannes schluckt sie. Die Puppe figuriert so zur totalen Präsenz eines Mannes. Die Perspektive kippt. Wieder verändert sich der Raum. Gleich der männlichen Puppe drängen sich dem Rezipienten Zweifel auf, ob der Paartanz und der Beischlaf wirklich stattgefunden haben. Steht der "Blickkanal" in die Psyche der Frau noch oder hat sich bereits ein neuer fremder Raum figuriert? Vielleicht handelt es sich nun um den reinen Blick der Frau von außen auf ihre Psyche, in der sie nicht mehr präsent ist? So wie die Gestalten und Präsenzen figurieren, entstehen und stürzen verschiedene Raumbilder.

Als die Frau aus dem Leib des Mannes schlüpft, klärt sich das Geschehen - der Handlungsstrang setzt sich fort. Doch sogleich implodieren alle Gegebenheiten und Gewissheiten wieder. Der Mann figuriert vor den Augen des Rezipienten über verschiedene Stadien seiner Gestalt zu einem Säugling, um schließlich noch nicht einmal geboren worden zu sein. Hat er sich im sexuellen Akt selbst in die Frau gepflanzt? War die Szene nur eine Zukunftsvision, die noch nicht stattgefunden hat? Hat der Mann sich als Vorverweis in ihren Körper gepflanzt? Er entwickelt sich in Evolutionsetappen zurück, um schließlich ungeboren im Leib der Frau zu verschwinden. Die Frau trägt das Trauma nun schwanger in sich. Wie zu Beginn der Szene gelangt sie allein wieder zu vollkommener Präsenz. Der Blick des Rezipienten von außen auf sie führt die Wahrnehmung aus der Psyche der Frau auf diese selbst als Subjekt. Der Blick in ihre Innenwelt bleibt plötzlich verborgen.

Unheimlich an dieser Szene ist, wie fließend aus- und ineinander Präsenzen und Realitäten figuriert werden, die für einen kurzen Moment Wahrhaftigkeit zu besitzen scheinen, um sich sogleich in ihr absurdes Gegenteil zu verkehren. Ein Ich im Wir scheint unmöglich. Besonders bizarr ist, dass ein Mann eine Frau mit sich selbst schwängert, um dann geboren zu werden.

Szene VII

Wieder schwindet eine lange Dunkelheit und ein neuer Lichtraum öffnet sich. Im hinteren linken Bühnenausschnitt blendet eine Lichtgasse nach rechts auf. In der Mitte des Bühnenraumes steht nun im Hintergrund das Podest aus der vorherigen Szene auf seiner Schmalseite senkrecht zum Boden. Eine der großen Seitenflächen zeigt so frontal zum Rezipienten und wird von oben beleuchtet. Dadurch erscheint die Fläche wie die Öffnung einer Tür, die mitten im Raum erscheint bzw. steht und ins Unendliche zu führen scheint. Eine Tür, welche die Perspektive zu einem jenseitigen Raum hinter dem schwarzen Raum der Psyche zeigt. Der schwarze unendliche Blick in den Türausschnitt könnte auch selbst das Symbol für diese Szene bzw. die bisherigen und folgenden Szenen sein. Es gibt kein Entrinnen aus diesem Szenario.

Vor dieser Tür liegt in angemessenem Abstand das zweite Podest, welches in Szene V als Sitzbank gedient hat, nun der Länge nach, als Überführung der senkrechten Achse der Tür in die Horizontale des Bühnenbodens, so dass die kleinen Seitenflächen des Quaders zum Rezipienten zeigen und das Podest durch die Beleuchtung die Atmosphäre eines Altars zu verströmen scheint. Die lange glatte Seitenfläche scheint nur auf das nächste Opfer zu warten, um es bereitwillig auf zu nehmen, und verliert sich im unendlichen Schwarz der Türöffnung im Hintergrund.

Aus der vordersten rechten Gasse erscheint die Frau. Zwei Scheinwerfer erzeugen von links und rechts einen horizontalen Lichtflur. Noch immer trägt sie vor sich ein Knäuel bzw. eine nicht figurierte Ausstülpung. Offenbar geht sie mit etwas schwanger und trägt ihren Bauch in der Lichtgasse im Profil nach links. Es sind dunkle hohle Töne wie von einem Blasebalg zu hören. Mitten in der Bewegung bleibt sie im linken vorderen Bühnenausschnitt stehen. Plötzlich schlüpft aus dem Knäuel eine kleine Frau mit blassem Gesicht, eingefasst von einer schwarzen Kapuze und mit einem langen schwarzen Rock. Sie gestikuliert wild mit ihren dünnbefingerten blassen Händen und scheint direkt vor dem Bauch der Frau zu

schweben. Die kleine Frau wirkt geheimnisvoll und magisch, von einer unheimlichen Aura umgeben.

Nicole Mossoux hat hier die Puppe direkt vor ihrem Bauch befestigt und greift mit ihren beiden Arme von hinten durch die Ärmel der kleinen Puppe, so dass ihre Hände zu jenen der Puppe figurieren können. Zwar hat sich die Puppe zu Beginn der Szene in ihre Wirtin eingenistet, doch nach dem sie der Frau entsprungen ist, okkupiert sie diese nicht. Dies ist eine Szene, in der Nicole Mossoux mit ihrer Präsenz gänzlich hinter der Puppe zurücktritt, alle Impulse in den Puppenkörper lenkt, um diese zu vollkommener Präsenz zu figurieren. Gleichzeitig wird ihre Anwesenheit nicht vergessen, sondern dupliziert die Gestalt der Puppe in der Wahrnehmung. Sie figuriert zum handelnden Subjekt, zur Puppe selbst, wie zwei deckungsgleiche Schablonen. Zudem handelt es sich motivisch um die kleine trauernde Puppe aus Szene IV., die plötzlich hinter dem Podest erschienen ist, auf dem die leblose rote Doppelgängerin lag, um sie liebevoll zur letzten Ruhe zu betten. Nur hat die Puppe hier keine schwarze Trauerhaube auf, sondern eine schwarze Kapuze oder Kappe.

Die unheimliche Frau – beide Frauen sind fast deckungsgleich miteinander verschmolzen – tanzt giftig zuckend zum Altar und setzt sich auf die vordere Kante en face zum Rezipienten. Heftig beschwörend gestikuliert die kleine Frau wie eine Zauberin, lässt sich weit nach hinten kippen, hebt die Füße vom Boden und zappelt mit diesen in der Luft, so als stimme sie sich auf einen Vorgang ein, eine Art Aufwärmübung.

Nicole Mossoux sitzt hier auf dem Podest und hält die Puppe vor ihren Körper. Unter dem schwarzen Puppengewand schauen ihre eigenen Beine und Füße hervor, die sie der kleinen Zauberin leiht. So figurieren beide am Ober- und Unterkörper zu einer Gestalt, was die Illusion von einem Körper und einer Zauberin noch verstärkt. Der Menschenkörper und der Puppenkörper wachsen in der Wahrnehmung des Rezipienten immer enger zusammen, bis sie aus einem Guss zu sein scheinen.

Die Zauberin steigt auf den Altar, tanzt hüpfend rückwärts auf die Türöffnung zu und huscht am Ende des Altars wieder zu Boden. Dann duckt sie sich im Auf- und Abspringen, mit beschwörenden vom Körper abgespreizten Händen, kurz auf den Boden und hält plötzlich einen schwarzen Topf oder Kessel in den Händen. Im Licht der Türöffnung und des senkrecht von oben beschienenen Podestes, schreitet die Zauberin gewichtig und zeremoniell zu einem Ritual an ihren Altar. Die düsteren Töne gleiten zunehmend in eine orientalische

anmutende düstere Zeremonienmusik über, in die sich rhythmische Klopfzeichen mischen, als ob Zähne oder Knochen aufeinander schlagen. In dem Kessel steckt ein Kochlöffel. Es handelt sich also sehr deutlich um eine gerade geschlüpfte Zauberin, die nun in einem Zauberritual einen magischen Saft brauen will.

Der Videoausschnitt zeigt, wie die Zauberin mit dem vor den Körper ergriffenen Kessel auf und ab tanzt¹²⁸. Zudem wird der Eindruck erweckt, sie liefe mit dem Kessel zum Altar, obwohl sie bereits direkt davor steht. Eine Verschiebung der realen Verhältnisse, welche die Situation magischer und unheimlicher wirken lässt. Eine kurze Distanz erscheint plötzlich riesig. Schließlich stellt sie den Kessel auf dem Podest ab und spreizt darüber genüsslich die Finger¹²⁹. Dann scheint sich die kleine Zauberin ihre Ärmel hoch zu krepeln, offenbar bereit, ihren Saft anzusetzen. Sie reibt sich diebisch die Hände. Dann senkt sie den Kopf nach vorn mit gefalteten Händen und scheint vor sich in ihrem Altar, aus der Perspektive des Rezipienten hinter dem Podest, etwas zu suchen. Sie legt den rechten Zeigefinger an die Lippen, als überlege sie, welche Zutaten für ihren Trank benötigt werden. Mit den Fingern der linken Hand zuckt sie dabei unruhig, um dann sich sammelnd die Hände zusammen zu bringen. Sie deutet auf "etwas" vor sich mit den Händen. Schließlich fährt sie mit der rechten Hand und erhobenem Zeigefinger in die Luft, als sei ihr das Rezept plötzlich wieder eingefallen¹³⁰. Sogleich schwenkt sie nach links in einem kleinen Bogen aus und stürzt sich hinter ihren Altar. Sie ergreift etwas, richtet sich wieder auf und hält zwischen den Zeigefingern der linken und rechten Hand einen Pilz mit rotem Schirm. Offenbar ein Giftpilz, der unter Zittern nur von den Fingerspitzen berührt wird¹³¹. Bedächtig führt die Zauberin den Pilz über den Kessel und in die Höhe. Am höchsten Punkt kippt sie den roten Schirm nach unten und führt den Pilz in den Kessel. Mit geballten Händen zuckt und tanzt sie nun vor dem Kessel hin und her, dabei entfernt sie sich ein paar Schritte in den Hintergrund. Sie löst die geballten Hände und spreizt ihre Finger zu einer magischen bedeutungsschweren Geste vor dem Kessel. Dann legt sie die Handflächen wie beim Beten aneinander und saust zuckend von ihren Handspitzen geführt vor ihrer Kochstelle durch die Luft. Sie setzt zum Sturzflug an, verschwindet wieder kurz hinter dem Altar und hat offenbar eine neue Zutat erhascht. Wieder nähert sie sich bedeutenden Schrittes dem Kessel und birgt "etwas" in ihren zu einem Behältnis geformten

¹²⁸ Ebenda 8:27 min.

¹²⁹ Ebenda 8:28 min.

¹³⁰ Ebenda 8:37 min.

¹³¹ Ebenda 8:40 min.

Händen. Über dem Kessel kippt die Zauberin mit ihrem ganzen Körper nach rechts, wodurch aus ihren Händen ein Pulver in den Saft rieselt. Sie hält in dieser Position kurz inne, klopft von ihren Händen die Reste der Ingredienz, bewegt ihren Körper wieder in die Senkrechte und zappelt mit ihren gekrümmten Gichthänden über dem Elixier. Schließlich dreht sie sich nach links ins Profil, ergreift ein Stück ihres schwarzen Gewandes und reinigt ihre Hände daran. Blitzschnell steht sie wieder beschwörend vor ihrem Kessel und spreizt pulsierend die Hände darüber. Wieder entfernt sie sich ein paar Schritte in den Hintergrund, visiert plötzlich mit ihren beiden Zeigefingern etwas vor sich auf dem Boden an, als erschieße sie etwas mit diesen. Blitzschnell fährt sie auf das anvisierte Opfer nieder, packt es, taucht hinter dem Altar wieder hervor und hält in ihrer rechten Hand eine zappelnde Schlange. Mit ihrer linken Hand versucht die Zauberin der Schlange habhaft zu werden, die sich an ihrer rechten Hand durch die Luft windet. Schließlich hat sie ihre Zutat fest mit beiden Händen ergriffen, hält diese zeremoniell vor ihren Körper und schreitet mit dieser wippend zum Kessel. Wieder scheint der Weg zum Kessel viel entrückter zu sein, als er es tatsächlich ist. Die Zauberin scheint in der Luft auf der Stelle zu laufen. Sie beugt sich mit der Schlange über den Kessel, dabei wiegt sie sich wie in Trance zur Musik hin und her. Kurzerhand knotet sie die Schlange zu Tode und hält diese mit der linken Hand über den Kessel, während sie mit den gefächerten Fingern der rechten Hand ihr Gesicht bedeckt. Sie lässt die Schlange in den Saft plumpsen, beugt sich darüber und blickt ihr mit gekrümmten geilen Fingern gierig nach. Die Zauberin lüpfte ihr Kleid und schiebt ihre Knie auf den Altar, so dass sie vor dem Kessel zu sitzen kommt.

Die Knie, die nun links und rechts des Kessels zu sehen sind, gehören Nicole Mossoux, sie scheinen aber die der Zauberin zu sein. Diese nimmt nun das magische Elixier in ihrem Schoß auf.

Der Kessel wird zurecht gerückt, dann breitet die Zauberin in einer ruhenden magischen Geste die Hände über dem Kessel aus¹³². Ergreift den Kochlöffel mit beiden Händen und beginnt in ihrem Saft herum zu stochern. Fast wirkt es, als paddle sie hindurch. Kurze abgehackte Stöße macht sie mit dem Löffel in den Saft, die immer schneller werden, um schließlich in eine Rührbewegung über zu gehen. So mixt sie ihr magisch unheimliches Elixier. Schließlich löst sie die linke Hand vom Löffel, die rechte zieht ihn aus dem Saft. Die

¹³² Ebenda 9:25 min.

Zauberin hält kurz inne und bewegt nervös ihre Gichtfinger der linken Hand über dem Gebräu, dann stützt sie sich mit der linken Hand am Rand des Kessels ab und fährt mit dem Löffel in der rechten in den Saft, um ein wenig ab zu schöpfen, dies führt sie dann ihrem Mund zu. Die Linke Hand spreizt sie dabei angespannt von sich ab, so als koste sie doch mit einer gewissen Vorsicht von ihrem Gebräu, um eine mögliche Gefahr von sich ab zu wehren. Der Saft scheint gelungen, sie nimmt noch eine Dosis und noch eine. Immer schnell löffelt sie mit einem Male große Mengen in ihren Mund, wobei sie sich immer tiefer über den Kessel beugt Plötzlich hält sie in ihrer gefräßigen Raserei inne¹³³. Die Musik hat einen grausamen dumpfen Höhepunkt erreicht. Die Zauberin lässt den Kochlöffel in den Kessel fallen und blickt verstört in ihren Saft. Es scheint doch etwas fehlgeschlagen zu sein. Die Zauberin hat sich selbst vergiftet. Der Mitschnitt blendet hier aus.

In meiner Erinnerung greift sich die Zauberin merkwürdig spastisch mit den gekrümmten Fingern der linken Hand an den Hals, um dann kopfüber in den Kessel zu stürzen.

Die Frau gelangt mit einem Mal wieder zu alleiniger Präsenz. Durch die Lösung von der Zauberin verwandelt sie sich zurück in die Frau in deren Psyche wir zu blicken meinen. Eine abrupte Trennung der beiden Körper. Erneut ein Wechsel der Perspektive für den Rezipienten. Wie zu Beginn der Szene erhält Nicole Mossoux wieder ihren Subjektstatus zurück. Die Figuration zur Zauberin mit der Puppe in einen Körper fällt von ihr ab. Vor ihr im Topf liegt nun ertrunken im eigenen Gift die Puppe als lebloses Objekt.

