

Beate Hochholdinger-Reiterer/Alexandra Portmann (Hg.)

itw : *in dialog* – *Forschungen zum Gegenwartstheater*

Band 5

Reihenbeirat

Andreas Härter, Universität St. Gallen, Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Andreas Kotte, Universität Bern

Christina Thurner, Universität Bern

Uneins – Désuni – At odds Identitätsentwürfe im Figurentheater

Herausgegeben von
Laurette Burgholzer
Beate Hochholding-Reiterer

Unter Mitarbeit von
Lisa Mösli und Nora Steiner



Alexander Verlag Berlin

Redaktion und Druck wurden unterstützt durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern und das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias umanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



u^b

**UNIVERSITÄT
BERN**

© by Alexander Verlag Berlin 2021

Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin

info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-565-2

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-572-0

DOI: 10.16905/itwid.2021.0

Inhalt

- 9 **Vorwort/Preface/Préface**

HISTORICAL AND CONTEMPORARY PERSPECTIVES

- Hélène Beauchamp
28 **The puppet in the theatrical experience of the historic
avant-gardes of Europe**
The dissolution of identity?
- Meike Wagner
44 **Who am I?**
Challenging the self through puppets

OBJECT IDENTITIES

- Jessica Hölzl
62 **Assoziierende Fragmente**
Spielweisen im Dingtheater der Gegenwart
- Franziska Burger
77 **Lehm als Arbeitsmaterial und Identifikationsangebot**
Géologie d'une fable des Collectif Kahraba
- Lucie Doublet
89 **La marionnette et le cyborg**
- Karol Suszczyński
101 **Character – simulacrum – object – symbol**
The ontological versatility of dummy-like puppets in con-
temporary puppet theatre for youth and adults in Poland

THIRD SPACE IDENTITIES

- Salma Mohseni Ardehali
118 **The identity of the puppet and multiculturalism**
An analysis of the Iranian puppet show *Simin and Farzan*

- Jean Youssef
129 **Le théâtre de marionnettes au Liban**
Tentatives de mettre en scène une identité

FRAGMENTED AND HYBRID BODIES

- Mélissa Bertrand
142 **Du moule à la défiguration**
L'identité en jeu dans *Wax* de Renaud Herbin

- Émilie Combes
154 **De l'inerte au vivant, déconstruction et reconstruction de soi**
Quand la marionnette ouvre les portes du sensible

- Angela Koerfer-Bürger
166 **Körperfragmente**
Indizien einer melancholischen Biografie in *Ausschliesslich Inländer. Ein Georg Kreisler-Abend* von Nikolaus Habjan und Franui am Schauspielhaus Zürich

ALTERITIES

- Paul Piris
180 **The puppet as a figure of alterity in contemporary puppet theatre**

Demis Quadri & Yvonne Schmidt

- 195 **Performing agency**
Exploring puppetry from a disability perspective

FEMININITIES

- Cariad Astles
206 **The return of the puppetress/sorceress**
Feminism and ecology
- Alexandra Beraldin
216 **Dislocated identities**
Bodies of becoming in Ilka Schönbein's *Winterreise* and
Tibo Gebert's *Manto*

BEING MULTIPLE

- Markus Joss
230 **Der geteilte Körper**
- Laurette Burgholzer
240 **Artikulationen des Uneins-Seins**
Figurentheater-Ausbildungen in Frankreich und Deutschland
- 261 **Abstracts**
- 267 **CVs**

Vorwort

Seite an Seite bewegen sich Puppen mit menschlichen Zügen und verpuppte Akteur_innen in den Inszenierungen der Compagnie Mousoux-Bonté und bringen so auch die Verhältnisse zwischen Subjekt- und Objektstatus zum Tanzen. Die Ähnlichkeit der auf der Bühne erscheinenden Figuren beruht auf einer doppelten Annäherung: Während die Puppen von der Physiognomie bis zum Kostüm realistisch gestaltet sind und häufig möglichst lebensecht animiert werden, disziplinieren die Akteur_innen ihre Mimik bis hin zur Starrheit und vollführen mitunter ruckartige Bewegungen ausgerenkt wirkender Glieder. Aber auch wenn auf der Bühne die Differenz zwischen Puppenspieler_in und Spielfigur klar ersichtlich ist – etwa bei den Bunraku- bzw. Bauchrednerpuppen-inspirierten Inszenierungen von Blind Summit und Stuffed Puppet – können Aktionspotential und Intentionalität der Puppe suggeriert werden wie auch die Dinghaftigkeit der Manipulator_innen.

Das polymorphe, von offener Manipulation geprägte Figurentheater der Gegenwart, an Schnittstellen zu Tanz, Musik, Zirkus oder Performance, bietet Raum für diverse Naheverhältnisse zwischen Organischem und Artefakt. Animalische oder monströse Entitäten entstehen und vergehen in Ilka Schönbeins Inszenierungen, indem Masken und Abgüsse von Körperteilen mit den Gliedmaßen der Akteurin transitorische Einheiten bilden. Zu fiktionalen Körpern auf Zeit verbinden sich auch in Duda Paivas Bühnenarbeiten anthropomorphe, oft als weiblich markierte Puppenelemente mit dem Körper des Akteurs. Wenn nicht vorab geformte Gegenstände animiert werden, sondern flexibles Material wie Wachs oder Lehm sich in der Aufführung nach und nach zu einem Tier, zu einer Menschengruppe oder zu einer Fratze wandelt, scheinen auch diese Gestalten Donna Haraways These zu illustrieren: »Identitäten erweisen sich als widersprüchlich, partiell und strategisch« (Haraway 1995: 40).

Im Unterschied zum repräsentativen Schauspielertheater war die Frage der körperlichen und psychologisch forcierten, geschlossenen

Einheit von Akteur_in und Rolle im Puppentheater nicht relevant. Aus seiner grundlegenden Gespaltenheit oder Duplizität und seiner ostentativen Künstlichkeit speisen sich im Figurentheater der Gegenwart ein Reservoir künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten und ein damit verbundenes Potenzial, Unschärfe in den Kategorisierungen zuzulassen, Dividuen statt Individuen zu denken und die Fluidität von Identitäten materiell und visuell zu verwirklichen. Identitätsbehauptungen sind hier variabel und müssen nicht mit dem Körper belegt werden. Figurentheatrale Spielpraktiken setzen in der Art historischer karnevalesker und maskentheatraler Formen das theaterfeindliche »Ideal der Identitätsrealisierung des Individuums« (Münz 1998: 109) aufs Spiel.

Binäre Oppositionspaare, die einer identitären Fixierung dienen, u. a. weiblich/männlich, menschlich/nicht-menschlich, aktiv/passiv, europäisch/nicht-europäisch, traditionell/innovativ, normal/anormal, lebendig/leiblos, natürlich/künstlich, fungieren stets nach einem Entweder-Oder-Schema, das in den Worten Michel Serres »nur ein Gespenst auf der einen, ein Skelett auf der anderen Seite erkennen [lässt]« (Serres 1993: 23). Spezifische Körpertechniken der offenen Manipulation, Figurengestaltung, Narrations- und Rezeptionsweisen im Figurentheater können Alternativen zu diesen Dualismen generieren: Ein Bühnensubjekt kann aus disparaten, nicht zwingend synthetisierbaren Versatzstücken bestehen und – Wsewolod Meyerhold folgend – grotesk sein, im Sinne einer kontrastreichen, arbiträren und variablen Montage. Ist diese beschränkt auf explizit oder implizit Anthropomorphes?

Wenn das Menschliche keine stabile Form besitzt, ist es noch lange nicht formlos. [...] Der Ausdruck ›anthropomorph‹ unterschätzt unsere Menschlichkeit [...]. Man müsste von Morphismen sprechen. Im Menschlichen kreuzen sich Technomorphismen, Zoomorphismen, Physiomorphismen, Ideomorphismen, Theomorphismen, Soziomorphismen, Psychomorphismen. Ihre Allianzen und ihr Austausch definieren alle zusammen den *anthropos*. (Latour 2008: 182)

Bruno Latours Überlegungen zum Morphismus lassen sich auf das Figurentheater, verstanden als Laboratorium für Identitätswürfe, übertragen.

Dieser fünfte Band der Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* versammelt wissenschaftliche Aufsätze, die anlässlich der internationalen Tagung »Uneins. Identitätswürfe im Figurentheater/Désuni. Conceptions d'identité dans le théâtre de marionnettes/At odds. Models of identity in contemporary puppet theatre« entstanden sind. Die dreisprachige Veranstaltung, die im Januar 2020 in Kooperation der Universität Bern mit der Hochschule der Künste Bern stattfand, bildete die Abschlussstagung des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekts »Offene Manipulation. Figurentheater als Movens spartenübergreifender Theater-, Tanz- und Musiktheaterforschung«. Die Tagung widmete sich, in einem Austausch zwischen Wissenschafts- und Theaterpraxis, aktuellen Artikulationen von Identitätsfragen im Figurentheater, geleitet von der titelgebenden Trias »uneins, désuni, at odds« deren Deckungsungleichheit ein diskursives Spannungsfeld eröffnet und so Raum für Wechselverhältnisse schafft.

Hélène Beauchamp eröffnet den vorliegenden Band mit ihrem Beitrag »The puppet in the theatrical experience of the historic avant-gardes of Europe: the dissolution of identity?«, welcher der vorherrschend gegenwartsspezifischen Perspektive eine historische Kontextualisierung verleiht, indem er dramaturgische und inszenatorische Mittel der Fragmentierung und Dissoziation in europäischen Avantgarde-Stücken um 1900 aufzeigt. Basierend auf Helmuth Plessners Begriff der exzentrischen Positionalität des Menschen befragt Meike Wagner in ihrem Artikel »Who am I? Challenging the self through puppets« Inszenierungspraktiken im gegenwärtigen Figurentheater in Hinblick auf Strategien der Destabilisierung der Identität von Zuschauer_innen und das Performen des ›Anderen‹.

Jessica Hölzl differenziert in ihrem Text »Assoziierende Fragmente. Spielweisen im Dingtheater der Gegenwart« anhand der Produktionen *Cosas que se olvidan fácilmente* von Xavier Bobés und *Assembly of Animals* von Tim Spooner Prozesse der Assoziation, die normative Identitätskonzepte subvertieren können. Interaktionen zwischen

Mensch und Umwelt stehen in Franziska Burgers Beitrag »Lehm als Arbeitsmaterial und Identifikationsangebot. *Géologie d'une fable* des Collectif Kahraba« im Zentrum. Die Autorin skizziert, ausgehend von Spielpraktiken mit bedeutungsbeladenem und transformierbarem Lehm, Ansätze zu einem nicht-anthropozentrischen Verständnis von Narration.

Lucie Doublet führt in ihrem Artikel »La marionnette et le cyborg«, ausgehend vom hybriden Charakter beider Protagonisten, Theorien zu Transhumanismus und theatralem Antinaturalismus zusammen und konfrontiert diese mit aktuellen, technikaffinen Körperinszenierungen. In seinem Beitrag »Character – simulacrum – object – symbol. The ontological versatility of dummy-like puppets in contemporary puppet theatre for youth and adults in Poland« untersucht Karol Suszczyński die Wechselhaftigkeit ontologischer Zuschreibungen menschengroßer, realistischer Puppen auf der polnischen Gegenwartsbühne.

Affirmationen und Dekonstruktionen nationaler oder ethnischer Identitäten mittels Figurentheater-Produktion und -Rezeption werden in den Beiträgen von Salma Mohseni Ardehali, »The identity of the puppet and multiculturalism. An analysis of the Iranian puppet show *Simin and Farzan*« und Jean Youssef, »Le théâtre de marionnettes au Liban : tentatives de mettre en scène une identité«, in einem transkulturellen Kontext ausgelotet.

Prozesse der körperlichen Fragmentierung und Hybridisierung stehen im Fokus dreier Beiträge: Mélissa Bertrand zeigt in »Du moule à la défiguration : l'identité en jeu dans *Wax* de Renaud Herbin« unter Rückbezug auf Emmanuel Levinas und David Le Breton anhand einer Fallstudie auf, wie menschliches Gesicht und Materie in einem Wechselspiel der Verformungen und des Verschwindens Konzepte von Identität und Alterität verwirren. Im Artikel »De l'inerte au vivant, déconstruction et construction de soi : Quand la marionnette ouvre les portes du sensible« analysiert Émilie Combes anhand von Alexandre Haslés Produktion *La Pluie* markante Momente, in welchen die Körper von Puppe und Puppenspieler sich verweben oder koexistieren. Angela Koerfer-Bürgers Beitrag »Körperfragmente. Indizien einer melancholischen Biografie in *Ausschliesslich Inländer. Ein Georg*

Kreisler-Abend von Nikolaus Habjan und Franui am Schauspielhaus Zürich« untersucht in Hinblick auf die Themenfelder Migration, Fremdheit, Melancholie – Kreislers Lebensgeschichte und aktuelle politische Kontexte einbeziehend – musikalische Inszenierungselemente und Puppenspielästhetik.

Im Artikel »The puppet as a figure of alterity in contemporary puppet theatre« widmet sich Paul Piris aus phänomenologischer Perspektive der ontologischen Ambiguität der Puppe in *Cuniculus* von Neville Tranter and *Twin Houses* von Mossoux-Bonté. Demis Quadri und Yvonne Schmidt thematisieren in »Performing agency. Exploring puppetry from a disability perspective« Körperkonzepte und Aufführungspraktiken des organisch-anorganischen Miteinanders – u. a. bei Mari Katayama, Lila Derridj und Nomy Lamm – aus Figurentheater- und Disability-Studies-Perspektive. In ihrem Beitrag »The return of the puppetress/sorceress: feminism and ecology« schlägt Cariad Astles ein Verständnis von gegenwärtigen Puppenspieler_innen als Mittler_innen zwischen Leben und Tod vor, mit einem feministisch und ökologisch orientierten Blick auf Animismus. Alexandra Beraldins Artikel »Dislocated identities: bodies of becoming in Ilka Schönbein's *Winterreise* and Tibo Gebert's *Manto*« befragt figurentheatrale Transgressionen des menschlichen Körpers in ihrer Prozesshaftigkeit.

Das Agieren im Modus des Mehrere-Seins in Spieltechniken und Ausbildungskontexten steht im Mittelpunkt zweier Beiträge: Markus Joss reflektiert in »Der geteilte Körper«, ausgehend von seinem gleichnamigen Praxis- und Theorieworkshop im Rahmen der Tagung, über die anthropomorphe Geste und den Status von Puppenspielerkörpern in einem Netzwerk widerständiger Materialien. Der Artikel »Artikulationen des Uneins-Seins. Figurentheater-Ausbildungen in Frankreich und Deutschland« von Laurette Burgholzer zeigt anhand von Denk- und Trainingspraktiken an Figurentheater-Schulen das Erlernen des (Re-)Agierens im Theater der Dinge auf.

Auch dieser fünfte Band der Reihe *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* konnte dank einer neuerlichen Kooperation mit der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) und durch die großzügige Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW) verwirklicht werden.

Wir danken der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern und dem Institut für Theaterwissenschaft für die Unterstützung der Redaktionsarbeiten.

Die Herausgeberinnen danken Lisa Mösli für das Korrektorat sowie Nora Steiner für die Erstellung des druckfähigen Manuskripts. Ein besonderer Dank geht an Chris Walton für seine präzise Lektorats- und Übersetzungsarbeit der englischsprachigen Texte. Wir danken den Fotograf_innen für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung der Fotos und Abbildungen.

Allen Beitragenden des vorliegenden Bands sei für die reibungslose Zusammenarbeit gedankt. Antje und Alexander Wewerka haben von Verlagsseite wieder für eine professionelle und gute Zusammenarbeit gesorgt. Für ihr wiederholtes Vertrauen in unsere Reihe sind wir ihnen sehr verbunden.

Laurette Burgholzer
Beate Hochholding-Reiterer

Bern, im September 2020

Literatur

Haraway, Donna (1995): »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 33–72.

Latour, Bruno (2008): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

Münz, Rudolf (1998): »Giullari nudi, Goliarden und ›Freiheiten‹«, in: ders.: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, S. 104–140.

Serres, Michel (1993): *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Preface

Puppets with human features and puppet-like actors move side by side in the productions of the Compagnie Mossoux-Bonté, thereby bringing dance into the very relationship between subject and object. The similarity between the figures on stage is based on a dual instance of rapprochement: While the puppets are designed realistically, from their physiognomy to their costumes, and are often animated in a manner that is as true to life as possible, the gestures of the actors are disciplined to the point of rigidity, their limbs occasionally moving jerkily as if dislocated. But even when the difference between puppets and human actors is clearly visible on stage – such as in the productions by Blind Summit and Stuffed Puppet that are inspired by Bunraku or ventriloquism – both action potential and intentionality can be suggested on the part of the puppet, as can the tangibility of its manipulators.

The polymorphous puppet theatre of the present day, which is characterised by visible manipulation and exists at an interface with dance, music, circus and performance, offers space for diverse close relationships between the organic and the artefact. Animalistic or monstrous entities arise and perish in Ilka Schönbein's productions when masks and casts of body parts form a transitory unity with the limbs of the actor. In Duda Paiva's stage works, anthropomorphic, often femininely denoted puppet elements unite with the body of the actor to form transitory, fictional bodies. When it is not preformed objects that are animated, but flexible materials such as wax or clay that over the course of performance emerge gradually as an animal, a group of people or a grotesque face, these figures seem to illustrate Donna Haraway's notion of how »identities seem contradictory, partial, and strategic« (Haraway 1995: 155).

In contrast to representational, actor-driven theatre, issues surrounding the corporeal and psychological enforced unity of actor and role are not relevant in puppet theatre. Its fundamental dichotomy or duplicity and its ostentatious artificiality nourish a reservoir of artistic

possibilities for expression in the puppet theatre of today, and provide the potential for a blurring of categories, thinking in dualities instead of individualities, and manifesting the fluidity of identities both materially and visually. Assertions of identity are variable here, and do not have to be proven through the body. After the manner of historical carnivalesque, masked-theatre forms, puppet theatre techniques put at risk the »ideal of the individual's realisation of identity« (Münz 1998: 109) that is essentially hostile to theatre.

Binary oppositional pairs that serve to fix identity – such as female/male, human/non-human, active/passive, European/non-European, traditional/innovative, normal/abnormal, living/lifeless, natural/artificial – always function according to an either/or scheme that – in the words of Michel Serres – »reveal[s] a ghost facing a skeleton« (Serres 2008: 25). Specific corporeal techniques in puppet theatre, such as visible manipulation, figure design, and different modes of narrative and reception, can generate alternatives to these dualities. A stage subject can comprise disparate set pieces that cannot necessarily be synthesised, and – taking our cue from Vsevolod Meyerhold – it can also be grotesque in the sense of an arbitrary, variable montage rich in contrasts. Is this limited to what is either explicitly or implicitly anthropomorphic?

If the human does not possess a stable form, it is not formless for all that. [...] The expression »anthropomorphic« considerably underestimates our humanity. We should be talking about morphism. Morphism is the place where technomorphisms, zoomorphisms, phisomorphisms, ideomorphisms, theomorphisms, sociomorphisms, psychomorphisms, all come together. Their alliances and their exchanges, taken together, are what define the *anthropos*. (Latour 1993: 182)

Bruno Latour's reflections on morphism can be applied to puppet theatre in the sense of it being a laboratory for identity design.

This fifth volume in the series *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* gathers together scholarly papers that were given at the international conference »Uneins. Identitätsentwürfe im Figurentheater/Désuni. Conceptions d'identité dans le théâtre de

marionnettes/At odds. Models of identity in contemporary puppet theatre«. This trilingual event, which took place in January 2020 as a collaboration between the University of Bern and the Bern University of the Arts (HKB), was the final conference of the research project funded by the Swiss National Science Foundation entitled »Offene Manipulation. Figurentheater als Movens spartenübergreifender Theater-, Tanz- und Musiktheaterforschung« (»Visible Manipulation in Drama, Dance and Music Theatre. Cross-Disciplinary Responses to a Puppetry Aesthetic«). The conference featured a dialogue between scholarly and theatrical practice, and was devoted to contemporary articulations of identity issues in puppet theatre as expressed in its threefold title »uneins, désuni, at odds«, whose incongruence opened up a discursive space and room for reciprocal relationships.

Hélène Beauchamp opens the present volume with her essay »The puppet in the theatrical experience of the historic avant-gardes of Europe: the dissolution of identity?«, which provides a historical context for the prevailing contemporary perspective, demonstrating dramaturgical, directorial means of fragmentation and dissociation in works by the European avant-garde in circa 1900. Taking her cue from Helmuth Plessner's concept of the eccentric positionality of human beings, Meike Wagner's essay »Who am I? Challenging the self through puppets« investigates staging practices in contemporary puppet theatre in the context of strategies of destabilising the identity of the observer, and performing what is »Other«. In her article »Assoziierende Fragmente. Spielweisen im Dingtheater der Gegenwart«, Jessica Hölzl uses the productions *Cosas que se olvidan fácilmente* by Xavier Bobés and *Assembly of Animals* by Tim Spooner to investigate processes of association that can subvert normative concepts of identity. Interactions between humans and their environment are the focus of Franziska Burger's »Lehm als Arbeitsmaterial und Identifikationsangebot. *Géologie d'une fable* des Collectif Kahraba«, in which she describes theatrical practices using clay as a transformable substance laden with meaning, and proceeds to investigate approaches to a non-anthropocentric understanding of narration.

In her essay »La marionnette et le cyborg«, Lucie Doublet considers the hybrid character of these protagonists, and theories of transhumanism and of theatrical anti-naturalism, and confronts them with current technophile, corporeal stagings. In »Character – simulacrum – object – symbol. The ontological versatility of dummy-like puppets in contemporary puppet theatre for youth and adults in Poland«, Karol Suszczyński examines the variability of the ontological attributions of human-sized, realistic puppets in contemporary Polish theatre.

The affirmation and deconstruction of national and ethnic identities using puppet theatre production and reception are explored in a transcultural context in the essays by Salma Mohseni Ardehali, »The identity of the puppet and multiculturalism. An analysis of the Iranian puppet show *Simin and Farzan*«, and Jean Youssef, »Le théâtre de marionnettes au Liban : tentatives de mettre en scène une identité«.

Three essays here focus on processes of bodily fragmentation and hybridisation. Méliissa Bertrand's »Du moule à la défiguration : l'identité en jeu dans *Wax* de Renaud Herbin« refers back to Emmanuel Levinas and David Le Breton and uses a case study to show how the human face and material can confuse concepts of identity and alterity in an interplay of deformation and disappearance. In her article »De l'inerte au vivant, déconstruction et construction de soi : Quand la marionnette ouvre les portes du sensible«, Émilie Combes uses Alexandre Haslé's production *La Pluie* to analyse striking moments in which the bodies of puppet and puppeteer interweave or coexist. Angela Koerfer-Bürger's essay »Körperfragmente. Indizien einer melancholischen Biografie in *Ausschliesslich Inländer. Ein Georg Kreisler-Abend* von Nikolaus Habjan und Franui am Schauspielhaus Zürich« investigates musical elements of production and puppetry aesthetics before a backdrop of migration, foreignness and melancholy, while incorporating aspects of the current political context and Kreisler's own life story.

In his article »The puppet as a figure of alterity in contemporary puppet theatre«, Paul Piris takes a phenomenological perspective to investigate the ontological ambiguity of the puppet in *Cuniculus* by

Neville Tranter and *Twin Houses* by Mossoux-Bonté. In »Performing agency. Exploring puppetry from a disability perspective«, Demis Quadri and Yvonne Schmidt thematise body concepts and performance practices of organic/inorganic interaction in the work of Mari Katayama, Lila Derridj, Nomy Lamm and others, using an approach grounded in puppet theatre and disability studies.

In her essay »The return of the puppetress/sorceress: feminism and ecology«, Cariat Astles proposes an understanding of contemporary puppeteers as mediators between life and death, while taking a feminist, ecologically oriented view of animism. Alexandra Beraldin's article »Dislocated identities: bodies of becoming in Ilka Schönbein's *Winterreise* and Tibo Gebert's *Manto*« investigates puppet-theatre transgressions of the processuality of the human body.

Two contributions focus on techniques and vocational training for acting as multiple beings. In »Der geteilte Körper«, Markus Joss reflects on the anthropomorphic gesture and the status of puppeteer bodies in a network of resistant materials, grounding his observations in his practical and theoretical workshop that bears the same name as this paper. In »Artikulationen des Uneins-Seins. Figurentheater-Ausbildungen in Frankreich und Deutschland«, Laurette Burgholzer examines concepts and training techniques in puppetry schools to see how students learn to (re-)act in the theatre of things.

This fifth volume in the series *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* was able to be realised thanks to our renewed collaboration with the Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) and the generous support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences (SAGW). We should like to thank the Faculty of Humanities of the University of Bern and the Institute of Theatre Studies for their support with the editing of this book.

The editors wish to thank Lisa Mösli for copyediting, Nora Steiner for preparing the print-ready manuscript, and Chris Walton for his assistance with editing the English-language texts. We are also grateful to the photographers whose images we have kindly been able to publish here.

Our thanks also go to all the contributors to this volume for their smooth cooperation. Antje and Alexander Wewerka once again

ensured that our working relationship with our publisher was both pleasant and professional. We are very grateful for their continued trust in our series.

Laurette Burgholzer
Beate Hochholdinginger-Reiterer

Bern, September 2020

Translation by Chris Walton

Bibliography

- Haraway, Donna (1991): »A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century«, in Haraway: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, pp. 149–181.
- Latour, Bruno, translated by Catherine Porter (1993): *We Have Never Been Modern*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- Münz, Rudolf (1998): »Giullari nudi, Goliarden und ›Freiheit‹«, in Münz: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, pp. 104–140.
- Serres, Michel, translated by Margaret Sankey and Peter Cowley (2008): *The five senses. A philosophy of mingled bodies (I)*, London & New York: Continuum.

Préface

Des marionnettes à traits humains et des acteur-trice-s marionnettisé-e-s, évoluant côte à côte dans les spectacles de la Compagnie Mossoux-Bonté, font vibrer les rapports entre sujet et objet. La ressemblance des figures qui apparaissent sur scène repose sur une approche double. Les marionnettes, dont les physionomies et les costumes sont conçus de manière réaliste, sont fréquemment animées de la manière la plus vraisemblable possible. En revanche, les acteur-trice-s maîtrisent leurs expressions mimiques jusqu'à la rigidité. Leurs mouvements saccadés, poussés parfois jusqu'à une dislocation artificielle des membres, accentuent l'impression de corps marionnettiques. Dans des cas où la différence entre marionnettiste et marionnette est clairement visible – comme par exemple dans les spectacles des compagnies Blind Summit et Stuffed Puppet, inspirés du Bunraku et de la ventriloquie – les potentiels d'activité et l'intentionnalité de la marionnette peuvent également être suggérés, tout comme l'inertie passagère de ses manipulateur-trice-s.

Le théâtre de marionnettes contemporain, marqué par la manipulation à vue, se manifeste de manière polymorphe aux croisements de la danse, de la musique, du cirque ou de la performance. Il offre un espace de porosité, sans cesse réinventé, entre l'organique et l'artefact. Des entités d'aspect animal ou monstrueux surgissent et s'estompent dans les spectacles d'Ilka Schönbein, au sein desquels masques et moulages forment des unités éphémères avec les membres de la protagoniste. Dans l'œuvre scénique de Duda Paiva, ce sont des fragments de marionnettes anthropomorphes, souvent codées comme féminines, qui s'allient au corps de l'acteur jusqu'à renaître hybrides, transitoires. Certains spectacles ne présentent pas des objets façonnés à l'avance, mais la transformation en direct de matériaux malléables comme la cire ou l'argile. Les figures – animaux, groupes de personnes, grimaces – qui émergent et redeviennent matière au cours de la représentation, paraissent comme une illustration de la thèse de Donna Haraway : «Les identités semblent contradictoires, partielles et stratégiques» (Haraway 2007 : 38).

Contrairement au théâtre de comédien-ne-s et de représentation, la question de l'unité de l'acteur-trice et de son rôle, renforcée par des procédés physiques et psychologiques, n'a pas été pertinente dans les arts de la marionnette. Le théâtre de marionnettes contemporain, alimenté par cette division ou duplicité fondamentale et par son caractère ostentatoirement artificiel, offre un réservoir de possibilités d'expression artistique ainsi que la capacité de permettre le trouble dans les catégorisations, de penser des ›dividus‹ au lieu d'individus, de matérialiser et de rendre visible la fluidité d'identités. Les revendications identitaires sont ainsi variables et n'ont pas à être prouvées par les corps. Tout comme des formes historiques de théâtre masqué et de carnaval, les pratiques scéniques des arts de la marionnette mettent en jeu l'idéal antithéâtral »de réaliser l'identité de l'individu« (Münz 1998 : 109).

Les oppositions binaires qui servent à fixer une identité – i. e. féminin/masculin, humain/non-humain, actif/passif, européen/non-européen, traditionnel/innovant, normal/anormal, vivant/inerte, naturel/artificiel – opèrent toujours selon le schéma ›soit l'un, soit l'autre‹, qui, selon Michel Serres, »ne fait connaître qu'un spectre en face d'un squelette« (Serres 2014 : 24). Les techniques corporelles de manipulation à vue, la conception de figures, les modes de narration et de réception propres au théâtre de marionnettes peuvent générer des alternatives à ces dualismes. Un être théâtral peut se constituer d'éléments disparates, pas nécessairement synthétisables, et être ainsi – en suivant Vsevolod Meyerhold – grotesque, dans le sens d'un montage contrasté, arbitraire et changeant. Ce montage se limite-t-il à ce qui est explicitement ou implicitement anthropomorphique ?