Die Frau umfängt den Kessel mit beiden Armen vor ihrer Brust, hebt ihn vom Altar, rutscht rückwärts, steht auf, wendet sich zur Türöffnung im Hintergrund und will dort anscheinend das Szenario verlassen, doch die Türöffnung nimmt sie nicht auf. Das Licht auf den Altar blendet aus, und gleichzeitig blendet aus der letzten linken Gasse ein Lichtflur auf, der einen Schlagschatten auf die Frau und ihr Paket vor der Brust wirft. Ein Ausgang. Die Frau wendet sich nach links ins Profil, um dem Lichtweg zu folgen. Doch dann dreht sie wieder den Kopf zum Rezipienten und die Zauberin im Kessel vor ihrer Brust hat sich plötzlich wieder aufgerichtet und tut es ihr gleich. Beide starren von der Bühne, als würden sie der Menschen im Zuschauerraum gewahr werden. Die Szene schließt mit einem schnellen Black.

¹³³ Ebenda 9:45 min.

Ich möchte hier auf die herrlich „unheimliche“ Paradoxie dieser Szene aufmerksam machen. Das Motiv der rasenden magischen über den blubbernden Zauberkessel gebeugten Hexe ist wohl jedem seit der Kindheit aus Märchen und Sagen bekannt. Ein Bild, das jeder, wenn auch in abgewandelter Form, in seinen Gedanken, vielleicht auch Ängsten, beherbergt. Die Frau als Hexe, die Frau als bösartiges und sündiges Geschlecht. Auch dies ein Klischeebild, das sich mit dieser Vorstellung vermengt. Die Frau beherbergt die diabolische Zauberin und trägt sie aus. Die Ausstülpung vor dem Bauch birgt automatisch für den Rezipienten die Verbindung zur vorherigen Szene, in der sie von einem Mann geschwängert wurde, der sich selbst in sie gepflanzt hat, um geboren zu werden. Nur schlüpft hier nicht, wie vielleicht erwartet, wieder der Mann hervor, sondern das magische Wesen.

Wenn Freud schreibt, dass die „Allmacht der Gedanken“ des Menschen das Gefühl des *Unheimlichen* erzeuge und der Animismus, die narzisstische Überschätzung der eigenen seelischen Vorgänge, bereits im Bereich der Magie und von Zauberkraften liege¹³⁴, so figuriert diese Szene bewusst ein Bild von Magie und Zauberei, das sich selbst ad absurdum führt. Die Zauberin überschätzt hier ihre eigenen magischen Fähigkeiten und vergiftet sich tragischer bzw. paradoxerweise selbst. Gerade dadurch erhält das Bild eine zusätzliche Dimension, die es aus dem Horizont des Vertrauten entrückt. Der Höhepunkt der Szene müsste ein machtvoller Effekt sein, stattdessen ertrinkt die Zauberin in ihrem eigenen Saft und scheint alles andere als magisch zu sein. Um dann aber wieder wissend den Rezipienten anzublicken. Die Ausstülpung der Zauberin wurde also im Sinne unserer Betrachtungsweise von der Frau in ihrer Psyche mit einem bestimmten Bedürfnis erschaffen. Vielleicht aus dem Wunsch, Macht zu besitzen? Sie scheitert daran und wirft dieses Scheitern mit dem abschließenden Blick in den Zuschauerraum auf den Rezipienten zurück, der es in seine Wahrnehmung verwandelt.

Szene VIII

Die folgende Szene liegt mir nicht als Videoausschnitt vor, daher möchte ich diese nur sehr kurz als Phänomen innerhalb der Sequenzdramaturgie von *Twin Houses* behandeln.

¹³⁴ Sigmund Freud, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Eschwege: Fischer doppelpunkt 1963, S. 69.

Im hinteren mittleren Bühnenausschnitt liegt eines der Podeste auf seiner Grundfläche als Stufe zu einer höheren Ebene im Hintergrund, welche das zweite Podest, auf seiner langen Schmalseite stehend, bildet. Darauf steht in der Mitte die Frau mit dem Kopf im Nacken und einem roten Kittel, wie ihn die Doppelgängerin aus Szene II bis IV trug. An ihrer rechten Seite ist wieder die diabolische Ausstülpung aus Szene I und II zu sehen, während sich an der Linken die weibliche Ausstülpung aus Szene IV und V, diesmal ohne rote Schuhe, ihren Platz genommen hat. Wieder ist die seltsam verrückte elektronische Musik zu hören. Beleuchtet ist die Szene aus den zwei letzten Gassen im Bühnenhintergrund von links und rechts sowie senkrecht von oben.

Das Trippel wiegt und schaukelt, wie angewachsen auf dem Podest stehend, von links nach rechts. Die Frau hält ihren Kopf im Nacken, so dass die Puppen links und rechts aus einem Körper zu entspringen scheinen. Die Abwendung ihres Gesichtes löst ihre Präsenz beinahe auf, während sich die diabolische Puppe mit männlichen Zügen und die Puppenfrau einander annähern, so als vollführten sie einen intimen Tanz. Sie berühren einander und scheinen eine Beziehung auf zu bauen. Dann wird ihre Annäherung durch die Frau unterbrochen, die plötzlich ihren Kopf auf ihre Brust kippen lässt. Die beiden Ausstülpungen suchen, sie gewaltsam wieder zu verdrängen und aus ihrem Blickfeld zu schaffen. Der Kopf der Frau wird von ihnen wieder in den Nacken gedrückt, um ihre Präsenz zum Verschwinden zu bringen. Die Puppen nähern sich wieder ungestört einander an, doch die Frau fährt wieder mit dem Kopf zwischen den wiegenden Tanz der Puppen.

Einzelne Bewegungsabläufe in diesem Interaktionsmuster sind mir nicht im Gedächtnis geblieben, und ich konnte sie in ihrer Komplexität auch nicht verschriftlichen. Es muss hier, wie in der ganzen bisherigen Analyse der Ausschnitte, die Leerstelle für sich sprechen. Dennoch kann hier festgestellt werden, dass allein durch die Tatsache der plötzlichen Erscheinung bereits bekannter Ausstülpungen automatisch dramaturgische und inhaltliche Verbindungen zu den vorherigen Szenen in der Wahrnehmung des Rezipienten hergestellt werden.

Der signifikante Schluss der Szene sollte hier aber dennoch beschrieben werden. Die Puppen ergreifen plötzlich ihre Gewänder an der Seite und schwingen den Stoff über ihre eigenen Köpfe. Gleichzeitig erscheint wieder das Gesicht der Frau, die nun unter ihren ausgebreiteten Armen die verhüllten Puppenköpfe trägt. Als drücke sie die Ausstülpungen

gewaltsam nieder bzw. wieder zurück in ihren Körper, wo sie hergekommen sind, geht die Frau in die Knie und steigt langsam hinter dem Podest hinab. Nur ihr Kopf bleibt kurz auf dem Podest noch sichtbar ruhen, verschwindet dann auch hinter dem Podest, um dann sogleich wieder hervor zu schauen. Doch plötzlich hat sich der Kopf der Frau in den Kopf einer Puppe verwandelt. Es sind die Züge der roten Doppelgängerin, die wieder hervorschaut. Da die Frau die ganze Szene über den roten Kittel als Attribut ihrer Doppelgängerin trug, erfolgt am Ende die Transformation in ihr Ebenbild. Gleichzeitig spielt dieser Effekt aber auch mit der Wahrnehmung des Betrachters. War es die Frau, die wir die ganze Zeit zwischen den Puppen erahnen konnten oder war es doch ihre künstliche Doppelgängerin? Diese Irritation treibt die Szene in ihren Höhepunkt. Nach der verstörenden Erscheinung des Puppenkopfes an Stelle des Kopfes der Frau, folgt ein direktes Black, um den Klimax zur Gänze aus zu kosten. Diese Transformation zwischen Frau und Puppe leitet aber bereits zum Motiv der nächsten Szene über.

Szene IX

Aus den Gassen im hinteren Bühnenausschnitt blenden von links und rechts wieder Scheinwerfer auf. Die Podeste stehen wie in der Szene zuvor. Aus der letzten linken Gasse erscheint die rote Doppelgängerin, dicht gefolgt von der Frau an ihrer rechten Seite. Die Puppe mit ihrem wehenden roten Gewand schwebt diagonal in die Mitte der Bühne. Plötzlich scheint sie der ihr folgenden Frau gewahr zu werden. Bleibt stehen und dreht sich zu ihrem Ebenbild um. Auch sie trägt wieder die rote Schürze über ihrem ockerfarbenen Kleid.

Das Motiv der Szene wird durch das Attribut der roten Schürze und die Tatsache, dass die Puppe plötzlich ihr Ebenbild wahrnimmt, bereits umrissen. Zwei Doppelgängerinnen begegnen einander. In Szene II versuchten sie noch einander wahr zu nehmen und zu begreifen. Hier entsteht nun eine direkte Konfrontation. Ein Spiel bzw. Tanz um Macht und Vorherrschaft scheint vor programmiert. Nicole Mossoux führt mit ihrer linken Hand die Puppe wie in Szene II am Schwerpunkt des Puppenkopfes auf der Höhe der Schultern. An der rechten Hand der Puppe ist nun ein zusätzlicher Führungsstab fixiert, den die Manipulatorin mit ihrer rechten Hand umfasst. Dadurch scheinen Frau und Puppe immer die gleiche Geste mit ihren rechten Händen auszuführen. Da der Stab schwarz ist, lässt er sich oft vor dem schwarzen Bühnenhintergrund kaum ausmachen. Es entsteht die Illusion, dass sich beide rechten Arme und Hände eigenständig aber absolut synchron bewegen.

Die rote Doppelgängerin scheint die synchrone Aufdringlichkeit ihres Ebenbildes nicht zu goutieren und will sich von der Frau lösen. Sie will Eigenständigkeit erlangen und wendet sich von der Frau ab, um wieder zu entkommen. Beide tanzen durch den Raum, die eine versucht sich von der anderen zu lösen, die Oberhand und Führung zu gewinnen, doch letztendlich sind sie zur synchronen Zweisamkeit verdammt. Beide setzen sich auf das flache Podest im mittleren hinteren Bühnenausschnitt. Hinter ihnen ragt das auf seiner langen Schmalseite stehende zweite Podest auf.

Der Videoausschnitt zeigt, wie die Doppelgängerinnen en face zum Rezipienten sitzen¹³⁵. Die Frau links, ihre Doppelgängerin rechts. Tiefe treibende Blastöne sind zu hören. Die beiden Hände schweben über den Oberschenkeln der Frau. Sie beginnt im Takt der Musik auf ihren Fußspitzen zu wippen, so dass sich ihre Oberschenkel nervös auf und ab bewegen. Die Puppe dreht ihren Kopf nach links und scheint auf die zappelnden Schenkel zu blicken, dann schnellt ihre rechte Hand hervor, um jedem Oberschenkel der Frau einzeln einen Klaps zu versetzen, damit sie sich ruhig verhalten. Die Frau hält mit ihren wippenden Beinen kurz inne, die Puppe blickt wieder en face zum Rezipienten. Beide Hände liegen wieder parallel über den Oberschenkeln der Frau in der Luft und sogleich beginnen die Beine der Frau wieder zu zappeln. Die Puppe wendet sich zu ihrem Ebenbild und versetzt jedem Oberschenkel wieder einen Stoß, um der Frau zu deuten, ruhig zu halten. Die Puppe verweilt mit ihrer rechten Hand kurz auf dem Schenkel ihres Ebenbildes¹³⁶. Die Frau blickt weiterhin en face zum Rezipienten, als würde sie ihre Zuckungen und die Maßregelung durch ihre Doppelgängerin nicht wahrnehmen. Dann fährt die Puppe mit ihrer Hand langsam vom rechten Schenkel über den linken bis auf das Knie der Frau und bewegt die Hand über das nun ausgestreckte linke Bein der Frau. Dies tut die Puppe leicht nach vornüber gebeugt, indem sie das Bein betrachtet, als ob ihr etwas Derartiges unbekannt sei. Dann lässt die Doppelgängerin vom Bein ab und hält ihre Hand in Höhe des linken Knies der Frau in die Luft.

Die rechte Hand der Frau vollzieht hier alle Bewegungen, der Puppenhand nach. So scheinen die beiden Hände mal ganz der Frau zu gehören, um dann doch wieder zu einem rechten Puppen- und einem rechten Frauenarm zu figurieren.

¹³⁵ Ebenda 9:52 min.

¹³⁶ Ebenda 9:57 min.

Die Puppe blickt noch immer auf das angewinkelte linke Bein der Frau und bewegt ihre rechte Hand, dabei bewegt sich gleichzeitig auch der linke Fuß der Frau. Es entsteht der Eindruck, es würde zwischen Puppenhand und Fuß auch ein Führungsstab existieren. Die Hände von Puppe und Frau machen dann eine kleine Bewegung nach links und dann wieder nach rechts, die vom linken Fuß der Frau synchron begleitet wird. Die Puppe scheint auf den Geschmack gekommen zu sein, die Gliedmaßen ihres Ebenbildes zu beherrschen und führt ihre rechte Hand nach links, wodurch die Frau ihr linkes Bein über das ruhende Rechte schlägt¹³⁷. Die Puppe vollzieht diese Bewegung mit ihrem Kopf nach.

Die Stellung von Nicole Mossoux's rechter Hand verändert sich hier derart, dass die synchrone Bewegung der Hände gebrochen wird. Ihre Hand figuriert in diesem Moment sofort zu einer Führungshand, die in der Präsenz hinter der Puppenhand zurück steht. Die Frauenhand figuriert hier die Puppenhand zu eigenständigem Leben.

Dann fährt die Puppe mit ihrer Hand in der Luft nach rechts und die Frau schlägt, wie durch diese geführt, gleichzeitig das rechte über das linke Bein, um diese Kreuzung unter Führung der Puppenhand sogleich wieder um zu kehren. Sichtlich fasziniert folgt der Puppenkopf den gewaltsamen Fähigkeiten der Hand. Sie wendet den Blick von ihrem Werk ab und schaut en face zum Rezipienten. Plötzlich erhebt sich die Puppe und scheint sich auf den Schoß ihres Ebenbildes zu setzen. Sie okkupiert die Frau, will ihren ganzen Körper besetzen und besitzen, scheinbar mit ihm verschmelzen. Die Puppe begehrt auch zappelnde Beine. Sie verdeckt die Präsenz der Frau vollkommen mit ihrem Körper, vom einen zum anderen Moment ist nur noch eine Präsenz existent¹³⁸.

Die Hand von Nicole Mossoux, die links neben der Puppe im Hintergrund zu sehen ist, wird nun tatsächlich reine Führungshand für den rechten Puppenarm, der linke hängt rechts seitlich schlaff am Puppenkörper herab.

Nun beginnt die Puppe mit den Oberschenkeln zu wippen, wobei sich ihre linke Hand vor dem Körper horizontal im Takt der Musik von links nach rechts schiebt. Das Auf- und Abwippen der Beine im Sitzen wird immer heftiger und scheint in ein Laufen über zu gehen. Gleichzeitig erhebt sich der Puppenkörper in die Luft und die gewinkelten Beine, die

¹³⁷ Ebenda 10:04 min.