Si l'humain ne possède pas de forme stable, il n'est pas informe pour autant. [...] L'expression »anthropomorphique« sous-estime notre humanité [...]. C'est de morphisme qu'il faudrait parler. En lui se croisent les technomorphismes, les zoomorphismes, les phusimorphismes, les idéomorphismes, les théomorphismes, les sociomorphismes, les psychomorphismes. Ce sont leurs alliances et leurs échanges qui définissent à eux tous l'*anthropos*. (Latour 1991 : 188)

Ces réflexions de Bruno Latour sur le morphisme peuvent être appliquées au théâtre de marionnettes, considéré comme un laboratoire de conception d'identités.

Ce cinquième volume de la collection *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* rassemble des contributions issues du colloque international »Uneins. Identitätsentwürfe im Figurentheater/ Désuni. Conceptions d'identité dans le théâtre de marionnettes/At odds. Models of identity in contemporary puppet theatre«. L'événement trilingue, qui s'est tenu en janvier 2020 en collaboration entre l'Université de Berne et la Haute École des Arts (HKB) de Berne, a conclu le projet de recherche »Offene Manipulation. Figurentheater als Movens spartenübergreifender Theater-, Tanz- und Musiktheaterforschung« (»La manipulation à vue dans l'art dramatique, la danse et le théâtre musical. Réponses interdisciplinaires aux techniques de figuration du théâtre de marionnettes«), financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique. En faisant dialoguer pratiques scientifique et théâtrale, le colloque s'est consacré aux articulations contemporaines des identités dans le théâtre de marionnettes. Pour ce faire, il s'est laissé guider par la triade »Uneins/Désuni/At odds« de son titre, dont la non-coïncidence ouvre un champ de tension discursif et crée ainsi un espace de relations en mouvement.

Hélène Beauchamp ouvre le présent ouvrage avec sa contribution »The puppet in the theatrical experience of the historic avant-gardes of Europe: the dissolution of identity?« qui ajoute à la perspective majoritairement contemporaine des actes, une contextualisation historique en révélant des moyens de fragmentation et de dissociation dans la dramaturgie et la mise en scène de pièces des Avant-gardes européennes autour de 1900. Dans son article »Who am I? Challenging the self through puppets«, Meike Wagner se base sur le concept d'Helmuth Plessner concernant la »positionnalité excentrique« de l'humain afin de questionner des procédés de mise en scène dans le théâtre de marionnettes contemporain face à la déstabilisation de l'identité des spectateur-trice-s et à la performance de l'»Autre«.

S'appuyant sur l'analyse des spectacles *Cosas que se olvidan fácilmente* de Xavier Bobés et *Assembly of Animals* de Tim Spooner, le texte »Assoziierende Fragmente. Spielweisen im Dingtheater der

Gegenwart« de Jessica Hölzl cerne des processus d'association qui peuvent subvertir des concepts normatifs de l'identité. Dans »Lehm als Arbeitsmaterial und Identifikationsangebot. *Géologie d'une fable* des Collectif Kahraba«, les interactions entre l'humain et l'environnement sont au centre de la contribution de Franziska Burger. Cette dernière s'appuie sur des pratiques de jeu avec de l'argile – matière à la fois porteuse de sens et transformable – pour esquisser une compréhension non-anthropocentrique de la narration. Dans son article »La marionnette et le cyborg«, Lucie Doublet met en relief le caractère hybride des deux entités dans un rassemblement de théories sur le transhumanisme et l'antinaturalisme théâtral, en les confrontant à des mises en scène actuelles de corporalités technophiles. Karol Suszczyński examine, dans sa contribution »Character – simulacrum – object – symbol. The ontological versatility of dummy-like puppets in contemporary puppet theatre for youth and adults in Poland«, la fluctuation des attributions ontologiques à des marionnettes réalistes, à taille humaine, sur la scène polonaise contemporaine.

Les affirmations et déconstructions d'identités nationales ou ethniques au moyen de la production et de la réception du théâtre de marionnettes sont explorées dans un contexte transculturel, que ce soit dans l'article de Salma Mohseni Ardehali, »The identity of the puppet and multiculturalism. An analysis of the Iranian puppet show *Simin and Farzan*«, comme dans celui de Jean Youssef, »Le théâtre de marionnettes au Liban : tentatives de mettre en scène une identité«.

Trois contributions se focalisent sur les processus de fragmentation et d'hybridation physique. Prenant appui sur Emmanuel Levinas et David Le Breton, Mélissa Bertrand présente une étude de cas. Dans »Du moule à la défiguration : l'identité en jeu dans *Wax* de Renaud Herbin«, elle décrit la façon dont le visage humain et la matière troublent les concepts d'identité et d'altérité, dans des rapports de déformation et de disparition. Dans l'article »De l'inerte au vivant, déconstruction et construction de soi : Quand la marionnette ouvre les portes du sensible«, Émilie Combes analyse des moments marquants dans *La Pluie* d'Alexandre Haslé, dans lesquels les corps de la marionnette et du marionnettiste s'entremêlent ou coexistent. La contribution d'Angela Koerfer-Bürger, »Körperfragmente. Indizien einer melancholischen

Biografie in *Ausschliesslich Inländer. Ein Georg Kreisler-Abend* von Nikolaus Habjan und Franui am Schauspielhaus Zürich», examine des éléments musicaux de mise en scène et d'esthétique de la marionnette face aux thèmes de la migration, l'aliénation et la mélancolie dans la biographie de Kreisler et les contextes politiques actuels.

Dans son article »The puppet as a figure of alterity in contemporary puppet theatre«, Paul Piris adopte une perspective phénoménologique pour aborder l'ambiguïté ontologique de la marionnette dans *Cuniculus* de Neville Tranter et *Twin Houses* de Mossoux-Bonté. La contribution de Demis Quadri et Yvonne Schmidt, »Performing agency. Exploring puppetry from a disability perspective«, prend pour sujet des concepts corporels et des performances de la cohésion organique-inorganique – entre autres chez Mari Katayama, Lila Derridj et Nomy Lamm – des points de vue du théâtre de marionnettes et des *Disability studies*.

Dans son texte »The return of the puppetress/sorceress: feminism and ecology«, Cariatad Astles propose de considérer les marionnettistes contemporain-e-s comme des médiateur-trice-s entre la vie et la mort, arborant une conception féministe et écologique de l'animisme. L'article d'Alexandra Beraldin, »Dislocated identities: bodies of becoming in Ilka Schönbein's *Winterreise* and Tibo Gebert's *Manto*«, examine les processus de transgression du corps humain dans les pratiques du théâtre de marionnettes.

Deux contributions se consacrent aux modes d'agir à la manière d'êtres multiples dans les formations de marionnettistes. Lors du colloque à Berne, Markus Joss a dirigé un atelier pratique et théorique, sur lequel est basé sa contribution, »Der geteilte Körper«. L'auteur y réfléchit sur le geste anthropomorphique et le statut du corps des marionnettistes dans un réseau de matériaux résistants. L'article »Artikulationen des Uneins-Seins. Figurentheater-Ausbildungen in Frankreich und Deutschland« de Laurette Burgholzer met en évidence des conceptions et pratiques d'entraînement dans différentes formations d'acteurs-marionnettistes, visant à transmettre la compétence de (ré-)agir dans le »théâtre des choses«.

Tout comme les volumes précédents, le cinquième tome de la collection *itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater* a pu être réalisé grâce à la collaboration de la Société suisse du théâtre (SST)

et au généreux soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales (ASSH). Nous remercions la Faculté de Philosophie et d'Histoire de l'Université de Berne ainsi que l'Institut d'études théâtrales pour leur soutien au travail éditorial.

Les éditrices remercient Lisa Mösli pour la relecture et Nora Steiner pour la préparation du manuscrit, ainsi que Chris Walton pour son travail précis de relecture et de traduction des textes en anglais. Nous remercions les photographes pour leur aimable autorisation de reproduire leurs images.

Nous tenons à remercier toutes et tous les contributeur-trice-s à ce volume pour leur collaboration. Nous sommes particulièrement reconnaissantes à Antje et Alexander Wewerka de la maison d'édition Alexander pour le renouvellement de la confiance envers notre collection, ainsi que pour leur efficacité et leur professionnalisme.

Laurette Burgholzer
Beate Hochholdinger-Reiterer

Berne, septembre 2020

Traduction par Laurette Burgholzer

Bibliographie

- Haraway, Donna (2007) : «Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle», dans Haraway, Donna : *Le Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris : Exils, p. 29–105.
- Latour, Bruno (1991) : *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris : La Découverte.
- Münz, Rudolf (1998) : «Giullari nudi, Goliarden und ›Freiheit‹», dans Münz, Rudolf : *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin : Schwarzkopf & Schwarzkopf, p. 104–140.
- Serres, Michel (2014) : *Les Cinq sens*, Paris : Puriel.

**HISTORICAL AND
CONTEMPORARY PERSPECTIVES**

Hélène Beauchamp
 (University of Toulouse – Jean Jaurès)

The puppet in the theatrical experience of the historic avant-gardes of Europe

The dissolution of identity?

Driven by the early 20th century avant-gardes, the theatre underwent a huge process of puppetisation that influenced dramatic writing, theatrical theory, the concept of the actor's role and scenography. This movement called into question the unity and thus the identity of the character, the actor, and the human being in general, contributing to the ›dehumanisation of art‹ theorised by Ortega y Gasset in *La Deshumanización del arte* in 1923.

Although the avant-garde movement puppetised the actor to a large extent, my focus in this paper is on actual puppets, which also underwent a profound metamorphosis, oriented mainly towards abstraction and fragmentation. For this reason, I am going to look at how individual and collective identities have been shaken up and redefined by new forms of puppets.

I will start with some preliminaries about the identity of the dramatic character, then move on to show how some avant-garde trends have made the puppet into a ›walking abstraction‹, before looking at the presence of fragmented puppets, duplicate scenic beings that represent an atomisation of interpretation.

Preliminaries: dissolution of the identity of the character in avant-garde dramatic narratives

Although the period in question is marked by the advent of theatre directors and scenographers, we should remember that at the end of the 19th century, theatre performances arose mainly out of pre-existing

dramatic texts. We cannot consider the dissolution of on-stage identity as the 19th century rolled into the 20th without specifying its underlying cause, namely a radical challenge to the very notion of the ›dramatis persona‹. Avant-garde dramatists, theorists and directors came to reject the idea of a character conceived as a psychological unit, endowed with a ›personality‹, that they associated with the realist and ›bourgeois‹ theatre that dominated the second half of the 19th century. A new genre of character was thus born, open to anyone to fathom: it had different faces, at once ›puppet‹ and ›pawn‹.

This new ›characterless character‹ could take on mysterious powers, like the protagonists of Maurice Maeterlinck's *Three Little Dramas for Marionettes: Interior, The Death of Tintagiles, Alladine and Palomides* (1894). In the worlds of the Belgian dramatist – whose influence in Europe was extraordinary – the identity of the character, as a being with a personality and psychological development, is largely irrelevant. Maeterlinck's figures are totally ›disconnected‹, affected by a series of powers, presentiments, and instincts.

This ›non-character‹ can also take the form of a being in a perpetual state of change like the ›worm‹ Cockatrice, who spearheads Edward Gordon Craig's *Drama for Fools*. We are familiar with Craig's theories on the ›Über-Marionette‹ or ›Super-Puppet‹, but less so with his unfinished puppet dramas, now available in a bilingual publication (cf. Craig 2012). For Craig, the puppet is the template for an empty character: »marionettes always were empty shells« (ibid.: 24), he writes under his pseudonym Tom Fool. Cockatrice travels through time by means of multiple metamorphoses to practice his hypocritical vice: his essence is simply movement.

This new ›pawn‹ can also appear in the form of a parodic puppet manipulated by absurd and coercive forces. A perfect example is found in Spain with the hero of *Los Cuernos de don Friolera* (*The Horns of Don Friolera*) by Ramón del Valle-Inclán, a major dramatist at the start of the 20th century and author of several ›puppet plays‹. Lieutenant Don Friolera is driven by hackneyed literary codes and by the military code of a colonial army. Here, the impossibility of the character achieving his own identity is a reflection of the history of Spain, which is presented by the dramatist as a huge parody.

When the puppet refers to a ›type‹ determined by a traditional character such as Punchinello, Punch or Don Cristóbal, the stereotypical character of that ›standard‹ is the instrument of the destruction of interiority in favour of a being who obeys a series of actions and reactions and typical behaviours. *El Retablillo de don Cristóbal* (*The Puppet Play of Don Cristóbal*), a farce written by García Lorca based on a popular Andalusian character, is an illustration of this.

Lastly, the puppet-character can be presented as an empty figure set to become the receptacle of all man's projections, even the wildest of them. Such was the case with Ubu, a character devised by Alfred Jarry who wrote of his creation: »Of the three souls distinguished by Plato: the head, the heart and the strumpot, only this last is not embryonic in him« (Jarry 1972a: 467, translation quoted according to Breton 1996: 28). Ubu has no reason, no sentiments, but a ›strumpot‹, a belly, an insatiable appetite.

These new ›puppets‹ find a remarkable coherence in the task of hollowing out the ›identity‹ of the character as it was conceived, characterised by a story, moral and physical traits, an interiority, and psychological development. And how does this vast work of dissolution of identity manifest itself on stage? I have to say that some of these incarnations have not been realised. But that does not mean that these modernistic puppets have not been scenically thought out and well considered, as we can see, for example, in Craig's multiple sketches in his *Drama for Fools* or in the magnificent drawings of Georges Lafaye for the production of Paul Claudel's *L'Ours et la lune* (*The Bear and the Moon*) (cf. Fleury 2012). The ›character‹ on stage is then as much a set of colours and geometric shapes as an animal or an anthropomorphic figure. The puppet is the perfect instrument for a character that has become »a walking abstraction«¹ (Jarry 1972b: 413), a remarkable notion that we owe to Alfred Jarry.

»A walking abstraction« on stage: from identity to sign

It is not just any old puppet that can be used to ›hollow out‹ the character, but only those capable of transforming the scenic figure into

signs sufficiently abstract to be universal. So let us look now at some instances that were pioneering, albeit relatively low-key. I am going to start with the puppets of the Théâtre des Pantins (1898), created by Alfred Jarry and his cohorts, Pierre Bonnard, Claude Terrasse and Franc-Nohain. They reflect a desire for simplified theatrics using rudimentary means. Their naïve plasticity was combined with their equally rudimentary operation in order for them to appear ›stylised‹ and ›synthetic‹ and to produce ›conventional‹ and ›universal‹ gestures and movements, according to Franc-Nohain, one of the animators of the Théâtre des Pantins:

Our technique as puppeteers tended resolutely and systematically towards simplicity, or if you prefer a more technical expression, stylisation. It was easier, absolutely; but that aside, this stylisation was the best match for this search for essential movements in our characters that we alone wanted to emphasise, and in written works, we believed that it was only worth expressing a minimum of sentiments with a minimum of essential words: plus we never forgot—which persists above all in the memory of men—the *essential* word of Ubu. [...] of him, we remember his way of walking, the way he shook his head, or held his belly out in front. Do you need to move the arms when only the legs command our attention? Let's put a wire around the neck of a puppet that shakes its head, but not one that holds its belly out in front; let's stylise, simplify our wires. (Franc-Nohain 1933:1)

These very basic puppets serve as a foil to the falsely ›true‹ images of realistic scenery. Thus the puppet remains anthropomorphic but is stylised so as to tend towards a form of abstraction and a plastic existence above all, where it is difficult for the spectator to project a consciousness or a psychology. This is working towards a disembodiment or ›decorporation‹ of the theatrical figure: puppets become symbols and signs, rather than characters and personalities.



(From the left to the right:) Ubu, Bougre and the Tsar, three puppets from Ubu roi. Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, fonds Tristan Tzara, Paris.

© D. R. Photo courtesy of Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet – Chancellerie des universités de Paris, and Marie-Thérèse Tzara.

The ›decoration‹ of the theatrical figure

These are ›symbols‹ that substitute for characters, switching the drama and the staging from individualised identity to symbolic identity. This is amply demonstrated by the flat, coloured figures used by the scenographer Hemenegildo Lanz to stage a 12th-century mystery in the house of Federico García Lorca in 1923. Such bi-dimensional figures suggest a correlation between the pure, plastic depiction of the characters and their allegoric ›identity‹: the magi are ideas or symbols rather than individuals, and only this type of decorated puppet can represent this singular identity that lies beyond humanity.

The fascination of the avant-gardes with barely mobile hieratic puppets like the mechanised puppets (›marionnettes à clavier‹) of the Petit Théâtre of the Galerie Vivienne in Paris or the Ombres du Chat-Noir must be placed in this context of ›decoration‹ of interpretation.

Real, animated statues appeared before the spectators at Henri Signoret's Petit Théâtre. Let us first look at their unique method of operation, that of ›mechanised puppets‹ as seen in the Aix-en-Provence ›cèche parlante‹ (a talking nativity scene) or puppet show:

An iron rod through a hollow base supported the puppet, [which was] reduced schematically to a piece of wood on which were fashioned wooden arms and legs moved by strings. These were attached to pedals inside the base, which were pressed to create movement. [...] The assembly was just over a metre high. The little base, on castors, glided along grooves unseen by the spectators. It was manoeuvred from underneath by operators who also activated the pedals at the same time. (Baty/Chavance 1959: 107)

The advantage of this mechanism was that it produced a movement that appeared spontaneous, since no wires could be seen. This tied in with the spirit of this type of theatre, where doll-like figures embodying saintly or divine characters had to appear free and untethered, giving the audience the impression of an existence on a higher plane. Among its most enthusiastic spectators was the writer Anatole France, whose description of these figures as being like ›Egyptian hieroglyphics, something mysterious and pure‹ (France 19??: 11) shows how he perceived their identity. He saw these puppets as symbols to decrypt, but whose meaning remained a mystery. The identity of the figure was effaced, leaving only the sacred quality of the poet's thought. This mystery of an indecipherable, statuary presence is found today in several productions that use ›hyper-realistic‹ puppets, as in Bérangère Vantusso's direction of Maurice Maeterlinck's *Les Aveugles* (*The Blind*) by the Trois-six-trente Company, for example. In the Petit Théâtre, the characters were not shared amongst several entities or several bodies as in some contemporary productions today, but we can still see that identity continued to be perceived as an enigma at the end of the 19th century.

This type of puppet has given rise to the idea of transforming the actor into a puppet that creates symbolic signs, whose personality will fade to leave an identity open to mystery. I shall not develop this aspect further here, but it is noteworthy that there have been many attempts



Plain puppet figures for the play Auto de los Reyes Magos (Mystery of the Magi), cardboard and paint, 24 x 12cm. Hermenegildo Lanz, Grenada (Spain), 1923. Photo taken by Enrique Lanz. © Archivo Lanz, Grenada (Spain).

to depersonalise and puppetise the actor, beyond Gordon Craig's theories on the ›super-puppet‹, as I discuss in my book (cf. Beauchamp 2018). These have included using the divine statue as a model, like Craig, the awkward and artificial ›cardboard‹ actor of Pierre Albert-Birot, and the conventional gestures and movements of the hand puppet as favoured by Meyerhold. The puppet is thus transformed in its shape as in its language. This process of fragmentation entails, if not new forms of identity, then at least problematic identities.

Fragmentations of puppet bodies and new forms of identity

It seems that the avant-gardes were entirely *au fait* with the potentialities of puppet theatre as a device in which the body of the puppet is by definition separate from the supposedly corresponding ›voice‹. Some theorists have used this separation to offer a structural definition of puppet theatre. Henryk Jurkowski wrote that »the separability of the speaking object and the physical source of the word [...] is the

distinctive feature of the puppet theatre« (Jurkowski 1988: 25). The avant-gardes built upon this by offering multiple variations on the system of puppets and narrators for which the dedicated text can be theatrical, narrative or poetic. Music often constitutes a third factor in this dissociated interpretation.

This is a new type of illusion in which the identity of the character is not given a priori, but is created by the projection of the spectator. This process, based on suggestion, is highlighted magnificently in Manuel de Falla's puppet opera, *El retablo de maese Pedro* (*Master Peter's Puppet Show*). Here, a spectator, Don Quixote, is so consumed by the puppetry that he swings at the theatre with his sword to help the fleeing characters, an action which results in the destruction of the theatre. The plot runs as follows: Don Quixote and other spectators are watching a puppet theatre performance: Melisendra has been taken by the Moors, and is rescued by her husband Don Gayferos. Dissociation of interpretation is essential here: the story is told by a young boy, the Trujamán (Dragoman), who stands before a closed curtain narrating the silent tableau to follow. When the curtain opens on the puppets, the Trujamán disappears from the spectators' field of vision and they see only the puppets, whose movements are accompanied by music. In Cervantes' text (*Don Quixote*, 2, chapter XXVI), the Trujamán narrates at the same time as the puppets move. In the opera, de Falla places the start of Don Quixote's madness at the precise moment when the rigorous mechanism of this dissociation takes hold: everything becomes chaotic, the narrator speaks at the same time as the figures are seen, the music runs away... and the theatre is no more.

De Falla demonstrates the failure of dramatic illusion when faced with the efficacy of puppet dissociation. The puppets created by the scenographer Hermenegildo Lanz for the original performance underline this simplicity. He designed stylised figures with little or no articulation. The original »notes on vocal performance« reflect this, stating that the voice of the Trujamán should be »rough and therefore free of any lyrical inflection« (Falla 1923: n. p.). Everything combines here to create a form of hypnosis. As Federico García Lorca wrote in the draft of one his plays inspired by puppet theatre, »The drama must be played out around the public, not in the characters« (García Lorca

1990: 39). So what becomes of the stage identity of the puppet? It seems to be transformed into a projection space whose very simplicity appears to multiply the power of suggestion. This dissociation can also be seen in works that ›diffract‹ the body of the puppet, integrating it into a scenography that is itself in motion.

As is apparent in some futuristic productions, a puppet figure can tend to disappear as an autonomous, independent entity, with a blurring of the boundaries between its body and the rest of the scenery (cf. Lista 1988; Plassard 1992). I shall choose one here that I think is symbolic of what the avant-gardes were looking for, because it links up Italian futurism, the French avant-gardes, traditional puppet theatre, and the question of identity.

It is a production by the Italian futurist painter Enrico Prampolini of a puppet play by the Frenchman Pierre-Albert Birot, entitled *Matoum et Téviabar* (*Matoum and Téviabar*). This performance was staged by the Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca in Rome in 1919. At this time, the Teatro dei Piccoli was enjoying worldwide success with its puppets on strings and its opera and music-hall repertoire. The full title of Pierre-Albert-Birot's work, published in the *SIC* review in 1918, was: *Matoum et Téviabar, ou histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète. Drame pour marionnettes* (*Matoum and Téviabar, or an edifying and recreative story of the true and the false poet. A drama for puppets*). It was a farce in the form of an apology for new poetry in the manner of Apollinaire, and was characterised by free verse, the art of surprise, incongruous association and fantasy. Albert-Birot was himself a poet and an old colleague of Apollinaire, for whom he had produced *Les Mamelles de Tirésias* (*The Breasts of Tiresias*) in May 1918, a nativist fable with puppet influences that had caused a scandal in France. Albert-Birot's play is similarly fantastical. It is in one act, which is opened by a ridiculous bailiff who treats the public flippantly and nonchalantly.

The plot is notable because questions of identity determine the structure. The main character is divided into two, the ›true‹ and the ›false‹ poet. We see Matoum arrive on the planet Mars from Earth, where the King and Queen are awaiting him like the Messiah. But on his arrival, they notice that »Matoum is double« (Albert-Birot 1979: 69), as a

Sketch depicting Melisendra
 from Manuel de Falla's
 Retablo de Maese Pedro,
 for the show presented in 1925.
 Hermenegildo Lanz, ca. 1924.
 © Archivo Lanz, Grenada (Spain).



second head and new limbs form at his feet. Then »he splits into two« (ibid.: 70): from one character, two are born, Matoum and Tévibar, the true and the false poet. The King is also double as he has a head with both a »sad and a happy face« (ibid.: 61). Tévibar speaks in alexandrines and immediately sends his listeners to sleep with rustic, antiquated poetry. Matoum has a »tête lumineuse ad libitum« (a luminous head ad libitum) (ibid.), which lights up when he recites his verses composed of poems by Apollinaire, Pierre Albert-Birot, Max Jacob, Philippe Soupault and Pierre Reverdy. He bears the »inextinguishable torch of new fire« that Apollinaire wished for in the Prologue to *Les Mamelles de Tirésias* (Apollinaire, 2000: 115). Tévibar's head, however, remains opaque and black. When Matoum speaks, the side walls of the puppet theatre show their coloured side; when Tévibar speaks, they turn to their grey side. The competition between Matoum and Tévibar leads to the victory of the true poet, and the play closes with the ascension of Matoum, whilst Tévibar remains slumped at the edge of the theatre. But Matoum tells the public that he will rush to revive Tévibar as soon as the Queen has left, as though the poet still needed his former double, and could not create without his damned soul.

The puppets and scenery created by Albert-Birot are highly inventive, particularly the idea of Matoum's luminous head. Enrico Prampolini radicalised these ideas and strengthened the relationship between puppet and scenography. His puppets were anthropomorphic, geometric forms in bright colours that wore »dynamic-architectonic« costumes (*SIC*, 1919: 17). A detailed description of Prampolini's staging can be found in a letter to Albert-Birot published in *SIC* in June 1919 (cf. Prampolini 1919). Here, Prampolini first mentioned the difficulty that Podrecca's puppeteers experienced in making and operating avant-garde puppets. They were used to traditional string puppets, and they were confused by the requirements of Prampolini's geometric puppets. He describes the fact that colour and light are utilised like a material in motion: »the colour sculpted the volumes marvelously«, wrote Prampolini (Prampolini 1919: 20). The scenery is thus treated in the same way as the puppets, in dynamic volumes, with the light and the colour also becoming protagonists. Matoum's luminous head was achieved by placing a bulb inside it, the effect of which was enhanced by using luminous flowers, which was Prampolini's own idea. He speaks of a »fantastic illumination that flooded the scene and lit up the flowers with each word by Matoum« (ibid.). Matoum's character no longer merely emitted light; it radiated it throughout the stage set, breaking down the boundaries between the puppet figure and the scenery. The question of identity thus arises again here. Above and beyond the dual nature of the poet, by necessity old and new, good and bad, it is his dissolution into a larger environment that is materialised here – in this instance characterised by colour, light and movement. Prampolini's »plastico-dynamic puppets« (ibid.) showed in concrete terms that the light of new poetry could spread everywhere, into everything, cancelling out differences between beings, men, Nature and objects.

Duplications: the selfsame and the foreign other

The puppet figure can sometimes be duplicated twice or even three times, resulting in a veritable atomisation of interpretation that is not so far removed from our current scene. This raises several possibilities.

The first is an exploration of hitherto undiscovered psychic territories and the activation of the unconscious. Several projects by Antonin Artaud tend in this direction, particularly his staging of Strindberg's *The Ghost Sonata* (1930–31), where he introduces both the puppetisation and the obliteration of characters, with transitions of certain beings from living to inert, the duplication of others by means of lighting, and the use of a loudspeaker for the words of others (cf. Artaud 2004).

I intend to focus on the second possibility, that of duplication referring back to the historical, political condition of man after the First World War, as exemplified interestingly in the works of the *Laboratoire Art et Action* (Art and Action Laboratory), which is the subject of a book by Michel Corvin (cf. Corvin 1976). This theatre of research, directed by Louise Lara and Edouard Autant in Paris in the 1920s, experimented with the use of masks, shadows, projections, puppets and the separation between scenic figures and narrators. Each production was low-key, sometimes performed only two or three times, but some were significant, such as *Liluli*, a pacifist play written by Romain Rolland in the aftermath of the First World War that featured around a hundred characters. Its first performance in 1922 was the result of collaboration with the painter Franz Masereel, whose etchings were to a certain extent translated into the scenery by the *Laboratoire*. The crowd scenes, which were the main hurdle to staging the work, were represented by shadow puppets in the manner of *Le Chat Noir*. Individual characters appeared on another screen, played by actors of whom one also saw only their shadow outlines. The allegorical characters (Illusion, Master God, Punchinello and Truth) were played by flesh-and-blood actors. Three other actors appearing as shadows behind a screen were supported by eight narrators who also operated the puppets (cf. Corvin 1976: 197–199). These acts of duplication served the critical, pacifist message of the play, which denounced war as a vast illusion (*Liluli*) in which individuals were manipulated and reduced to mere puppets or stooges. In this allegorical theatre, the citizens are shadows, consumed by the enormous travesty of history.

The loss of identity of the individual and collective in history is also depicted in the work of the group Art et Action in *The Wedding*, a

drama by the Polish author Stanisław Wyspiański. This play is clearly linked to the Polish tradition of the ›szopka‹, with puppets on rods depicting the Nativity. The particular feature of this theatre is its double stage: there is an upper gallery for the religious scenes, and a lower gallery for the secular action. Wyspiański bases his first act on the ›szopka‹, introducing the characters in pairs like »these Polish puppets that enter the stage two by two, hieratic in nature, whilst in the background are the saints, angels and Nativity characters« (ibid.: 275). The second act sees the arrival of the spirits who join in the peasant wedding, which are phantoms borrowed from Polish history. These supernatural envoys prevent the wedding guests from waking up, and symbolise Poland's stagnation in the past. Édouard Autant subjected this scene to a radical transformation. All local colour was removed: »For these scenes where the humans become nothing more than human puppets, the characters are shown life-size using simple white paper and are animated by synthetic actions« (Autant/Lara n. d.: 114). The substitution of traditional dolls for more abstract paper figures offers the public an obviously political interpretation of the play: »politically, the Poles, stripped of their own character, continue to believe that they are a nation whereas they are manoeuvred externally«, writes Michel Corvin (Corvin 1976: 277). Here, the puppetry questions the relationship between individual and collective identity. The issue of Poland's political identity appears to be the subject of the play, but it is portrayed in more universal terms, allowing everyone to question the political identity of the European nationals affected by the First World War. This was also the approach taken in 1927 by Erwin Piscator and Georg Grosz in their famous puppetry production of the adventures of a wartime soldier in *The Adventures of the Good Soldier Švejk* (cf. Piscator 1929; Lorang 1979).

Conclusion

When we question the relationship between the puppets of the avant-garde and contemporary practice, we cannot assume any direct or ad-hoc legacy. Much of what the avant-garde achieved has remained

unacknowledged and is separate from us by a hundred years. Moreover, we can barely distinguish the perpetual metamorphosis of the puppet figure on stage in the work of the avant-garde. The question of identity in the theatre of the avant-garde is not played out in the interactions between puppet and puppeteer, or in the assumed role of hybridisation of bodies in the form of prostheses, overturning or changing roles, but rather in the puppetry to which the whole play is subjected, from the scenery to the actors. In short, the avant-garde did not cross the line of full-view manipulation, or at least did not explore its dramatic possibilities.

However, the systematic process of fragmentation undertaken a century ago was striking: the identity of the character, of the actor, and of the plastic and physical identity of the character on stage, were radically deconstructed by puppet theatre productions in the early 20th century. What does this signify? Today, we can doubtless say that the work of the puppeteers contributes to challenging the flexibility of identities, drawing us away from anthropocentric representations by proposing a vision of the world in which objects, elements of Nature, men, the inert and the living are no longer radically separated.

So, what was it all about? The question most radically posed by avant-garde puppets was without a doubt that of unity: bodily unity, psychological unity, the unity between body and soul, the unity between the individual and society. The crisis of representation at the close of the 19th century, psychoanalytical discoveries and the First World War all undermined these unities that had been accepted as given until then. The stylised, geometrised, duplicated puppets in the theatre of 1900 to 1930 are sensitive incarnations of a paradox: whilst the avant-garde is better known for its aesthetic experimentation, the mirror that it holds up to human society is in its substance highly political: ›what remains of man in history‹ seems to be the question asked by these walking abstractions.

Bibliography

- Albert-Birot, Pierre (1979): *Matoum et Téviabar ou Histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète: drame pour marionnettes composé en 1918*, introduction et notes avec des documents inédits par Germana Orlandi Cerenza, Paris/Milan: Nizet, Instituto Editoriale Cisalpino.
- Apollinaire, Guillaume (2000) : *Les Mamelles de Tirésias* [1918], in: *L'Enchanteur pourrissant*, suivi de *Les Mamelles de Tirésias* et de *Couleur du temps*, édition de Michel Decaudin, Paris: Gallimard, pp. 91–158.
- Artaud, Antonin (2004) : »Projet de mise en scène pour ›La Sonate des Spectres‹ de Strindberg (1930–1931)«, in: Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris: Gallimard, Quarto, pp. 127–139.
- Autant, Édouard/Lara, Louise (n. d.): *Philosophie du théâtre*, copie dactylographiée de 150 pages contenant deux portraits à l'encre de Chine de Louise Lara et d'Édouard Autant par Akakia et des dessins de décors, costumes et programmes. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle.
- Corvin, Michel (1976): *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres, le laboratoire Art et Action*, Lausanne: la Cité, L'Âge d'Homme.
- Baty, Gaston/Chavance, René (1959): *Histoire des marionnettes*, Paris: PUF.
- Beauchamp, Hélène (2018): *La Marionnette, laboratoire du théâtre*, Montpellier/Charleville-Mézières: Deuxième Époque/Institut international de la marionnette.
- Craig, Edward Gordon (2012): *Le Théâtre des fous. The Drama for fools*, Édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev et Marc Duvillier, Montpellier/Charleville-Mézières: L'Entretiens/Institut International de la Marionnette.
- Falla, Manuel de (1923): *El Retablo de Maese Pedro, adaptación musical y escénica de un episodio de ›El Ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha‹, de Miguel de Cervantes Saavedra*, London: J. & W. Chester.
- Fleury, Raphaële (2012): *Claudiel et les spectacles populaires. Le Paradoxe du pantin*, Paris: Classiques Garnier.
- France, Anatole (19 ??): »Hrotsvitha aux marionnettes«, in: *La Vie littéraire*, 3rd series, pp. 10–19. (1st publication in *Le Temps*, 8 December 1889). Full text on Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2026617?rk=21459;2>
- Franc-Nohain (1933): »La mystique des marionnettes«, in: *Les Nouvelles littéraires* 540, pp. 1–2.
- García Lorca, Federico (1990): *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.

- Jarry, Alfred (1972a): »Les Paralipomènes d'Ubu«, in: Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 467–474.
- Jarry, Alfred (1972b): »Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique«, in: Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 410–415.
- Jurkowski, Henryk (1988): »The Sign systems of puppetry«, in: Henryk Jurkowski/Francis Penny (eds.), *Aspects of the Puppet theatre. A Collection of essays*, London: Puppetry Centre Trust, pp. 25–27.
- Lista, Giovanni (1988): »L'espace marionnettisé ou la scène machine du Futurisme«, in: *Puck. L'Avant-garde et la marionnette* 1, pp. 22–26.
- Lorang, Jeanne (1979): »Les aventures du brave soldat Schwejk, mise en scène d'Erwin Piscator«, in: Denis Bablet (ed.), *Les Voies de la création théâtrale* VII, Paris: CNRS, pp. 415–474.
- Piscator, Erwin (1929): »La satire épique«, in: Erwin Piscator, *Le Théâtre politique suivi de Supplément au Théâtre politique*, Paris: L'Arche, pp. 180–194.
- Plassard, Didier (1992): *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières/Lausanne: Institut international de la Marionnette/L'Âge d'Homme.
- Prampolini, Enrico (1919): »Matoum et Tévilab à Rome. Lettre à Pierre-Albert Birot«, in: *SIC*, n° 47 & 48, pp. 19–20.
- SIC* (1919), n° 47 & 48.

Notes

- 1 Unless otherwise stated, the translations from Spanish or French to English were made by the author of the article.

Meike Wagner (University of Stockholm)

Who am I?

Challenging the self through puppets¹

In many cultural and historical contexts, puppets appear as an image of humans representing and negotiating existential philosophical questions. Puppets appear as effigies replacing another person, as in the representational practices of early modern history;² they can be doubles/ghosts/spectres haunting the human soul, as in the novels of Romanticism;³ and they can appear as a mirror or model to educate people and better them, as in the writings of the avant-garde acting movements around 1900.⁴

These appearances of the puppet, the doll, the effigy in manifold disguises require from us a response. Rarely do we manage to pass them unnoticed; we desire them, we envy them, or we might even be utterly disgusted and appalled by their silent presence. We oscillate between familiarising them in order to become acquainted with them, and rejecting them in order to mark the difference between their objecthood and our unique soulful existence. Both attitudes speak of an existential need to respond to the challenge of the puppets in order to rebalance our human self after the encounter.

Puppeteers seem to be very aware of these existential negotiations between the self and the Other when performing. Accordingly, the puppets act out two main strategies of challenging the human self in their manifold stage appearances:

- 1) Representing ›the Other‹ of man
- 2) Performing an ›othering‹⁵ of man

In the first case, the representation of ›the Other‹ requires a human-like puppet gestalt relating to a human being. The puppet is a ›mini-me‹, a double or an icon of the object body. In the second case, the processes of turning ›normality‹ into a feeling of uneasiness in the performance comes into play. I would argue that these two challenges of

the puppet are closely interlinked with aesthetic strategies and dramaturgies in puppet theatre. ›The Other‹ becomes a valid configuration in a theatre presenting the puppet as an integral dramatic figure, while ›othering‹ happens through staging the performativity of the puppet, bringing the materialities and the dynamics of the creation of the puppet body into the picture. In the following section, I will investigate further the ›aesthetics of othering‹ in puppetry.

Aesthetics of ›othering‹

From the mid-20th century onwards, open manipulation in puppetry became very popular, up to the point that we consider the open interaction between puppet and human actors as the rule today, rather than the exception. A second important development set in towards the end of the century, with the advent of postdramatic and performative modes of dramaturgy and playing – both in theatre and in puppetry. As a consequence, theatrical narration and the construction of the dramatic figure became highly contested, opening up new, manifold ways of relating theatre texts and puppet bodies. The artistic focus moved towards the materialities of objects and puppets, bringing to the fore their visual, medial and symbolic qualities in performance. In the process of performance, audiences are now confronted with visual and material meanings of puppet bodies that are being constantly reorganised, reformulated and reflected through the clashing and fragmentation of materials and fluid reshaping. These aesthetic strategies of late 20th-century puppetry became interlinked with social and political discourses on the human body, its prosthetics and processes of optimisation, construction and virtual imaging. Puppets revealed themselves as the ideal artistic medium *per se* for negotiating these matters, since they position themselves exactly on the threshold between subjective existence and material object.

Postmodern puppet theatre is greatly invested in the destabilisation of identity concepts and subject positions. In my book *Nähte am Puppenkörper* (2003), I identified three main strategies that have the potential to challenge the self of the puppeteer, the puppet and the

spectator: 1) displaying the construction of the puppet; 2) emphasizing the ›otherness‹ of the puppet's being; and 3) liquefying the body concept of puppets to make it impossible to identify a fixed corporeal form. Puppet artists using these aesthetic strategies relate their staging of the puppet body to a reformulation of the dramatic puppet figure and the ontological status of both puppet and human actor. When attending such performances, we experience how stable entities or ›natural‹ ontologies seem to be more of an illusion than a solid fact. Puppet bodies are formed from materials mixing with organic body parts of the actors, and subject performers and performing objects operate in a mode of transformation rather than subscribing to any given order. Subject actors are performed as subjects and object actors are performed as objects, while at the same time they can easily switch roles through their playing. The status of a being materialises through processes of performativity on stage.

This performativity of identity has been described in terms of gender theory by Judith Butler (cf. Butler 1990). Mainstreamed into constructivist philosophy from the 1990s onwards, it has shaped our idea of human identity as something performed within normative frames in daily life through unintentional, repetitious acts. This idea of identity defies notions of naturally born gender identity and corporeal existence. We are not born as a specific identity, but rather born into the normative frame of ›becoming an identity‹ through performance. The repetitiousness of the performative act allows for negotiation and development through failure. What we see on stage performed are, of course, intentional acts of performers; but in aesthetic experience, we relate their staged performativity to ourselves, feeling uneasy about our own re-negotiated identity, corporeal scheme and the challenge of ›othering‹ our self. A phenomenological perspective can offer us an opportunity to better grasp the interrelation of the performativity on stage and the performativity of our being.

Within this frame of thinking, I will discuss how puppet performance exposes its potential to unearth the ambiguities of our own ›non-identity‹. I will focus particularly on Helmuth Plessner's phenomenological writings on human eccentricity. His ideas on laughing and crying as human existential crises serve as a key to discuss the

effects of fragmenting and destabilising our own identity during puppet shows – ›challenging the self through puppets‹.

The existential crisis of laughing

A few years ago, in 2013, I had an eminent physical experience of total laughter at the international puppet festival in Erlangen when I saw the performance *The Table* by The Blind Summit Theatre. Three performers operated a bunraku-style puppet made of cardboard and cloth, its actions limited to a table of merely three by six feet. The puppet performing Moses started a conversation with the audience on life and human existence, flying high, while at the same time always bouncing back to the fact that the puppet was no more than a ›thing‹ moved around by three people. The puppet's discourse, its movements and the audience response added up to a hilarious experience. My body responded with bursts of laughter to the jokes and the absurdities of the puppet acting totally out of proportion. No one present could help laughing. In some moments, even the performers started laughing and lost control of the otherwise skilfully operated performance. Yet there were also ambiguities in the performance experience. I felt that my laughter was a reaction to the tension between the perfection and disorganisation of the puppet movements (which was all skilfully planned, of course), between the larger-than-life themes discussed and the miniature puppet on the limited space of a table, and between the lifelike behaviour and sophisticated discourse of the puppet and its cardboard surface. These tensions would elsewhere have created a feeling of unease or even uncanniness, yet in the theatre they were immediately overcome by laughter. After the side-splitting performance, my jaws were aching from laughter. I felt a kind of exhaustion, like after a thorough workout...

In 1941, the German philosopher Helmuth Plessner proposed with his book *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens* (translated into English in 1970) an anthropological and phenomenological reading of laughing. Here, he states that the emotional expressions of laughing and crying have a common trait,

namely that they both act out a liminal condition of human beings on a corporeal level:

Laughing and crying provide another view of the relation of man to his body. Their form of utterance, whether expressive or expressionless, whether full or empty of meaning, reveals as such no symbolic form. Although initially motivated by us, laughing and crying make their appearance as uncontrolled and unformed eruptions of the body, which acts, as it were, autonomously. Man falls into their power; he breaks – out laughing, and lets himself break – into tears. He responds to something by laughing and crying, but not with a form of expression which could be appropriately compared with verbal utterance, expressive movement, gesture, or action. He responds – with his body as body, as if from the impossibility of being able to find an answer to himself. And in the loss of control over himself and his body, he reveals himself at the same time as a more than bodily being who lives in a state of tension with regard to his physical existence yet is wholly and completely bound to it. (Plessner 1970: 31)

So, according to Plessner, laughing is an autonomous response of our body to a situation that is otherwise impossible to answer. At the core of this lies the human condition of »eccentricity«. ⁶ Plessner uses this word to describe in phenomenological terms the double position of human beings in regard to their body: human beings have a body and they are a body. ⁷ At the same time, human beings are able to reflect on this paradoxical double bind and therefore take on an eccentric position (Plessner 1970: 36). We must find a balanced relation towards these two orders of being, without ever being able to find a definite solution to the essential opposition between ›being a body‹ (»Leibsein«) and ›having a body‹ (»Körpersein«) (ibid.). In the performance of daily life, ⁸ humans normally succeed in establishing corporal coherence through action, language and physical expression, covering and concealing the paradoxical opposition between ›being a body‹ and ›having a body‹. According to Plessner, laughing and crying belong to the liminal situations (»Grenzlagen«) of human beings. A non-threatening crisis that cannot be answered (in the sense of ›cannot

be solved) causes a temporal disorganisation of human coherence and, consequently, releases the physical response of laughing or crying. This temporal disorganisation, however, does not affect the personal integrity of a human being:

Unanswerable and nonthreatening situations [...] arouse laughing or crying. Man capitulates as a soul-body unit, i.e., as a living creature; he loses the relation to his physical existence, but he does not capitulate as a person. He does not lose his head. To the unanswerable situation, he still finds – by virtue of his eccentric position, because of which he is not wholly merged in any situation – the only answer still possible: to draw back from the situation and free himself from it. The body, displaced from its relation to him, takes over the answer, no longer as an instrument of action, language, gesture, or expressive movement, but as body. In losing control over his body, in giving up a relation of it, man still attests to his sovereign understanding of what cannot be understood, to his power in weakness, to his freedom and greatness under constraint. Even here he still knows how to find an answer, even where there is nothing more to answer. (ibid.: 68; emphasis in original)

Laughing thus offers us an answer to the disorganising crisis of the human soul-body unit, when language, expression or action cannot respond any longer in a meaningful way.

Is laughter then an excuse for a lack of symbolic communication? And why is theatre, specifically puppetry, able to create instances of such disorganising crises?

The theatre of laughing

To begin with, we can assume that a theatre performance is generally embedded in an artistic framework and is therefore not a threatening situation. Even though it is non-threatening, it has a binding quality; when we are in the theatre we need to engage ourselves in the situation and respond to what we experience there. In that sense, it is similar to playing a game in the Plessnerian sense. ›Playing‹ thus has

a more substantial meaning here than mere ›children's play‹ or game-play. By talking about ›playing‹ in relation to theatre, I do not intend to diminish the relevance of theatre or to impose a concept of ›illusion‹ (›as if‹) in opposition to ›reality‹ on the performance. Instead, following Plessner, I maintain that ›play‹ and ›playing‹ have an essential impact on the participants and agents of play. When entering the theatre, the audience enters at the same time into an imagined contract of both watching a mimetic ›play‹ and engaging physically and mentally in the ›playing‹.⁹ Plessner's notion of the play as an ambivalent situation links in with this ›double game‹. According to him, the ambivalences of the play become effective on two levels: on one level, there is a persistent oscillation between the material world and the illusion of play; on the other level, there is a constant switch between an active bonding and a being bound by the play situation and by the other players (cf. *ibid.*: 78–79). The natural response to these double ambivalences is laughing.

The first level seems to be particularly true for theatre and performance. The second level requires some further explanation. The playing participants bind themselves to the play, yet the resultant bond is unstable and needs continued renewal and confirmation. The will to bind and to being bound is the precondition of the play, otherwise the real environment and the authenticity of an action invade and destroy the play. Playing partners inscribe themselves fully into the play. In theatre, this means that an audience has to allow itself to be bound to the seriousness of the performer and the performance, up to a point where the absurdity of the action and narration brightly illuminates the binding contract, potentially making it doubtful and nonsensical. The inevitable answer is laughing.

Why is not all theatre a theatre of laughing then? Is there not a quality of play inherent in all theatre?

I think that theatre has a basic, profound tendency towards both play and laughing in the Plessnerian sense. However, only certain styles and genres of theatre bring the aspects of play to the fore, playing out the ambivalences that need to be answered with laughing. Perhaps hermetic dramaturgies tend to cover and seal the fissures of playful ambivalences, generating a powerful pathos dispelling any

doubt, and transforming potentially explosive laughter into compassion, entertainment and education and thereby ›taming‹ the theatre's excessive energies.

Besides the basic disposition of play, there are two more aspects that make theatre a stage for corporal disorganisation and laughing. First, theatre is a space for communal communication. Resonating laughter of people present has its space here, disqualifying one of the most prominent forms of this kind of laughter: namely, the pre-recorded laughter used predominantly in American sitcoms. These recordings are meant to produce outbursts of laughter with TV audiences, but in reality they generate a great unwillingness in me. Its resonances do not find their target object, because my body does not want to resonate with such commodified laughing. In the theatre situation of co-presence one spectator ensures and confirms the corporal disorganisation of the other. The corporal resonances in the theatre amplify guffaws of laughter and take control of the otherwise rational beings in the audience.

Secondly, theatre as a place of corporal representation and body art is predestined to question coherent body concepts through artistic intervention. Particularly since the mid-1990s, modern puppetry has invested a great deal of time and energy in research into the relations between the human body, the object/puppet body and the material environment in order to negotiate the ambivalences and ›otherness‹ of the human corporeal existence (cf. Wagner 2003: passim Wagner 2006: 125–136).

The puppet is the perfect mirror of the eccentric human position. It demonstrates the existential divide between ›being a body‹ and ›having a body‹. The puppet presents to us its material body, the thing, the object that determines its ›gestalt‹. And through its performance, it becomes and expresses a subjective being, a personality. ›Being a body‹ and ›having a body‹, object and subject come apart before our eyes and are divided into two different orders of the same figure. Through manipulation by the puppet players, both orders fuse into one again and enable the agency of the puppet body and interaction with its object environment. The performance establishes corporal coherence and thus materialises the image of a soul-body unit.

Today's puppeteers joyfully play with the multi-levelled dissipation and restructuring of the corporal figure. They bind the audience to the play about the crises of the body in a particular, aesthetic way. The crises of the puppet become critical moments of our own body scheme. This is because – in Lacanian terms – what we see (»ce que nous regardons«) in the stage mirror, concerns (»nous regarde«)¹⁰ our deepest feelings about ›having/being a body‹ (cf. Wagner 2003: 77–95). When this corporal disturbance of puppetry happens on a limited level, it creates unease, perhaps a certain feeling of uncanniness; the secret of the phenomenal body (›corps phenomenal‹) is merely indicated. It is only the excessive and unbound level of corporal disturbance that becomes unanswerable: the soul-body unit of the spectator falls apart, overwhelming her with laughter.

But where is the limit between the proportional/limited and the disproportional/excessive act of ›corporal disturbance‹ in puppetry?

The Table

To answer this question, I will go back to the beginning and pick up the thread from my own physical outbursts of laughing at the performance of *The Table*.¹¹ This is one of Blind Summit's most successful pieces. It was premièred in 2011, and has since been played at numerous international puppet theatre festivals. The performance does not have a coherent narrative, even though the performers claim to be presenting a piece about the last 12 hours of Moses's life, in real time. It is rather a loose series of improvised acts, demonstrating the main principles of puppetry and the highly expressive potential of the puppet. In this respect, it is a masterpiece in presenting the fine art of puppetry in an energetic, incredibly sophisticated choreography involving three puppeteers. At the same time, the audience is witness to a corporal performance acting out the finely knitted network of relations between the puppet body, the performers' bodies and the spectators' bodies.

At the international puppet theatre festival Titirimundi in Segovia in Spain in 2014,¹² the three puppeteers¹³ Mark Down (head and left arm

operator), Sean Garrett (right arm and torso operator) and Irena Stratieva (feet operator) began their performance of *The Table* with a concise transformation from technical preparations to the act of manipulating the puppet. They stood silently behind the table placed on centre stage. Mark held the puppet Moses by the head, halfway behind the table. For a moment, the puppeteers looked out at the audience in a friendly manner. At a given cue (breathing), they focused their gaze on the puppet, and at a second cue, Mark put the puppet on the table. He immediately began to manipulate Moses' head and animated the puppet that was now nodding towards its left arm. Mark took this left arm and started to move it around. Moses now focused on his right arm and leant towards his back – he was asking Sean to operate his body parts. Finally, Moses looked at his feet, and Irena began to manipulate them by stomping them on the table. All the puppet players were now in position; having fitted the object body together, they started to animate it. A stage character was emerging. With a wink in their eye, they established a basic corporal scheme that both mirrored the paradox of ›being a body‹ and ›having a body‹ and offered a parallel between the eccentric position of the puppet and the eccentric position of man. The puppet Moses casually indicated that it fully grasped the negotiations between its own materiality and the puppeteers who provided it with consciousness and enabled it to act. At other performances of the show, Moses introduced himself as a »Japanese Bunraku style puppet« (*The Table*, Pistoia, 2015) manipulated by three puppeteers behind the table »that you might have noticed already...« (ibid.).

All hints as to the existentially eccentric positionality of puppet and man were answered by the audience with bursts of laughter. In that sense, Plessner's comment about the comic effect of obtrusive consciousness on the paradoxical human situation appears to be a key to the laughter in *The Table*. Because on the one hand, the comedy is produced by breaking a social or cultural norm, but on the other hand, it is also created precisely by indicating the paradoxical ›condition humaine‹¹⁴:

[T]he comic itself is no social product, and the laughter which responds to it no warning signal, no punishment (which it can



*Blind Summit Theatre, The Table, 2011.
Puppet: Moses, Puppeteers: Sean Garratt on right hand and bum,
Nick Barnes on feet, Mark Down on head. © Lorna Palmer*

become in a society), but an elementary reaction to what is disturbing in the comic conflict. Eccentric to his environment [*Umwelt*], with a prospect on a world [*Welt*], man stands between gravity and levity, between sense and nonsense, and thus before the possibility of their inextricable, ambiguous, contrary relation, which he can do nothing with, from which he must free himself, but which at the same time still holds him bound. (Plessner 1970: 87; emphasis in original)

I posit here that replacing the word ›man‹ with ›the puppet Moses‹ results in an apt description of the theatrical principles of the performance of *The Table*.

Starting from the eccentric positionality of the puppet, the Blind Summit Theatre probes the limitations and liminal areas of the stage figure. Again and again, the puppet Moses is drawn into excessive physical action that demonstrates the finely tuned choreography of the three puppeteers. When Mark Down announces »Moses walking in the wind«, such a scene begins.¹⁵ The puppeteer quickly begins to imitate the hissing sound of the wind, gradually increasing until it is the loud roaring sound of a real storm. Shaken by gusts of wind coming from the right, Moses starts to walk towards the wind. Despite all its efforts, the puppet is constantly pushed back and ends up walking on the spot. Bracing himself against the wind with all his strength, Moses bends more and more towards the table, eventually sliding down to the left side. He can only grab the edge of the table with one hand while his body flies up into the air and is spun round by the ›windy forces‹ of the puppeteers stretching the puppet into all directions. Then he manages to cling to the table's edge with his second hand, and crawls on his elbows and knees back onto the table. The wind calms down a little, and he stumbles back to his position at the centre of the table, shaking his fists in rage against heavens: »Why, oh God, why?«.

Moses bemoans his fate of being a powerless puppet rendered a plaything of heavenly forces. He has seen himself turning into an object body shaken by external forces, without any possibility of defending himself against them. But in fact, the puppet was never an independent subject with a will of its own. It is, of course, the puppeteers who provide him with ›consciousness‹ and ›agency‹, while at the same time

exposing his body to the wild forces of nature by way of a dramatically orchestrated manipulation. Through the performance, the body object turns into an eccentric soul-body unit, then back into a body object. The audience could only answer this paradoxical corporal configuration by laughing.

I see a puppet body that is torn between the three performers and then put together again, I see the bodies of the performers mirroring the mimetic, corporal expressions of the puppet figure while at the same time synchronising the puppet's actions through their own excessive body movements, and I see the other spectators bursting out in laughter, disorganising their soul-body units, crouching, shaking, holding their sides. All these stretched, torn, jointed, perfectly choreographed, chaotic and eruptive bodies have an overwhelming physical effect on my frail body being-in-the-world, on my eccentrically positioned self. I sense, trembling, that my corporal coherence is being put to the test. No ontological certainties are granted, all remains performative – negotiating the eccentric positionality of myself ›being/having a body‹.

This impression of an absolute performativity of the theatrical body (puppet, performer, spectator) appears to me to be the result of an excessive, limitless act of ›corporal disturbance‹. I cannot respond here by sceptically distancing myself, or by allowing a feeling of unease. I can only answer this excessive act with excessive laughter. In *The Table*, this excessive corporal disturbance is embedded in a strategy of excessive trespassing of rules and norms, and of a total disproportion of theatrical means: The pace of narration and action changes quickly from high speed to slow motion; the relationship between Moses and God is totally out of proportion since the puppet takes on both roles; the puppet breaches the rules by controlling, manipulating and sanctioning the puppeteers while remaining a powerless object; the boundary between the puppet performance and the audience is constantly shifting, not only because of ›corporal disturbances‹, but also on the level of discourse; and finally, the relationship between philosophical discourse and biblical epos is quite out of proportion – the performance is nonchalantly presented as »the last 12 hours of Moses – performed in real time« – while there are constant indications of its cheap (crude

and raw?) materiality and strict limitations – cardboard, cloth, and a table.

All of this leaves me utterly exhausted, feeling a certain dullness and with aching sides – there is no doubt that my eccentric positional-ity stands clearly before me. An otherwise integral, coherent idea of myself and my body has been shaken up and ripped into pieces. I have been challenged by the puppets, and willingly accept being challenged again. The aesthetic experience of the puppet show has not only had an effect on my wholeness, but has also showed me that I am resilient. I can deal with the challenges and even learn to accept a more differentiated idea about myself, and hence about my fellow humans too.

Bibliography

- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble*, New York: Routledge.
- Caillois, Roger (1958): *Les jeux et les hommes*, Paris: Gallimard.
- Drux, Rudolf (1986): *Marionette Mensch*, Munich: Wilhelm Fink.
- Kantorowicz, Erich (1957): *The King's Two Bodies*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Kiefer, Jochen (2004): *Die Puppe als Metapher den Schauspieler zu denken*, Berlin: Alexander Verlag.
- Lacan, Jacques (1973): *Le Séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Le Seuil.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945): *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard.
- Plassard, Didier (1992): *L'Acteur en effigie*, Lausanne: Institut international de la marionnette, L'Age d'homme.
- Plessner, Helmuth (1928): *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin: De Gruyter.
- Plessner, Helmuth (1970) [1941]: *Laughing and Crying. A Study on the Limits of Human Behavior*, translated by James Spencer Churchill and Marjorie Grene, Evanston: Northwestern University Press.
- Wagner, Meike (2003): *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*, Bielefeld: transcript.
- Wagner, Meike (2006): »Of Other Bodies. The Intermedial Gaze in Theatre«, in: Freda Chapple/Chiel Kattenbelt (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam: Rodopi, pp. 125–136.

Shows

Blind Summit Theatre (2014): *The Table*, Segovia, Spain: www.youtube.com/watch?v=MWMa3xNMzPs (last accessed: 24 June 2019).

Blind Summit Theatre (2015): *The Table*, Pistoia, Italy: vimeo.com/131567718 (last accessed: 24 June 2019)

Blind Summit Theatre (2016): *The Table*, Stadttheater Ingolstadt, Germany: www.youtube.com/watch?v=aCvNEoa8MBc (last accessed: 24 June 2019).