¹³⁸ Ebenda 10:08 min.

hervorschauen, beginnen sich zu strecken. Die Puppe kommt in den Stand und besitzt plötzlich eine Größe von mindestens zwei Metern. Sie stolziert vom Podest im hinteren mittleren Bühnenausschnitt in die vordere Mitte. Dabei schwingt sie ihren rechten Arm auf einer horizontalen Linie auf der Höhe ihrer Schultern von links nach rechts. Der linke Arm hängt schlaff herab. Die Puppe bleibt mit angewinkelt, nach links zeigendem rechten Arm stehen¹³⁹. Im Hintergrund sieht man die Führungshand der Frau aus dem Puppenkörper wachsen. Es scheint, der Körper besitze an einer Seite zwei Auswüchse von Armen. Die Puppe schaut kurz um sich, an sich herab, als wolle sie sich vergewissern, dass sie es ist, die an diese Stelle gelaufen ist. Dann geht sie rückwärts nach rechts und beschreibt seitwärts nach links laufend einen Halbkreis. Sie vollendet die Bewegung zum Kreis, alles en face zum Rezipienten. Schließlich tritt die Puppe rückwärts in ihren zuvor beschriebenen Kreis und beginnt in diesem mit schnellen kleinen Trippelschritten zu kreisen. Dabei den gesamten Körper immer en face zum Rezipienten gewendet. Das Trippeln und Kreisen wird immer schneller. Die Puppe bricht den Kreis mit einer Bewegung nach links und trippelt zitternd mit angewinkelt linken Arm und abgespreizter Hand nach links auf der Stelle. Sie zittert so lange, bis sie plötzlich in sich zusammenfällt, der Oberkörper zu Boden stürzt und die Frau neben ihr wieder zum Vorschein kommt. Die Puppe stürzt rechts neben der knieenden Frau auf den Boden, der die Bewegung der schnell trippelnden Schritte offenbar in den noch immer zitternden Kopf gefahren sind, während die Puppe zu völliger Ruhe gelangt. Beide Hände ruhen auf den knienden Oberschenkeln. Der Kopf der Frau zittert wackelnd zum Takt der Musik auf ihren Schultern¹⁴⁰. Die Puppe wendet sich zu ihrem kopfwackelnden Ebenbild, beide blicken einander an, und der Anfall des Kopfes stoppt abrupt. Die Musik blendet langsam von treibenden Blastönen zu einem tiefen und dunklen Raunen über. Die Puppe blickt wieder mit leicht geneigtem Kopf en face auf den Boden, während die Frau abwesend, den Kopf leicht ins Profil gewendet, nach rechts starrt.

Ein Moment der Reflexion, der dringlich versucht, Bewusstsein zu schaffen, aber im Moment der Bewusstwerdung sogleich wieder zerfällt und so jede Singularität im Subjekt als unmöglich ausweist. Die Puppe entdeckt hier am Körper ihres Ebenbildes, welchen Einfluss und welche Macht sie über diese besitzt. Wie durch Suggestion kann sie die gewünschte Bewegung in die Frau pflanzen. Oder sind beide als Zwillinge nur an ihren

¹³⁹ Ebenda 10:16 min.

¹⁴⁰ Ebenda 10:27min.

Gliedmaßen unterschiedlich verbunden bzw. verkoppelt? Zwingt die Bewegung der einen die andere zu einer Bewegung, weil es eine unsichtbare Verbindung zwischen diesen gibt? Beispielsweise zwischen Hand und Fuß. Die Unsicherheit über die Verbindung figuriert hier für den Rezipienten zu einem Spaltungsbild, das seine Einheit sucht, aber immer wieder zerfällt. Die Trennung muss stattfinden, da beide Teile nicht ausgewogen koexistieren. Die Gewalt, welche der eine Teil auf den anderen ausübt, erträgt dieser nur in einem bestimmten Grad. Es erfolgt ein zitternder Zusammenbruch von Spannung. Die Folge ist der Kollaps, der beide Teile unbefriedigt zurück lässt.

Frau und Puppe beugen sich, auf den Knien ruhend, vornüber, die Arme hängen parallel von den Schultern herab. Beide erheben sich, und sogleich schwebt die Doppelgängerin wieder vor die Frau¹⁴¹. Es entsteht scheinbar wieder eine Einheit, diesmal aber auf der Körperhöhe der Frau. Wie eine Schablone legt sich die Puppe vor die Frau, welche ihr die Füße leiht. Die "Einheit" weicht zurück in den Hintergrund links vor das Podest. Es ertönt wieder eine entrückte elektronische Musik, die eine zwielfichtige Melodie verströmt. Die Puppe steht, den Kopf leicht nach links gekippt, und die rechte Handinnenfläche, am vom Körper nach links weisenden angewinkelten Arm, zeigt zu Boden. Dann macht die Puppe mit einem kreuzenden Ausfallschritt des linken Beines vor das rechte eine Bewegung nach links. Dabei wird ihr ausgestreckter Arm nach rechts vor den Körper geführt. Hinter ihr erscheint wieder ihr Ebenbild, der Kopf lugt über die rechte Schulter hervor und der Arm seitlich. Die Frau hält und führt ihren rechten Arm in der gleichen Position, fast parallel, wie die Puppe¹⁴². Ihr linker Arm hängt seitlich am Puppenkörper herab. Die Einheit ist wieder in eine Dualität zerfallen. Die Köpfe sind nach links geneigt. Beide wippen leicht zurück, um dann aus dem gekreuzten Schritt das hintere rechte Bein vor das linke zu setzen. Gleichzeitig werden die rechten Arme und Hände in einer parallelen Bewegung nach links geführt, während die Körper sich, scheinbar an den Händen in der Luft festhaltend, nach rechts bewegen¹⁴³. Wieder kreuzt das linke Bein in einem Ausfallschritt über das Rechte und die Arme der Doppelgängerinnen schwingen wieder nach rechts vor den Körper. Noch dreimal kreuzen sich die Beine, und die Arme schwingen abwechselnd in Gegenbewegungen links neben den Körper oder vor ihn. Es figuriert ein absolut synchroner Tanz, der sich auf den Rezipienten zubewegt. Die Frau, als eigenständiges Subjekt, tanzt

¹⁴¹ Ebenda 10:38 min.

¹⁴² Ebenda 10:41 min.

¹⁴³ Ebenda 10:44 min.

hier direkt hinter der Puppe, die gleichfalls ein Subjekt für sich ist. Durch die absolute Synchronität in der Bewegung figuriert sich plötzlich eine Einheit in der dualen Trennung als Möglichkeit zur Koexistenz. Aus dem dritten Kreuzschritt, mit nach rechts vom Körper wegschwingenden Armen, dreht sich die Puppe plötzlich zu ihrem Ebenbild um und blickt es an. Sie bricht die Einheit, indem sie ein eigenes Bewusstsein demonstriert. Sie läuft links an der Frau vorbei in den Hintergrund zum Podest. Die Frau folgt ihr auf den Fuß. Die Puppe schwebt hoch in die Luft über das Podest und wendet den Rücken zum Rezipienten. Dann dreht sie den Kopf rechts herum und erblickt wieder ihr Ebenbild. Die Puppe schwingt in einer Körperdrehung zum Rezipienten ihren rechten Arm gegen das Gesicht der Frau, wodurch sich diese um die eigene Achse nach links dreht. Die Wucht des Schlages gegen ihr Gesicht wird in ihrem nach links gekrümmten Oberkörper sichtbar. Der Kopf der Frau wird durch die rechte Hand der Puppe seltsam nach hinten gedrückt. Erniedrigend blickt die Puppe auf ihr Ebenbild herab¹⁴⁴.

Dieser Gewaltausbruch scheint ein deutliches Zeichen der Doppelgängerin zu sein, endlich allein existieren zu wollen. Sie möchte die Machthaberin über den Körper sein. Der Schlag ist eine deutliche Absage an die Dualität: „Lass mich allein, geh weg!“; scheint die Puppe sagen zu wollen.

Langsam zieht die Puppe ihre Hand vom Gesicht der Frau zurück, winkelt ihren Arm vor dem Körper an und dreht den Kopf langsam angehoben en face zum Rezipienten. Der nach hinten geschlagene Kopf der Frau dreht sich nun auch wieder langsam herum und wendet sich nach oben blickend zu der Doppelgängerin, als fordere sie diese auf, Erbarmen zu haben. Die Puppe bemerkt die Zuwendung, dreht den Kopf nach links unten zur Frau und schlägt sogleich ihren Handrücken wieder auf ihr Gesicht, wodurch diese nun hinter den Körper der Puppe weg gedrückt wird. Die Frau sucht aber diesem erneuten Ausbruch auszuweichen, indem sie sich um die eigene Achse nach rechts dreht. Doch die Puppe folgt ihr und hält die unterdrückende Hand weiter an das Gesicht der Frau geheftet. Beide wirbeln im Kreis. Die Puppe scheint rasend auf die Frau herab zu blicken, während diese versucht durch Kreisen und Kopfschütteln ihre Besetzerin los zu werden. Schließlich wirbeln beide auf das Podest und kommen nebeneinander im Profil zu liegen. Die Frau im

¹⁴⁴ Ebenda 10:54 min.

Vordergrund und die Puppe hinter ihr, die Köpfe zeigen nach links¹⁴⁵. Die Hände ruhen auf den Oberschenkeln, beide "Zwillinge" schauen nach oben. Dann hebt sich ganz langsam zu einzelnen hohen Pfeiftönen der Oberkörper der Puppe im Hintergrund. Sie dreht den Oberkörper leicht ein und das Gesicht leicht gesenkt en face zum Rezipienten. Schließlich dreht sie ihren Kopf direkt zur Frau und beugt ihren Oberkörper vor. Sie blickt auf ihr Ebenbild neben sich¹⁴⁶. Schaut, um sich dann wieder nieder zu legen. Der Videoausschnitt blendet hier in ein Black.

Die Situation des Nebeneinander-Liegens, während einer den anderen beobachtet, scheint seltsam vertraut zu sein. Wie bereits erlebt. In Szene VI gibt es nach dem Beischlaf zwischen Puppenmann und Frau eine ähnliche Situation. Sie blickt ihn an, um fest zu stellen, ob er schläft. Hier ist es die Doppelgängerin, also auch in gewisser Weise wieder die Frau, die ihr Ebenbild von der Seite beobachtet und die Szene noch einmal aus anderer Perspektive erlebt. Aber was beobachtet sie? Die Puppen beobachten die Frau in *Twin Houses* öfters. Was versprechen sie sich davon? Was suchen sie? Stellen sie einen Vergleich an? Ich meine nun sagen zu können, dass die Puppen das Nämliche suchen bzw. versuchen, zu realisieren, wie die Frau. Sie dürften versuchen durch und in einander zu begreifen, warum sie existieren, warum sie derartig aufeinander einwirken. Diese Blicke sind ein Akt der Selbstversicherung. Die Koexistenz in der Pluralität bereitet Probleme und verursacht Spannungen, die sich in Gewalttätigkeit und Grausamkeit entladen, welche die verschiedenen Ausstülpungen auf die Frau und mit dieser ausüben. Ebenso wie die Einheit in der Pluralität, stellt sich aber auch das Singulär-Sein als unmöglich heraus. Der Mensch zeigt sich als gespalten, daran scheint er zu gebrechen, zu wachsen. Dies entpuppt sich hier als Wesenszug der Existenz in der Welt und des Mensch- Sein selbst.

Auch diese Szene besitzt am Schluss eine kleine Pointe. Und zwar endet die Szene damit, dass die Frau die Puppe an ihrer Seite blitzschnell und kaum merklich hinter das Podest rutschen lässt, um sich dann plötzlich, wie beim Erwachen aus einem wirren Traum, aufzusetzen und nun völlig allein im Raum zu sein scheint. Ihre Doppelgängerin hat sich defiguriert. Es folgt ein Black. Inhaltlich ist dies der Übergang zur nächsten und abschließenden Szene.

¹⁴⁵ Ebenda 11:01 min.

¹⁴⁶ Ebenda 11:10 min.

Szene X

Nach einem relativ kurzen Black blendet das Licht auf der Bühne wieder auf. Der Raum wird durch Licht stark geweitet. Alle Handlungsorte aus den vorherigen Szenen liegen nun im Lichtschein. Die Frau steht mit dem Rücken zum Rezipienten allein auf der Bühne. Sie ist von allen Ausstülpungen verlassen und blickt in den Bühnenhintergrund. Um sie verstreut liegen kleine Zeugen dieser ihrer "Bewegung durch die eigene Psyche". Im Hintergrund sind die beiden Podeste zu sehen, die mal zu Pult, mal zu Turm, zu Totenbahre, Grab, Bank, Altar oder Tür figuriert sind. Ein wenig weiter im mittleren Bühnenausschnitt ist das weiße Pulver auf dem Boden zu sehen, welches die Zauberin in ihren Kessel fließen ließ. Im vorderen rechten Bühnenausschnitt liegen auf dem Boden noch immer die vermeintlichen Tarotkarten der schuhfixierten Puppe und im linken mittleren Bühnenausschnitt ist nun am Boden die rote Schürze aus der vorherigen Szene zu sehen, welche die Frau als Zeichen des Doppelgängerinnen Status trug. Musikalisch ist hier abschließend eine heitere Synthesizer-Musik zu hören, deren Melodie eine zusammengesetzte Reprise aus allen Szenen zu sein scheint. Ihr Erklingen ermöglicht dem Rezipienten alle Erlebnisse dieser Aufführung noch einmal vor dem geistigen Auge revue passieren zu lassen.

Die Frau schaut sich im Raum um, als wolle sie begreifen, was sie soeben erlebt hat. Als versuche sie sich zu vergewissern, dass dieses Trauma kein Traum war. Sie dreht sich zum Rezipienten um und spreizt mit seitlich am Körper anliegenden gespannten Armen ihre Hände, die Innenflächen zum Boden gerichtet, nach links und rechts ab. Auf Zehenspitzen trippelt sie langsam auf den Rezipienten zu¹⁴⁷. Der Videoausschnitt zeigt, wie plötzlich etwas durch sie hindurch zu wirken scheint. Sie hebt ihren rechten Arm an, krümmt ihn, bildet mit der Hand eine Faust und dreht den Arm nach oben, so als wolle sie seine Muskeln spielen lassen¹⁴⁸. Wie eine blitzartige Erscheinung aus der Erinnerung wird die Verbindung zu Szene IV hergestellt in welcher die verschleierte Gestalten auf den Knien rutschend Fausthiebe austeilten. Dann führt sie die rechte Hand weiter nach oben, löst die Hand und hält sie aufreizend grazil über den Kopf. Ganz als würde wieder eine Ausstülpung in sie bzw. aus ihr fahren, oder erinnert sie sich nur? Dieser figurierte Arm erinnert an die Situation in Szene VI, in welcher die Frau sich aufreizend für den Mann bewegen musste und ihre Hand über dem Kopf kreisen ließ, während dieser animierend mit

¹⁴⁷ Ebenda 11:17 min.

¹⁴⁸ Ebenda 11:20 min.

der Hand wackelte. Es ist nur die Bewegung und Haltung des Armes und der Hand, die diese Verbindung etabliert. Der restliche Körper ist zwar präsent, demonstriert aber Neutralität in der Stilisierung der Körperhaltung bzw. Körperspannung. Die Frau löst die Geste langsam auf und führt ihren rechten Arm wieder seitlich an ihren Körper, spreizt die Hand wieder ab. Sie beginnt ihre Arme, entlang des Körpers ausgestreckt mit seitlich abstehenden Händen, zappelnd auf und ab zu bewegen. Diese Figuration ist uns ebenfalls vertraut. Das Bewegungsvokabular stammt aus Szene V, nachdem sich die Frau der Beinprothese mit dem roten Lackschuh entledigt hat und haltsuchend auf der Stelle hüpfte¹⁴⁹. Mit zappelnden Armen trippelt die Frau auf den Rezipienten zu ins Licht. Abrupt bleibt sie stehen, lässt beide Arme seitlich hängen, um sogleich mit ihrer rechten Hand den Stoff ihres Kleides an den Seiten zu ergreifen und diesen nach links aufzuspannen¹⁵⁰. Wieder figuriert Szene IV vor das geistige Auge, der flatternde Serpentinanz der Verschleierte mit ihren Kleidern. Die Frau hält die Position kurz, um dann das Kleid aus den Fingern gleiten zu lassen. Ihre Hand bleibt in der Luft stehen. Auch eine "Vokabel", welche uns aus verschiedenen Szenen bekannt ist. Ihre Handinnenfläche zeigt zum Rezipienten, so als suche sie jemanden, um ihn gleichzeitig zu grüßen¹⁵¹. Sie legt den Oberarm an ihren Körper an und führt so die Handinnenfläche näher an ihren Körper. Plötzlich schnellt die linke Hand hervor und scheint, den Oberarm nach unten drückend, die Position auf zu lösen. Doch der Arm mit der entblößten Handinnenfläche schnellt wieder nach oben, während die rechte Hand den Arm nach unten drücken will. Ein kurzer gewaltsamer sich auf und ab bewegender Impuls lässt die Arme um die Vorherrschaft kämpfen¹⁵². Ein spezifisches Bild als Rückblende bleibt an dieser Stelle in meiner Wahrnehmung aus. Doch ist die gespaltene und unabhängige Interaktion von Nicole Mossoux's Gliedmaßen symptomatisch für diese Produktion, die Gewaltmechanismen im eigenen Körper thematisiert. Aus einem letzten Abwärtsimpuls durch die linke Hand springen beide Hände gekreuzt auf das Gesicht der Frau¹⁵³. In dieser "Reise durch die Psyche" wurden Gesichter an vielen Stellen von Händen liebkost oder brutal attackiert. Eine eindeutig uneindeutige Figuration, die sich gleichfalls symptomatisch durch die gesamte Aufführung zieht. Die Gesten erscheinen als figurierte Erinnerung, die in der

¹⁴⁹ Ebenda 11:26 min.