Notes

- 1 A revised version of this text will be published in French in *Europe*, special issue »La Marionette et ses registres sur la scène contemporaine«, spring 2021.
- 2 See, e.g., Erich Kantorowicz's seminal book *The King's Two Bodies* (1957), where he describes the use of effigies as a practice to ensure political stability after a king's death in early modern France.
- 3 For a detailed analysis of the puppet concepts of the Romantics, see Rudolf Drux (1986), *Marionette Mensch*.
- 4 For an overview of the puppet concepts of historical avant-gardes in the theatre, see Jochen Kiefer, *Die Puppe als Metapher den Schauspieler zu denken* (2004); Didier Plassard, *L'Acteur en effigie* (1992).
- 5 I am using the word ›othering‹ in a different way from how it appears in the discourse of queer and postcolonial discourse. Here it describes marginalising strategies of social normativity. My current use of ›the Other‹ and ›othering‹ is rooted in phenomenological concepts of the human self.
- 6 Helmuth Plessner developed the idea of an eccentric positionality (›exzentrische Positionalität‹) humans in his book *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Berlin: de Gruyter, 1928.
- 7 This is, of course, the fundamental basis of phenomenological approaches to the perception of the human body. See, e.g., Plessner's French contemporary Maurice Merleau-Ponty and his study *Phénoménologie de la Perception* (1945).
- 8 I refer again here to Judith Butler's concept of performativity. See Butler, *Gender Trouble* (1990). Plessner's thinking is also grounded in a ›performative‹ concept *avant la lettre* when he says that »[i]n this unity, of the relation to his physical existence as impersonally and personally given, a unity which he must constantly renew, man's living body is disclosed to him as a means [...]« (Plessner 1970: 41).

- 9 This notion of ›play‹ extends beyond Roger Caillois's study of the play/the game (›le jeu‹ (Caillois, Roger (1967): *Les jeux et les hommes*, Paris: Gallimard, 37–40), in which he positions theatre in the category of ›mimicry‹ (›simulacre‹ (ibid.: 92)). When trying to relate the above concept of play to Callois's four categories of play/game (›agon‹ (ibid.: 50–55), ›alea‹ (ibid.: 56–60), ›mimikry‹ (ibid.: 61–67), ›illinx‹ (ibid.: 67–71)) it rather moves freely between ›mimikry‹ and ›illinx‹.
- 10 The wordplay with ›regarder‹, of course, is indebted to Lacan's can of sardines; see Lacan, Jacques (1973): *Le Séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Le Seuil, 88.
- 11 My analysis is based on the performance of 11 May 2013 at the International Festival of Puppetry at Erlangen, and on video clips of different performances that are available online.
- 12 A three-minute excerpt from the performance is available online: www.youtube.com/watch?v=MWMa3xNMzPs (last accessed: 24 June 2019).
- 13 Over the years the bum and feet operators of the puppet Moses have varied. The current cast includes Mark Down (on head), Sean Garratt (on bum), Fiona Clift (on feet).
- 14 ›Precisely as such the comic conflict is *not* confined to the sphere of the human but can break out at any time where an outward appearance offends against a norm which it *nevertheless obviously obeys*.‹ (Plessner 1970: 86; emphasis in original)
- 15 The description of the scene is based on a three-minute video clip from the performance at Stadttheater Ingolstadt, 2016, www.youtube.com/watch?v=aCvNEoa8MBc (last accessed 24 June 2019).

OBJECT IDENTITIES

Assoziierende Fragmente

Spielweisen im Dingtheater der Gegenwart

»Es kommt darauf an, den Dingen und den Wörtern ihr System abzulauschen und nicht, ihnen ein System zu unterlegen. [...] Der Umgang mit Dingen lehrt uns, eine gewisse hermeneutische Abstinenz zu üben« (Kimmich 2011: 63).

»Die Tatsache, dass wir uns das Material nicht gefügig machen konnten [...], hat uns Zeit zum Lernen verschafft. Das Material verlangte nach einer anderen Dramaturgie als jener, die wir kannten« (Joss 2016: 195).

Im Anschluss an die Positionen der Literaturwissenschaftlerin Dorothee Kimmich und des Dozenten für Puppenspielkunst Markus Joss versucht dieser Beitrag eine Annäherung an zeitgenössisches dingtheatrales Spiel, die ermöglicht, dingtheatrale Analyse aus einer sehr materialbasierten Perspektive zu begreifen. Ausgehend von Fragmenthaftigkeit als zentrale Zuschreibung an Dingliches werden dingtheatrales Spiel und seine Spielweisen als assoziative Vorgänge beschreibbar. Anhand konkreter Beispiele lassen sich zentrale Spiel- und Wirkweisen darstellen, mit ›klassischen‹ Begriffen dingtheatralen Spiels verknüpfen und schließlich eine Methode der Analyse vorschlagen, die das subversive Potential dieser Annäherungen abzubilden sucht.

Bedeutsame Fragmentierung

»Die Existenzformen materieller Dinge stehen im Widerspruch zu den Gesetzen und Lebenswissenschaften. Sie verletzen die Prinzipien

von Entstehung und Vergänglichkeit, und sie verweigern sich der Idee einer klaren Definition von Anfang und Ende« (Hahn 2015a: 20).

In seinem Miniaturstück *Cosas que se olvidan fácilmente* erzählt Xavier Bobés eine Geschichte Spaniens ab dem Zweiten Weltkrieg bis in die Gegenwart. Die je fünf Zuschauer_innen pro Aufführung sitzen an einem kleinen runden Tisch, über dem eine Deckenlampe die Spielfläche ausleuchtet. Stehend verschwindet Bobés' Körper zunächst im Schatten hinter dem Tisch, nur seine Hände agieren im Licht der Lampe und präsentieren verschiedene Gegenstände des Alltags, die als »Memorialdinge« (Tecklenburg 2016: 176) mit bestimmten Ereignissen einer früheren Zeit verknüpft sind. Strukturiert wird die wortlose Revue durch Kalenderkärtchen von 1942–2017, die das gezeigte Geschehen jeweils zeitlich verorten. Anhand eines Sammelalbums aus Fotos, Schlüsselanhängern, Münzen und Sammelkarten, Tröten und Stiften erzählt Bobés von Währungsreform und Wertverfall, Modernisierungsprozessen und Revolution. Ein altes Militärbuch mit Kalenderzitaten Francos verweist auf die Vergänglichkeit von Macht, ein historisches Bankbuch ruft unwillkürlich Prozesse gesellschaftlicher Modernisierung ins Bewusstsein.

Zentral für Bobés' Spiel ist die spezifische Zeitlichkeit der Spielgegenstände. Als fragmentarische Überbleibsel aus einer anderen Zeit werden die Dinge zum einen als quasi authentische Relikte und Belege semantisiert und dienen als »ein Abbild der Vergangenheit aufgrund der bloßen Dauer ihrer Existenz« (Hahn 2014: 39). Wichtig sind hier die physischen, materiell sichtbaren Gebrauchs- und Abnutzungsspuren, Daten früherer Jahre oder funktionale bzw. ästhetische Überkommenheit. »Objekte können [aber auch] explizit als ›Aufzeichnungsgeräte‹ verwendet werden, d[as] h[eißt] als mnemotechnisches Hilfsmittel« (Kwint 1999: 2–4, zit. nach Hahn 2014: 39), wie Bobés zum Beispiel anhand von Schallplatten und Büchern zeigt. Zugleich erfolgen immer wieder die einzelnen Gegenstände spezifisch betreffende Semantisierungen durch Vorgänge des Erinnerns und Geschichte|n-Erzählens. So präsentiert Bobés die Schwarz-Weiß-Fotografie einer jungen Frau über alten Schulheften, um sie schließlich mit dem Foto eines jungen Mannes zusammentreffen zu lassen. Entsprechende Geräusche begleiten den ersten ›Kuss‹ des

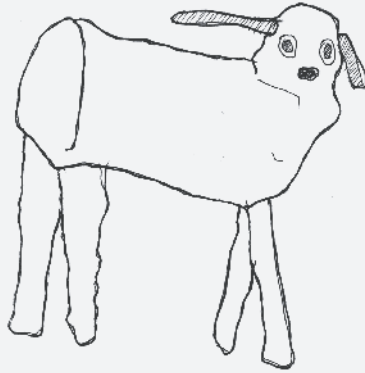
Paars, wobei Bobés die Fotos innig aufeinanderdrückt, eine Konfettikanone symbolisiert die Hochzeitsfeier – der abgebildeten Personen, der Fotos, beider? –, bis in den flinken Spielerhänden zwischen den beiden Fotografien auf wunderbare Weise ein drittes Bild hervortritt, das einen Säugling zeigt.

Wie anhand dieser Beispiele skizziert, erscheint ›das Ding‹ im dingtheatralen Kontext selten als ›Ganzes‹, sondern wird vielmehr in Bezug auf wechselnde bedeutsame oder materielle Zuschreibungen – hier besonders bezogen auf die spezifische Zeitlichkeit des Dinglichen – gespielt, sodass unterschiedliche Aspekte in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt werden. Zentral ist dabei die Konzeption des Dinglichen als materielles wie bedeutsames Fragment, wie der Ethnologe Hans Peter Hahn verdeutlicht: »Jedes Objekt kann zugleich als ein Fragment betrachtet werden. Fragmentierung von Bedeutung ist eine Option, materielle Fragmentierung eine andere« (Hahn 2015b: 20). Diese Beschreibung ermöglicht, die Konzeption des Dinglichen als Fragment aus dem ethnologischen bzw. kulturwissenschaftlichen Forschungsbereich der ›material culture‹ und ›object studies‹ für theaterwissenschaftliche Betrachtungen produktiv zu machen. Verdeutlichen lassen sich diese Überlegungen anhand eines stärker die materielle Fragmentierung des Dinglichen fokussierenden Beispiels.

Materielle Fragmentierung

»Die Dinge auf der Bühne befreien sich von dem, worauf sie verweisen, sie werden brüchig, legen ihre Konstruktion bloß und betonen ihre materielle Bedingtheit« (Joss 2016: 191).

Zu Beginn von Tim Spooners *Assembly of Animals* blickt das Publikum auf eine Front dunkelroter Samtvorhänge. Der erste Vorhang öffnet sich und zeigt ein kleines Tier: Ein Kopf, vier Beine, ein Leib und kleine Stummelohrchen. Behutsam öffnet der Spieler einen zweiten, räumlich leicht versetzten Vorhang. Dahinter verbirgt sich noch ein Tier – doch mit etwas verzogenem Hals, auch die Beine sind ein bisschen schief, schielt es? Als dann das dritte Tier erscheint, das aus einer Schaumstoffrolle mit vier stakigen Drahtbeinen und einem



Original nach Tim Spooners Assembly of Animals.

© Theresa Szymanowski, Leipzig 2019.

Schneckenhaus als Kopf zusammengesetzt ist, wirken die ersten beiden einander plötzlich sehr ähnlich...

Aus der Setzung eines ersten Prototyps entspinnt sich Spooners dingtheatrale Installation als Kaleidoskop vielfacher Variationen, die von der ersten Form graduell abweichen, deren Gestalt variieren, materiell entgrenzen und ›das Tier‹ bis zum Äußersten treiben. »How much can you fragment it?« (Spooner 2018), lautet Spooners programmatische Frage an die Inszenierung, die auf vielfache Weise Antwort darauf findet.

So führt die Anfangsszene den Prototyp als offenen Leib vor, der zunächst mit einem roten Tuch verhüllt wird. Währenddessen kriecht ein ›Wurm‹ durch eine Leuchtschnur aus Plexiglas, um in der folgenden Sequenz als viele kleine Würmer an verschiedenen Stellen des Tierkörpers zu erscheinen. Nicht nur der Körper des Tiers wirkt porös, offen und durchlässig, wenn der Spieler sein Ohr hebt und darunter einen rot-pinken Wurm hervorzieht, sondern auch der Wurm scheint sich auf sonderbare wie beunruhigende Weise vervielfältigt und unbemerkt in den Leibern verteilt zu haben. Während für lebendige Körper Vorgänge der Fragmentierung ohne Verlust ihrer Vitalität

nur begrenzt möglich sind, ist »[b]ei Objekten [...] diese Trennung in vitale Kernelemente und austauschbare Ergänzungen nicht so einfach« (Hahn 2015a: 21). Demonstrativ auf die fragmentarische Existenz des dinglichen Materials verweisend, zieht die Spielerin eines der Tiere auseinander, trennt den ›Kopf‹ vom ›Rumpf‹ und entfernt einen weiteren rosafarbenen Wurm, der zwischen den Hälften des Leibes sichtbar wird. Noch gewaltvoller wird die physische Intaktheit angegriffen, wenn der Spieler das Innere des Leibes als separaten Schaumstoffklotz herauslöst und das Tier quasi aushöhlt.

Materiell fragmentierbar erscheint der künstliche Körper mit Meike Wagner hier als »Grenzfigur *par excellence*« (Wagner 2003: 65; Hv. wie im Orig.), dessen sichtbare Öffnungen sich als Sollbruchstellen oder »Nähte« (ebd.: 1) beschreiben lassen. »[S]ichtbar *als Prozess*« (ebd.: 23; Hv. wie im Orig.) inszeniert haben die ›Körper‹ dingtheatral belebter Dinge keine festen Grenzen, sind keine stabilen Einheiten, sondern zeichnen sich gerade durch ihre Unabgeschlossenheit, vagen Ränder und Zergliederbarkeit aus.

Ähnlich wie für Bobés dargestellt, lassen sich auch hier materielle und bedeutende Dimension des Dinglichen unterschiedlich fokussiert bespielen, wobei die besondere Wirkung der Inszenierung häufig durch gezielte Oszillation zwischen den Ebenen oder das doppeldeutige Spiel mit bedeutsamer wie materieller Fragmenthaftigkeit erzeugt wird, wie das Beispiel der Bobés'schen Liebesgeschichte zeigt oder auch Spooners unbeholfenes Aufeinanderstapeln mehrerer Tiervariationen zu einem Turm – der einstürzt.

Spielweisen des Assoziativen

»Der Verdacht einer Signifikanz und die Offenheit bezüglich der inhaltlichen Bestimmung führen dazu, dass solche fragmentarischen Objekte neue Bedeutungen förmlich anziehen« (Hahn 2015b: 16).

Definiert man Assoziation als

Verknüpfung, Verbindung, Vergesellschaftung, Zusammenschluß,
[...] die durch äußere Einflüsse hervorgerufenen u[nd] nicht

zweckgerichteten Ideen-, Vorstellungs- u[nd] Gedankenverbindungen oder die Tendenz, frühere Erinnerungen, Erfahrungen u[nd] Erlebnisse im Zusammenhang mit neu auftretenden wieder ins Bewußtsein zu heben (Hillmann 2007: 53–54),

so lässt sich dingtheatrales Spiel als vielfach assoziativer Vorgang beschreiben, welcher als Konsequenz dinglicher Fragmenthaftigkeit unablässig Formen der Verknüpfung vollzieht.

Der Begriff Assoziation bietet eine produktive Perspektivierung, indem er theoretisch den Blick weg von normativ hierarchisierten, einseitig differenztheoretisch orientierten Auffassungen hin zu vielmehr prozessorientierten Systematiken der Ähnlichkeit lenkt, denen – mit Bruno Latour – ein gegenüber differentiellen Praktiken größeres Fassungsvermögen für das Begreifen von Wirklichkeit über normative Strukturen hinaus attestiert werden kann: »Nicht die Strategien der Reinigung definieren das Wirkliche, sondern die unzähligen Formen ihrer Vermittlung. Sein ist menschliches und nichtmenschliches Verbundensein« (Gramm 2001: 140).

Um die Produktivität einer solchen Perspektive zu verdeutlichen, lassen sich drei grundlegende dingtheatrale Spielweisen als assoziationsbasierte Praktiken skizzieren, die in unterschiedlicher Weise mit der materiellen und bedeutsamen Assoziation des Dinglichen spielen.

Animation

Animation kann als assoziative Praktik begriffen werden, die nicht (nur) auf möglichst glaubwürdig wirkende Belebung abzielt, sondern deren Funktionsweise in der Nutzung einer bestimmten Struktur liegt. Via Fragmentierung, das heißt dem materiellen Zerteilen oder Öffnen, und Formen der Konstruktion, wie Verschmelzung und Anverwandlung, entfaltet sich zwischen menschlichen und dinglichen Akteur_innen ein Spiel mit Körperkonzepten, Bewegung und Übertragung ontologischer Zuschreibungen, Analogien und Ähnlichkeiten, Verbindungen und materiellem Überschuss.

Das Zusammenspiel von Menschen und Puppenakteur führt unweigerlich zu einer gegenseitigen Befragung des Körperstatus'. [...] Die Körperlichkeiten geraten in Bewegung zwischen den Polen der Gleichordnung und der Abgrenzung. (Wagner 2003: 34)

Zentral für die häufig analogiebasierte Assoziationsführung dingtheatraler Animation ist unter anderem das Konzept des ›blending‹, wobei einzelne Muster von Bekanntem, in diesem Fall: Belebtem, übertragen und im animierten Dinglichen durch ein »flash of comprehension« (Fauconnier/Turner 2002: 44) ›wiederkannt‹ werden. Jedoch ist auch eine Fülle anderer Muster möglich und üblich.

Zerstört wird hierbei die Vorstellung einer festgeschriebenen Ordnung von Körpern, die saubere Grenzen zwischen belebt und unbelebt, zwischen Puppe und Mensch ziehen möchte. Das erzeugt eine Entgrenzung der Körper und nicht zuletzt Schwindel beim Betrachter. (Wagner 2003: 201)

Entscheidend ist dabei die stets gleichzeitig vorhandene und jederzeit fokussierbare materielle Verfasstheit des Dinglichen, wobei häufig spontane Ebenenwechsel vorgeführt werden, die zum Beispiel vorig etablierte Assoziationen brechen:

Selbst dort, wo sich der Spieler einer anthropomorph gestalteten Puppe bedient, die in einem ›traditionellen‹ Rollenverständnis eine dramatische Figur repräsentiert, ist diese mit allen ihren spezifischen Eigenschaften und Gefährdungen immer auch als konkretes Material präsent. Eine Puppe aus Eis kann schmelzen, eine Puppe aus Papier kann brennen. (Joss 2016: 194)

Narration

»Dinge sind vielleicht die wichtigste Quelle, um Kontexte und damit auch Bedeutungen zu rekonstruieren. Dinge in ihrem Zusammenhang zu beobachten, kann überhaupt als der zentrale Zugang bezeichnet

werden, um Lebenswelten und sinnhaftes Handeln zu verstehen« (Hahn 2015a: 25).

Einen weiteren Vorgang des Assoziativen im dingtheatralen Spiel stellt die Erzeugung narrativer Strukturen dar. Exemplarisch lassen sich hier Praktiken wie Ver|Sammeln und An|Ordnen als verknüpfende Vorgehen anführen. So wird als Sammeln die (temporäre) Aneignung von Dingen, vorgenommen unter einem bestimmten Gesichtspunkt, beschrieben. Diesen »Prozess des Umordnens« (Tecklenburg 2016: 181) beschreibt Walter Benjamin als Dinge inszenierendes Tun, »das in ihnen nicht ihren Funktionswert, also ihren Nutzen, ihre Brauchbarkeit in den Vordergrund rückt, sondern sie als den Schauplatz, das Theater ihres Schicksals studiert und liebt« (Benjamin 1977: 388–389). Solch narrative Strukturen finden sich im dingtheatralen Spiel in sehr unterschiedlicher Ausprägung, wobei die bedeutsame Struktur der Dinge keine ontologisierbare Größe darstellt, sondern vielmehr ein materielles Potential beschreibt, das Nina Tecklenburg als »narrative Aufgeladenheit« (Tecklenburg 2016: 171) der Dinge bezeichnet, die auf deren »gewisse[r] Stofflichkeit« (ebd.) beruhe. Entscheidend ist der inszenatorische Umgang mit den dinglichen Akteur_innen:

Assemblagen ergeben unter Umständen hoch bedeutungsvolle Sammlungen, sie können aber durchaus auch auf der Ebene des Sammeluriums verbleiben. Welche Beweggründe für eine bestimmte Zusammenstellung verursachend waren, liegt außerhalb des Bereichs objektimmanenter Eigenschaften. (Hahn 2015a: 24–25)

Bobés' Zusammenstellung von Relikten, Reliquien, Zeug und Schnickschnack ist Ausgangspunkt einer Inszenierung, in der sich die Gegenstände zu einer bedeutungsvollen Erzählung spanischer Geschichte|n von 1942–2017 assoziieren. Konkret stehen dabei Vorgänge des Zeigens, Sortierens und Komponierens im Vordergrund, die unterschiedliche Zeitlichkeiten, historische Bezüge und materielle Verknüpfungen entfalten, wodurch Begriffe wie Narration und ›Geschichte‹ als Produkte dinglicher Assoziation und damit letztlich als Konstrukte im Auge der Betrachtenden erkennbar werden. Mit Blick auf die Umgebung des Geschehens als Bedingung für Verknüpfung und Interpretation,

Wirkweisen und Wahrnehmung werden Begriffe wie Kontext oder Ko-Präsenz bedeutsam, die »die Tatsache, daß Bedeutungen und Kontexte immer nur zwischen Menschen und Dingen entstehen« (Hahn 2014: 45), herausstellen.

Assoziation

Schließlich lässt sich Assoziation selbst als dingtheatrales Spielprinzip wiederfinden, das jenseits gezielter Animation und narrativer Strukturen funktioniert. So zeigt *Assembly of Animals* eine sich selbst kommentierende Assemblage, deren Formen des Bedeutens jedoch über die provozierten Assoziationen nicht hinausgehen, das heißt, auf eindeutige Referenzen, Narrative oder Bedeutungsebenen verzichten. Spooners »universe made up of animals within animals within animals« (Spooner o. D.) unterläuft vielmehr normative Strukturen von Zeit, Raum und Narration und setzt anstelle dessen ein Gewebe temporärer Ähnlichkeiten. Im Spiel mit unterschiedlichen Materialien entgrenzt sich die anfängliche Ähnlichkeit der Variationen zum Prototyp in Richtung Abstraktion.

Vage Begriffe werden als Entitäten mit fluiden Rändern und einigermaßen stabilen Zentren entworfen. Ähnlichkeit ist nicht nur selbst ein solches Feld von Entitäten, sondern zugleich auch das Strukturprinzip, nach dem die Entitäten angeordnet sind: eben nach mehr oder weniger großer Ähnlichkeit zum Prototypen. (Bhatti/Kimmich 2015: 12)

Zentrale Methoden der Inszenierung sind die von den Spieler_innen immer neu strukturierte An|Ordnung und Bewegung der ›Tiere‹, die graduelle Ähnlichkeit zwischen den Variationen sichtbar machen beziehungsweise erst erzeugen. Um die schrittweise Ausdehnung der Wahrnehmung von Ähnlichkeit als Resultat von Assoziation zu ermöglichen, werden die einzelnen Typen unterschiedlich aufeinander bezogen und gezielt assoziiert, indem sie als Zusammenschau angeordnet und parallel bewegt werden.

Die Bewegung der Objekte rettet sie vor dem Vergessen, versetzt sie in die Gegenwart. Fundamental ist dabei das Spiel. Der Zuschauer verbindet sich unmittelbar mit einigen der Objekte, bewegt sie. Es liegt immer etwas Spielerisches im Staunen, und das Staunen ist eine Tür zu mehr Wissen. (Bobés 2017: 26)

Schließlich vollzieht sich Assoziation als dingtheatrale Praxis prominent im facettenreichen Vorgang der Wieder|Holung. Bei Spooner als irrwitzige materielle Vervielfältigung, Variation und Entgrenzung des ›Ursprungs‹, die Assoziation und Ähnlichkeit bis ins Unendliche erweitert, erzeugt die Wieder|Holung bei Bobés vielmehr eine zeitliche Verschiebung, die die semantische Dimension des Dinglichen bei scheinbar gleichbleibender Materialität entgrenzt – und gerade darin die Deckungsungleichheit von Jetzt-Zeit und anderer Zeit herausstellt und so auf sehr kluge Weise Geschichtlichkeit sichtbar werden lässt.

Auch Vorstellungen von ›Identität‹ als zentrale Kategorie binär-differentiellen Denkens, die auf der Behauptung möglicher absoluter Deckungsgleichheit beruht, wird in der Figur der Wieder|Holung in den beiden Stücken auf unterschiedliche Weise inhaltlich und formal aufgegriffen und verhandelt. Dabei erscheinen »Individualität und Identität hier nicht als ontologische Kategorien oder Wesensfragen, sondern als Kontexte und Netze kommunikativer Verständigungsprozesse« (Lang 2008: 246).

Dingtheatrales Spiel als Versuchsanordnung

Im dingtheatralen Spiel treffen Potentiale dinglicher Fragmentierung aufeinander, überlagern, verstärken und widersprechen sich, sodass ein Spiel mit Materialität und Assoziation in Gang gesetzt wird, das Grenzen normativer Konzeptionen hinterfragt und neu perspektiviert. Aus der sinnstiftenden und -zersetzenden Bewegung der Dinge entstehen immer neue Verknüpfungen und Bedeutungen, die das Spiel mit den Dingen als assoziierende Fragmente grundlegend bestimmen: »Dinge als Fragmente zu betrachten, eröffnet neue Räume der Imagination. Die imaginierte Vervollständigung eines Bruchstücks

konstituiert eine machtvolle Verbindung zwischen Mensch, Ding und Lebenswelt« (Hahn 2015b: 20–21). Besonders virulent werden diese fragmenthaft assoziierenden Seinsweisen des Dinglichen im Zusammenspiel mit menschlichen Akteur_innen. Auf unterschiedlichen Ebenen kommentieren sich dinglich und menschlich ontologisierte Zuschreibungen durch Spielvorgänge der Verbindung von Materialitäten, Zeitlichkeiten und Bedeutungen.

So erscheint Bobés zunächst als zeitlich enthobener Spielleiter, Croupier, Taschenspieler, der die von ihm vor- und aufgeführten Dinge souverän präsentiert. Im Verlauf der Inszenierung wird diese streng hierarchisierte Zuordnung immer wieder durchbrochen, indem Bobés physisch in die Bewegung der Dinge involviert wird. Seine Hände verkörpern kleine Figuren, seine Jackentasche wird zum Versteck einer Karte. Als Gleicher unter Gleichem verwischt der verdinglichte Spielerkörper allmählich die Grenzen normativer Trennung von Lebendigem und Leblosem zugunsten einer Gemeinsamkeit des Belebten. Zudem hinterfragen die Geschichte|n der Dinge die Zeitlosigkeit des Spielers auch inhaltlich, sind doch auch seine Familiengeschichte, einzelne Gegenstände und sein sterblicher Körper auf mehreren Ebenen mit Zeit und Zeitgeschehen verknüpft.

In *Assembly of Animals* stellen beide Spieler_innen die vielfachen Verbindungen der dinglichen Elemente mit stummem Fokus heraus und führen unter größter Konzentration immer neue Assoziationen vor. Mittels roter Leuchtfinger lenken die Spieler_innen die Blicke der Zuschauenden, manipulieren die Objekte durch große Zerrspiegel, zerlegen und konstruieren sie, stellen sie um und zusammen, um wieder hinter der sich beständig akkumulierenden (Geräusch-) Kulisse zurückzutreten. In diesen Spielweisen wird der Prozess des Assoziierens, betont durch die präzisen Gesten, als Zeigevorgang explizit herausgestellt. Zugleich entzieht sich die Versuchsanordnung durch fortschreitendes Anwachsen und allmähliche ›Verselbständigung‹ immer mehr den gesteuerten Assoziationen und stellt auch die beiden Spieler_innen als in ihrem forschenden Grundgestus selbst in das dingliche Material involvierte Forschende heraus, eine Haltung, deren Wirkweise Vilém Flusser in der Geste des Untersuchens zu fassen sucht:



Variation 10 nach Tim Spooners Assembly of Animals.

© Theresa Szymanowski, Leipzig 2019.

Wir verstehen die Welt, wenn wir Gegenstände vergleichen, und wir untersuchen die Welt, wenn wir sie durchdringen, um die Gegenstände mit unseren Werten zu vergleichen. Die Gegenstände zu untersuchen heißt, sie dazu zu provozieren, dem Druck der Hände Widerstand zu leisten und sie so zu zwingen, ihre inneren Strukturen zu enthüllen. [...] Die Hände befinden sich auf der Oberfläche der Gegenstände, wenn sie sie verstehen, und in ihnen, wenn sie sie untersuchen. Untersuchen ist also tiefgreifender, aber auch weniger objektiv. Wenn man untersucht, ist man drinnen, man ist in den untersuchten Gegenstand verstrickt. (Flusser 1994: 60)

Fragmentarische Analyse | Nachzeichnen von Assoziationen

In der Konsequenz ließe sich eine aus diesen Überlegungen abgeleitete Methode zur Analyse dingtheatralen Spiels als »detailorientierte, ergebnisoffene Spurensuche« (Ludwig 2011: 5) beschreiben.

Latours Begriff der »Assoziologie« (Latour 2007: 23) als Untersuchung von Verknüpfungen findet sich als zu normativ linear-dominanten Formen der Wissensgenerierung subversive Bewegung wieder, wenn der Kulturwissenschaftler Thomas Düllo erklärt: »Material Studies betreiben Spurensicherung als Wissenskunst und Orientierungsforschung« (Düllo 2008: 12). Mit Fokus auf deren Materialität beschreibt der Historiker Andreas Ludwig »Dinganalyse als Methodologie« (Ludwig 2011: 5), das heißt als

multidisziplinäre[n] Ansatz zur Beschreibung der materiellen Kultur in mehreren Schichten, die ihren Ausgangspunkt in der Grundannahme sieht, dass die Dinge nicht aus sich selbst ›sprechen‹ und einen polyvalenten Charakter haben, der je nach dem zu untersuchenden Thema eine andere Kontext- und Bedeutungsebene hervorhebt (ebd.),

Übertragen auf theatrale Kontexte heißt das, dingliche bzw. dingtheatrale Phänomene kontextbezogen, ausgehend von der besonderen bedeutenden und materiellen Verfasstheit der Dinge, zu untersuchen und deren Inszenierung zu beleuchten. Als vieldimensionales Spiel mit unterschiedlichen Bedeutungsschichten bietet sich für die Untersuchung zeitgenössischer dingtheatraler Praktiken aus ähnlichkeitsbasierter Perspektive ein solches Nachzeichnen von Assoziationen als dinglicher Fragmenthaftigkeit entsprechende Analysemethode an, welche den Fokus auf den Prozess der Verknüpfung als produktives Moment dinglichen Spiels legt, welcher niemals als abgeschlossen gelten kann, so Hahn: »Man kann die Dissoziation und neuerliche Assoziation von Kontexten auch als Fragmentierung und Wiederherstellung eines Fragments bezeichnen« (Hahn 2015b: 16).

In einer solchen, den Spuren des Materials folgenden Herangehensweise verbinden sich Repräsentations- und Dualismuskritik zu

einer konkreten Praktik des Assoziativen, die dezentral, randständig, multifaktoriell und ergebnisoffen Spuren der Assoziation zu verfolgen sucht. Als Supplement zu in eurozentrischer Tradition normativ vorherrschendem Differenzdenken formuliert Ähnlichkeit vielmehr ein Plädoyer für einen neuen Blick auf die Dinge, der Momente der Irritation, des Befremdens, Staunens und Nicht|Wissens provoziert, aufsucht und erprobt. »Ähnlichkeit wäre somit als universalistische, humanistische Perspektive zu verstehen und als ›Suchbegriff‹ zu verwenden« (Bhatti/Kimmich 2015: 26).

Bibliografie

- Benjamin, Walter (1977): »Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln«, in: ders., hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, *Gesammelte Schriften. Kleine Prosa*, Bd. IV, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 388–396.
- Bhatti, Anil/Kimmich, Dorothee (2015): »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*, Konstanz: University Press, S. 8–26.
- Bobés, Xavier (2017): »Syntax der Objekte und der Worte. Zur Inszenierung ›Dinge, die man leicht vergisst‹«, in: *double Magazin* 1/2017, S. 26–27.
- Düllo, Thomas (2008): »Material Culture – zur Neubestimmung eines zentralen Aufgaben- und Lernfeldes für die angewandte Kulturwissenschaft«, auf: www.docupedia.de/zg/Literatur:D%C3%BCllo_Material_Culture_2008 (letzter Zugriff: 28. 2. 2020).
- Fauconnier, Gilles/Turner, Mark (2002): *The Way we Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York: Basic Books.
- Flusser, Vilém (1994): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt/Main: Fischer.
- Gramm, Gerhard (2001): »Menschliche und nichtmenschliche Wesen. Zur Wissenschafts- und Technikforschung von Bruno Latour«, in: *Journal for History and Law* 20/2001, S. 136–161.
- Hahn, Hans Peter (2005¹, 2014²): *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH.
- Hahn, Hans Peter (2015a): »Dinge sind Fragmente und Assemblagen«, in: Dietrich Boschung/Patric-Alexander Kreuz/Tobias Kienlin (Hg.), *BIOGRAPHY OF OBJECTS. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 11–33.

- Hahn, Hans Peter (2015b): »Lost in Things. Eine kritische Perspektive auf Konzepte materieller Kultur«, in: Philipp W. Stockhammer/ders. (Hg.), *Lost in Things. Fragen an die Welt des Materiellen*, Tübinger Archäologische Taschenbücher Bd. 12, Münster/New York: Waxmann.
- Hillmann, Karl-Heinz (2007): »Assoziation«, in: ders. (Hg.), *Wörterbuch der Soziologie*, 5. Überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, S. 53–54.
- Joss, Markus (2016): »Gegenwart I – Das Material, das Ereignis, die Naht«, in: ders./Jörg Lehmann (Hg.), *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit, S. 191–197.
- Kimmich, Dorothee (2011): *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz: University Press.
- Kwint, Marius (1999): »Introduction: The Physical Past«, in: ders./Christopher Beward/ Jeremy Aynsle (Hg.), *Material Memories: Design and Evocation*, Oxford: Berg Publishers, S. 1–16. Zitiert nach Hahn, Hans Peter (2005¹) 2014²): *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH.
- Lang, Heinwig (2008): »Das Ende der Dinge«, in: ders., *Die Individualität der Dinge. Kultur-, wissenschafts- und technikphilosophische Perspektiven auf die Bestimmung eines Unbestimmbaren*, Bielefeld: transcript, S. 235–247.
- Latour, Bruno (2007): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Ludwig, Andreas (2011): »Materielle Kultur«, (Version: 1.9, veröffentlicht am 30.5.2011), auf: www.docupedia.de/zg (letzter Zugriff: 28.2.2020).
- Spooner Tim (o. D.): *The Assembly of Animals*, auf: <http://www.tspooneer.co.uk/THEASSEMBLYOFANIMALS.html> (letzter Zugriff: 30.5.2019)
- Spooner, Tim (2018): »Leben in Materialien«, 29.9.2018: Westflügel Leipzig.
- Tecklenburg, Nina (2016): *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*, Bielefeld: transcript.
- Wagner, Meike (2003): *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*, Bielefeld: transcript.

Theaterproduktionen

- Bobés, Xavier (2015): *Cosas que se olvidan fácilmente*, Festival Grec de Barcelona.
- Spooner, Tim (2014): *Assembly of Animals*, Cambridge Junction.

Franziska Burger (Hochschule der Künste Bern)

Lehm als Arbeitsmaterial und Identifikationsangebot

Géologie d'une fable des Collectif Kahraba

Lehm ist eine Mischung aus Sand, Schluff und Ton, die vorwiegend durch die Verwitterung oder Ablagerung von Gestein entsteht. Er ist nahezu weltweit verbreitet und leicht verfügbar, in feuchtem Zustand formbar, in trockenem von fester Konsistenz, speichert er Wärme und reguliert die Luftfeuchtigkeit (vgl. Rothe 2010: 176–180). Durch die genannten Eigenschaften zählt dieser Rohstoff zu den ältesten Baustoffen und Bindemitteln. So ist Lehm dem Menschen spätestens seit dem Paläolithikum bekannt und wurde vor allem verwendet, um daraus Funktionsgegenstände wie Vasen, Töpfe, Ziegel oder Hütten zu fertigen. Doch auch Objekte wurden daraus hergestellt, die nicht einer eindeutigen Funktion zugeordnet werden können, sondern vermutlich für rituelle Verwendung fanden oder als reine Kunstgegenstände galten. So wurden beispielsweise 1912 in der Höhle Tuc d'Audoubert in der Ariège, Frankreich, zwei Bisonplastiken aus Lehm gefunden, welche vermutlich vor rund 15.000 Jahren von menschlichen Händen hergestellt und im Höhlensystem hinterlassen wurden, wo sie aufgrund der konstanten Luftfeuchtigkeit unbeschädigt blieben (vgl. Gottschall 2012: 25).

Stellten die Höhlenbewohner_innen mit diesen Tierskulpturen bereits Geschichten dar? Gerade in der Auseinandersetzung des Menschen mit Dingen und Materialien, wie Kathi Loch generalisierend schreibt, realisiert sich das Selbst, beziehungsweise drückt sich das Selbst aus:

Neben dem Bei-sich-selbst-Sein und neben der Interaktion von Menschen mit Menschen [...] bilden die Wechselwirkungen

zwischen Menschen und Dingen die dritte Dimension des Mensch-Seins; erst im Zusammenwirken von Reflexion, Kommunikation und Ding-Gebrauch konstituiert sich das menschliche Subjekt. (Loch 2009: 10)

Gerade Lehm diene und dient in verschiedenen Zeiten wie auch kulturellen Räumen aufgrund seiner Verfügbarkeit sowie der schier unbegrenzten Verarbeitungsmöglichkeiten als Mittel des menschlichen Ausdrucks, um Figuren darzustellen und Geschichten zu erzählen. Der Rohstoff prägt jedoch ebenso das Selbstverständnis des Menschen, indem er auf dessen Herkunft und Position in einem globalen ökologischen Netzwerk verweist. Der vorliegende Beitrag wendet sich anhand der Materialtheaterinszenierung *Géologie d'une fable* dem Lehm als Spielmittel und Rohstoff zu.

In ihrer Produktion *Géologie d'une fable* (Premiere 2015) verhandelt das französisch-libanesisches Theaternetzwerk Collectif Kahraba vor derhand die kulturelle und soziale Praxis des Erzählens. Der Titel deutet es bereits an: Die beiden Theatermacher Aurélien Zouki und Éric Deniaud machen sich auf die Suche nach der Entwicklungsgeschichte von Tierfabeln, indem sie wie Geologen vorgehen, die die Erdgeschichte in den unterschiedlichen Gesteinsschichten untersuchen. Woher kommen Geschichten, wie sind die verschiedenen Erzählschichten aufgebaut, was wird darin abgebildet und wie entwickel(te)n sie sich weiter? Als Fabeln – dem zweiten Teil des Titels – werden kurze Tiergeschichten bezeichnet, die meist eine moralische Lehre enthalten. Die zunächst mündliche Weitergabe der Geschichten bewirkte eine zeitliche und geografische Grenzen überwindende Verbreitung. Durch die Niederschriften Aesops, La Fontaines oder Lessings erfuhren nicht nur die Fabeln eine schriftliche Fixierung, sondern auch die Rezeption wurde nachhaltig verändert (vgl. Collectif Kahraba).

Zu Beginn der Aufführung von *Géologie d'une fable* ist der Theaterraum komplett abgedunkelt, einzig die sich in den Händen von zwei Menschen bewegenden Taschenlampen erhellen den Bühnenraum, während aus dem Off ein Gewitter zu hören ist. Auf der Bühne stehen die beiden Theatermacher Zouki (Schauspieler und Puppenspieler) und Deniaud (Puppenspieler und Szenograf). Sie tragen beide dunkle Leinenhemden und haben jeweils eine Schürze umgebunden, welche

Spuren von eingetrocknetem Lehm aufweisen und in deren Taschen Töpferwerkzeug steckt. Die Spielfläche wird umrahmt von einem auf der Bühne installierten Metall-Kubus (3 auf 2,5 Meter), an welchem ein Teil der Scheinwerfer aufgehängt wurde, sowie einem Plastiktuch, welches die Rückwand der Spielfläche darstellt und mit Gegenlicht beleuchtet wird. Im vorderen Teil der Bühne hängt ein an Seilen gespanntes Holzbrett von der Decke herab, welches sogleich von den Theatermachern schräg gestellt und zum Zuschauerraum gekippt wird. Aus dem Off sind rhythmische Trommelschläge zu hören. Die rund drei Meter hohe Leinwand im Hintergrund, die im Vorhinein mit einer wässrigen Lehmschicht eingesprüht wurde (was während der Aufführung wiederholt wird, um vorher hinterlassene Spuren zu verwischen), wird von hinten beleuchtet. Das warme Licht des halbtransparenten Lehmtes erfüllt den Bühnenraum.

Das von der Decke hängende Brett misst 2,5 Meter auf 80 Zentimeter und bildet fortan die Arbeitsfläche der beiden Theatermacher. Ein riesiger Lehmklumpen liegt in der Mitte des Bretts. Deniaud nimmt ein kleines Stück Lehm, betrachtet es im Schein von Zoukis Taschenlampe und wirft es spielerisch nach vorne auf die Tischplatte, wo es kleben bleibt. Dieser mehrmals wiederholte Prozess führt dazu, dass sich ein zufällig gestaltetes Muster aus kleinen Lehmsteinchen bildet, das zu größeren Anhäufungen anwächst.

Aus dem Klumpen lösen die beiden Darsteller so Stück für Stück die gebrannten Lehmstücke eines fragmentierten Esels heraus, die sie ebenfalls im Schein der Taschenlampe genauestens betrachten und untersuchen. Die herausgearbeiteten Stücke, die aus gebranntem Ton gemacht sind, verknüpfen sie mit weichem Lehm wieder zu einem Ganzen. Sie binden dem Esel, dem Lasttier, das den Menschen seit Jahrtausenden begleitet, kleine Holzteile um. Als sich der Esel in den Händen von Zouki vorwärtsbewegen möchte, wird ihm von Deniaud ein Lehm-Wohnblock, bestehend aus mehreren Stockwerken mit Fenstern, vor die Füße gestellt. Ein Lehmwohnblock nach dem anderen wird so nebeneinander platziert, sie alle behindern den Weg des Esels. Es ist kein Vorbeikommen an ihnen. Doch gleich darauf stürzen sie ein und werden in Form einer Mauer aus Steinplatten am Rand eines Grundstückes Wiederverwendung finden.

In der Produktion dienen Erzählstrukturen von Tierfabeln als Vorlage, sie werden allerdings nicht als in sich geschlossene Geschichten umgesetzt, sondern sie werden jeweils nur fragmentarisch angedeutet (vgl. ebd.). Die aus Lehm geschaffenen Tierfiguren als Darstellungsgegenstände sind dadurch in lose narrative Strukturen eingebettet. Zudem wird sowohl auf die moralisierenden Aspekte der schriftlichen Vorlagen gänzlich verzichtet wie auch auf eine abwertende oder typisierende Haltung gegenüber den Tierfiguren. Auf diese Weise kann auf die allegorischen Tiergeschichten ein neuer Blick geworfen werden. Die Tiere selbst und das Miteinander von Mensch, Tier und Umwelt werden abgebildet.

Das Augenmerk der Darstellung in der Inszenierung beruht im Wesentlichen auf der hohen Formbarkeit des Materials, die wiederum das Moment der Umwandlung und Figuration verstärkt. Dadurch findet in der Inszenierung eine Verschiebung des Fokus statt, weg von der inhaltlichen Ebene auf die Phänomenalität des Arbeitsmaterials, insbesondere auf dessen Haupteigenschaft, die Transformierbarkeit, die die Grundlage des Geschichtenerzählens ist.

Mit dem Titel der Inszenierung wird die Geologie, also die Wissenschaft von der Entstehung und Entwicklung der Erdschichten, aufgegriffen und nicht die scheinbar näherliegende Archäologie, die Wissenschaft der sichtbaren Überreste vergangener Kulturen. Dies ist ein Hinweis darauf, dass in *Géologie d'une fable* nicht der Mensch und dessen Kulturgüter im Zentrum stehen, sondern die Erde als Grundlage allen Lebens und Schaffens. Gerade Menschen hinterlassen tiefe Spuren in der Erdoberfläche, beispielsweise in Form von gebauten (und abgerissenen) Gebäuden und Kulturstätten. Hinzu kommt der Einfluss der Industrie und Wirtschaft. Der Umstand, dass mit dem Titel also auf die Geologie Bezug genommen wird, kann als Verweis darauf gelesen werden, dass das Handeln des Menschen zu einem geologischen Faktor wurde. Die Industrialisierung und der darauf folgende Ausbau der menschlichen Produktionstätigkeit haben einen derart großen Einfluss auf die Ökologie, dass diese Epoche mittlerweile in verschiedenen Wissenschaften als eigenes Erdzeitalter verstanden wird, welches von einigen Geologen als Anthropozän bezeichnet wird (vgl. Steffen/Crutzen/McNeill 2007; Crutzen/Stoermer 2000). Dieses

neue Verständnis des Einflussfaktors Mensch auf die Umwelt ändert auch das Verständnis des Menschen von sich selbst. Dies wirft in Folge auch die Frage nach einer möglichen künstlerischen Verarbeitung auf.

Doch nicht nur die Erde wurde und wird vom menschlichen Tun geprägt, auch die Erde bzw. deren gesamte Ökologie hatte und hat Einfluss auf den Menschen: Gerade das Material Lehm ist als Beispiel dafür zu sehen, da Lehm durch seine Verfügbarkeit wie auch Multifunktionalität das menschliche Handeln und Selbstverständnis prägte und noch immer prägt: In unvergleichbarer Weise schafft dieses Material Menschen auf der ganzen Welt seit mehreren Jahrtausenden die Voraussetzung für kreatives Schaffen, das ich in der Herstellung von Häusern, Alltags- wie Kunstgegenständen materialisiert. Der Umstand, dass für die Inszenierung Lehm als Darstellungsmittel gewählt wird und außerdem anthropomorphe gegenüber tierischen und pflanzlichen Lehmfiguren in der Unterzahl sind, gibt einen Hinweis darauf, dass in *Géologie d'une fable* ein Weltverständnis zum Ausdruck gebracht wird, welches nicht von der Vereinnahmung der Natur durch den Menschen geprägt ist, sondern vom Miteinander aller menschlichen und nicht-menschlichen Akteurinnen und Akteure eines Ökosystems. Der große Klumpen unbearbeiteten Lehms, der als zentrales Darstellungsmittel eingesetzt wird, wird von Zouki und Deniaud im Verlauf der Aufführung immer wieder neu verformt und gestaltet. Dabei bleiben die unterschiedlichen Figuren durch den gemeinsamen Rohstoff miteinander verbunden. Die Inszenierung, so die These, regt auf diese Weise dazu an, eine anthropozentrische Weltansicht zu hinterfragen.

Im Folgenden soll der Einsatz von Lehm als Darstellungsmittel in *Géologie d'une fable* untersucht werden. Dabei kommt eine analytische Doppelperspektive zum Tragen: Auf semiotischer Ebene können insbesondere die Gestaltung der Figuren und das vermittelte Narrativ untersucht werden, auf phänomenologischer Ebene findet die Materialität von Lehm, dessen Transformationsfähigkeit, Geruch und Haptik Berücksichtigung. All diese Aspekte zeichnen das Material aus und offenbaren sich immer in den kurzen Momenten, wenn die Figuren transformiert werden oder wenn beim Ausschütteln der Arbeitsinstrumente der Lehmstaub sich im ganzen Theaterraum ausbreitet und

bei den Zuschauenden Hustenreiz auslöst. Lehm wird, so wird dabei offensichtlich, nicht nur aufgrund seiner Formbarkeit als Darstellungsmittel eingesetzt, sondern auch wegen der ihm zugeschriebenen Bedeutung als Nährboden von Leben und Kultur.

Geschichtenerzählen mit Material

Seit einigen Jahren ist im Bereich Figurentheater eine Beschäftigung mit dem Erzählen von Geschichten zu beobachten. Eingesetzt werden unter anderem Alltagsgegenstände, welche Anstoß und Ausgangspunkt eines erzählenden Sinnierens darstellen, sowie Materialien und Gegenstände, die im Verlauf des szenischen Vorgangs umgeformt und umarrangiert werden, um dadurch den Verlauf der Geschichte zu vergegenständlichen, oder anthropomorphe Figuren, die ihre (Lebens-)Geschichten wiedergeben. Diese Darstellungsformen ermöglichen unterschiedliche Spielweisen mit narrativen Strukturen. Die theatrale Auseinandersetzung mit der Praxis des Geschichtenerzählens wird vorgängig motiviert durch die Untersuchung der Verwobenheit der menschlichen Erzählerinnen und Erzähler mit ihrer Umwelt im Sinne von Ökologie: Im Lehm als Spielmittel materialisiert sich diese Verschränkung.

Bei der Aufführung von *Géologie d'une fable* ist keine spezifische Erzählerfigur auf der Bühne anwesend. Es wird keine spezifische Fabel szenisch umgesetzt, keine abgeschlossene Geschichte erzählt, kein Text gesprochen, keine Figur bei ihren Abenteuern begleitet, sondern alles spielt sich auf einer Ebene der Andeutung ab. Ist es nun dennoch eine Erzählung?

Die Aufführung ist von Momenten des Entdeckens und Transformierens geprägt: Wenn aus dem Lehmklumpen Fragmente eines Esels oder anderer Figuren ausgegraben werden, wenn in der Folge die Wohnblöcke zu einer Mauer umgestaltet werden oder wenn die Zeichnungen auf der Leinwand im Hintergrund weggelöscht werden, um etwas anderes zu zeichnen, so findet eine klare Verlagerung vom Dargestellten hin zum Darstellen statt. Gerade dieser Prozess des permanenten Transformierens und Umgestaltens im Materialtheater ist nach Eleanor Margolies »also aligned to storytelling« (Margolies 2014:

328). Auch wenn der Vorgang des Gestaltens zentral gesetzt ist, geht es in *Géologie d'une fable* um Geschichten, oder genauer: um den Akt des Geschichtenerzählens als Teil einer Praxis der (oralen) Weitergabe. Dadurch, dass die Figuren und Fabeln zugunsten der Umgestaltung in den Hintergrund rücken, findet eine Verschiebung vom Erzählten hin zum Prozess des Erzählens selbst statt.

Etymologisch betrachtet stammt das Verb ›erzählen‹ vom althochdeutschen ›irzellen‹ und mittelhochdeutschen ›erzeln‹, ›erzellen‹ ab, und bedeutete »ursprünglich ›aufzählen‹, dann ›in geordneter Folge hersagen, berichten‹, woraus durch Verallgemeinerung die heutige Bedeutung entstand« (Kluge 2011: 258). Wie beim Akt des Zählens stand also die (mündliche) Wiedergabe von Ereignissen in einer geordneten Reihenfolge im Vordergrund. Bei dem lateinischen ›narrare‹ kommt die Ebene des Arrangierens, Komponierens und in Beziehungsetzens hinzu (vgl. van Eikels 2002: 52; Tecklenburg 2014: 77). Der Akt des Erzählens ist konfigurativ, das heißt erst im Moment der Durchführung wird durch die Verschränkung einzelner Elemente (im Fall von *Géologie d'une fable* zählen dazu unter anderem Lehm und dessen Bearbeitung, Musik, Hintergrundleinwand) eine Realität erschaffen.

Dass postdramatische Theaterformen und Narration sich nicht grundsätzlich ausschließen, hat Nina Tecklenburg in *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance* (2014) nachgewiesen. Sie analysiert, wie in »vielseitigen narrativen Theater- und Performanceformaten der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts [...] das Erzählen als kulturelle Praktik auf verschiedenste Weise in Szene gesetzt und erfahrbar gemacht« wird (Tecklenburg 2014: 22). Damit sind gerade Formate gemeint, in denen weniger ein geschlossenes Narrativ in Form eines Dramas inszeniert wird oder selbstreferentielle Erzählweisen aufgegriffen werden, sondern »*Erzählprozesse in Gang gesetzt* und die Teilnehmer zum imaginativen oder teilweise körperlich aktiven (Mit-)Erzählen aufgefordert werden« (ebd.: 22–23; Hv. wie im Orig.). Dabei findet in derartigen Theaterproduktionen eine Verschiebung des Fokus weg vom Erzählten hin zum Erzählen statt. So unterschiedlich die Inszenierungsstrategien und -formate auch sind, »das gemeinsame Merkmal jener Erzählpraktiken« besteht darin,

»die *wirklichkeitsstiftende Prozesshaftigkeit des Erzählens zu exponieren*« (ebd.: 22–23; Hv. wie im Orig.). Charakteristischerweise wird bei diesen Formen das Narrative »weder als eine durch Konventionen verbürgte ›geschlossene Geschichte‹ noch als abgeschlossene Struktur präsentiert [...], sondern als ein offener und partizipatorischer Prozess in Szene gesetzt« (ebd.: 23). Die Verschiebung des Fokus vom Erzählten zum Erzählen bedeutet auch, dass statt des Inhalts dramaturgische und kulturelle Funktionen dieser Praxis in den Vordergrund rücken. Tecklenburg schlägt entsprechend vor, Narration als zeitenübergreifende, kulturell und sozial verbindende Praxis zu verstehen, »als ein[en] Akt der Annäherung an die Welt, das heißt als verkörperte Praktik, die etwas mit denjenigen anstellt, die in den Erzählprozess eingebunden sind und dergestalt immer schon rezipierend mit-erzählen« (ebd.: 41–42).

Der Vorgang des Erzählens – wenn in *Géologie d'une fable* auch wortlos und dabei ganz auf die Darstellung und Gestaltung setzend – wird dabei nicht ausgehöhlt, sondern affirmiert, indem gerade die Bedeutung der Erzählpraxis als sozialer und kultureller Kitt herausgearbeitet wird, der die Menschen nicht nur verbindet, sondern definiert. Gleichzeitig dienen sämtliche Mittel der Darstellung dem Erzählen einer Geschichte. Gerade das offene Spiel mit dem Material und die damit verbundene Ausstellung und Offenlegung des Darstellungsprozesses, wie es auch in *Géologie d'une fable* praktiziert wird, kann für sich genommen als Praxis des Erzählens von Geschichten gedeutet werden und wird damit zur sozial und kulturell relevanten Praxis.

Lehm – mehr als nur Arbeitsmaterial

Die Arbeit mit Lehm im Theater kreist um die Frage nach dem Bewegen und Bewegt-Werden. Bei dieser Form von Materialtheater geht es nicht darum, den Rohstoff zu beleben, zu animieren, sondern im Spiel mit dessen Materialität umzugehen, sie zu untersuchen wie auch zu akzentuieren (vgl. Burger 2018). Margolies argumentiert, dass gerade der Einsatz von Lebensmitteln und Rohstoffen wie beispielsweise Lehm die Trennung zwischen leblos (Spielfigur, Puppe) und lebend

(Spieler_in) aufhebt (vgl. Margolies 2014: 324). Dies führt unter anderem dazu, dass bei dieser dialogisch geprägten Auseinandersetzung zwischen Spieler_innen und Rohstoff die Interaktionsebenen zwischen dem Menschen und seiner Umwelt (implizit) thematisiert werden. Denn der Fokus liegt nicht auf der ontologischen Differenz und damit auf dem, dem Puppen- bzw. Figurentheater häufig unterstellten, Motiv des Beherrschens und Beherrscht-Werdens, sondern auf den Gemeinsamkeiten und dem Austausch (vgl. ebd.: 322–323). Wie Margolies in Bezug auf Materialtheater bemerkt, hat genau diese Unterscheidung in der Herangehensweise an das Spielmaterial eine ethische Dimension, da dabei auch die Haltung der Performerinnen und Performer gegenüber ihrer Umwelt implizit mitausgedrückt wird und so auf eine dahinterliegende ökologische Werthaltung zu verweisen vermag (vgl. ebd.: 323–324). Doch diese Argumentation auf *Géologie d'une fable* angewandt, muss ebenfalls eingewendet werden, dass nicht nur die Transformationskraft an sich untersucht und ausgestellt, sondern zugleich auf die Bedeutung der Erde als Teil der Erd- wie auch der Menschengeschichte verwiesen wird.

In der Produktion *Géologie d'une fable* wird direkt auf der Bühne mit dem Lehm gearbeitet, indem das Material konstant umgeformt wird. Der Umgangsmodus der beiden Theatermacher Zouki und Deniaud ist suchend. Sich darauf einlassend, was vor ihnen liegt – das Material, dessen Eigenschaften und Potentiale, aber auch dessen Widerständigkeiten – bedeutet auch, dass sich die Spieler damit begnügen müssen, das Material nie vollkommen kontrollieren zu können.

Identitätsentwürfe aus Lehm

Mit dem Lehm werden Figuren nur gestaltet, um ein fragmentiertes Narrativ vorantreiben. Er wird nicht genutzt, um die Körper der Spieler Deniaud und Zouki zu verändern, zu erweitern, Körpermaske zu werden. Genauso wenig nehmen die beiden Spieler Rollen ein, sondern sind als Spieler, als Gestalter, Forschende sichtbar und erkennbar.

Der Lehm als Mittel verweist auf eine gemeinsame Vergangenheit: Aus der Erde kommen wir und in die Erde gehen wir zurück, hier

entsteht Leben, es wachsen Bäume, Pflanzen, Nahrungsmittel für Mensch und Tier, hier wohnen und verstecken sich Tiere, Lehm ist für den Menschen nicht nur ein Gestaltungsmittel, sondern auch Baumaterial, um Häuser zu erschaffen. Die beiden Spieler erzählen zudem nicht, sondern sie graben wortlos und ohne voreilige Schüsse zu ziehen, Fragmente aus, welche sie eigenhändig aus gebranntem Ton geschaffen haben, setzen sie zu Figuren zusammen, arrangieren sie auf der Tischplatte, um sie wieder von Neuem umzuformen. Die Zuschauenden ergänzen die Versatzstücke in ihrer Imagination durch ihr Wissen über Konventionen und ihr Bewusstsein um die »Verstricktheit« (Tecklenburg 2014: 109) in die eigene Kultur. Es wird offensichtlich, dass das Selbstverständnis des Menschen stark von diesem Material geprägt ist, das immer verfügbar war und auch noch weiter sein wird. Es werden nicht die Kulturgüter aus der Erde herausgesucht, sondern die Erde selbst ist das Kulturgut.

Diese Vorstellung des Zusammenfallens von Vergangenheit und Gegenwart wird mit dem Schlussbild der Inszenierung verdeutlicht: Zouki und Deniaud halten ihre Hände vor die kurz zuvor gesäuberte Leinwand und besprühen sie mit Farbe, sodass nur noch das Negativbild ihrer Handflächen an der Wand bleibt. Es wird dabei bei den Zuschauenden die Assoziation zu Bildern von Höhlenmalereien ausgelöst, die Forscherinnen und Forscher an verschiedenen Orten der Welt entdeckt haben. Mit raschen Strichen werden von den beiden Theatermachern die Schädel von Bären, von einem Nashorn und die Äste eines Baumes neben die Handabdrücke gemalt. Währenddessen werden von Deniaud auf der nun flachgestellten Tischplatte Tierfiguren aus gebranntem Ton aufgestellt, eine Schildkröte, ein Frosch, ein Elefant, ein Esel, ein Rind, mehrere Vögel. Aus dem Off erklingt der langsame chorische Gesang einer Menschengruppe, begleitet von Glocken und Schellen. In diesem Moment werden Vergangenheit und Gegenwart verbunden: Die alten Geschichten, die die Menschheit seit Jahrtausenden begleiten, werden im Hier und Jetzt der Aufführung materialisiert. Genauso wie die Fabeln, die über Jahrhunderte von Erzähler_innen zu Hörer_innen zu Erzähler_innen weitergereicht werden.