¹⁵⁰ Ebenda 11:30 min.

¹⁵¹ Ebenda 11:37 min.

¹⁵² Ebenda 11:38 min.

¹⁵³ Ebenda 11:41 min.

Bühnenrealität zu einem neuen Kontext zusammengesetzt und als Bewegungsvokabular schließlich lesbar wird.

Die Frau löst die Hände vom Gesicht, belässt den linken Arm in einer angewinkelten gekrümmten und auf den eigenen Körper verweisenden Geste. Dabei rutscht der rechte Arm durch die gebildete Schlaufe des linken und schwingt durch den kinetischen Impuls des Falls an der linken Seite des Körpers¹⁵⁴ - eine Lösung. Die linke Hand krümmt sich plötzlich zu einer Kralle, die vor dem Körper auf etwas Unsichtbares nieder fährt¹⁵⁵. Der rechte Arm schwingt noch immer. Die Kralle figuriert wieder zu jener, mit welcher die diabolische Ausstülpung aus Szene I auf die Seiten des Buches zugegriffen hat. Die Kralle bewegt sich weiter vor dem Körper nach unten, als ob sie etwas suche und ergreift den schwingenden rechten Arm am Handgelenk¹⁵⁶. Beide Arme führt die Frau in dieser Position nun vor den Körper. Plötzlich ist keine Musik mehr zu vernehmen. Die Frau zieht die rechte Hand aus dem festen Griff der Linken. Wie in Trance hebt die Frau den rechten Arm links in die Luft, ihre Handinnenfläche ist wieder zu sehen. Sie blickt auf ihre Hand¹⁵⁷.

Diesmal blickt sie nicht auf die Puppe, die sie mit der Hand führt, sondern auf ihre eigene Hand. Was sucht sie zu begreifen? Sie realisiert ihr eignes Potenzial, das in ihrem Unbewussten liegt. Sie realisiert am Ende anhand der Hand, stellvertretend für den ganzen Körper, welche Kräfte, Zustände und Erinnerungen in ihrem Körper eingeschrieben und abgespeichert sind. Kräfte, die sie nicht kontrollieren kann, weil sie gemeinsam fließen und existieren, um sich im nächsten Moment gegenseitig zu blockieren und zu schaden. Ein kollektives Gedächtnis, welches sich in ihre Psyche und den Körper eingeschrieben hat. Sie scheint in diesem Moment zu begreifen, dass die Einheit ihres Körpers in der Spaltung liegt. Black.

I.IV. Die ästhetische Struktur von *Twin Houses*

Nach dieser sehr detaillierten Betrachtung, stelle sich nun die Frage, was *Twin Houses* sein könnte? Für mich ist es in erster Linie ein Versuch den Raum der Psyche, ihre bewussten und unbewussten Vorgänge, wieder zu geben. Licht, Bild, Musik, Bewegung und Geste

¹⁵⁴ Ebenda 11:46 min.

¹⁵⁵ Ebenda 11:50 min.

¹⁵⁶ Ebenda 11:53 min.

¹⁵⁷ Ebenda 11:58 min.

begegnen und reiben sich an einander derart, dass die Inszenierung *Twin Houses* einen Querschnitt durch die Psyche einer Frau bietet.

„Da es mehrdimensional, dialogisch, unbeständig und universal ist, reproduziert das Theater nicht, sondern es produziert die Psyche als Leben.“¹⁵⁸

Wenn Freud das Unbewusste als „anderen Schauplatz“ beschreibt, der sich von der Logik des Bewussten unterscheidet¹⁵⁹ und dem Unheimlichen eine Qualität von Vertrautheit bei gleichzeitiger Fremdheit einräumt, so zeichnet sich doch das Unbewusste gerade durch eine vertraute aber dennoch fremde Verschiebung der Logik aus. Eben dies ist in *Twin Houses* mannigfach zu beobachten, deshalb ist der Tanz mit den Puppen so unheimlich faszinierend.

Das Vokabular der Bewegungen und Gesten von Nicole Mossoux ist derart verinnerlichte Repräsentation, dass sich die figurierten Zeichen und Bedeutungen bis zu ihrem Aufbrechen entfalten, bis zum Explodieren des unsichtbaren Triebes¹⁶⁰. Die Verdichtung und Verschiebung der Logik von Bild und Ton, lässt einen breiten Schauplatz für die Phantasien, Bedürfnisse und Wünsche des Rezipienten zu. Damit bewegen wir uns im Raum des Traums und des Traumas.

„ Das Trauma stabilisiert eine Erfahrung, die dem Bewusstsein nicht zugänglich ist und sich im Schatten- in der „Krypta“- dieses Bewusstseins als eine latente Präsenz festsetzt.“¹⁶¹

Die sich beständig figurierenden und defigurierenden Ausstülpungen der weiblichen Psyche in der dunklen hohlen Krypta des Bühnenraums, sind ebenfalls als latente Präsenzen zu bezeichnen. Auch wenn diese Ausstülpungen nicht anwesend sind, scheinen sie durch die Frau hindurch, in ihre Gesten und Bewegungen, zu wirken. Die Puppe als Objekt ist so ein „anderer Schauplatz“. Durch eine adäquate Manipulation kann sich die Illusion von

¹⁵⁸ Julia Kristeva, „Das Theater der Psyche“, *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Hg. Gabriele Brandstetter, Helga Finter, Markus Weißendorfer, Tübingen: Gunter Narr 1998, S. 23.

¹⁵⁹ Ebenda S. 24.

¹⁶⁰ Ebenda S. 24.

¹⁶¹ Bessel A. van der Kolk und Onno van der Hart zitiert nach: Friedmann Kreuder, „Formen des Rememberns in der Theaterwissenschaft“, *Theater als Paradigma der Moderne*, Hg. Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte, Tübingen: 2003, S. 182.

Lebendigkeit maximal entfalten. Der Betrachter suggeriert dann ein Innenleben bzw. eine Psyche in die Puppe. Als Referenz zum Mensch wirft sie diesen auf sich selbst zurück.

„Das Trauma entzieht somit eine Erfahrung der sprachlichen und deutenden Bearbeitung, ist geradezu die Unmöglichkeit der Narration. Traumatisierte Menschen erleben und artikulieren ihre Erinnerungen in Form flüchtiger Bild-, Gefühls-, Geräusch- und sonstiger körperlicher Eindrücke, welche ihnen selbst an Stellen des Leibes und der Seele lokalisiert erscheinen, die ihrer willkürlichen Erinnerung unzugänglich sind...“¹⁶²

So könnte man auch *Twin Houses* als „traumatisches Fragment“ sehen. Die Diskontinuität wird allein durch die betörenden Musikmotive zusammengehalten. Das Trauma beinhaltet den Aspekt der Wiederholung. Nach jedem Fragment „sterben“ in der Leerstelle der Dunkelheit die Frau und mit ihr die Puppen, um dann erneut aus der Dunkelheit zu Leben zu gelangen. Der Denkspielraum, der hier für den Rezipienten geöffnet wird, vermag ein kulturelles Gedächtnis, eingeschrieben in Mensch und Puppe, zu spiegeln. Vielleicht ist dies weniger ein Diskurs von der Unterscheidung Mensch/Puppe, sondern die Frage nach dem Mensch-Sein. Was oder wer macht den Menschen zu dem, was er ist, tut und denkt? Welchen Einfluss haben Instinkt, Trieb und Lust - das Unbewusste - auf den Menschen? Eine Frage, die nicht nur Freud interessierte, sondern die im weitesten Sinne auch Heinrich von Kleist thematisiert. *Twin Houses* verhandelt dies auf unbewusster Ebene, ohne aber eine Antwort auf diese Frage geben zu wollen. Die Antwort bleibt unheimlich absent. Ebenso verhält es sich mit der Frage nach dem Unheimlichen. Statt zu beantworten, was *das Unheimliche* ist, bietet und evoziert *Twin Houses* beim Rezipienten Bilder, die dessen Realität und Wahrnehmung auf dieses Phänomen abklopfen.

Das Lichtdesign mit starken Licht- und Schattenkontrasten belebt die Puppen, da diese Kontraste eine Spannung schaffen, welche die Gesichter in eine unheimliche Aura taucht, und die Puppen dadurch lebendig wirken lässt. So sperrt sich das statische Gesicht der Puppe scheinbar nicht mehr gegen die Zeit und es kann der Eindruck entstehen, verschiedene Zeiten rivalisierten miteinander in verschiedenen Körpern. Ein starkes,

¹⁶² Friedmann Kreuder, „Formen des Erinnerns in der Theaterwissenschaft“, *Theater als Paradigma der Moderne*, Hg. Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte, Tübingen: 2003, S.183.

suggestives Zeit-Raum-Verhältnis stellt sich ein, wozu auch die Komplexität der Geste beiträgt. Die Dramaturgie von *Twin Houses* zwischen lebendigem Körper und Puppenkörper bzw. Puppenkörpern stellt ein Spannungsverhältnis her, das beim Betrachter auch die Frage nach Machtverhältnissen zwischen sich und anderen evoziert. Besonders aber auch den Kampf mit sich selbst. Die Puppen sind deutlich und absichtlich als Puppen ausgewiesen, sie sind keine Imitation des Menschen, obgleich jede Puppe ein eigenes psychologisiertes Bewegungsvokabular, verschieden in Rhythmus und Gestalt, besitzt. Das Paradoxon besteht gerade darin, dass die Tänzerin versucht, sich in ihrem äußeren Erscheinungsbild und ihren stilisierten Bewegungen der unheimlichen Künstlichkeit der Puppen an zu nähern.

„Verkörperung“ als kulturelle Selbstproduktion ist immer zugleich auch eine Entkörperung, eine Produktion des Subjektes, das sich „hervorbringt, aus sich heraus in einen anderen Körper-mit anderen Worten eine Weise des Schauspiels.“¹⁶³

Nicole Mossoux verkörpert eine Puppe und figuriert damit, zumindest äußerlich, ihren Subjektstatus zum Objektstatus bzw. sie entkörperpert sich selbst als Subjekt um den objektiven Anschein einer animierten Puppe zu erreichen. Durch die Entäußerung ihres Subjekts, ihrer Kraft und Macht, die sie in die Puppe gleiten lässt, erhält die Manipulatorin durch die Puppen selbst die Aura eines Objekts. In diesem Zusammenhang ist der Schwerpunkt, wie ihn auch Kleist behandelt, von wesentlicher Bedeutung. Die Puppe besitzt für den Rezipienten ohne die unmittelbar manipulierte Bewegung bzw. Animation keine Realität, die über den Objektstatus hinaus geht. Sie bleibt ein Objekt ohne die Manipulatorin.

Szene X bietet sich durch das bis dahin etablierte Bewegungsvokabular mit der Möglichkeit zur Dechiffrierung besonders an, um *Twin Houses* kurz und prägnant als Inszenierung zu charakterisieren. In diesem abschließenden Fragment ist Nicole Mossouxs Präsenz ganz äußerlich bzw. der Fokus des Rezipienten ruht auf ihr. Sie sucht Erinnerungen in ihrem Inneren zu erinnern und diese mit Gesten nach zu fühlen und wieder her zu stellen. Ihr

¹⁶³ Helmut J. Schneider in Günter Blamberger (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 1998*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S.158.

Körper, die Arme, Beine und Hände suchen das erfahrene Trauma, das tief in sie eingeschrieben ist¹⁶⁴. Der Mensch befindet sich hier in einer ständigen Dialektik zwischen Innen und Außen, die Spaltung macht eine absolute Einheit unmöglich. Dadurch verschwimmen auch die Grenzen zum Phänomen der Schizophrenie. Die Einheit des Menschen scheint unmöglich. Wenn überhaupt, liegt sie im Bewusstsein der unbewussten Differenzen. Der menschliche Körper ist hier von verschiedenen Rhythmen zerrissen. Julia Kristeva entwirft mit einem Gedanken an die Gesellschaft des Spektakels nach Guy Debord ein Trauma, in dem durch Machtvakanz das menschliche Wesen Gefahr läuft, eine Ansammlung von Organen zu werden, die auf andere Körper verpflanzt werden können¹⁶⁵. Auch diese Perspektive ist in der Inszenierung enthalten.

In der szenischen Umsetzung wird dies durch die Verbindung zwischen Spielhandlung und Geste möglich, die so gehalten ist, dass beide Elemente sich nicht in einer zu genauen Bedeutung selbst einschließen. Nämliches gilt für Szenographie, Kostüme und Requisiten. Nichts wurde übermäßig detailliert ausgestaltet, obwohl alles von einer zeitlos nostalgischen Patina in gedeckten Farbtönen überzogen scheint. Die Ausstattung selbst besitzt das Potenzial einer Allegorie.

Nicole Mossoux stellt nicht eine Rolle dar, sondern umschreibt durch ihre Gesten eine Figur in der Spielhandlung, die durch den reduzierten Ausdruck eine Gestaltqualität erreicht, welche mit maximal stilisierter Präsenz bei gleichzeitiger künstlicher Unvollkommenheit zu einer Projektionsfläche unseres eigenen Innersten werden kann.

“Die Arbeit mit der Puppe ist wie selbstverständlich zu uns gekommen. In den Proben nehmen wir uns als „tot“ an, um zu ganz besonderen Zuständen der Präsenz zu gelangen. Das heißt wir nehmen Distanz zu dem ausgeführten Spiel ein, betrachten es mit einem fremden Blick- wie in Transparenz, weit von der Darstellung des inneren Zustandes entfernt. Es entsteht eine offene Körperhaltung, in die der Zuschauer seine eigenen Bilder, seine eigenen Phantasien hinein gleiten lassen kann.“¹⁶⁶

¹⁶⁴ Siehe Fußnote 162.

¹⁶⁵ Vgl. Julia Kristeva, „Das Theater der Psyche“, *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Hg. Gabriele Brandstetter, Helga Finter, Markus Weißendorfer, Tübingen: Gunter Narr 1998, S. 28.

¹⁶⁶ Silvia Brendenal, „Tanz mit der Puppe. Nicole Mossoux und Patrick Bonte im Gespräch mit Silvia Brendenal“ in Silvia Brendenal (Hg.), *Animation Fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit 2000, S. 90.

Der sprachlose Ausdruck im Tanz mit der Puppe und die Überlagerung von mimetischen und expressiven Elementen könnte der Grund sein, warum *Twin Houses* den Rezipienten so authentisch an zu blicken scheint, und wir diesen Blick erwidern kann¹⁶⁷. Das Unheimliche und das Unbewusste können den sprachlichen Ausdruck nicht beherbergen, gerade weil dieser zu eindeutig ist. Dieses Vermögen der Performerin in der Inszenierung, meine ich nun sagen zu können, ist die Voraussetzung der Figuration des Unheimlichen. Mittels Bewegungssprache wird so ein multipler Monolog geschaffen, der in suggestiver Weise zwischen verschiedenen Räumen, Zeiten, Körpern und Geschlechtern oszilliert, so dass aus Realität fließende Übergänge zu Realitäten geschaffen werden. Hier verschmelzen belebte Körper mit unbelebten Körpern, um immer wieder in Individuum und Einzelteil, Subjekt und Objekt, Figur und Gestalt, zu zerfallen.

Mit dieser Inszenierung schaffen Nicole Mossoux und Patrick Bonte ein Spannungsverhältnis zwischen Material und Mensch, Tod und Leben, Sein und Vergänglichkeit, das ebenso Künstlichkeit und Lebendig-Sein mit einschließt. Um nun die Verbindung zu Teil II dieser Arbeit über Heinrich von Kleist und E.G. Craig herzustellen, möchte ich hier nun eine Antwort von den beiden Künstlern auf die Frage, wie sie die Beziehung von Puppe und Mensch in ihrer Inszenierungen definieren, zitieren:

„Die Puppe war letztlich der Anlass, uns wieder die Frage nach der Präsenz des Schauspielers auf der Bühne zu stellen, die Frage nach dem „Was tue ich da eigentlich?“- verwirrter, klarer, aber auch eindringlicher. Man begegnet oft Kleist mit seiner Vision von diesem Körper und allen seinen Möglichkeiten; die Marionette, die ohne Gefühlsbindungen den Gravitationsgesetzen unterworfen ist und die allein durch ihre Leere selbst die Fähigkeit haben soll, zum Wesentlichen vorzustoßen, die diese Transparenz besitzen soll, die es dem Zuschauer erlaubt, sich in sie hinein gleiten zu lassen und sich vollständig mit ihr zu identifizieren, so als ob sie für uns ganz natürlich die Rückbindung an dieses Leben aus der Zeit vor dem Leben herstellen würde, an diesen Teil in uns, der uns nicht gehört, an dieses andere Potenzial, das auch „wir“ sind.“¹⁶⁸

¹⁶⁷ Siehe Karol Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 1979, S. 77-78.

¹⁶⁸ Silvia Brendenal, „Tanz mit der Puppe. Nicole Mossoux und Patrick Bonte im Gespräch mit Silvia Brendenal“ in Silvia Brendenal (Hg.), *Animation Fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit 2000, S. 91.

II. Theatertheoretische Perspektiven zum Motiv Puppen/Menschen - Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* und Edward Gordon Craigs *The Actor and the Über-Marionette* als Referenz von *Twin Houses*?

Es ist nicht das Ziel dieses Abschnitts, Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* oder Edward Gordon Craigs Essay *The Actor and the Über-Marionette* zu analysieren, sondern vielmehr vereinzelt Aussagen aus den Textsubstraten zu extrahieren, um diese mit Bezug zu *Twin Houses* nach zu vollziehen. Es sei hier angemerkt, dass sich mein Verständnis von diesen Texten nach der Rezeption von *Twin Houses* grundlegend verändert hat. Die Ausführungen von Kleist und Craig schienen mir plötzlich weniger in einem utopisch mythischen Ideal verankert zu sein. Und so ist es mir hier ein Anliegen, möglicherweise im Leser eine ähnliche Reaktion hervorzurufen.

Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater*

Sicherlich ist dieser Aufsatz keine Anleitung für den klassischen Marionettenspieler, der eine Puppe an ihren Fäden führt und sucht eine maximale Illusion von Lebendigkeit zu erreichen - verdeckt vor den Augen der Zuschauer. Auch ist es keine Instruktion für Puppenbauer. Ich meine sagen zu können, dass es ein Leitfaden für jene Puppenspieler ist, die ihre Präsenz nicht verbergen, sondern sichtbar durch und mit ihrer Puppe agieren. PerformerInnen, die nicht ausschließlich mit Marionetten spielen, sondern verschiedenste Arten von Puppen, Materialien und Objekten gebrauchen, um Geschichten zu erzählen. Jene, welche die Kunst der Animation und Manipulation von toten Objekten erlernen wollen. Von Interesse kann dieser Text natürlich auch für Tänzer und Tänzerinnen sein.

„Jede Bewegung sagt er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Inneren der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zuthun, auf eine mechanische Weise von selbst.“¹⁶⁹

Es ist wichtig zu berücksichtigen, dass Kleist explizit über Marionetten schreibt, andere Puppenarten blendet er völlig aus. Lösen wir also unseren Blick von der Marionette und betrachten die rote Doppelgängerin aus Szene II, III, IV und IX von *Twin Houses*. Nicole

¹⁶⁹ Heinrich von Kleist in Hella Röper, *Grazie und Bewusstsein bei Heinrich von Kleist „Ueber das Marionettentheater“*. Versuch einer komplexen Analyse, Aachen: Alano, Rader Publ. 1990, S. 84.

Mossoux führt diese Puppe, nicht wie eine Marionette am Kopf, sondern kurz unterhalb der Schultern an einem Punkt, der auf der senkrechten Achse des Kopfes liegt. Da die Puppe keinen Körper hat, sondern nur ein Gewand, muss hier wohl der Schwerpunkt der ganzen Puppe liegen. Zudem werden alle Puppen von ihr extrem nah am Körper geführt, was mit einer Marionette in dieser Form niemals möglich wäre. Das Schwerste werden wohl Kopf und Schultern sein, während das Gewand das Gewicht senkrecht zum Boden nach unten ableitet und Gewichtsverlagerungen austariert. In Szene II pendeln die Armprothesen der Puppe teilweise völlig frei an der Seite des Gewandes der Puppe und übersetzen die Impulse der Tänzerin in eine eigene Bewegung. Man könnte sie zufällig nennen oder aber gemäß ihres Schwerpunktes. Also des Schwerpunktes der Puppe und der Fixierung der Arme an ihren Schultern.

„Er setzt hinzu, daß diese Bewegung sehr einfach wäre; daß jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer graden Linie bewegt wird, die Glieder schon Courven beschrieben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre.“¹⁷⁰

Was die Tänzerin möglicherweise in ihrer Kondition nicht könnte, vollzieht die Puppe mit Leichtigkeit. Oder um es anders auszudrücken: Nicole Mossoux gelingt es durch die Verlagerung ihres Schwerpunktes in die Puppe, dass ihre Doppelgängerin Bewegungen von höchster ästhetischer Formalität und Stilisierung ausführt. Ob man diese nun anmutig oder graziös finden mag, ist wohl eine Frage des Geschmacks und der Sicht auf die Welt. Auch im Unheimlichen und Dissonanten, dem „Hässlichen“, lässt sich diese Kategorien finden. Sicher scheint, dass die Performerin ohne die Puppe derartige Bewegungen niemals hervorbringen würde, wahrscheinlich auch nicht könnte. Was sich Nicole Mossoux von der Puppe „abgeschaut“ und trainiert hat, ist die Fähigkeit bzw. die Annäherung an die Fähigkeit, ihren Körper zu teilen, ihre Körperteile völlig unabhängig von einander agieren zu lassen und den eigenen Schwerpunkt im Körper immer wieder zu verschieben und zu brechen. Dadurch entsteht ihr unheimliches Gesten- und Bewegungsvokabular.

„ ... diese Linie wieder, von einer anderen Seite, etwas sehr Geheimnißvolles.
Denn sie wäre nichts anderes, als der Weg der Seele des Tänzers; und er zweifle,

¹⁷⁰ Ebenda, S. 84.

daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h. mit anderen Worten, tanzt.“¹⁷¹

Und was anderes tut Nicole Mossoux in *Twin Houses*?

In Szene IX pendelt der rechte Arm der Doppelgängerin nicht mehr frei. Dieser wird hier durch einen Führungsstab an der Hand der Puppe bewegt. Ein Stab ist schon viel näher an einem Führungsfaden. Betrachten wir noch einmal das Still 10:44 min¹⁷². Der linke Arm der Puppe hängt herab und bewegt sich, wenn er durch die gekreuzten Ausfallschritte in Schwingung versetzt wird. Die Synchronität der Bewegung mit den rechten Armen vor den Körper erzeugt die Illusion beide Arme besäßen einen eigenen aber gleichen Schwerpunkt. Tatsächlich tariert Nicole Mossoux hier den Schwerpunkt in der Bewegung ihres Armes mit der Armprothese der Puppe aus. Es entsteht eine geführte synchrone Schwungbewegung vor den Körpern, welche die Puppe in der Präsenz der Frau nicht übergeordnet erscheinen lässt. Vielleicht ist auch dies ein Grund warum diese Inszenierung eine solch starke Wirkung besitzt. Mensch und Puppe werden nicht gegeneinander ausgespielt, kein Teil ist dem anderen überlegen. Vielmehr wird demonstriert, wie im Umgang mit Puppe und Mensch intensive Diskurse eröffnet werden können, die jeder Teil für sich genommen nie etablieren könnte.

Der Schlüssel liegt in der Erkenntnis der spezifischen Vorzüge der Mittel. Schauspiel-, tanz- und puppenspieltheoretisch ist dies ein essentieller Diskurs, den es in der Theaterpraxis immer wieder auszuloten gilt. Die Puppe suggeriert eine Einheit in der Unendlichkeit durch das Fehlen eines Bewusstseins, die dem Mensch nur in umgekehrter Weise als Subjekt ebenso zugesprochen wird. *Twin Houses* bricht diesen Sachverhalt bewusst immer wieder auf bzw. spielt mit diesem. Zwar kann der Mensch nicht durch das Unendliche gehen, sehr wohl kann er aber, wie sich an *Twin Houses* gut erkennen lässt, in einer theatralen Darbietung die Illusion eines unendlichen Körpers herstellen. Was dabei in Erscheinung tritt, ist aber immer auch die kognitive Leistung des Rezipienten. Es soll hier kurz angemerkt werden, dass es müßig ist, über die Unendlichkeit des Bewusstseins der Puppe zu philosophieren, wenn sie nachweislich kein Bewusstsein besitzt. Diese Diskussion liegt bereits im Bereich der Magie und des Kultes. Einen Vorzug, welchen die Puppe aber besitzen soll, formuliert Kleist so:

¹⁷¹ Ebenda S. 84-85.

¹⁷² Siehe Fußnote 143.

„Vortheil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals zierte.- Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punct in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tod, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Theil unsrer Tänzer sucht.“¹⁷³

Nicole Mossoux besitzt diese Eigenschaft. In keinem Moment ihrer Darstellung hat man das Gefühl, sie möchte sich persönlich präsentieren oder zeigen. Vielmehr stellt sie ihre Präsenz dem Inhalt der Inszenierung zu Verfügung und ordnet sich in diese Welt ein. Nie bemerkt man bei ihr einen Anflug von Selbstreferentialität, Wirkungsabsicht oder platter Attitüde. Ihr Fokus liegt gänzlich in der Präsenz des Körpers und seines Ausdrucks im Jetzt der Bühnenrealität. Das Spiel mit den Puppen scheint bei ihr mit dem traumwandlerischen Automatismus einer Marionette ab zu laufen, ohne aber bewusst puppenhaft wirken zu wollen. Bei der Probe ist die Reflexion eine wesentliche Schubkraft in der Entwicklung der Figur, bei der Darstellung ist sie Störfaktor, welche die Figur paradoxerweise als nicht reflektiert erscheinen lässt. Die Reflexion im Akt der Darstellung bewirkt den Einbruch des eigenen Selbst¹⁷⁴.

Es ist also nicht nur das Training der Fähigkeit, Körperteile unabhängig von einander durch Setzung verschiedener Schwerpunkte zu bewegen, sondern auch, die eigene Persönlichkeit hinter der Darstellung zurück stehen zu lassen. Die Bewegungen scheinen den Körper zu durchlaufen und nicht aus ihm zu kommen.

Der Anspruch auf unnötige und überflüssige Narrativität wird zugunsten einer objektiven Projektionsfläche für die subjektiven Gefühle und Phantasievorstellungen des Rezipienten aufgegeben. So wird dem Rezipienten wie bei einer Puppe möglichst wenig Eigenleben gegenübergestellt und Nicole Mossoux scheint plötzlich selbst ein unendliches Bewusstsein zu besitzen. Kleist spricht der Puppe oder vielmehr der Marionette die Eigenschaft zu, dass

¹⁷³ Heinrich von Kleist in Hella Röper, *Grazie und Bewusstsein bei Heinrich von Kleist „Ueber das Marionettentheater“*. Versuch einer komplexen Analyse, Aachen: Alano, Rader Publ. 1990, S. 86-87.

¹⁷⁴ Vgl. Jochen Kiefer, *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes*, Berlin: Alexander 2004, S. 20.

sie „antigrav“ sei¹⁷⁵. Damit muss er wohl meinen, dass die Marionette keine Schwerkraft besitzt. Die Fäden diktieren nicht einfach in einem Eins-zu-eins-Verhältnis die Bewegung der Puppe, sondern haben also die Aufgabe, der Schwerkraft entgegenzuwirken, die Puppe also in der Höhe bzw. metaphorisch auf der Höhe der Vorstellung zu halten¹⁷⁶.

Zumindest bekommt der Rezipient diesen Eindruck, sobald der Puppenspieler diese in die Luft hebt. In der Manipulation überwinden die Puppen so scheinbar die Trägheit der Materie, eine Leichtigkeit, die der Tänzer sucht und tatsächlich niemals gänzlich erreichen kann, es sei denn man legt ihm Fäden an. Eben diese Gegensätze werden indirekt in *Twin Houses*, wenn auch mit einer anderen Puppenart und Spieltechnik, besonders in Szene V thematisiert. Die Puppenfrau vollbringt mit den erhaschten roten Stöckelschuhen an den Füßen wahre akrobatische Wunder und scheint völlig „antigrav“ über den Boden zu tanzen. Schließlich schwebt sie, einen Spagat machend, in der Luft¹⁷⁷. Was der Mensch niemals könnte vollbringt die Puppe mit Zauberschuhen, die den Träger nicht mehr aufhören lassen zu tanzen. Die Frau muss hier der Puppe ein Bein amputieren, damit diese zurück auf den „Boden der Tatsachen“, der Schwerkraft, kommt. Eigentlich auch ein augenzwinkernder Kommentar zu Kleists Aufsatz.

„Die Puppen brauchen den Boden nur, wie Elfen, um ihn zu streifen, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu ruhen, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen lässt, als ihn möglichst verschwinden zu machen.“¹⁷⁸

Möglicherweise brauchen Marionetten, wie Kleist schreibt, den Boden, um aus diesem neue Energie für ihre Bewegungen zu gewinnen. Die Puppen in *Twin Houses* brauchen den Boden nicht, um Spannung aufzubauen, sondern brauchen überhaupt keine Fläche zum Laufen. Der Boden steht ihnen nur als referentieller Bezug zum Menschen gegenüber. Eine Verbindung zu diesem durch Beine fehlt, auch wenn teilweise die Illusion entsteht, die Beine der Frau gehörten zur Puppe. Selbst in Szene V brauchen die temporär gewachsenen Beine der Puppe keinen Kontakt zum Boden, dies bewerkstelligt das

¹⁷⁵ Ebenda S. 87.

¹⁷⁶ Vgl. Jochen Kiefer, *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes*, Berlin: Alexander 2004, S. 22.

¹⁷⁷ Siehe Still 5:52 min.

¹⁷⁸ Heinrich von Kleist in Hella Röper, *Grazie und Bewusstsein bei Heinrich von Kleist „Ueber das Marionettentheater“*. Versuch einer komplexen Analyse, Aachen: Alano, Rader Publ. 1990, S. 87.

kaschierte Bein der Performerin. Nicole Mossoux bedarf als Tänzerin natürlich des Bodens, um überhaupt Spannung für ihre Bewegungen aufbauen zu können und diese in die Puppe zu leiten. Ihr Kontakt zum Boden ist es, der das wechselnde Bedingungsverhältnis der Schwerpunkte ihres Körpers und besonders jener der manipulierten Objekte austariert, damit die Puppe überhaupt derart losgelöst und lebendig dem Boden enthoben wirkt. Wenn es diesen Moment, der kein Tanz ist, wirklich gibt, so wird dieser im Fall von *Twin Houses* dadurch unkenntlich, dass die tanzende Puppe ihrerseits den Menschen dieser Situation enthebt, indem sie durch ihre Präsenz den Fokus ganz auf sich ziehen kann. Dies wäre dann allerdings kein nutzloser Moment, sondern gerade jene Situation, die das maximale Potenzial für die Präsenz der Puppe beherbergt.