Es wird dabei offengelassen, ob es sich um die nostalgische Konstruktion einer (fiktiven) Vergangenheit handelt oder den Entwurf einer utopischen Zukunft, in der Mensch und Tier gleichwertig miteinander leben. Doch wird darin ein neues Selbstverständnis des Menschen demonstriert, der nur zu Gast auf dieser Erde ist.

Bibliografie

- Burger, Franziska (2018): »Ein Anti-Kriegs-Stück« – Kriegsdarstellungen in Plastic Heroes (Ariel Doron) und Count to One (Yase Tamam)«, in: *denkste: puppe. Multidisziplinäre Zeitschrift für Mensch-Puppen-Diskurse* 1, S. 14–21.
- Collectif Kahraba (o. D.): *Géologie d'une fable*, auf: www.collectifkahraba.org/fr/event/geologie (letzter Zugriff: 5. 5. 2020).
- Eikels, Kai van (2002): *Zeitlektüren. Ansätze zu einer Kybernetik der Erzählung*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Gottschall, Jonathan (2012): *The Storytelling Animal. How Stories make us Human*, Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Kluge, Friedrich, (2011): »erzählen«, in: ders. (Hg.), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold. 25., durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 258.
- Loch, Kathi (2009): *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*, Aachen: Shaker.
- Margolies, Eleanor (2014): »Return to the Mound. Animating Infinite Potential in Clay, Food, and Compost«, in: Dassia N. Posner/Claudia Orenstein/John Bell (Hg.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, London/New York: Routledge, S. 322–335.
- Rothe, Peter (2010): *Schätze der Erde. Die faszinierende Welt der Rohstoffe*, Darmstadt: Primus.
- Tecklenburg, Nina (2014): *Performing Stories. Erzählen im Theater und Performance*, Bielefeld: Transcript.
- Steffen, Will/Crutzen, Paul J./McNeill, John R. (2007): »The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?«, in: *Ambio* 36, S. 6–14.
- Crutzen, Paul J./Stoermer, Eugene F. (2000): »The ›Anthropocene‹«, in: *Global Change Newsletter* 41, S. 17–18.

Theaterproduktion

Collectif Kahraba (2015): *Géologie d'une fable*, Institut français du Liban,
Théâtre Montaigne, Beirut.

Lucie Doublet (Théâtre aux Mains Nues, Paris)

La marionnette et le cyborg

Dans son *Histoire générale des marionnettes*, Jacques Chesnais affirme en 1947 : «En somme la science moderne est favorable aux marionnettes» (Chesnais 1980 : 18). Il fait plus précisément référence à l'apparition du microphone. Selon lui, la voix humaine convient mal à l'abstraction qui caractérise le théâtre de marionnettes. Le microphone induit en revanche une légère déformation, un décalage de la voix adéquat à l'écart qui sépare le corps du pantin de celui de l'homme.

S'il va de soi que l'histoire de tous les arts emprunte à celle des techniques, c'est peut-être encore plus vrai pour le théâtre de marionnettes dans la mesure où ce qu'il montre est un artefact, et où l'antinaturalisme en est une caractéristique essentielle : le théâtre de marionnettes met en scène sa technicité, son artificialité. C'est peut-être aussi encore plus vrai aujourd'hui, à l'heure où les technologies cyborgiennes donnent naissance à des êtres d'un genre nouveau, mi-biologiques mi-technologiques, qui ne peuvent qu'évoquer l'hybridité propre au pantin animé. On qualifie de «cyborgiennes» les technologies qui travaillent sur l'association de l'organique et du mécanique, de la chair et de la machine. Elles sont en grande partie inspirées par le mouvement transhumaniste, mouvement intellectuel et culturel qui, depuis les années 1990, prône l'utilisation des sciences et des techniques en vue d'une amélioration de l'humain. La figure du «cyborg» en est le paradigme. En tant qu'objet technique anthropomorphe, sa similitude avec la marionnette est évidente.

La question que j'aimerais poser est donc celle-ci : qu'est-ce que le développement des techniques cyborgiennes fait au théâtre de marionnettes ? Qu'est-ce qui change, pour cet art de l'hybridation, depuis que l'hybridation est aussi une pratique scientifique et technique ?

Une première manière d'aborder la question consisterait à attribuer aux technologies transhumanistes un impact analogue à celui du

microphone de Chesnais. On pourrait dire alors, en détournant la formule de Chesnais, que les sciences cyborgiennes sont favorables aux marionnettes. En travaillant sur les interactions, les interfaces entre biologique et technologique, elles touchent au cœur même de l'art marionnettique : la manipulation. Elles mettent au point de nouveaux procédés, que les marionnettistes ne manquent pas d'exploiter. On voit ainsi se développer de nouveaux types d'association entre le corps de marionnettiste et celui de la marionnette, qui sont autant de manières inédites de manipuler, comme la télécommande ou la programmation. Il faudrait évidemment répertorier, décrire et analyser la manière dont ces possibilités sont exploitées sur scène.

Mais autre chose se joue pour le théâtre de marionnettes, qui ne relève pas seulement d'une diversification esthétique. Il en va de la place de son travail, et des images qu'il génère, au sein des représentations sociales. En effet, l'imaginaire antinaturaliste et techniciste, apanage des avant-gardes au début du 20^e siècle, a changé de statut. Il n'est plus un imaginaire en marge, un imaginaire de rupture, mais participe de l'une des idéologies aujourd'hui dominantes dans les sociétés occidentales.

C'est l'hypothèse que je voudrais développer : les arts de la marionnette, mineurs ou marginaux dans l'historiographie officielle, deviennent centraux sur la scène contemporaine. Et ils le deviennent au prix d'un renversement : leurs procédés (comme l'hybridation ou la manipulation) n'ont plus valeur d'antinaturalisme, ils semblent au contraire les plus à même de rendre compte et d'interroger le réel en train de se faire.

Marionnette et cyborg : inspirations communes

Il convient avant tout de revenir sur quelques spécificités du théâtre de marionnettes, afin de montrer en quoi ces éléments trouvent une nouvelle actualité en résonnance avec les aspirations transhumanistes.

L'animation

Le théâtre de marionnettes se distingue d'abord du théâtre d'acteur par l'objet qu'il met en scène. Il ne montre pas des corps de chair, mais utilise des artefacts pour donner l'illusion de corps vivants. C'est ce qui fait le caractère fondamentalement troublant de ce théâtre : la marionnette transcende et dérange nos catégories de perceptions, habituées à distinguer le vivant de l'inanimé, le sujet de l'objet, l'homme de l'artefact.

Le transhumanisme opère lui aussi une mise en question de ces oppositions. Convaincus que la différence entre la vie et la technique n'est pas absolue, les transhumanistes cherchent à développer l'hybridation des corps biologiques et des dispositifs technologiques. Dans *Cyborg philosophie*, Thierry Hoquet définit ainsi le cyborg comme une «fusion de l'organisme et de la technique» (Hoquet 2001 : 13), un «amalgame techno-humain» (ibid. : 34). On parle de «cyborg» dans le cas d'un usage particulier de la technique. Il ne s'agit plus seulement de produire des outils ou des instruments utilisables par les corps, mais de fusionner système technique et organisme biologique. En 2000 par exemple, Kevin Warwick, un pionnier de la cybernétique, intègre une puce à son bras qui lui permet d'activer un membre robotique à distance. La technologie est intégrée au corps et participe de sa vie jusqu'à peut-être supplanter complètement le biologique. Pour certains transhumanistes, le cyborg, en tant qu'hybride, n'est en effet qu'une étape vers la dématérialisation complète de l'esprit. Ils cherchent à isoler l'esprit, la conscience, du corps biologique afin de le transplanter dans un objet intégralement technique, un corps artificiel, ou même une clef USB. Le retournement est ici complet : après avoir greffé des artifices sur un corps animé, on pense à greffer une âme sur un corps inerte. Cette animation de l'artefact dont le théâtre de marionnettes donne l'illusion, le transhumanisme cherche ainsi à la réaliser en fait.

C'est pourquoi, comme celle de la marionnette, la figure du cyborg dérange. Elle le fait pour les mêmes raisons. Comme l'explique Donna Haraway dans son «Manifeste Cyborg», la culture américaine de la fin du 20^e siècle perce trois brèches dans les frontières, celle qui sépare l'humain de l'animal, l'organique du machinique et le physique de

l'immatériel. Le cyborg lui aussi met en question nos catégories de perception et de distinction entre les êtres.

La chair en défaut

Une question surgit devant ces démarches, qui vaut tant pour les marionnettistes que pour les transhumanistes : pourquoi recourir à l'artifice pour produire, ou reproduire, une vie que la nature engendre déjà d'elle-même ? Quant à la marionnette, on sait ce qu'il en est des avant-gardes du 20^e siècle. Le cas d'Edward Gordon Craig est représentatif. Il dit dans *De l'Art du Théâtre* :

Le corps humain se refuse à servir d'instrument même à l'âme, au sentiment ou à l'intelligence qui l'habitent. Toujours il a le dernier mot, et en fin de compte ce qu'il révèle n'est qu'aveu de faiblesse [...]. Il me semble qu'il est plus séant pour l'homme de créer, de fabriquer un instrument à l'aide duquel il rendra ce qu'il veut dire.
(Craig 1999 : 73-74)

Le corps humain ne s'exécute jamais avec exactitude. Faillible et vulnérable, il est incapable de produire un geste pur. La chair est source d'imperfections esthétiques. Le recours à l'artifice permet de parer aux défauts propres à la condition d'incarnation dont relèvent les acteurs.

On trouve la même intuition à l'œuvre dans le travail d'artistes contemporains. Zaven Paré, par exemple, utilise ce qu'il nomme «un nouveau modèle d'acteur mécanique téléopéré» (Paré 2014 : 139) pour mettre en scène *Le Théâtre des oreilles* de Valère Novarina. L'effigie est composée de trois parties : un trépiéd métallique en guise de corps, à l'intérieur la radiographie d'une cage thoracique, et au-dessus le visage de Novarina projeté sur un crâne artificiel. Le texte est diffusé par trois haut-parleurs mobiles télécommandés. Paré justifie ainsi son choix : «Dans la mise en scène du *Theatre of the Ears*, les acteurs étaient volontairement absents (notamment pour éviter le risque de gargouillis). [...] [U]ne fois enregistrée, la voix ne dépend plus que d'un interrupteur» (ibid. : 139). Paré oppose ainsi l'enregistrement au

»sphincter« (ibid.), responsable des imprécisions et des manqués dont souffre inévitablement la voix humaine. Là encore, l'artefact supplante le biologique du point de vue de la performance esthétique.

Qu'en est-il du côté des sciences et techniques cyborgiennes ? Une des spécificités des techniques dites ›transhumanistes‹ consiste à n'investir plus seulement le corps dans une perspective réparatrice, à la manière des techniques médicales, mais à des fins d'›augmentation‹. Il faut entendre cette augmentation en termes de performance vitale, ou de puissance d'agir. La technique ne se contente pas de restaurer un corps malade. Elle porte le corps sain au-delà de sa condition naturelle. Comme pour les marionnettistes, c'est un constat de faiblesse du corps humain qui fonde le recours à la technique. La chair est en défaut vis-à-vis des volontés et de la créativité de l'esprit humain. Elle ne s'y plie que très mal, de manière toujours plus ou moins inadéquate. Elle est source de vulnérabilité, de faiblesse, de maladie, source finalement de la mortalité des individus.

L'intuition esthétique qui présidait à la démarche de Craig est portée au niveau métaphysique par les transhumanistes. Selon eux, la technique doit nous affranchir de la condition humaine, celle de l'incarnation. Warwick le dit lui-même : »Si le destin m'a fait homme, il m'a aussi donné le pouvoir de ne pas en rester là. La capacité de me changer moi-même, d'améliorer ma force humaine avec l'aide de la technologie« (Warwick 2002 : 1). D'où la dénomination de ›trans-humanisme‹ : c'est un au-delà de l'humain qui est visé, par la création artificielle d'un nouveau type d'être plus performant. Ce que la marionnette est à l'acteur, le cyborg l'est pour l'espèce humaine.

L'antinaturalisme

Le théâtre de marionnettes partage enfin avec le transhumanisme une attitude antinaturaliste. Dans le cas de la marionnette, il faut entendre le terme d'antinaturalisme dans son acception esthétique. Le recours à l'artefact ne permet pas seulement de parer aux défauts de l'acteur. Il ouvre aussi un espace de créativité illimité, propice à l'invention de formes, de figures et de corps qui ne reproduisent pas ceux des êtres

naturels. La plasticité de la marionnette donne lieu à des corps déformés, hybrides, monstrueux... elle peut incarner des êtres imaginaires ou des abstractions. L'artifice libère ainsi la scène de la propension mimétique qui domine dans le théâtre d'acteur.

Le transhumanisme se présente lui aussi comme un antinaturalisme, au sens cette fois métaphysique. Pour les transhumanistes, il n'existe pas de ›nature‹ humaine au sens d'une essence à laquelle tous les individus participeraient et qui circonscrirait leurs possibilités. Ou plutôt, si tous les hommes partagent quelque chose, c'est cette faculté technique par laquelle ils ne cessent de modifier la forme de leurs existences, d'inventer et de réinventer leurs propres figures. L'homme ne se contente pas d'être ce que la nature a fait de lui, et sa transformation par la technique ne possède pas de limites ›a priori‹. La plasticité de la marionnette est transférée au corps humain lui-même.

On voit donc les congruences entre les intuitions qui travaillent depuis toujours les arts de la marionnette et les nouvelles aspirations transhumanistes. Ces intuitions traversent aujourd'hui l'imaginaire social, et celui des artistes. C'est pourquoi la figure marionnettique est omniprésente dans les arts contemporains, bien que celle-ci ne soit pas toujours reconnue comme telle.

La marionnette, impensé des arts contemporains

Pour parler comme Karl Marx, on pourrait dire qu'un spectre hante les arts contemporains : le spectre de la marionnette.

La manipulation

Le bio-art, par exemple, se présente comme l'art du futur. S'inspirant du transhumanisme, il travaille sur la modification des corps. En 1996 à Sydney, Stelarc présente ainsi une performance intitulée *Exoskeleton*. L'artiste se tient au centre d'un dispositif mécanique qui ressemble à une araignée démesurée. À l'aide d'une télécommande, il peut en diriger les mouvements et se déplace devant les spectateurs. Dans une

autre de ses expériences, il se greffe un troisième bras bionique, et explore les nouvelles possibilités physiques offertes par ce nouveau membre. Cet usage artistique de l'hybridation corps-artefact, n'est-ce pas précisément le principe à l'œuvre dans les arts de la marionnette ? Il s'agit bien de manipulation. Les mouvements de l'«Exoskeleton» sont commandés par la main de l'artiste, qui les dirige à l'aide d'une télécommande de contrôle. L'«Exoskeleton» peut être comparé à une marionnette à fils, fils électriques qui communiquent le mouvement à ses membres. Dans le cas du bras bionique, on pense évidemment à la marionnette à gaine, bien que le bras de l'artiste ne soit pas intégralement pris à l'intérieur du dispositif. À la faveur des nouvelles technologies, le principe de manipulation qui fait tradition pour la marionnette est ainsi réactualisé par des artistes contemporains.

L'effigie

Le théâtre d'acteur lui-même découvre la possibilité de recourir à l'effigie. Oriza Hirata, un dramaturge japonais, écrit une pièce sans nom pour un acteur et un robot, jouée à l'université d'Osaka en 2008. En 2014, il met aussi en scène *La Métamorphose, version androïde* d'après Kafka. L'expérience consiste à remplacer sur scène un acteur par un artefact anthropomorphe. Il participe ainsi à ce que Jennifer Parker-Starbuck appelle le «théâtre cyborg» (Parker-Starbuck 2011). Dans son ouvrage éponyme, elle montre que, si la technique a toujours été présente au théâtre, elle acquiert une fonction nouvelle depuis la fin des années 1990 : l'objet technique n'est plus un décor, ni un accessoire, mais occupe la position d'acteur sur scène. La figure du cyborg semble être une nouvelle porte d'entrée vers ce que l'on pourrait aussi bien appeler du théâtre de marionnettes. La distinction porte simplement sur la nature de l'objet technique. Dans ces pièces contemporaines, l'artefact mobilise des technologies de pointe et ses mouvements sont souvent en partie automatisés. Pourtant, les fondements de son efficacité scénique sont bien ceux de la marionnette.

Ainsi, le no 18 (été 2019) du magazine *Théâtre(s)* propose un dossier sur ces «nouvelles formes» de théâtre, qui interrogent la présence de

l'humain sur le plateau. On y trouve entre autres l'interview de Stefan Kaegi, metteur en scène d'*Uncanny Valley*, pièce dans laquelle un »sosie humanoïde de l'auteur Thomas Melle est sur scène, seul« (Kaegi/Pobel 2019 : 89). Kaegi commente : »Ce qui me surprend est qu'il y a une forme de compassion du spectateur, et peut-être le plus troublant ou étrange est qu'il se comporte comme devant un spectacle ›normal« (ibid.). L'article conclut que »[l]e théâtre sans acteur n'est donc pas nécessairement froid« (ibid.). On voit comment, à la faveur des expérimentations les plus contemporaines, des artistes redécouvrent ce qui fait le principe même du théâtre de marionnettes depuis toujours : la faculté de notre imagination à projeter la vie sur des formes anthropomorphes, le fait qu'un rôle puisse être incarné, du sens et des émotions véhiculées, par autre chose qu'un acteur en chair et en os.

Ce qui interroge alors, c'est l'absence de référence au théâtre de marionnettes chez la plupart de ces artistes contemporains. Faut-il déplorer quelque chose comme un ›oubli« de la tradition marionnettique dans cette utilisation généralisée de la manipulation et de l'effigie ? Doit-on craindre une perte d'identité de la marionnette ? Le fait est que des artistes en arrivent à mettre en scène des artefacts sans participation consciente à l'histoire des arts de la marionnette, parce que leur intérêt pour ces objets animés et hybrides leur vient directement des questions que posent les transformations du monde actuel, et non d'une tradition esthétique.

Finalement, cette actualité cyborgienne du théâtre de marionnettes l'interroge dans ses enjeux : quelles peuvent-être aujourd'hui les fonctions du recours à l'artefact ?

La marionnette, entre célébration et dramaturgie

Le recours à l'artefact ne connote plus nécessairement cette volonté de distanciation qu'il exprimait chez les avant-gardes. Il répond au contraire au désir, de la part des artistes, de mettre en scène les transformations qui bouleversent le monde réel. Ces artistes rejoignent en cela l'intuition de Haraway, qui affirme dans son »Manifeste« : »le Cyborg est notre ontologie« (Haraway 2007 : 37). Nous vivons déjà au

milieu d'artefacts que nous ne cessons de manipuler, nous coexistons et collaborons continuellement avec des techniques qui nous traversent de part en part : » nous ne sommes que chimères, hybrides de machines et d'organismes théorisés puis fabriqués ; en bref, des cyborgs« (ibid.). Le recours à l'effigie n'a donc plus le même sens qu'au début du 20^e siècle. Là où la marionnette était pour les avant-gardes un moyen de rompre avec le théâtre de la ›mimesis‹, elle est devenue aujourd'hui l'outil peut-être le plus approprié pour représenter notre réalité cyborgienne. Dans un monde techniquement et métaphysiquement antinaturaliste, l'antinaturalisme esthétique se confond avec son inverse.

Ce retournement comporte sans doute un risque pour le théâtre de marionnettes, celui de la ›célébration‹. Le spectacle peut se complaire dans la simple monstration de prouesses, de trouvailles techniques. C'est le risque qu'évoque Paré dans *La table de Kantor* :

La relation au corps, au geste et à la voix est peu à peu remplacée par la prothèse sous toutes ses formes [...]. Lorsqu'il est question d'objets issus de nouvelles technologies, ceux-ci sont rarement considérés comme des éléments d'appui, mais le plus souvent comme des apports de substitution. Ce méemploi de l'usage des technologies risque malheureusement de coloniser, de gadgétiser et de rendre anecdotique l'idée même de spectacle, à défaut d'élargir l'éventail des outils manipulables. (Paré 2009 : 64)

Le recours à l'artefact ne sert plus la dramaturgie, il est expérimenté pour lui-même. Ce genre de performances, qui justement ne s'appellent plus elles-mêmes ›spectacles‹, visent la stimulation sensorielle. Elles suscitent la curiosité pour les nouvelles technologies l'émerveillement, et se donnent comme une célébration artistique du progrès technique. Dans ce cas, le théâtre risque de n'être qu'un simple pendant esthétique au mouvement techno-scientifique dominant.

Peut-être, face à ce phénomène, faut-il réaffirmer une spécificité du théâtre de marionnettes. On peut le faire à l'aide de la définition de la marionnette que propose Paul Fournel dans son introduction à *L'Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*. La marionnette est ›un objet animé avec une intention dramatique« (Fournel 2009 : 17). Il précise :

même si [la marionnette] doit beaucoup aux arts plastiques, même si sa pratique exige des connaissances et des savoir-faire qui relèvent des métiers d'arts [...], elle a une spécificité majeure, qui la rend irréductible aux autres objets plastiques ou décoratifs : le fait est que, si admirable que soit sa facture, l'objet marionnettique n'est jamais une finalité en soi. [...] la marionnette est un objet d'abord destiné à être mis en jeu. (ibid. : 20)

Que faut-il entendre par ›mise en jeu‹, ou ›intention dramatique‹ ? Paré la rapporte au texte. Pour lui, c'est la nature d'un texte qui doit justifier le recours à une marionnette : «C'est un travail de réflexion sur le langage qui permet de tirer ces objets de leur insularité en évitant qu'ils ne restent enfermés sur eux-mêmes et sur leurs mécaniques» (Paré 2014 : 143–144). Dans sa mise en scène du *Théâtre des oreilles*, par exemple, la nécessité de la marionnette s'inscrit dans le prolongement du style de Novarina :

C'est parce que l'œuvre de Novarina existe en tant que dispositif qu'elle pouvait sans doute être mise en scène avec des machines. Dans le travail de cet auteur, il est possible de discerner aussi bien la mécanique d'une précision syllabique que le déploiement de mécanismes d'un discours ordonné et complexe. (ibid. : 132)

Le mécanisme marionnettique est au service d'une autre machine, celle du texte, qu'il permet de faire entendre dans toute sa puissance. Paré parle alors de «liturgie» (ibid. : 135), célébration qui n'est plus celle de la technique pour elle-même, mais de la sacralité des mots. Dimension du langage au-delà de toute parole personnelle, c'est elle qui nécessite et justifie théâtralement la disparition de l'acteur.

Il n'est pas si évident que toute ›intention dramaturgique‹ suppose du langage, qu'elle repose sur un texte. Du moins peut-on dire que la structure et que les mouvements de la marionnette sont commandés par la production de significations irréductibles à la démonstration esthétique, quand bien même ce sens s'exprimerait de manière muette, gestuelle par exemple. Dans ce cadre, les techniques marionnettiques constituent un langage privilégié pour interroger les présupposés de

l'imaginaire transhumaniste. Pour évoquer qu'un seul exemple, le théâtre d'Ilka Schönbein propose une autre figure de l'hybridation. Au début de *La Vieille et la mort*, une petite fille s'exerce et devient petit à petit ce qu'elle nomme une ›grande ballerine‹. En recourant à l'artefact, Schönbein ne cherche pas à transcender l'incarnation. Au contraire, mettant en scène le travail du corps sur lui-même, elle se sert des techniques marionnettiques pour en montrer toute la précarité : la voix bégaie, le masque rend la laideur des traits, la manipulation la maladresse des gestes, la difficulté de la ballerine à parvenir au mouvement harmonieux. Sa maîtrise de la danse n'est que fragile. Elle est finalement défaite par le vieillissement inexorable du corps, et la ›vieille ballerine‹ doit renoncer à la danse. Pourtant, cette chair, dans sa déchéance, est le lieu même du sublime. C'est d'elle qu'est né le ›grand désir‹ de devenir ballerine, et dans laquelle s'enracine la possibilité même de la danse. La puissance et la vulnérabilité sont ici les deux faces d'une même pièce. L'incarnation est saisie dans son ambiguïté, ambiguïté indépassable qui fait à la fois la misère et la grandeur de l'homme.

Dans la même pièce, Schönbein propose aussi une autre pensée de la mort. Plus loin dans le spectacle, ce qu'elle désigne la »bête, qui est son corps«, meurt. Comme les transhumanistes, le personnage refuse le scandale de cette mort. Pourtant, ce n'est pas par un prolongement de sa durée matérielle qu'il s'efforce de le dépasser. Il se met à raconter une histoire et vit de vies nouvelles, celles des personnages du conte qu'il récite. C'est la parole, moyen proprement théâtral, et non la technique, qui ouvre ici un au-delà du corps. Cet au-delà n'est pas celui de l'immortalité, mais de l'éternité qui traverse l'homme chaque fois qu'il participe au symbolique.

Pour conclure, nous avons tenté de décrire la situation particulière dans laquelle se trouve aujourd'hui le théâtre de marionnettes. Il devient un art majeur, dans la mesure où ses procédés entrent en résonance avec l'imaginaire techniciste et artificialiste qui imprègnent les sociétés occidentales depuis les années 1990. C'est à la fois une chance et un risque. Il convient de réfléchir à la manière dont le théâtre peut utiliser ces procédés afin de continuer à produire des images qui dérangent, qui décalent le regard, sans se contenter de jouer

avec les nouvelles possibilités esthétiques qu'offrent les dernières technologies. Dans sa capacité à traiter des questions d'hybridation et de manipulation, le théâtre de marionnettes est alors aussi le mieux placé pour interroger l'idéologie transhumaniste.

Bibliographie

- Chesnais, Jacques (1980) : *Histoire générale des marionnettes*, Plan de la Tour : Aujourd'hui.
- Craig, Edward Gordon (1999) : *De l'Art du Théâtre*, Saulxures : Circé.
- Fournel, Paul (2009) : « Introduction au de monde de la marionnette », in *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, Montpellier : coédition L'Entretemps – UNIMA, p 17–25.
- Haraway, Donna (2007) : « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXème siècle », in : Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences – fictions – féminismes*, Paris : Exils, p. 29–92.
- Hoquet, Thierry (2011) : *Cyborg philosophie*, Paris : Seuil.
- Kaegi, Stefan/Pobel, Nadja (2019) : « Ils jouent...sans acteurs ! », in : *Théâtre(s)*, n° 18, été 2019, p. 88–89.
- Paré, Zaven (2009) : « La table de Kantor », in : *Théâtre/Public*, v. 193, p. 63–65.
- Paré, Zaven (2014) : « La marionnette électronique », in : Renée Bourassa/Louise Poissant (dir.), *Personnage virtuel et corps performatif : effets de présence*, Québec : Presse universitaire de l'Université du Québec, p. 129–148.
- Parker-Starbuck, Jennifer (2011) : *Cyborg Theatre : Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance*, New York : Palgrave Macmillan.
- Warwick, Kevin (2002) : *I, Cyborg*, Londres : Century.

Karol Suszczyński

(The Aleksander Zelwerowicz National Academy of
Dramatic Art in Warsaw, Branch Campus in Białystok)

Character – simulacrum – object – symbol

**The ontological versatility of dummy-like puppets in
contemporary puppet theatre for youth and adults in Poland**

Dummies or mannequins – as is well known – are not classified among classical puppet forms or techniques. So it is important to answer the following question, right at the outset: Just what is a dummy-like puppet?

First of all, a dummy-like puppet is an anthropomorphic figure imitating a human. Its appearance is very similar to that of the puppet, which is why it is seen so often in puppet theatres. Usually it has a human-sized form, and could be called a fake human, an artificial man or a figure of ›the other‹. It can be used as a substitute or a partner of a human actor on stage. In performance, the body of the dummy-like puppet can exist as a whole, a portion (usually its upper half), or even in its independent pieces (loose heads, legs and arms). Its appearance can be natural, similar to that of a human, or grotesque, strange, fanciful, caricatured or abstract – devoid of human attributes such as facial features, or painted in eye-catching intense colours that are not natural for a human. The face and body of the dummy-like puppet can be stiff and hard, or supple and easy to animate.

Depending on its appearance and technical construction, we can use different synonyms to talk about this kind of puppet. Popular terms – as has been already mentioned – are ›dummy‹ and ›mannequin‹, but other terms like ›manikin‹, ›model‹ or ›figure‹ are also popular.

The information presented above indicates that dummy-like forms are a large group of puppets, but their most interesting fact is their

ontological versatility, especially since becoming very popular in Polish puppet theatre at the beginning of the 21st century.

History

As has been mentioned already, dummies or mannequins are not considered to be a classic puppet form like hand puppets, string puppets or shadow puppets. However, from its very beginnings (approximately the mid-18th century¹), the mannequin or dummy has exhibited very strong performative properties that have influenced its history.

This form came to the theatre from the outside, perhaps from fashion (where it was a tailor's mannequin or an exhibition dummy) or from the visual arts (where it was a figure with moving limbs: a clay figure, a wooden model or a sculpture). Overall, since its invention, it has greatly expanded its scope and, over the centuries, it has touched various areas of human life. Today its fields of use include scientific research (to perform crash tests), sports (to practise movement), medicine (to learn how to save lives) and during war (to confuse the enemy). Dummies are even used to provide sexual satisfaction to people.

The term ›mannequin‹ as a synonym for ›puppet‹ first appeared in Poland in 1904 in a translation of Heinrich von Kleist's essay *Über das Marionettentheater* (cf. Kleist 1904: 32–40), written originally in 1810. This was an unusual interpretation, because in those years in Poland, the most popular term for all puppets was ›marionetka‹ (›marionette‹), from the French. Kleist's text uses the term ›Gliedermann‹ three times in relation to the puppet, though the word itself does not refer to any classical form of puppet. ›Gliedermann‹ (›man of limbs‹), or ›Gliederpuppe‹, which is more popular today, is a term employed to describe the mannequins used by painters. Perhaps it was Kleist's Romantic soul that had prompted him to apply this term instead of ›puppet‹ when describing an anthropomorphised, artificial figure that differed from a living man.

However, the publication of Kleist's text in translation did not change much in Polish theatre, and the mannequin had to wait a long

time before becoming a part of it. Interestingly, it was not puppeteers who first introduced him to the stage.

The most important 20th-century Polish theatre artist who used mannequins in his performances was Tadeusz Kantor (1915–1990). In a text published in 2019 in *Teatr Lalek (Puppet Theatre)* magazine, Tadeusz Kornaś – a theatre historian from the Jagiellonian University in Cracow – wrote as follows in reference to the mannequins used in Kantor's performances:

[...] [they] appear on the same rights, as live actors. Individual characters, duplicating the live actors, being attached to their bodies, sometimes so close to them that no one knows, whether there is more of an actor or a mannequin in the character, bio-objects... What is their ontological status? One would like to ask. (Kornaś 2019: 23)

Kantor used mannequins to present topics related to death. This was the case in his performances entitled *Umarła Klasa (Dead Class)* from 1975, *Wielopole, Wielopole* from 1980 and *Nigdy tu już nie powrócę (I Shall Never Return Here)* from 1988. In his opinion, life in art or in a play can only be represented by its lack, with the mannequin being a model of death – a model that should inspire the live actor.

Tadeusz Kantor is not the only director who has used mannequins in his work, but the constraints of this paper do not allow for a discussion of all the others who have done so.² However, one 20th-century puppet theatre performance in which mannequins played an extremely important role must be mentioned here.

This is Stanisław Ignacy Witkiewicz's drama *Gyubal Wahazar*, directed by Wiesław Hejno and staged in 1987 at the Wrocławski Teatr Lalek (Wrocław Puppet Theatre). It is by far the most interesting Polish puppet theatre performance for adults from the last century. Its puppets were created by Jadwiga Mydlarska-Kowal. Their grotesque appearance reflects the tragedy, ridicule and cruelty depicted in Witkiewicz's drama. These large figures, close in size to a human being, were the play's main characters. They were seated on special constructions whose upper parts resembled medieval mansions, while

their lower portions were reminiscent of winged altars. The characters included only one live actress, playing an adolescent. The titular tyrant, Gyubal Wahazar, falls in love with her, which ultimately leads to his downfall. An interesting fact is that this was one of few performances in which the animation of the dummies was hidden – though not completely throughout. In the third act of the play, in which the stage set resembles Leonardo da Vinci's *The Last Supper*, the animators, dressed all in black after the manner of Japanese bunraku theatre, can be seen behind the puppets. This work was performed approximately 160 times and was seen by over 30,000 people, thanks to several tours abroad, thereby proving the power of expression that can be achieved through the use of dummies in puppet theatre.

The early 21st century

More than a century has passed since ›mannequin‹ was first used as a synonym for ›puppet‹ in Poland. During that time, wood has been replaced by plastic, and papier mâché by sponge, giving mannequins used in puppetry a different style and character. They have become more distinctive, the way they are animated has also changed, and their ontological status is now more diverse than before. All of this has prompted today's artists to use them far more often than was the case in the previous century. In the almost 200 plays for young people and adults that have been created in Poland since the year 2000,³ we can find around 40 that make use of dummy-like puppets. Several of those considered by the present writer to be the most interesting are offered here to illustrate the different ways in which dummies have been utilised⁴ in puppet theatre.

The dummy-like puppet as a character

The largest group of performances includes plays in which dummy-like puppets play the role of one of the main characters. Their part is most often that of a partner to the actor-animator who brings them to

life and, at the same time, shapes their character.⁵ However, relationships between the pair differ, each time slightly changing the ontology of the puppets.

Bacon is a monodrama with puppets about Francis Bacon, the Irish-born, British figurative painter. It was created by Marcin Bikowski, directed by Marcin Bartnikowski, and staged in 2013 at the Teatr Malabar Hotel (Malabar Hotel Theatre) in Warsaw, using various forms of puppets and masks. Several of the dummies employed were made of sponge and fabric (two of them represented the painter's friends). The performance's central figure was a live actor. The puppets appeared only sporadically; their roles were episodic, and were used to comment on particular situations. Despite this, the relationships between all the characters were placed on an equal, balanced footing, with the puppets playing the actor's stage partners. At the same time, however, they came across as strong, effective characters, which was most probably due both to their grotesque appearance and to the comic-dramatic situations occurring on stage. There were even sequences where the puppeteer animated two dummies simultaneously and conducted a dialogue with them. In these instances too, however, the balance between them was maintained.

A similar situation can be found in *Arszenik (Arsenic)* by Marcin Bartnikowski, a play directed and designed by Marcin Bikowski that was based on *Arsenic and Old Lace* by Joseph Kesserling and staged at the Teatr Baj (Baj Theatre) in Warsaw in 2011. Here, two live actresses played two old ladies while also animating dummies representing the apparitions of their murdered lovers. These were really half-dummies: each comprised a body with a head and hands draped in coats, making the animators' work much easier and allowing for an interesting theatrical concept based on shifts in dominance. Sometimes the actresses were dominant, while at other times the roles were reversed. There were even situations in which the dummies were on stage without their female partners and the only part of them that was real were their legs, provided by the actresses, with the mannequins so dominant that they had 'swallowed' their respective animator, hiding her inside themselves, 'forcing' her to provide their motor skills, their legs, but making the viewer forget about her existence. This created a

fascinating stage form that was a hybrid of a living woman and a dead puppet – an absorbing phenomenon that will be addressed in more detail below.

The performance entitled *Dzień osiemdziesiątypiąty* (*The Eighty-Fifth Day*), based on Ernest Hemingway's *The Old Man and the Sea* and directed by Aga Blaszcak, is yet another interesting example in which dummies were used. This play was staged at the Teatr Lalki i Aktora (The Puppet and the Actor Theatre) in Wałbrzych in 2017. The creators changed the story's setting and moved Santiago, the old fisherman, from his old cutter to a hospital room. It is from here that he embarks on his final journey, accompanied by a male nurse who appears to be the reincarnation of Manolin, the old man's young helper. The director's idea is for Santiago to be animated by the actor, Paweł Kuźma, who also plays the role of the male nurse at the same time. This play is a monodrama with a puppet, though in several scenes, Kuźma was assisted by another actor, playing live music. The performance was similar to that of *Arszenik* in that both the actor and the puppet played equally important characters. They also appeared together throughout the entire performance, forming an inseparable duo that made their relationship unique, as was the ontological status of the puppet. The performance uses the act of animation to portray the process of departing, of dying. Santiago, the dummy, is perfectly aware that he exists only thanks to the help of his nurse-animator who is the only person capable of fulfilling Santiago's last wish, which is for death. The mannequin, a stage being, a subject, knows that it is only an object in the hands of the actor-animator.

Sometimes, the dummy-like puppet can completely dominate the animator. This occurs in *Molier (Molière)* by Neville Tranter and Adrian van Dijk, which was staged in 2015 at the Teatr Animacji (Animation Theatre) in Poznań. In this performance, mannequins similar to Muppets seem to become individual, independent stage entities, though they never appear without their puppeteers. The viewers are quickly made to forget the animators, who are dressed all in black like servants (the sole exception is the one person who plays a live character). The animators fade into the background, giving the puppets complete precedence, which is a situation we know well from Japanese



Arszenik (Arsenic), directed by Marcin Bikowski, Teatr Baj (The Baj Theatre) in Warsaw (2011). Photo by Bartek Warzecha.

bunraku theatre. Here, the dummies also take the lead, thanks in part to their grotesque appearance and the show's comedic style.

The last example in this group of performances is *Fasada (The Facade)*, directed by Duda Paiva and staged at the Białostocki Teatr Lalek (Białystok Puppet Theatre) in 2007. In this play, Paiva uses his own unique forms, which are human-sized puppets made entirely of sponge. These dummies are very supple and can be animated by a single actor. One particularly interesting puppet is that of the Old Woman, to which its actress lends her legs (Paiva also did this in 2011 in his monodrama with puppets entitled *Bastard!*). The design of the dummy produces a specific form of symbiosis between the puppet and the animator – they both share the same pair of legs, creating a hybrid, a joining of two bodies (puppet and human). Through their physical coexistence, they blur the boundary between the living and the dead, between the dummy and the actor, creating a new type of stage being.

The dummy-like puppet as a simulacrum

The next group of performances concerns situations where the dummy-like puppets function as doubles or simulacra of live actors. Henryk Jurkowski, one of Poland's most outstanding researchers of puppet theatre, described this phenomenon as »superabundance, an excess of measures and chaotic meanings« as well as a »disturbance of the unity of the image« (Jurkowski 2015: 44). This statement not only applies to the use of the dummy, but also to general trends that have existed in Polish puppet theatre since the beginning of the current century. He writes that:

Poland has become the scene of a universal dichotomous theatrical world, i.e. the sort, whose objects are marked twice or thrice, thus conspicuously shattering the unity of the portrayed world of drama. (ibid.)

Although Jurkowski was critical of this phenomenon if it appeared in children's theatre, he did not seem to mind when it appeared in performances for young people or adults. This was because, in his opinion, »adults will manage to deal with postmodern structures« (ibid.).

The use of dummies as doubles could be seen, for example, in Bertolt Brecht's *Opera za trzy grosze* (*The Threepenny Opera*), directed by Waldemar Wolański and staged at the Teatr Lalek Arlekin (Arlekin Puppet Theatre) in Łódź in 2008, as well as in Juliusz Słowacki's *Baladyna*, directed by Petr Nosálek and shown in 2007 at the Teatr Lalek Białaluka (Białaluka Puppet Theatre) in Bielsko-Biała. Here, dummies portrayed the same characters as live actors; both productions saw beautifully, colourfully dressed dummy-like puppets that drew more attention than the actors who were dressed in black (or in white), which meant that the audience saw two Mackie Messers, two Polly Peachums, two Balladynas and two King Kirkors on stage, all at the same time. The manner of this doubling, however, varied in each play.

In *Baladyna*, whose stage design was by Eva Farkašová, it led to the transformation of the mannequins into passive characters around whom the action took place. In most scenes, their manner of animation



Balladyna, directed by Petr Nosálek, Teatr Lalek Białaluka (*The Białaluka Puppet Theatre*) in Bielsko-Biala (2007). Photo by Agnieszka Morcinek.

was very simple – puppets were pushed from side to side (these were tall constructions placed on racks with wheels), and the actors talked to them as if they were talking to their own souls. The puppets became passive, numb, depressed, cut off from the play by becoming a mere figure, sculpture, sign or message that the living actors talked about.

A contrary situation could be observed in the *Opera za trzy grosze*, with stage designs by Maria Balcerek. Here, the doubling of characters led to the expansion of puppet forms on stage. It should be noted, however, that in this performance each dummy had two animators, one of whom played the character while the other took the role of a helper. Initially, this idea introduced chaos, which resulted from the incomprehensible switching of roles between the actor and the dummy. However, after the viewers got used to it, the mannequins, thanks to their dynamic and complicated animation, dominated their actor-doubles through their abilities and their grotesque appearance.

Wesele (*The Wedding*), staged in 2015 at the Teatr im. Hansa Christiana Andersena (Hans Christian Andersen Theatre) in Lublin, is yet another interesting example. It is one of the most important Polish dramas, written by Stanisław Wyspiański in 1901. It is a symbolic story

about Poles and Polishness at a time when Poland had vanished from the map of Europe. The director, Jakub Roszkowski, and the stage designer, Eva Farkašová, gave each actor a dummy that defined their character. In this way, the puppet acquired the form of a simulacrum, an additional signifier of the stage character – similar to what Jean Baudrillard writes about in his works. These dummies imitated the characters faithfully, and tried to gain their independence, to break free from the hands of their animators and to separate themselves from them like a soul leaves a body. However, as in most such cases, the puppets found out that they were, after all, subordinate to the will of humans. During the performance, their initial desire to dominate and escape control was stopped by the animators. In the final scene, the actors threw off their dummies, hung them on hangers, and made them into ordinary objects.

The dummy-like puppet as an object

In modern puppet performances, dummies can also become objects that are part of the scenography. However, they do not always play the role of an ordinary, passive object, as often happens in dramatic performances. Very often they are objects that have an important function, making them more than just an element of the background.

One example of this was to be found in the staging of *Matka* (*Mother*) by the Teatr Malabar Hotel in 2010, based on a drama by Stanisław Ignacy Witkiewicz. In its last act, the titular mother appears as a mannequin lying on a catafalque – a symbol signifying a dead woman – and as an incarnation of her younger self, played by another actress. The stage thus has two mothers from different periods of her/their being. The Teatr Malabar Hotel's artists introduced the mother dummy at the very beginning of the performance, showing it as something that was unwanted, a useless piece of junk, always trodden underfoot. This mannequin was constantly moved from here to there, taken out and put away again. Although without it the story could not take place, it nevertheless made life difficult for the play's characters, since it was a meddling thing that nothing could be done with.



Szewcy (The Shoemakers), directed by Anna Rozmianiec, Teatr Animacji (The Animation Theatre) in Poznan (2014). Photo by Jacek Gajewski.

In their 2014 production of Stanisław Ignacy Witkiewicz's *Szewcy* (*The Shoemakers*) at the Teatr Animacji in Poznań, Anna Rozmianiec and Cecylia Kotlicka used dismembered shop mannequins as part of the story. This astonishing decision symbolically highlighted the revolutionary content of Witkiewicz's drama. Parts of mannequins performed various functions, being used as decorative elements or to fill out the on-stage crowds. Their interactions with the actors created hybrid characters, and they eventually became objects that were necessary for the performance of various activities, such as shoemaker's

tools. This manner of treatment stripped them of all subjectivity. They became utilitarian items, just like the ordinary store mannequins that they actually were. They became subordinated completely to the will of their animators, allowing themselves to be tortured in any way seen fit by them without raising any objection.

Our final example in this group is *Moskwin*, directed by Lena Frankiewicz, with set designs by Mirek Kaczmarek, which was shown at the Wrocławski Teatr Lalek in 2018. In this performance, the stage was filled with various mannequins. There were so many of them, and they were so different, that the stage was more reminiscent of exhibition in an art gallery or a shopping mall display than a theatre. The living cast consisted of only one actor-animator, who was constantly trying to revive the mannequins – playing with them, feeding them, watching TV with them or putting them to sleep. His efforts, however, remained unsuccessful. The dummies never reacted to any of his ministrations, remaining unmoved, dead. Even the act of placing one of them on a robotic vacuum cleaner, one that runs around and cleans the apartment on its own, only caused it to make forced, artificial movements. The aim of the story did not become apparent to the viewers until the middle of the performance. The play's title, *Moskwin*, related to Anatoly Moskwin, a Russian historian and linguist who spoke thirteen languages and was an expert on Celtic culture and the funeral rites of the Siberian people. The mannequins represented the corpses of children whom this mentally ill scientist dug out of their graves. 28 of them were later found at his home. All of these bodies were carefully embalmed and protected, making sure nothing happened to them. The performance's character was sure that death was only a transitory state and continued looking for ways to bring the dead children back to life. In his imagination, his house was full of life, though this was only an illusion created by his diseased mind. He strove to make ›mannequins‹ into real entities, but succeeded only in maintaining their presence as objects.



[dźadi] (*Forefathers' Eve* – title presented in Polish phonetic symbols),
directed by Paweł Passini, *Opolski Teatr Lalki i Aktora*
(*The Opole Puppet and Actor Theatre*, 2015). Photo by Krzysztof Ścisłowicz.

The dummy-like puppet as a symbol

The last, but certainly not the least, category here is the dummy-like puppet as a symbol. Several of the above examples also portrayed the mannequin in a symbolic role, including *Moskwini* and even *Wesele*. However, in some performances, the mannequins' function is solely symbolic, for they neither play the main characters, nor tell their stories. One of the best examples is a production entitled [dźadi] that was directed by Paweł Passini at the *Opolski Teatr Lalki i Aktora* (Opole Puppet and Actor Theatre) in 2015. This was a unique interpretation of Adam Mickiewicz's canonical Romantic drama *Dziady* (*Forefathers' Eve*), its title being given here in Polish phonetic symbols. In this production, the artists used more than three hundred rough dummies, all made of thick white fabric, decorated with red elements, and of varying sizes. They ranged from small dummies attached to the actors' trousers via human-sized dummies to enormous dummies several

metres high. Their presence was rich with meaning. They could represent bodies that had been raised from the grave, or souls that wanted to integrate with higher powers. However, as representatives of the spiritual sphere, they were primarily a theatrical means of helping the audience – who were active participants in the staged ritual – to join in the mystical experience of Forefathers' Eve, and reach the springs of the collective unconscious. These dummies were not animated during the performance, but were moved from place to place and arranged like figures in an art-gallery display, making their symbolic role undeniable.

Conclusion

These performances represent only a fraction of those Polish puppetry productions in which artists have utilised dummy-like puppets. It is noteworthy that this theatrical form of expression is just one of many that can be found on the stages of Polish puppet theatres today, though it is also the most varied one. No other form of puppet comes in so many shapes and types. The anthropomorphic status of dummy-like puppets can surprise us with a multitude of meanings, and only the future will show what abilities they still hide from us. It is more than likely that there are many more of them ...

Bibliography

- Jurkowski, Henryk (2015): »Deconstruction of the Image – Disintegration of the Story«, in: *Teatr Lalek* 2–3, pp. 43–45.
- Kleist, Heinrich von (1904): »O teatrze marynetek«, translated by Y. Rz. [Wyrzykowski, Stanisław], in: *Chimera* 19, pp. 32–40.
- Kornaś, Tadeusz (2019): »Some of Kantor's Mannequins«, in: *Teatr Lalek* 3–4, pp. 23–26.

Shows

- Tadeusz Kantor (1975): *Umarła Klasa*, Cracow, Teatr Cricot 2.
- Tadeusz Kantor (1980): *Wielopole, Wielopole*, Cracow, Teatr Cricot 2.
- Wiesław Hejno (1987): *Gyubal Wahazar*, Wrocław, Wrocławski Teatr Lalek.
- Tadeusz Kantor (1988): *Nigdy tu już nie powrócę*, Cracow, Teatr Cricot 2.
- Duda Paiva (2007): *Fasada*, Białystok, Białostocki Teatr Lalek.
- Petr Nosálek (2007): *Balladyna*, Bielsko-Biała, Teatr Lalek Baniałuka im. Jerzego Zitzmana.
- Waldemar Wolański (2008): *Opera za trzy grosze*, Łódź, Teatr Lalek Arlekin.
- Hendrik Mannes (2010): *Matka*, Warsaw/Leipzig, Teatr Malabar Hotel/Lindenfels Westflügel.
- Marcin Bikowski (2011): *Arszenik*, Warsaw, Teatr Baj.
- Marcin Bartnikowski (2013): *Bacon*, Warsaw, Teatr Malabar Hotel.
- Anna Rozmianiec (2014): *Szewcy*, Poznań, Teatr Animacji.
- Paweł Passini (2015): *[dżadi]*, Opole, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki.
- Jakub Roszkowski (2015): *Wesele*, Lublin, Teatr im. Hansa Christiana Andersena.
- Neville Tranter (2015): *Molier*, Poznań, Teatr Animacji.
- Aga Błaszczak (2017): *Dzień osiemdziesiąty piąty*, Wałbrzych, Teatr Lalki i Aktora.
- Lena Frankiewicz (2018): *Moskwini*, Wrocław, Wrocławski Teatr Lalek.

Notes

- 1 The term ›dummy‹ is two centuries older and at one point referred mainly to people who could not speak.
- 2 Another outstanding artist who deserves to be mentioned is Józef Szajna (1922–2008). He used mannequins many times in his works (both in theatres and in galleries). During the Nazi occupation of Poland he was a prisoner at concentration camps in Auschwitz and Buchenwald, a fact that most certainly influenced the nature of his artistic work.
- 3 Teenage viewers are mentioned here because for many years now in Poland, there has been a division between performances intended for children and those for young people and adults.
- 4 During the Communist era, Polish puppet theatre was pigeonholed as being theatre for children. Up to 1989, there were only about 100 productions for young people and adults, but thousands for younger audiences. The early 21st century brought a new phenomenon to Poland: puppet theatre for older audiences.
- 5 At present, there are no ventriloquists in Poland – this being a typical example of the animator and the dummy performing on equal terms.

THIRD SPACE IDENTITIES

Salma Mohseni Ardehali (Soore University of Tehran)

The identity of the puppet and multiculturalism

An analysis of the Iranian puppet show *Simin and Farzan*

When I think about my identity as an Iranian, I ponder to what extent nationalism, religion and even ethnicism and ethnonationalism have been mixed with my own identity as a person and as an artist who wants to create; to what extent my society's thoughts (and also my own) about my identity have influenced my art; and even to what extent society pushes me as an artist to create, based on societally accepted components of identity. As an artist active in theatre and puppet theatre, I am expected to reflect elements of my Iranian culture in my work; if there were no trace of it, I would somehow not be an artist committed to the identity values and cultural legacy of my society. The question is: What is artistic identity in contemporary art? In these days of hybrid identities and multiculturalism, I believe that it is meaningless to resist cross-cultural views, especially in the field of art and, here more specifically, in puppetry.

What I find thought-provoking about puppetry is where the identity of the puppet comes from. Just what is the definition of ›puppet identity‹ in contemporary puppetry, and is it limited to a specific place, time and person? It seems today, in this global village of ours, that the national, indigenous and even ideological point of view on puppetry is no longer controversial, and is at the very least not the only definition of identity for a puppet. Traditionally, the appearance, form and techniques of puppets reveal their identity directly. For instance, there is ›Mobarak‹, the black puppet with just two strings and a voice produced by ›swazzle‹ (›Safir‹), who is the main character of the traditional Iranian puppet play *Kheimeh Shab Bazi*; then there is ›Karagöz‹, the colourful, hunchbacked puppet of traditional shadow plays in Turkey. But in contemporary puppetry, with

its hybridity and crossing of cultures, boundaries and forms, how can we talk about the identity of a puppet? It seems that the identity of puppets has changed fundamentally since the Second World War. Some boundaries have disappeared, being made redundant by issues such as immigration, refugees, an attraction to Eastern rituals and traditions, and rediscovering indigenous forms of performance. Post-colonial discourses have flourished in this period; as Mark Fortier has argued: »One facet of post-colonial work is to challenge the canon of western art, a challenge which takes myriad forms, from outright rejection to re-appropriation and reformulation« (Fortier 2005: 194). New theories on puppet theatre and performing objects have also become relevant.

Here, a dogmatic point of view might suggest that conserving the identity of an artwork necessitates taking its national, ethnonational and ideological identity into consideration, inasmuch as its form and content have been determined by its creator. The origins of this notion are debatable. In Iranian culture, we can say that the expectation that Iranian artworks should express a specifically Iranian cultural identity has its roots in Westernophobia dating back to the 1960s, mostly in leftist and Marxist discourse. When orientalists began engaging with Iran of the Safavid and Qajar eras (from the 16th to the 19th centuries), features of Western culture entered Eastern culture. As Edward Said has written, the result of this was that

Europe (the West, the ›self‹) is seen as being essentially rational, developed, humane, superior, authentic, active, creative, and masculine, while the Orient (the East, the ›other‹) (a sort of surrogate, underground version of the West or the ›self‹) is seen as being irrational, aberrant, backward, crude, despotic, inferior, inauthentic, passive, feminine and sexually corrupt. (Macfie 2002: 8)

Some thinkers with a postcolonial perspective opposed Westernisation and Western cultural hegemony, which in an inaccurate, inverted form resulted in a kind of excessive Iranisation in all types of arts. Sometimes it seems as if the elements that make up the cultural identity of an artwork, or that are represented in an artwork, are internalised

and only indirectly revealed in the artwork. And sometimes the artwork makes its own way, separating itself from its creator and his or her cultural contexts.

In this article, I intend to study the interwoven, hybrid identity of an artwork – which in the present case is puppet theatre – and shall argue for the multicultural and hybrid functions of this art form. I shall also discuss the issues that effect this active hybridity (as Homi Bhabha states in his book *The Location of Culture*). As Mark Fortier has written,

The East is not essentially anti-rational any more than the West is inherently rational, and any particular subject position in a world as variable as our own will call for the bringing together of disparate elements in new and unexpected ways. (Fortier 2005: 196)

I also prefer to consider all aspects of postcolonial discourses in seeking answers as to how an Eastern puppet artist might consider, rediscover and reinvent traditional puppetry forms, and apply and internalise imported, new forms to create a new, active, hybrid identity while also protecting their original identity and self-validation in terms of postcolonial and neo-colonial discourses.

In this regard, I here refer to a critical discussion held after the puppet show *Simin and Farzan* (directed by Fahimeh Abedini and Sadeq Sadeqipour of the Maahee Theatre Group) in the City Theatre Complex of Tehran in spring 2019. Most of the attendees belonged to the audience who had just come to see a show, and did not have any idea about the performing techniques employed in it. After a while, some of those in audience tried to participate in the discussions, and declared that they did not know about these so-called Iranian traditional puppetry techniques – whereas the performing technique in question was not Iranian at all! I found this question very significant: What had caused this notion in the audience's mind? And what factors had afforded a new identity to that puppet performance?

Now I shall attempt to analyse the different elements of this performance in terms of form and content, to study its new identity and the multicultural meaning of this product of our era of hybridity and

globalisation. I shall analyse three aspects of the performance: its story, its performing technique, and its appearance.

The story

The plot of *Simin and Farzan* is a very close adaptation of *Ruslan and Ludmila*, a narrative poem by Alexander Pushkin, the Russian Romantic writer (1799–1837). Apart from the Iranian names of characters and places, all the events and conflicts in the plot are generally faithful to Pushkin. But the original story itself seems to be very Oriental. We know that Pushkin began writing his poem in 1817 and based it on Russian folktales he had heard as a child. But many writers and poets were influenced by Oriental culture and by studies of the Orient in the post-Enlightenment era at the close of the 18th century. According to A. L. Macfie in his book *Orientalism*:

In Russia, a country deeply involved from earliest times with the Orient, where oriental languages had been taught to interpreters in the period of Catherine the Great, a chair of oriental languages was established at Moscow University in 1804, and a department of oriental languages at the Russian Academy of Sciences. (Macfie 2002: 40)

And »Russian scholars, responsible for the creation of effective departments of oriental studies, in particular Arabic, Persian and Turkish, at Russian universities« wrote »Arabic and Persian manuals, used in Russian universities until the end of the nineteenth century« (ibid.: 41).

We can thus imagine that Eastern literature might well have exerted an impact on Russian writers.

One-thousand-and-one nights was one of the books that impressed Pushkin the most. This famous book bears ample witness to Eastern/ Islamic culture over six consecutive centuries, and had a great impact on European writers and poets, especially the Romantics of the 18th and 19th centuries. According to a paper by Fatemeh Aali entitled »Comparing one thousand and one nights with Pushkin's Ruslan and

Ludmila«, we can trace this inspiration in some of Pushkin's works such as *Ruslan and Ludmila*, *The Egyptian Nights*, *Angelo*, and the two poems *The moon shines* and *The evil eye*. It seems that the Eastern influence in the narrative poem *Ruslan and Ludmila* is deeper than in other works by Pushkin, and that it has a narrative structure comparable to that of the *One-thousand-and-one nights*.

The story is that of Ludmila, the daughter of Prince Vladimir of Kiev, who was abducted at her wedding ceremony by an evil sorcerer, after which the brave knight Ruslan (the groom) tries to find her and rescue her. According to Aali, *Ruslan and Ludmila* is similar in structure to the story of Abu Mohammad Kaslan in *One-thousand-and-one nights*. In the story of Abu Kaslan, his bride, the daughter of one of the city nobles, is abducted by a Jinn on her wedding night. There are adventurous, magical factors that play a great role in both stories. In each case, the groom sets out on a long, adventurous journey to find his bride.

There is no doubt that the stories of *One-thousand-and-one nights* were Pushkin's initial source when writing *Ruslan and Ludmila*, nor that the main story line has been borrowed from the adventures of Abu Kaslan – though Pushkin adds several other adventures that seem to refer to another story from the collection, entitled *Hassan of Basra* (cf. Aali 2013: 3).

This influence is not confined to the topic of *Ruslan and Ludmila*, but also encompasses its form and structure. Just like the stories of *One-thousand-and-one nights*, *Ruslan and Ludmila* also has a main story and numerous subsidiary stories that branch out from the main one. It also begins in a state of tranquillity before progressing through conflict and adventures to return at the end to the calm and tranquillity of the opening, just like the *One-thousand-and-one nights*. This narrative poem is also filled with love, adventure, fights, magic, spells, Jinns and sorcerers. These elements combine ›reality‹ and ›imagery‹, and the writer's imagination takes the reader into the world of Russian literature and fantastic Eastern legends.