Edward Gordon Craig *The Actor and the Über-Marionette*

Für den Regisseur, Bühnenbildner und Theatertheoretiker Edward Gordon Craig war 1910/11 der Symbolismus das Essentielle des Theaters, die Essenz jeder Kunst und des Lebens selbst. Kunst sollte als Vermittler eine jenseitige und mysteriöse Welt des Todes zeigen.

“This flesh – and blood life, lovely as it is to us all, is for me not a thing made to search into, or go to give out again to the world, even conventionalized. I think that my aim shall rather be to catch some far – off glimpse of that spirit which we call Death – “¹⁷⁹

Der Künstler soll sich mit dem Tod beschäftigen und die Mächte dieser jenseitigen Welt durch einen schöpferischen Akt sichtbar machen. Um dies zu erreichen, soll der Mensch in Ekstase geraten und somnambul wie im Traum handeln. Auch Kleist propagiert in seinem Aufsatz zum Diskurs von Grazie und Schönheit letztendlich nichts anderes.

„Schafft den schauspieler ab, und ihr schafft die mittel ab, durch die ein unechter bühnen-realismus entstanden und in blüte gekommen ist. Und nicht länger wird es auf der bühne lebendige Wesen geben, die uns verwirren, indem sie kunst und realität vermischen, nicht länger wirkliche lebewesen, an denen die schwachheit und das zittern des fleisches sichtbar sind. Der schauspieler muss das theater räumen, und seinen platz wird die unbelebte figur einnehmen- wir

¹⁷⁹ Aus *The Actor and the Über-Marionette*, 1908. Zitiert nach Petra Preissler, „Mensch und Material bei Edward Gordon Craig“, Diss. Universität Wien 1977, S. 59.

nennen sie die über-marionette, bis sie sich selbst einen besseren namen erworben hat.“¹⁸⁰

Diese Aussage Craigs sorgte schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts für Aufsehen. Er kritisierte einen imitierenden Schauspielstil seiner Zeit, weil er glaubte, dass der Schauspieler nur um Aufmerksamkeit zu erhaschen die Bühne betritt. Im kleist,schen Sinne, um seine „Ziererei“ oder Eitelkeit ausleben zu können.

Ein harmonisches Zusammenspiel aller Bühnenelemente und das offene Ausstellen des Künstlerischen, Künstlichen, Verfremdenden machte für Craig die Potenz und Wirksamkeit des Theaters aus. Damit suchte er den europäischen Theaterbegriff zu sprengen, indem er ihn in Richtung Mystik und Ekstase im Ritus rückte¹⁸¹. Die Maske als Symbol des menschlichen Gesichtes und seiner Ausdrucksfähigkeit, verstand er als Medium, die Persönlichkeit und somit eigenständige Gefühle und die Selbstbezogenheit von der Bühne zu verdrängen. Die Maske setzte Craig ein, um abstrakte Eigenschaften auszudrücken und den Darsteller zu lehren sich dieser unter zu ordnen. In diesem Zusammenhang will Craig, nach seiner Ansicht, auch das „Naturgesetz“ des *masters* und des *servants* in überhöhter symbolischer Weise verwirklicht wissen.

Ein Leitgedanke bzw. das Leitmedium, das sein gesamtes Schaffen und seine Schriften durchzieht, um diese Vision zu realisieren, ist das Instrument der Über-Marionette, die ihrem *master*, dem Regisseur, gehorcht. Craig trachtet, den Schauspieler zu überwinden, um ihn durch die Über-Marionette zu ersetzen. Diese sie habe sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Realität und Mysterium, Mensch und Figur, Leben und Tod, Sein und Nichtsein sowie zwischen Endlichkeit und Ewigkeit zu bewegen.

„Durability was the dominant idea in Egyptian art. The Theatre must learn that lesson.,,But“, you say, „the actor does not live for ever, he is not immortal“. Exactly, my friends, but his mask can live for ever. Let us again cover his face with a mask in

¹⁸⁰ Zitiert nach Hana Ribí, *Edward Gordon Craig-Figur und Abstraktion. Craigs Theatervisionen und das schweizerische Marionettentheater*, Zürich: Theaterkultur 2000, S.49 aus Edward Gordon Craig, „The Actor and the Über-Marionette“, *Über die Kunst des Theaters*, Berlin 1969, S. 66.

¹⁸¹ Hana Ribí, *Edward Gordon Craig-Figur und Abstraktion. Craigs Theatervisionen und das schweizerische Marionettentheater*, Zürich: Theaterkultur 2000, S. 92.

order that his expression – the visualised expression of the poetic spirit – shall be everlasting.”¹⁸²

Es ist also die symbolisierte Vorstellung von der Dauer der Ewigkeit und deren Umsetzung in das Kunstwerk, die Craig an seiner Kunstfigur, der Über-Marionette, und der Maske interessierte.

„Die Über-Marionette wird nicht mit dem Leben wetteifern, sie wird über das Leben hinausgehen. Ihr Vorbild wird nicht der Mensch aus Fleisch und Blut, sondern der Körper in Trance sein; sie wird dich in eine Schönheit hüllen, die dem Tode ähnlich ist, und doch lebendigen Geist ausstrahlt.“¹⁸³

Dass Craigs Vision der Über-Marionette mehr als eine gedanklich philosophische Metapher darstellt, beweisen seine Skizzen, Entwürfe und Modelle sowie die Beschreibung des *Internationalen Theaters der Übermarionetten*. Craig beschreibt die Vision seines „künftigen“ Theaterbetriebes recht genau mit dem Aufbau des Hauses, Verwaltung, Werkstätten, Technik, Orchester, Sänger, Sprecher und der Über-Marionette. 80 Personen sollte das Theater beschäftigen, davon 25 bis 30 Über-Marionetten¹⁸⁴. Hier wird also ganz offensichtlich mit dem Gedanken der realen Umsetzung gespielt. Dabei soll der Tänzer der Akteur des Theaters der Zukunft sein. Seine Bewegung soll dieser nach Bewegungsmustern von Urbildern und Urformen der alten Ägypter, einverleiben. Mit Hilfe der Masken sollten diese zur Über-Marionette stilisiert werden¹⁸⁵. Diese ist also nichts Lebloses oder Mechanisches im eigentlichen Sinne, sie bezeichnet einen Menschen aus Fleisch und Blut, und keine Puppe an Drähten.

„Für das Theater brauchen wir mehr als nur Puppen ... Der ideale Schauspieler ist kein Mensch mehr, er ist eine Maschine, eine Marionette, die dem Regisseur blind gehorcht, um die Fehlerquellen des Menschen bewusst auszuschalten.“¹⁸⁶

¹⁸² Zitiert nach Petra Preissler, „Mensch und Material bei Edward Gordon Craig“, Diss. Universität Wien 1977, S. 46.

¹⁸³ Aus „The Actor and the Übermarionette“, 1908. Zitiert nach Manfred Brauneck, *Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 1988, S. 86.

¹⁸⁴ Hana Ribí, *Edward Gordon Craig-Figur und Abstraktion. Craigs Theater visionen und das schweizerische Marionettentheater*, Zürich: Theaterkultur 2000, S. 51.

¹⁸⁵ Ebenda, S. 95.

¹⁸⁶ Aus „On the art of the theatre“. Zitiert nach Gabriel Broneder, „Der Aspekt der Emotion in den Schauspieltheorien von Stanislawski, Meyerhold, Craig und Brecht“, Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2007, S.115.

Der Gebrauch des Menschen als Material impliziert gleichzeitig den Menschen als Symbol für eine höhere Idee zu denken.

„Kunst beruht auf Plan. Es versteht sich daher von selbst, dass zur Erschaffung eines Kunstwerkes nur mit Materialien gearbeitet werden darf, über die man planend verfügen kann. Der Mensch gehört nicht zu diesem Material.“¹⁸⁷

Durch dieses offensichtliche Paradoxon erhält Craigs Vision seine polemische Faszination. Was als Metapher anmutet, versucht er durch Skizzen zu verwirklichen¹⁸⁸. Dadurch erhält die Über-Marionette das Wesen einer Utopie, die kurz vor ihrer Realisierung steht. Der Darsteller trägt eine ausdruckslose, neutrale Stoffmaske. An sein verhülltes Gesicht soll die charakterisierende Spielmaske angelegt werden. Um einen schnellen Ausdruckswechsel zu erreichen, sollte der Maskenspieler die zum Auftritt gehörenden Masken sichtbar am Gürtel befestigt tragen¹⁸⁹. Damit findet eine Entpersönlichung, Entkörperung und Aufspaltung der dramatischen Person in eine Dualität statt, die eine multiple Persönlichkeit schafft.

Die Über-Marionette ist also ein körperlich hervorragend trainierter lebendiger Darsteller und zugleich auch das gestaltete nicht lebendige Objekt; die Maske. In seiner Werkstatt in Florenz experimentierte Craig 1914/15 mit Riesenpuppen und Masken. Die Masken gestaltete er immer größer, so dass diese bald die Größe eines Menschen hatten, welche vom Darsteller-Manipulator getragen wurden. Also eine Verschmelzung von Mensch und Maske zu einer Ganzkörpermaske, zur Über-Marionette. Sie hat so als eigenständige Figur die Möglichkeit sich vom Objekt zum selbstständig auftretenden dramatischen Subjekt zu wandeln. Der lebendige Schauspiel- Tänzer bewegt sich also zwischen der Funktion eines Manipulators und der eines Darstellers. Wodurch die Über-Marionette zwischen Einheit und Spaltung des Tänzers in Subjekt und Objekt oszilliert. Eine ähnliche Beobachtung konnten wir bei *Twin Houses* auch machen.

Craig erschafft mit diesen Mitteln eine Kunstfigur, die beständig ihre Einheit sucht, aber durch ihr Wesen immer in eine multiple Polarität zerfallen muss. Durch die Funktion,

¹⁸⁷ Aus „The Actor and the Übermarionette“, Zitiert nach Manfred Brauneck, *Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 1988, S.86.

¹⁸⁸ Siehe Anhang Abbildung A: E.G. Craig: Skizzenbuch „Ueber.Marions“ (1905). Collection Craig, Bibliothèque Nationale Paris aus Hana Ribí, *Edward Gordon Craig-Figur und Abstraktion. Craigs Theatervisionen und das schweizerische Marionettentheater*, Zürich: Theaterkultur 2000. S. 50.

¹⁸⁹ Siehe Anhang Abbildung B: E.G. Craig: Maskierter Schauspieler (1902) –Skizzenbuch „Ueber.Marions“. Collection Craig, Bibliothèque Nationale Paris.skizze 1902/od. 03) Hana Ribí, *Edward Gordon Craig-Figur und Abstraktion. Craigs Theatervisionen und das schweizerische Marionettentheater*, Zürich: Theaterkultur 2000, S. 52.

Verwendung und Ausstattung oszilliert diese Kunstfigur ebenso zwischen Mensch-Figur, Mann-Frau, Subjekt-Objekt. Die Über-Marionette ist ein visuell- sinnliches sowie körperlich-räumliches Zeichen, das Phantasie-Vorstellungen des Betrachters symbolisch objektivieren kann¹⁹⁰. In ihrer androgynen Gestalt vereinen sich so weibliches und männliches Bewusstsein. Dies bedeutet gleichzeitig auch eine Wechselwirkung des Bewussten mit dem Unbewussten.

Um eine unwissenschaftliche Interpretation zu umgehen, bitte ich den Leser an dieser Stelle kurz selbst, die bisherige Analyse von *Twin Houses* in seiner Widersprüchlichkeit kurz Revue passieren zu lassen. Und diese ins Verhältnis zu den Ausführungen von Craigs Über-Marionette zu setzen.

Gewisse Analogien lassen sich hier aus theatertheoretischer Sicht nicht leugnen. Zwar kann die craigsche Theatertheorie kein Analyseinstrumentarium zu *Twin Houses* darstellen, aber es eröffnet die Perspektive in welcher Tradition Theaterphänomene des 20. und 21. Jahrhunderts stehen können, ohne, dass es die Produzenten selbst beabsichtigen.

Würde man sich von der gängigen Definition von Puppenspiel in *Twin Houses* lösen und diese nicht als Puppen, sondern als Masken bzw. Prothesen ansehen, welche die Performerin an und vor ihrem Körper trägt, eine Art Ganzkörpermaske, so scheint man einer möglichen Umsetzung der craigschen Utopie schon sehr nah zu sein¹⁹¹. Nicole Mossoux's Körper als Tänzerin ist überdurchschnittlich und außergewöhnlich trainiert. Sie ist in der Lage, ihre Körperteile unabhängig von einander zu bewegen, mit einer Präzision, welche die einer Maschine sein könnte, ohne dabei maschinenhaft und unecht zu wirken. Ihre Präsenz stellt sie niemals über die Puppe oder die Erzählung der Inszenierung. Beide sind gleichwertige Partner im "multiplen Tanzmonolog" der Persönlichkeiten. Ihr elfenbeinfarben geschminktes Gesicht verharrt während der ganzen Inszenierung in einem neutralen Ausdruck, der durch Licht und Schatten jede vom Rezipienten imaginierte Mimik ausdrücken kann – das menschliche Gesicht selbst ist hier zur Maske stilisiert.

So erreicht es Nicole Mossoux, sich zu einer Projektionsfläche für die Wahrnehmung und die Gefühle des Rezipienten zu machen. Sie versteckt die Verbindung und die Trennung zu

¹⁹⁰ Siehe Anhang Abbildung C: E.G. Craig: Ueber-Marion mitten im kubistischen Bühnenbild. Scene 1907. Collection Craig, Bibliothèque Nationale Paris aus Hana Ribí, *Edward Gordon Craig-Figur und Abstraktion. Craigs Theatervisionen und das schweizerische Marionettentheater*, Zürich: Theaterkultur 2000, S. 89.

¹⁹¹ Aus Hana Ribí, *Edward Gordon Craig-Figur und Abstraktion. Craigs Theatervisionen und das schweizerische Marionettentheater*, Zürich: Theaterkultur 2000.

ihren Ganzkörperprothesen nicht und nutzt sie geschickt, ihr eigenes Potenzial zu erweitern und fließende Übergänge zu verschiedenen Realitäten zu schaffen. Die Verbindung von Mensch und Prothese ist in der Lage das Feld des Unbewussten und Unheimlichen mit Bezug zum Bewussten diskursiv zu durchleuchten. *Twin Houses* kann so als Symbol gesehen werden, eine aus vielen Elementen zusammengesetzte Metapher für Leben und Tod.

III. “Theatrale Sezierung des pathologischen Subjekts“ – Ein Resümee

Abschließend möchte ich nun die aus der Inszenierungsanalyse gewonnenen Erkenntnisse abstrahieren, um auf der Grundlage der Arbeit von Nicole Mossoux und Patrick Bonté spezifische Aussagen über die Kommunikationsstruktur im Bewegungstheater, Tanztheater und Puppenspiel tätigen zu können. Auf der Erscheinung der “theatralen Sezierung des pathologischen Subjekts“ soll dabei der Fokus liegen. Der Terminus wurde gewählt, da die bisherige Analyse von *Twin Houses* uns ein Subjekt offenbart hat, das von Machtkämpfen zerrissen ist. Auch leidet es an sich selbst. Das Subjekt ist pathologisch bzw. das Subjekt, wie wir es zu glauben kennen, wird als unhaltbar demaskiert. Ein falsches und krankes Konstrukt. Diese Beobachtung könnte referentiell auf Arbeiten anderer Künstler des 21. Jahrhunderts angewendet werden, die an der Schnittstelle zwischen darstellender und bildender Kunst arbeiten.

Die Compagnie Mossoux-Bonté arbeitet an eben jener Schnittstelle. Sie setzt stets eine stark abstrahierte Szenographie ein, die in surreale Farbtöne und Farbtemperaturen getaucht wird. So können die Arbeiten bereits auf der Ebene des Visuellen zu Aufrissen unbewusster Regionen der menschlichen Psyche dienen; in der Zeit entstehen verrückte Bild-, Ton- und Lichträume. Eine Handschrift, die sich auf das Sezieren des unbewussten Menschen als ganzheitlicher Komplex versteht. Und so werden die PerformerInnen in den Produktionen systematisch entgrenzt, um die Grenzen der Wahrnehmung immer wieder neu auszuloten. Dabei streifen sie oftmals den Diskurs von Machtverhältnissen auch im Kontext von Subjekt- und Objektverhältnissen. Diesen möchte ich nun noch einmal stellvertretend an Nicole Mossoux erläutern, die sich einen ganz spezifischen Ausdruck mit ihrem Spiel- und Bewegungsvokabular erarbeitet hat.

Zunächst gibt sie die behauptete Autonomie ihres eigenen Körpers auf. Sie begreift sich offensichtlich nicht mehr als einheitliches Subjekt. Sie spürt in ihrem Körper nach den Schnittstellen, an welchen sie selbst zum Objekt wird bzw. werden muss, um ihre Existenz in der Bühnenrealität überhaupt derartig authentisch in einen Diskurs stellen zu können. Ihr Körper ist darauf trainiert, Einheiten in der Bewegung zu erkennen und diese zu brechen, um das behauptete Ich zu zerlegen. Die Zerlegung des Körpers geht mit einer Sezierung der Psyche einher. Jede andere Form von lautlicher oder sprachlicher Kommunikation wird zu Gunsten von Bewegung, Gestik und dezentem Einsatz der Mimik unterbunden. Alle Emotionen innerhalb der Narrationsstränge werden direkt in Bewegungen übersetzt, die nur noch der Erinnerung und des Unbewussten zu gehören scheinen, weil sie in der Lage ist jeden sichtbaren Anflug von Reflexion zu unterbinden. Es entstehen in der Arbeit der Compagnie osmotische Körper, die nur noch im Jetzt der Bühnenrealität existieren können, um sich in unheimlich grotesken Bewegungen und Gesten zu verlieren, welche den Körper und die Psyche immer weiter und tiefer zerlegen, bis sich in der Bühnenrealität nicht einmal mehr von Objekt geschweige denn Subjekt reden lässt. Es ist die Akkumulation von Identitäten bis zum Kollaps, welche die Entität des Subjektbegriffs und damit auch Objektbegriffs als reine Illusion demaskiert. Diese theatrale Figuration von Identität sperrt sich gegen die gängige Vorstellung, einer zugewiesenen Rolle bzw. Kategorie gerecht werden zu müssen. Denn es scheint eben keine universelle Form des Subjekts, die man überall wiederfinden könnte¹⁹², zu existieren. Das Ich oder die Vorstellung von Identität maskiert gerade die Differenz bzw. die Tatsache, dass das Individuum nie "Herr im eigenen Haus" sein kann. Nur durch die Abgrenzung von Subjekt und Objekt vermag sich das bewusste Ich aber gleichzeitig zu konstituieren¹⁹³. Da Empfindungen und Vorstellungen eines Individuums in ein und demselben Zentrum entstehen, also stofflich äquivalent sind, können Differenzen des Ich nur auf einem Fundament ruhen, das, weil es unbewusst ist, selbst niemals Gegenstand der Erkenntnis sein kann. Was somit als Subjekt verstanden wird, spiegelt nur den bewussten Teil einer komplexen und größtenteils unbewussten Wahrnehmung wider. Wie subjektiv ist ein Subjekt? Wie objektiv ein Objekt? Oder: Wie subjektiv ist ein Objekt? Wie objektiv ist ein Subjekt? Käte Meyer-Drawe präzisiert die Frage als

¹⁹² Siehe Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris 1969 zitiert nach Käte Meyer-Drawe, "Das „Ich als Differenz der Masken“. Zur Problematik autonomer Subjektivität" aus Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik 67 (1991), Heft 4, S. 392.

¹⁹³ Käte Meyer-Drawe, "Das „Ich als Differenz der Masken“. Zur Problematik autonomer Subjektivität" aus Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik 67 (1991), Heft 4, S. 396.

„ ...Frage nach der Differenz des Ich als Bestimmendem und dem ich als dem Bestimmten, oder nach der Differenz von souveränem Subjekt und dem Subjekt als Untertan, wobei diese Differenz durch ... das Subjekt selbst hindurchgeht, ...“¹⁹⁴

In der Antwort auf diese Fragen würde gerade die beschworene Einheit bestehen, die das Ich aber nie erreichen kann. Statt also den reinen Vernunftraum, der nie erreicht werden kann, zu reflektieren, versuchen viele zeitgenössische Theaterkonzepte den Raum der Psyche, das Feld des Unbewussten zu sezieren, zu dekonstruieren, um von diesem Standpunkt aus dem Rezipienten die Möglichkeit zu geben, in eine veränderte, vielleicht geschärfte, Wahrnehmung zu „transzendieren“. Gesellschaftliche Veränderungen werden so möglicherweise nicht als Krisen interpretiert, sondern vielmehr als produktiver Input verstanden, Begrifflichkeiten, wie jene des Subjekts und Objekts, auf ihre Verwendung und Authentizität hin zu untersuchen. Damit gestalten sie gleichzeitig gesellschaftliche Veränderungen mit.

Objekte, seien es Puppen oder auch reine Materialien, stellen in diesem Zusammenhang gerade das Instrument dar, welches die behauptete, aber dennoch pathologische, Autonomie des Subjektkörpers sezziert, um den Zweifel an der Autonomie als Kernverständnis in einem modernen Subjektivitäts- und Objektivitäts- Diskurs zu etablieren. Das Figuren- und Objekttheater zeigt geradezu paradigmatisch, dass das Individuum „Spannungen zwischen den Extremen seiner Existenz aushalten kann, ohne sich als bloß frei oder als ausschließlich unterdrückt zu verkennen“¹⁹⁵. Puppen versinnbildlichen diese Existenzweise, die eigentlich schon immer Realität war und zunehmend auch als diese anerkannt wird. Bei der wissenschaftlichen Betrachtung von Puppenspiel eröffnen sich ganz neue Perspektiven, wenn die Puppe nicht als Abbild eines authentischen Ichs begriffen wird, die etwas vorgibt zu sein, was sie nicht ist. Da sie gerade kein Bewusstsein besitzt, muss nichts entfernt oder zur Seite geschoben werden, um hinter der Puppe etwas Ganzes, z.B. einen ganzen Menschen, entdecken zu können. Sie ist, was sie ist, ohne, dass hinter ihr die Referenz einer absoluten Autonomie steht. Sondern die Puppe artikuliert als Objekt und subjektiver Bestandteil unserer Lebensform ganz automatisch die Differenz des Ich. Das Potenzial, Imaginationen auf sie zu projizieren, fängt den Blick unseres

¹⁹⁴ Ebenda S. 397.

¹⁹⁵ Käte Meyer-Drawe, „Das „Ich als Differenz der Masken“. Zur Problematik autonomer Subjektivität“ aus Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik 67 (1991), Heft 4, S. 398.

Empfindungs- und Vorstellungslebens, wodurch die Puppe zu keiner endgültigen Einheit bzw. Identität gerinnen kann. Ebenso könnte man sagen; die Puppe ist Subjekt und Objekt zugleich. Die Puppe als reines Material kann nur bei sich sein, in der Manipulation des Materials wird eine Interaktion zwischen Mensch und Material ermöglicht; eine Verwicklung durch die Figuration von vermeintlich imaginierten Identitäten in die Sinn- und Sinneswelt des Menschen. Dieser Akt offenbart gleichzeitig, dass der Mensch gewöhnt ist, seine Umwelt identitäts- und sinnstiftend wahr zu nehmen, weil es ihm gerade an der eigenen Existenz versagt ist. Die Puppe ist der Inbegriff dieses "Dilemmas", die uns aber gleichzeitig viel über die Funktion unserer Wahrnehmungswelt erzählen kann.

„Der Mensch projiziert sein Wünschen, Begehren, seine Interessen auf ein Objekt und konkretisiert dies, sei es im Prozeß der Gestaltung, des funktionalen Umgangs oder der Deutung.“¹⁹⁶

Figuren, die derart gestaltet sind, dass sie nur naturgetreu nachahmen, stehen diesem Wahrnehmungsprozess entgegen. Jene Eigenschaften und Merkmale müssen daher an den Objekten entfernt oder weggelassen werden, um eine Figuration überhaupt zu ermöglichen. In der Reduktion und Abstraktion liegt für den Rezipienten gerade das Potenzial, in der Figur konkrete Eigenschaften und damit auch Wirkungen zu erkennen. Diese speist er aus seiner Lebens- und Erfahrungswelt und so werden abstrakteste Formen mit konkreten Erfahrungen belegt bzw. belebt. Diese Konkretisierung ist aber von einem Subjekt-Objekt Begriff weit entfernt, weil sie hauptsächlich auf Imagination beruht, die nicht in solchen Kategorien funktioniert¹⁹⁷.

Nicole Mossoux lässt allein durch ihre Körperlichkeit die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt verschwimmen und figuriert in der Wahrnehmung der Rezipienten zu multiplen Identitäten. Dabei geht es gerade nicht um eine Dialektik von Subjekt und Objekt, sondern um die Figuration einer dritten ständig im Werden begriffenen Konstante, einer Differenz, die sich als präsente theatrale Figur manifestiert. Diese Technik verneint gerade die gängige Auffassung einer Theorie von Animationsprozessen, wie sie auch Konstanza

¹⁹⁶ Lambert Blum, "Zwischen Wiedererkennen und Sehen", in Figurentheater der Nationen, *Wahrnehmung der Wirklichkeit-Wirklichkeit der Wahrnehmung. Fidenza &transartes*, Bochum: International Theatre Ensemble 1999, S. 50.

¹⁹⁷ Vgl. Steinmann, Peter Klaus, "Figurentheater-Totales Theater", Manfred Wegner (Hg.), *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. Und 20. Jahrhundert*, Köln: Prometh 1989, S. 215-230.

Kavrakova-Lorenz vertritt, indem sie dem/der ManipulatorIn oder PuppenspielerIn bescheinigt er/sie ermögliche dem Ding die Subjektwerdung¹⁹⁸.

„Gerade eine dialektische Methode löst die Schnittstelle auf, denn sie besagt, daß das Objekt in dem Subjekt vorhanden ist, ebenso wie das Subjekt sich schon in dem Objekt vergegenständlicht hat.“¹⁹⁹

Selbst wenn man den Begriff des Subjekts lediglich als Begriff für eine Person oder einen Gegenstand verwendet, die bzw. der handelt und nicht "gehandelt" wird, so ist eine derartige Bezeichnung des Vorgangs im Puppenspiel gerade deshalb irritierend und irreleitend, weil die Schnittstellen nie eindeutig sein können. Es scheint eher ein Zwang zu herrschen, einen Subjektstatus legitimieren zu müssen oder zu wollen. Die Faszination für den Rezipienten liegt doch gerade darin, dass diese Puppe weder eindeutig Objekt noch Subjekt ist, sondern wie bereits gesagt, die Differenz beider Pole; eine anthropomorphe Gestalt.

„Die Wahrnehmung geht in Schleife und löst den Gegenstand, ihn umkreisend, aus dem Kontext heraus. Sie schafft sich Zeit; Zeit, das Gegenüber entstehen zu lassen. [...] Es macht den fokussierten Gegenstand durch die verlängerte Zuwendung der Wahrnehmung dem Bewusstsein präsenter, befragt ihn. Dieses Dabeibleiben des Wahrnehmens an einer Situation, ohne sie durch Zuordnung oder Handlung sogleich zu erledigen, ist auch ein in ästhetischen Prozessen wichtiges Element.“²⁰⁰

Im Zuge einer narrativen Abfolge vermag diese dann auch den Charakter einer theatralen Figur an zu nehmen, ohne dass man sie zwingend als Subjekt kategorisieren müsste. Die Möglichkeit für den/die DarstellerIn, PerformerIn, ManipulatorIn liegt auch darin, mit dem Fokus der Rezipienten hinsichtlich der Konstitution des eigenen Körpers und Bewusstseins zu spielen. Tritt er/sie ganz hinter dem Objekt zurück bzw. löst er/sie sich in der Wahrnehmung der Rezipienten beinahe völlig auf, ist er/sie "nur" als theatrale Figur präsent

¹⁹⁸ Konstanza Kavrakova-Lorenz, "Das Theaterspiel der Dinge.Vom Animationsprozess", in Silvia Brendenal (Hg.), *Animation Fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit 2000, S. 72.

¹⁹⁹ Lambert Blum, "Zwischen Wiedererkennen und Sehen", in Figurentheater der Nationen, *Wahrnehmung der Wirklichkeit-Wirklichkeit der Wahrnehmung. Fiden &transartes*, Bochum: International Theatre Ensemble 1999, S. 48.

²⁰⁰ Dr. Walter Siegfried, "Wahrnehmungssirritationen als Impulse für die Aufmerksamkeit", in Figurentheater der Nationen, *Wahrnehmung der Wirklichkeit-Wirklichkeit der Wahrnehmung. Fiden &transartes*, Bochum: International Theatre Ensemble 1999, S. 37-38.

oder agieren Mensch und Objekt gleichberechtigt? Der Einsatz von Puppen ist also kein einfaches Subjekt-Objekt-Verhältnis, das sich durch die Manipulation umdreht, sondern ein komplexes Interaktionssystem aus den fixen Komponenten ManipulatorIn, Puppe und RezipientIn, sowie den bewussten und unbewussten ästhetischen Wahrnehmungsvorgängen aus deren Zusammenspiel. Synthetisiert wird dabei die Figuration einer theatralen Erscheinung. Diese vielfachen Möglichkeiten machen die Arbeit mit der Puppe in allen Mischformen des Theaters so interessant, weil sie die Rezeptionsweise und damit den Blick auf die Welt verändern und gleichzeitig komplexe Strukturen auf ganz einfache Weise verbildlichen kann.

Die Puppe ist also die Vakanz, welche vom Rezipienten ausgefüllt wird und ihr größtes Potenzial liegt gerade darin, dass sie weder Objekt noch Subjekt sein muss, um zu einer Existenz zu gelangen. Vielleicht auch ein Zustand, den sich der Mensch für sich selbst wünscht. Diese Freiheit erreicht die Puppe aber gleichzeitig nur deshalb, weil sie sich unterwirft, weil sie es, ohne Vorbehalte zu haben, kann. Aus der Perspektive unserer Gesellschaft würde dies paradoxerweise bedeuten, dass ihr größter Nachteil zum Vorteil generiert. Die Puppe wirkt gerade deshalb so authentisch, weil niemand ihre Abhängigkeit und Unterwerfung verschwinden machen kann, während der Mensch versucht Autonomie zu zelebrieren und unter Beweis zu stellen.

Wie diese Aufführungs- und Inszenierungsanalyse gezeigt hat, ist die Beschreibung und Verwendung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses als Hilfskonstruktion möglich, um die ästhetische Differenz beider Begriffe, die Figuration anthropomorpher Gestalten, in *Twin Houses* beschreibbar zu machen. Anwendbar ist dieses Instrumentarium somit auch auf andere theatrale Phänomene, die dieses Feld, der Mensch im Verhältnis zu seiner Objektwelt und die Einschreibung dieser in den menschlichen Körper, diskursiv mit Objekten, Materialien und Puppen durchleuchten und verhandeln. Damit geht meist die Dekonstruktion des Subjekts einher; wird die pathologische Entität dieses Begriffes offengelegt, um die unbewussten Zerrbilder und Erinnerungen, die in den Menschen als kollektives Gedächtnis eingeschrieben sind, zu beschwören. Das Phänomen des Unheimlichen und seine Ambivalenz mahnen uns vielleicht gerade daran, dass die beschworene Einheit und Eindeutigkeit des Menschen eine Illusion bleiben muss.

Anhang



0.15min.png



0.29min.png



0.49min.png



1.40min.png



1.47min.png



1.53min.png



2.01min.png



2.08min.png



2.16min.png



2.35min.png



2.44min.png



2.53min.png



2.55min.png



3.08min.png



3.12min.png



3.21min.png

,.



3.29min.png



3.36min.png



3.40min.png



3.52min.png



3.54min.png



3.57min.png



4.00min.png



4.01min.png



4.03min.png



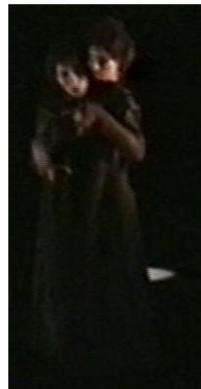
4.07min.png



4.27min.png



4.37min.png





5.11min.png



5.17min.png



5.19min.png



5.27min.png



5.52min.png



5.57min.png



6.05min.png



6.20min.png



6.27min.png



6.33min.png



6.37min.png



6.47min.png



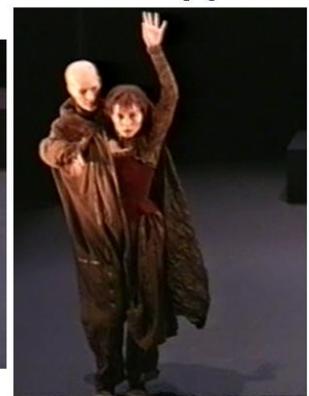
6.50min.png



6.52min.png



7.00min.png



7.12min.png



7.21min.png



7.27min.png



7.29min.png



7.34min.png



7.44min.png



7.53min.png



8.01min.png



8.13min.png



8.26min.png



8.28min.png



8.37min.png



8.40min.png



9.25min.png



9.45min.png



9.52min.png



9.57min.png



10.04min.png



10.08min.png



10.16min.png



10.27min.png



10.38min.png



10.41min.png



10.44min.png



10.54min.png



11.01min.png



11.10min.png



11.17min.png



11.20min.png



11.26min.png



11.30min.png



11.37min.png



11.38min.png



11.41min.png



11.46min.png



11.50min.png



11.53min.png



11.58min.png

Stills aus *Twin Houses*, Regie: Company Mossoux-Bonté, 20 Minuten Ausschnitte, Brüssel 1994 und



Anima- Marionette-Leben, Regie: Marc Huraux, Dokumentation, Frankreich 2004; Erstaustrahlung arte 25.05.2005, 1:05min.

Abbildungen:

A



Abb. 10:

Links: Im Vordergrund ein maskierter Darsteller, im Hintergrund ein Darsteller nach der Trennung von seiner Maske, die sich zum dramatischen Subjekt einer Figur wandelte.

Rechts: Die erste «Übermarionette» in der Diagonale stellt einen Darsteller mit einer Masken-Figur dar.

E. G. Craig: Skizzenbuch «Ueber-Marions» (1905). Collection Craig, Bibliothèque Nationale Paris.

B



Abb. 9:
E. G. Craig: Maskierter Schauspieler (1902) – Skizzenbuch «Ueber-Marions». Collection
Craig, Bibliothèque Nationale Paris.

C

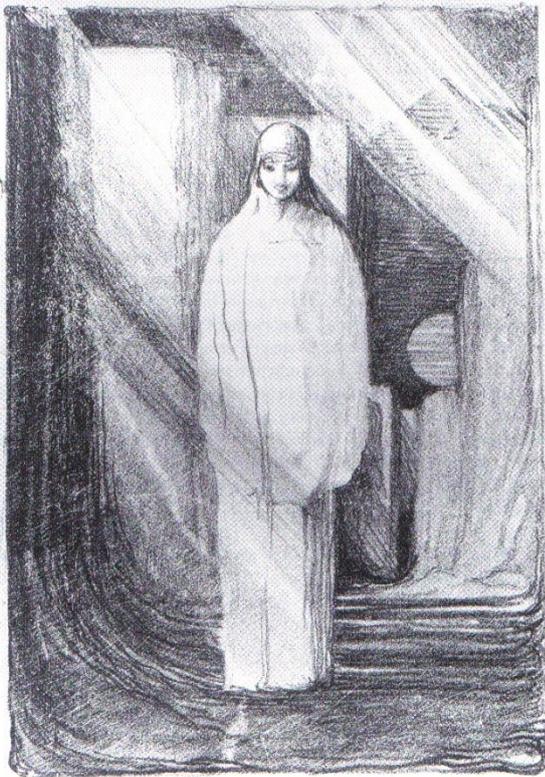


Abb. 11:
E. G. Craig: Ueber-Marion mitten im kubistischen Bühnenbild. Scene 1907. Collection
Craig, Bibliothèque Nationale Paris.

D



Abb. 12:
E. G. Craig: «Hamlet & Daemon», «Übermarionette» –
Holzschnitt, Florenz 1909. Collection Craig, Bibliothèque
Nationale Paris.

Aus Hana Ribí, *Edward Gordon Craig-Figur und Abstraktion. Craigs Theatervisionen und das schweizerische Marionettentheater*, Zürich: Theaterkultur 2000.

Abstract:

Die vorliegende Arbeit analysiert das Tanztheaterstück *Twin Houses* der belgischen Compagnie Mossoux-Bonté unter Verwendung der Begrifflichkeit Figuration und das Unheimliche als ästhetische Kategorie. Mit Augenmerk auf das Verhältnis Puppen/Menschen verbindet diese Untersuchung eine Aufzeichnungsanalyse mittels Videomittschnitt mit einer phänomenologischen Aufführungsanalyse. Gegenstand ist dabei, das Verhältnis Puppen/Menschen und das damit einhergehende Subjekt-Objekt-Verhältnis zu durchleuchten und zu hinterfragen. Die Arbeit führt in diesem Zusammenhang den Terminus des "Subobjekts" als Analyseinstrumentarium ein, um die ästhetische Differenz beider Begriffe, die Figuration anthropomorpher Gestalten, in *Twin Houses* beschreibbar zu machen. Dabei gewonnene Erkenntnisse dienen einer zusammenfassenden Betrachtung der ästhetischen Struktur von *Twin Houses*.

Als theatertheoretische Referenz wird Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* und Edward Gordon Craigs utopisches Konstrukt der „Über-Marionette“ besprochen. Hier werden Aspekte aufgezeigt, die den Diskurs Puppen/Menschen und den Subjekt-/Objektstatus mit Bezug zu *Twin Houses* gedanklich erweitern und in einen produktionsästhetischen Kontext stellen.

Mit Rückbindung zur Figurentheatertheorie wird im Resümee abschließend versucht die angebliche Autonomie des Subjekts zu dekonstruieren, wobei dem bisher gebrauchten dialektischen Subjekt/Objekt Instrumentarium teilweise entsagt wird. So kann das Instrumentarium dieser Arbeit auch auf andere theatrale Phänomene angewendet werden, die dieses Feld, der Mensch im Verhältnis zu seiner Objektwelt und die Einschreibung dieser in den menschlichen Körper, diskursiv mit Objekten, Materialien und Puppen durchleuchten und verhandeln. Die Arbeit prägt in diesem Zusammenhang die "Theatrale Sezierung des pathologischen Subjekts", um derartige Phänomene beschreibbar zu machen.

Lebenslauf:

Jan Jedenak wurde am 07.09.1985 in Goslar (D) geboren. Von 1992 bis 1996 besuchte er die Grundschule Goetheschule Goslar und von 1996 bis 1998 die Orientierungsstufe Innenstadt. 1998 wechselte er auf das Ratsgymnasium Goslar und schloss sein Abitur im Jahr 2006 ab. Seit dem Wintersemester 2006 studierte er Theater-, Film- und

Medienwissenschaft sowie zeitweise Romanistik an der Universität Wien und beendete sein Studium als Mag.phil. im Wintersemester 2011.

Bibliographie

Barba, Eugenio/ Savarese, Nicola, "A Dictionary Of Theatre Anthropology. The Secret Art Of the performer", London/New York: Routledge 1991.

Beiküfner, Uta, *Blick, Figuration und Gestalt. Elemente einer aisthesis materialis im Werk von Walter Benjamin, Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim*, Bielefeld: Aisthesis 2003.

Blamberger, Günter (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 1998*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1998.

Boenisch, Peter M., *körPerformance 1.0. Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellung im zeitgenössischen Theater*, München: ePodium 2002.

Boenisch, Peter M., "Tanz als Körper-Zeichen. Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik", *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps«*, Hg. Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein, Bielefeld: transcript 2007, S.29-45.

Brandl-Risi, Bettina/ Ernst, Wolf-Dieter/ Wagner Meike (Hg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München: ePodium 2000.

Brandstetter, Gabriele/Peters, Sibylle (Hg.), *de figura. Rhetorik-Bewegung-Gestalt*, München: Wilhelm Fink 2002.

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

Briginshaw, Valerie A., *Dance, Space and Subjectivity*, New York: palgrave 2001.

Cixous, Hélène, "Die Fiktion und ihre Geister. Eine Lektüre von Freuds *Das Unheimliche*", *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Hg. Klaus Herding, Gerlinde Gehrig, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S.37-59.

Craig, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre. Edited and introduced by Franc Chamberlain*, New York: Routledge 2009.

Craig, Edward Gordon, *The Theatre –Advancing*, Boston: Little, Brown and Company 1919.

Fiebach, Joachim, *Von Craig bis Brecht. Studien zur Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Henschel 1975.

Figurentheater der Nationen, *Wahrnehmung der Wirklichkeit-Wirklichkeit der Wahrnehmung. Fidenza &transartes*, Bochum: International Theatre Ensemble 1999.

Fischer-Lichte, Erika, "Auf der Schwelle. Ästhetische Erfahrung in Aufführungen", (Hg.)Sabine Gehm, Pirko Husemann, Katharina von Wilcke, Bielefeld: transcript 2007.

Forssmann, Juliane, *Intimations of Ambiguity. The Narrative Treatment of Uncanny in Selected Texts of Romantic English and German Prose Fiction*, Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1999.

Freud, Sigmund, *Gesammelte Schriften. Dritter Bnd.*, Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925.

Freud, Sigmund, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Eschwege: Fischer doppel punkt 1963.

Hepp, Rolf Dieter, "Die Metamorphosen der Maske", *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. Und 20. Jahrhundert*, Hg. Manfred Wegner, Köln: Prometh 1989, S.205-214.

Kavrakova-Lorenz, Konstanza, "Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess", *Animation Fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Hg. Silvia Brendenal, Berlin: Theater der Zeit 2000, S.70-73.

Kelley, Mike, *The Uncanny by Mike Kelley, Artist*, Köln: Verlag Buchhandlung Walter König 2004.

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

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau 2005.

Kreuder, Friedmann, "Formen des Erinnerens in der Theaterwissenschaft", *Theater als Paradigma der Moderne*, Hg. Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte, Tübingen: Francke 2003, S.177-187.

Kristeva, Julia, "Das Theater der Psyche", *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Hg. Gabriele Brandstetter, Helga Finter, Markus Weßendorfer, Tübingen: Gunter Narr 1998, S.23-30.

Kruschkova, Krassimira (Hg.), *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*, Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau 2005.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 4. Aufl.2008.

Lehmann, Günther K., *Der Übermensch. Friedrich Nietzsche und das Scheitern der Utopie*, Berlin: Verl. d. Wissenschaften 1993.

Lindner, Burkhardt, "Freud liest den Sandmann", *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Hg. Klaus Herding, Gerlinde Gehrig, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S.19-36.

Nancy, Jean-Luc, *singulär plural sein*, Berlin: diaphanes 2004.

Paskas, Roman, "Dead Puppet Talk. Deutsche Adaption: Über das Puppentheater", Programmheft *Beethoven in Camera. Eine Komödie*, Schauspielhaus Wien 2007.

Plügge, Herbert, "Grazie und Anmut. Ein biologischer Exkurs über das Marionettentheater von Heinrich von Kleist", *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Hg. Helmut Sembdner, Berlin: Schmidt 1967, S.54-75.

Preissler, Petra, "Mensch und Material bei Edward Gordon Craig", Diss. Universität Wien 1977.

Ribi, Hana, *Edward Gordon Craig-Figur und Abstraktion. Craigs Theatervisionen und das schweizerische Marionettentheater*, Zürich: Theaterkultur 2000.

Röper, Hella, *Grazie und Bewusstsein bei Heinrich von Kleist „Ueber das Marionettentheater“*. Versuch einer komplexen Analyse, Aachen: Alano, Rader Publ. 1990.

Roselt, Jens (Hg.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verl. 2005.

Ryan, Lawrence, "Die Marionette und das „unendliche Bewusstsein“ bei Heinrich von Kleist", *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Hg. Helmut Sembdner, Berlin: Schmidt 1967, S.54-75.

Sauerland, Karol, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 1979.

Sembdner, Helmut (Hg.), *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin: Erich Schmidt 1967.

Siegmund, Gerald, "KörperSpektren. Der Körper im zeitgenössischen Tanz", *Theater fürs 21. Jahrhundert. Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur SB.*, Hg. Heinz Ludwig Arnold, München: Richard Boorberg 2004, S.180-194.

Siegmund, Gerald, "Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes", *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*, Hg. Krassimira Kruschkova, Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau 2005.S.72-83.

Silz, Walter, "Die Mythe von den Marionetten", *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Hg. Helmut Sembdner, Berlin: Schmidt 1967, S.99-111.

Spissak, Elke, "Puppentheater und menschliche Realität", Dipl. Universität für angewandte Kunst 2010.

Steinmann, Peter Klaus, "Figurentheater-Totales Theater", *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. Und 20. Jahrhundert*, Köln: Prometh 1989, Hg. Manfred Wegner, S. 215-230.

Taxidou, Olga, *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Edinburgh: OPA 1998.

Tillis, Steve, *Toward an aesthetic of the puppet. Puppetry as theatrical art*, New York: Greenwood Press 1992.

Twin Houses, Programmheft, Lyon: Theatre Nouvelle Generation April 2010.

Wagner, Meike, "Entkörperungen. Figuration des Körpers in Jan Svankmajers *Lekce Faust*", *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, Hg. Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst, Meike Wagner, München: ePodium 2000, S.118-130.

Online:

Homepage Company Mossoux-Bonté, <http://www.mossoux-bonte.be/> , letzter Zugriff 15.02.2011.

Rezensionen *Twin Houses*:

<http://thescotsman.scotsman.com/features/Theatre-reviews-Manipulate-Twin-Houses.4953712.jp>

<http://www.puppetcentre.org.uk/animationonline/aotwentyeight/profile.html>

<http://www.chicagoreader.com/chicago/on-invisible-strings/Content?oid=891783>

<http://joycemcmillan.wordpress.com/2009/02/06/manipulate-twin-houses-and-mother-of-all-enemies-tam-o-shanter-tons-of-money/>

Video:

Twin Houses, Regie: Company Mossoux-Bonté, [http://www.mossoux-bonte.be/index.php?option=com_content&view=article&id=60&Itemid=104\(=EN_](http://www.mossoux-bonte.be/index.php?option=com_content&view=article&id=60&Itemid=104(=EN_) , letzter Zugriff 15.02.2011.

Twin Houses, Regie: Company Mossoux-Bonté, 20 Minuten Ausschnitte, Brüssel 1994.

Anima- Marionette-Leben, Regie: Marc Huraux, Dokumentation, Frankreich 2004, Erstaustrahlung arte 25.05.2005.