The plot of the show, its narrative techniques, dilemmas and conflicts are thus a combination of Russian, Persian and Arabic literature that cannot be separated; it accordingly seems as if we are watching a show based on a contemporary telling of an old Iranian tale.

The performing technique

The performing technique used in the show is paper theatre, the two-dimensional technique employed in 19th-century, Victorian era in England and also in several European countries. »Toy theatre, also known as paper theatre, model theatre and juvenile drama, is a technique that involves the manipulation of paper characters« (Lecucq 2011/ Cohen 2014), and did not exist in Iran until 2005, and no one knows about this technique as a classical form of performing. In that year, the French puppet artist Alain Lecucq (a master of paper theatre and the owner of the Papierthéâtre Company) was invited to hold a paper theatre workshop at the 8th International Student Puppet Festival in Tehran. At first, there was opposition to any acceptance of this technique as an expressive, professional form of puppetry. Iranian puppeteers were used to performing with three-dimensional techniques, and the only two-dimensional form that was accepted was shadow puppetry. But with support from UNIMA (the Union Internationale de la Marionnette) in Iran (UNIMA-Iran or Mobarak UNIMA) and from educational centres such as Kanoon (the Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults), Lecucq gave workshops in many different venues ranging from the University of Tehran to small, faraway towns in the country). His subsequent support also enabled paper theatre companies in Iran to perform at his paper theatre festival in France. As a result of these activities, paper theatre flourished in Iran and became a favourite technique for many Iranian puppeteers, who performed for both children and adult audiences. Lecucq travelled to Iran many times. His wife was also Iranian, and with her help he became better acquainted with Iranian culture and encouraged local students to utilise his techniques to perform their own dramatic literature.

The reason for this gradual acceptance of paper theatre can perhaps be found in the narrative traditions of illustrative storytelling in Iran such as ›pardeh-khani‹, which is a form of ›naqqali‹, a centuries-old storytelling tradition. ›Pardeh-khani‹ means reading from a screen; the ›pardeh‹ (screen) is a movable painting, showing a representation of a religious or epic story (mostly from the mediaeval epic poem

›Shahnameh‹), which is told by the ›pardeh khan‹ or narrator, who points to the vivid, colourful images on the ›pardeh‹ during his performance. These large images were traditionally on easily portable screens that allowed the ›pardeh khan‹ to move from one location to the next, be it a street corner or a coffeehouse (a ›ghahve khane‹), which in Iranian history were social hubs and centres for the performing arts.

Appearance

Iranian puppet and set design were directly adapted from lithographic images of the Qajar era (the Persian dynasty of 1789–1925). The first lithographic printing press was brought to Iran in 1821 from Tbilisi (Georgia) on the orders of the Crown Prince, Abbās Mirzā (cf. Shcheglova 2009). We know that a lithographic printing press began operating in Tabriz in 1832–1833. The earliest extant books printed with this technique are a ›Qur’an‹ dated 1832–1833 and the ›Zād al-ma’ād‹ of Majlesi of 1836 (cf. *ibid.*).

Ulrich Marzolph, a professor of Islamic Studies at the University of Göttingen, wrote in an article entitled »Lithographic Illustrations of the Qajar Period as a Source of Inspiration for Contemporary Iranian Art« that it was during the Qajar era that Iranian artists began to create art not just for royalty but for ordinary people too. Lithography accordingly played a major role in raising the awareness of the masses. Due to the interaction of Iran and the West and the process of Westernisation during the Qajar period, innovative ways of thinking emerged among Iranians, who adapted the Western knowledge they acquired in order to create art forms in line with Iranian painting traditions.

Early in the 19th century, Iran became one of the most important regions in the Muslim world where printing was established as a continuous cultural practice, and lithography remained a widely used printing technique there for more than a century. In fact, for almost two decades between 1856 and 1874 it was the only printing technique in use, and it continued to be employed until the mid-20th century.

Lithographic printing held several advantages in contrast to printing in movable type. First, the equipment was simple, readily available, considerably cheap and easy to manage. Second, lithographic printing constituted a smooth continuation of the previous technique of producing books as manuscripts, particularly in terms of the aesthetic impact of the calligraphy. And third, printers soon realized that in lithographic printing, it was possible to produce both text and graphic adornment, whether illumination or illustration, in one and the same technique. (Marzolph 2011b: 125)

The first illustrated, lithographed book published in Iran was the 1843 edition of *Maktabi's Leili and Majnun*, the classic poem by the Iranian poet Nizami Ganjavi (1141–1209) (cf. Marzolph 2011a: 41). Several years later, many different types of lithographic books began to be illustrated, which Marzolph has categorised in three types depending on their subject: Persian classical literature, religious literature, and Romantic epics and folk stories.

Lithography was also employed to provide realistic illustrations for scientific, educational and historical books, along with travelogues and translations of Western books. It was considered a sign of modernisation and industrialisation. Nevertheless, before the research carried out by mostly Western scholars like Marzolph, lithography had been long neglected on account of being deemed a popular, non-artistic technique when compared with Iranian miniature painting and ›ghahve khane‹ paintings. Lithographic illustrations were not considered as artworks, but as mere realistic illustrations by anonymous artists. Marzolph rediscovered them in books, categorised and analysed them, and his re-evaluation of them in turn attracted the attention of Iranian visual arts scholars.

For the performance in question, the book *Narrative illustration in Persian lithographed books* was used as a main source for designing and making the puppets and the stage scenery. The positions adopted by the musicians and actors were similarly influenced by the framing styles of these illustrations. The lithographic images also influenced the typography, the style of drawing and painting, the black and white illustrations, the style of architecture, perspective, figures, postures and even the articulation and moving style of the puppets.

Conclusion

A puppet performance is a multicultural, hybrid product that can attain a new identity using cross-cultural components. In contemporary puppetry, a puppet is just a puppet, belonging to its own world beyond borders and geographical features. Pushkin, Marzolph and Lecucq, three artists from three different times, places, fields of art, and cultural contexts, all influenced an Iranian contemporary puppetry group in its endeavour to create a new identity for its artwork in a different geographical context.

Using paper theatre offers a good example of authentic appropriation; it is in itself an entirely European technique that has here been combined with an adapted Russian/Arabian/Iranian story and traditional Iranian images. This hybridity even made the audience believe that the performance in question was of an Iranian post-traditional artwork!

In my opinion, *Simin and Farzan* also offers an instance of what I seek in the identity of the puppet; it is a cross-cultural work of art whose aesthetic is situated in post-traditional Iranian theatre, but in which we can observe hybridity in its every aspect, even in its genre (is it epic, romantic, tragedy or comedy?). It has a kind of multi-genre structure in terms of its plot and narrative. It is a sad, romantic story with villains and malevolent acts, spells and magic, but at the same time it is comic in performance. It endeavours to defamiliarise the classical form of toy theatre by thinking outside its classical ›box‹, using shadows, and through the acting and communication of two actors/manipulators and two musicians with the puppets, themselves and the audience. This is an act of deconstruction both in narrativity and in performing technique.

We cannot suggest exact paradigms for puppet identity in today's Iranian puppetry. But apart from traditional, well-known forms (like ›Kheimeh shab bazi‹), we can here describe three different paradigms. Some directors avoid applying any components of Iranian culture (in terms of form and content) in their puppet theatre; some occasionally emphasise both timelessness and placelessness and simultaneously try to inject layers of Eastern or Iranian cultural elements (in

terms of aesthetic, technique, and narrative) that can serve as points of identification for Iranian audiences and also when performing at international festivals. Then there is a third paradigm: using Iranian cultural criteria (in narrative, the appearance of the puppets and the scenography) in the context of imported Western techniques. The most prominent example of this is Behrouz Gharibpor's marionette operas based on Iranian classical literature, which feature a national identity with Western artistic techniques, and have been well-received by both Iranian and international audiences.

Finally, I believe that in these studies of puppet identity we must focus on the audience, which is an essential part of any artistic performance. Why are we performing, and for whom? Who is our target audience? Is it a ›self‹-audience, or an audience of ›others‹? Is it for domestic consumption, for international attention, or even both (either intentionally or unintentionally)? The puppet identity is a relative concept that can sometimes refer to the spectators and the context in which the performance is viewed. For me, it is still a matter of open discussion in terms of post-colonial discourses.

Bibliography

- Aali, Fatemeh (2013): »Comparing one thousand and one nights with Pushkin's *Ruslan and Ludmila*«, in: *Eighth Persian Language and Literature Conference*, Zanjan University, https://www.civilica.com/Paper-ISPL08-ISPL08_053.html (Last accessed 22 August 2020).
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*, London: Routledge.
- Crow, Brian/Banfield, Chris (1996): *An Introduction to Post-Colonial Theatre*, Cambridge: University Press.
- Fortier, Mark (2002): *Theory/theatre an introduction*, London: Routledge.
- Lashkari, Amir/Kalantari, Mojde (2015): »Pardeh Khani: A Dramatic Form of Storytelling in Iran«, <https://ichcourier.ichcap.org/article/pardeh-khani-dramatic-storytelling-in-iran/> (Last accessed 9 November 2019).
- Lecucq, Alain (2010)/Cohen, Trudi (2014): »Toy Theatre«, <https://wepa.unima.org/en/toy-theatre/> (Last accessed 1 June 2020).
- Macfie, Alexander L. (2002): *Orientalism*, London: Longman.
- Marzolph, Ulrich (2011a): *Narrative illustration in Persian lithographed books*, translated by Shahrouz Mohajer, Tehran: Nazar.

- Marzolph, Ulrich (2011b): »Lithographic Illustrations of the Qajar Period as a Source of Inspiration for Contemporary Iranian Art«, in: Hamid Keshmirshakan (ed.), *Amidst Shadow and Light. Contemporary Iranian Art and Artists*, Hong Kong: Liaoning Creative Press, pp. 124–139.
- Shcheglova, Olimpiada Pavlovna (2009), »Lithography in Persia«, in: *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2012, <http://www.iranicaonline.org/articles/lithography-i-in-persia> (Last accessed 22 August 2020).

Show

- Fahimeh Abedini/Sadeq Sadeqipour/Maahee Theatre Group (2019): *Simin and Farzan*, City Theatre Complex, Tehran.

Jean Youssef
 (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

Le théâtre de marionnettes au Liban

Tentatives de mettre en scène une identité

Le Liban, par son histoire, est constitué d'une diversité de cultures et de communautés religieuses. Parler d'une unique identité libanaise s'avère donc assez compliqué. Les événements historiques ont largement influencé la notion d'identité au Liban jusqu'à nos jours.

Géographiquement, le Liban est l'un des plus petits pays du monde, qui présente une densité de plus de 500 habitants par kilomètre carré, étant passé en 2011, à la suite de la guerre civile syrienne, de 4 à 6 millions d'habitants. Situé sur la côte méditerranéenne, il se trouve dans un emplacement stratégique, un lieu de passage entre l'Est et l'Ouest, l'Orient et l'Occident, suscitant des convoitises et provoquant des conflits politiques.

D'un point de vue historique, le peuple libanais est composé d'une mosaïque d'entités religieuses : 18 communautés officielles, dont les Chrétiens maronites, les Orthodoxes, les Sunnites, les Chiites, les Grecs catholiques, entre autres, se partagent le pouvoir dans un système politique multiconfessionnel.

Le Liban a été soumis aux Ottomans jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, avant de passer sous mandat français et d'acquérir son indépendance en 1943. Depuis, deux points de vue sur la question de l'identité s'opposent, que l'on pourrait résumer, de manière générale, comme l'opposition entre ceux qui ont une vision occidentale et ceux qui prônent une version arabisante. La confrontation de ces deux visions a provoqué une guerre civile de 1975 à 1990 (cf. Debs 2010 : 110–116).

Ainsi, l'identité libanaise est constituée de cette mosaïque pluriconfessionnelle et culturelle, et la question de l'identité est toujours au cœur des débats, le pays étant l'héritier d'une longue histoire sociale,

politique et culturelle. Nous allons nous intéresser, dans cet article aux compagnies de théâtre de marionnettes au Liban et des metteurs en scène ayant œuvré à partir des années soixante-dix jusqu'à aujourd'hui.

Aurélien Zouki, artiste du Collectif Kahraba (Majmouaat Kahraba), une compagnie de théâtre créée en 2006, nous a expliqué dans un entretien : «les choses se perdent peu à peu, elles disparaissent et on finit par [les] oublier» (Zouki : 2018). Ce sont ›ces choses‹ que les artistes marionnettistes tentent de préserver dans leurs spectacles.

Comment l'identité culturelle au Liban est-elle représentée dans le théâtre de marionnettes ? En quoi les spectacles de marionnettes sont-ils porteurs d'une ›libanité‹ ?

Après avoir présenté quelques aspects historico-culturels, nous montrerons des éléments qui, à notre avis, constituent des traces de cette culture que propose le théâtre de marionnettes libanais à travers des personnages issus de la culture et de la littérature orales, transmises de génération en génération, comme le personnage de ›Geha‹ ou la figure du conteur. Ensuite, nous aborderons certaines techniques et caractéristiques qui touchent l'identité libanaise, utilisées par des metteurs en scène, désireux de fournir une identité nationale à leurs spectacles.

Héritage de traditions et de cultures

Il n'existe que très peu d'ouvrages anciens sur les origines du théâtre dans les pays arabes (cf. Kayal 1995 : 20). Seules quelques traces du théâtre d'ombres dans les pays du Maghreb et du Moyen-Orient, qui proviendraient du 13^e siècle, ont été retrouvées. Ce théâtre, qui était appelé ›Khayal al zil‹, signifiant ›le reflet de l'ombre‹, permettait de divertir les gens, généralement à la tombée de la nuit. Les sources ne disent pas dans quels lieux il était représenté, mais l'on suppose qu'il s'agissait de lieux publics tels que les auberges et les restaurants, comme cela se pratiquait quelques siècles plus tard à l'époque ottomane. D'après Nicolas Bagdadi,

[I]es pièces les plus anciennes qui ont été retrouvées sont celles d'Ibn Daniel au XIII^e siècle [...]. Mais cela ne veut pas dire pour autant

que d'autres pièces n'auraient pas existé à une époque antérieure car à notre avis, ses pièces s'inscrivaient déjà dans une tradition théâtrale. (Bagdadi 1973 : 2)

Durant le règne des Ottomans, le théâtre de marionnettes, sur le territoire de l'actuel Liban, était pratiqué sous l'unique forme du théâtre d'ombre ›Karagöz‹. Le terme de Karagöz, provenant de la période de l'Empire ottoman, est composé de ›kara‹, qui signifie noir en turc, et de ›göz‹ désignant œil. Ainsi ce mot signifie »les yeux noirs« (Kayal 1995 : 25). Le théâtre Karagöz met en scène deux personnages qui auraient existé à l'époque des sultans ottomans et qui sont devenus légendaires dans l'empire Ottoman, dont le territoire s'étendait sur une grande partie du Moyen-Orient dont le Liban actuel faisait partie. La seule trace de ce théâtre que nous possédons aujourd'hui nous provient par le travail de l'orientaliste allemand Enno Littmann, qui a transcrit des pièces de ce théâtre d'ombres en 1901 (cf. Bagdadi 1973 : 4–5).

Dans la culture traditionnelle moyen-orientale, le conteur (›al Hakawati‹) est une figure célèbre. Autrefois, il racontait ses histoires dans des lieux de convivialité (cf. Abou Mrad 2002 : 110–111). Bien que cette pratique ait aujourd'hui disparu, certains artistes de théâtre au Liban la font revivre dans leurs spectacles à travers une marionnette représentant un personnage dont la fonction est de donner un cadre à l'histoire. Cette technique du conteur a été reprise par Najla Khoury, qui a créé sa compagnie de marionnettes, *Soundouk al ferji* (La Boîte à images), en 1979, avec le personnage du coq qui annonce l'histoire du spectacle *Al dik wal arous* (*Le coq et la jeune mariée*) (1984). De même, la compagnie nommée *Asdikaa al douma* (*Amis des marionnettes*), fondée en 1984 par Tamara Kaldani, a créé une marionnette qui joue le rôle du conteur dans plusieurs spectacles. C'est une marionnette à fils vêtue du costume traditionnel libanais – composé du ›cherwal‹, un pantalon étroit, le plus souvent noir, d'une chemise et d'un gilet, ainsi que d'un chapeau rond nommé ›Tarbouche‹, de couleur rouge – cette marionnette présente l'histoire de ses spectacles avant de laisser la place aux autres personnages ; elle revient sur scène à la fin pour clôturer le récit et dialoguer avec le spectateur_trice_s. Le Liban possède un patrimoine folklorique



Tamara Keldani, Le Conteur, Liban, 2013, © Cie Les Amis des marionnettes.

composé de musiques et de chansons populaires, de danses, d'histoires, de contes et légendes qui ont été transmis oralement entre les générations (cf. Freiha 1957 : 8–9). Comme ce riche patrimoine n'a pas été véritablement exploité par les artistes et écrivains au cours de l'histoire, des artistes de théâtre de marionnettes ont cherché à le valoriser. Ainsi en est-il de Khoury, qui a elle-même recueilli plus de 200 contes, histoires, comptines et légendes populaires qu'elle a regroupés dans un ouvrage en deux volumes, traduit en français par *Légendes et contes : Histoires populaires du Liban* (Khoury 2014). Pour réaliser ce travail, elle s'est rendue, entre 1975 et 1995, dans les zones les plus isolées du pays et a rencontré des gens, notamment des femmes, qui lui ont raconté les histoires que leurs grands-mères leur avaient elles-mêmes narrées. Elle a obtenu plusieurs versions, parfois 15 ou 20, de la même histoire. Chacune comporte des croyances humaines, religieuses, des valeurs sociales différentes, colportées par les populations selon les régions. Chaque femme lui a ainsi raconté sa version avec des fantaisies et des spécificités ajoutées à celles qu'elle avait déjà entendues. Pour Khoury, ces histoires ne sont pas purement libanaises, elles appartiennent aussi aux pays du Levant tels que la Syrie, la Palestine et la Jordanie. Toute cette région se compose en effet d'une mixité de cultures aux origines communes. Le but de la chercheuse était de les mettre par écrit pour préserver cette tradition orale, ainsi que pour les utiliser dans les spectacles de sa compagnie de théâtre de marionnettes.

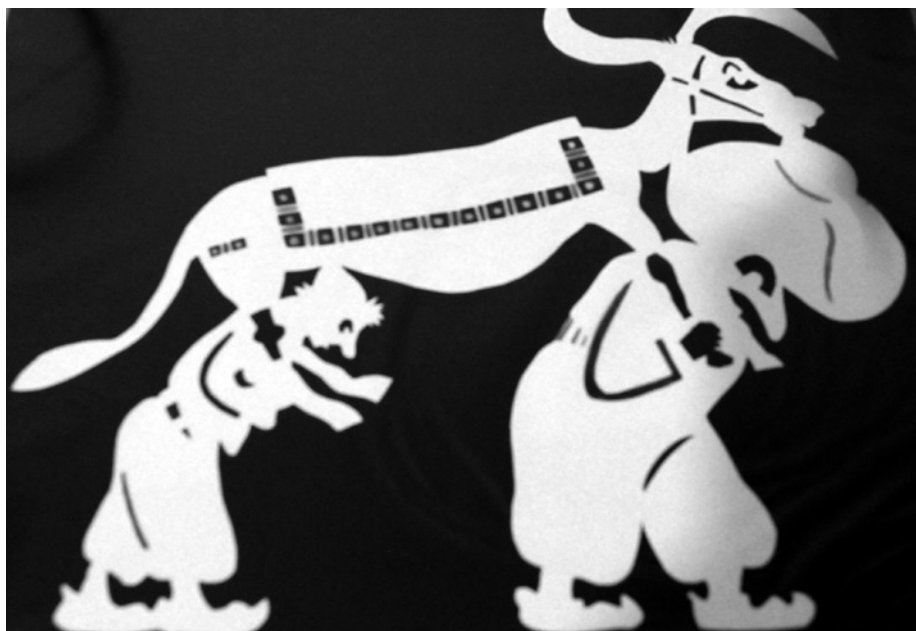
Dans sa tâche, elle a essayé de rester fidèle à l'oralité, d'être le plus proche possible de l'énonciation singulière de chaque personne, »même s'il est quasiment impossible de tout conserver à l'écrit, comme l'intonation de la voix, l'expression des sentiments« (Khoury 2014 : 12). Les histoires dans son livre ne sont pas uniquement des narrations, il y a aussi des extraits en vers, constituant des sortes de refrains. Elle s'est également inspirée de certains passages de ces historiettes pour en faire des spectacles adaptés en marionnettes d'ombres. Animée du désir de conserver cette culture populaire, Khoury a donc à la fois publié les versions de ces contes dans un livre et présenté sous forme de spectacles certaines topiques libanaises comme le ›Tannour‹, un four traditionnel creusé dans le sol pour cuire le pain dans le spectacle

Al amli wal barghout (Le pou et la puce) (1999) ou encore l'âne dans *Min saraa al honta (Qui a volé le blé)* (1979).

Aujourd'hui, animés du même désir de mieux faire connaître le patrimoine culturel libanais, non seulement au Liban mais aussi dans les autres pays arabes, les membres du *Majmouat Kahraba* (Collectif Kahraba) utilisent les contes et comptines recueillis par Khoury. À cet égard Zouki nous a indiqué : «Le folklore existe dans nos spectacles [...], on s'inspire de ce folklore collecté pour créer des spectacles contemporains [...] on utilise les contes et les comptines oraux» (Zouki : 2018).

Ce patrimoine, commun à la région du Moyen Orient, a permis aux artistes de la troupe d'animer en 2012 le spectacle *Ken fi asfour al chajra (Il y avait un oiseau sur l'arbre)*, représenté dans les camps de réfugiés syriens. Dans ce spectacle, les artistes distribuent de petites feuilles de papier où sont écrits des fragments de comptines et de poèmes populaires tirés du livre *Hikayat w hkayat : hikayat chaabia mn loubnan (Légendes et contes : Histoires populaires du Liban)*, afin que le public les lise à haute voix. Ainsi, les interactions entre le public et les marionnettes au sujet de ces comptines les font resurgir pendant la durée du spectacle. De cette manière, les spectateur_trice_s s'activent, faisant appel à la mémoire et à l'expérience personnelle, et parfois même, un dialogue peut s'instaurer entre les membres du public. Par conséquent, cette pratique permet de faire revivre un répertoire oral populaire commun au peuple syrien et libanais.

Khoury a également adapté d'autres contes, tirés de la littérature occidentale, faisant partie de la littérature orale libanaise, comme *Al Anzi Al Anouzié (Histoire de la chèvre et des chevreux)* en 1994, inspiré du conte des frères Grimm *Le loup, la chèvre et les sept chevreux*. Plusieurs versions de ce récit lui ont été racontées. Par exemple, dans certains villages du sud, le loup met sa patte sous la porte alors qu'au Mont Liban, il y met sa queue. Le point commun de toutes les versions est que la chèvre est toujours marron, alors qu'en Europe, elle peut être blanche ou d'une autre couleur. De plus, le loup se rend au marché pour acheter des «succar nabat», bonbons à base de plantes pour adoucir sa voix, et le marchand lui met des cornes pour qu'il ressemble à une chèvre.



Najla Khoury, Geha et son âne, Liban, 1987, © Jean Youssef.

D'autre part, Khoury a adapté des histoires de Geha, un personnage légendaire de la littérature arabe. Certains disent qu'il s'agit d'une personne réelle, qui aurait vécu au premier siècle de l'Hégire, c'est-à-dire au 7^e siècle du calendrier solaire à l'époque des Omayyades, sous le nom de Dajil bin Tabett, surnommé Geha, tandis que pour d'autres, il est purement imaginaire. Quoi qu'il en soit, ce personnage a alimenté la littérature moyen-orientale à travers ses aventures, relevant le plus souvent du registre comique. À l'instar des figures populaires des théâtres de marionnettes européens (Pulcinella, Polichinelle, Guignol, Punch etc.), Geha est un personnage qui s'adapte à l'histoire. Ainsi, il peut être marié ou célibataire, intelligent et rusé, ou bien stupide et naïf, riche ou pauvre, juge ou jugé. Il est connu comme ayant un visage long, la tête chauve, portant une moustache, un turban et le costume traditionnel libanais. Ainsi, dans le spectacle *Geha et son âne* (1987) de *Soundouk al ferji* (La Boîte à images), il porte le «cherwal», pantalon libanais, un gros turban et des sabots. Il est représenté sous forme d'une marionnette d'ombres.

Ainsi, dans leurs spectacles de marionnettes, les artistes libanais privilégient souvent la question de l'identité culturelle qu'ils déclinent sous différentes formes : personnages typiques, chants et contes folkloriques, pratiques traditionnelles. Nous allons à présent nous pencher sur les travaux d'autres compagnies et metteurs en scène qui tâchent aussi, à leur manière, d'illustrer l'identité libanaise.

Nouvelles conceptions théâtrales identitaires

L'actualité sociale et politique au Liban incite aussi les metteurs en scène à engager des réflexions nouvelles, à repenser l'histoire de points de vue différents, où la question de l'identité, si elle n'est pas présentée de manière évidente, apparaît implicitement.

Ainsi, dans son spectacle *Chou sar bi Kfar Menkhar* (*Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar*) (1992), Karim Dakroub invite les Beyrouthins à modifier leur comportement vis-à-vis de l'environnement urbain. L'histoire raconte qu'un matin, les habitants, en se réveillant, s'aperçoivent que leurs nez ont disparu. À cause de l'odeur répandue par les poubelles de la ville qui n'avaient pas été ramassées, les nez se sont révoltés et sont partis vers la rivière. Après avoir compris que leur comportement était néfaste pour la ville, les habitants décident de nettoyer les rues régulièrement, et les nez, satisfaits de cette décision, retrouvent à la fin du spectacle leurs propriétaires. Dans ce spectacle, comportant de nombreuses scènes comiques, le metteur en scène critique le comportement des gens qui ne respectent pas l'environnement urbain en jetant des papiers ou des ordures n'importe où. Il en profite aussi pour mettre en évidence d'autres pratiques de la société libanaise. Par exemple, en introduisant dans ce spectacle une marionnette représentant une femme très maquillée, au visage gonflé et aux grosses lèvres rouges, symbolisant les femmes au Liban qui pratiquent la chirurgie esthétique. Dakroub fait ainsi un lien, de manière parodique et polémique, entre la pollution de la ville et celle du visage de la femme, qui aime se maquiller de manière exagérée.

D'un point de vue technique, ce spectacle a présenté pour la première fois des innovations dans le théâtre de marionnettes au Liban.

En effet, Dakroub, premier artiste professionnel à avoir travaillé la marionnette, après avoir suivi des études en théâtre de marionnettes à l'Institut d'État russe des arts de la scène à Saint-Pétersbourg, a importé ces techniques étrangères au Liban au début des années 1990, à la fin de la guerre civile. Parmi les nouveautés insufflées par Dakroub, les marionnettistes apparaissent sur la scène libanaise en manipulation à vue pour la première fois avec *Chou sar bi kfar Menkhar* (*Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar*) au lieu d'être cachés derrière leur castelet. De plus, si la marionnette se limitait auparavant à la marionnette à tige, à gaine et à fils, le metteur en scène a introduit des marionnettes de taille moyenne, qui pouvaient être portées. Celles-ci ont donc quitté le castelet pour occuper toute la scène théâtrale, l'ancien castelet étant devenu multiforme et pluri-utilitaire.

Cependant, le metteur en scène a tenu à conserver des caractéristiques culturelles populaires propres au Liban (cf. Dakroub 2019). Ainsi, au cours de ce spectacle, le marionnettiste apparaît aux yeux des spectateur_trice_s vêtu du ›cherwal‹, pantalon traditionnel libanais, et se transforme parfois en danseur pour danser le ›dabké‹. Il s'agit d'une danse d'origine rurale du Moyen-Orient, mais dont la pratique diffère entre les pays, voire entre les villes et les villages. Par exemple, les pas cadencés des danseurs ne sont pas les mêmes à Baalbek, à Metn et à Batroun (cf. Romanos 2009). De cette manière, le spectacle se dote d'une connotation folklorique typiquement régionale.

Le ›dabké‹ est souvent facteur d'influence pour les metteurs en scène. Déjà dans les années 1960, Joseph Fakhoury, un des premiers à avoir présenté des spectacles de marionnettes à la télévision libanaise, avait demandé à une troupe tchécoslovaque de lui fabriquer des marionnettes en suivant les modèles de photos de familles libanaises vêtues de costumes folkloriques. Ces marionnettes portaient des caractéristiques du personnage-type libanais : de carnation mate aux cheveux noirs, visage oriental, vêtements traditionnels libanais tels que le ›cherwal‹, le gilet, le chapeau rond, ou encore la robe longue pour les femmes et le chapeau, dont l'arrière comporte un long voile. Fakhoury a utilisé ces marionnettes dans ses spectacles pour les faire danser le ›dabké‹. Il a choisi des marionnettes à tige, technique la plus adaptée pour présenter cette danse en spectacle : les marionnettes se tenaient par la main et

frappaient des pieds, dont les tiges étaient manipulées par les artistes, au rythme des chansons traditionnelles libanaises. Selon Fakhoury, il fallait une grande concentration et beaucoup d'habileté de la part des marionnettistes pour parvenir à synchroniser tous les mouvements des bras et des jambes des marionnettes (cf. Fakhoury 2018).

Concernant la revendication identitaire dans son travail, Dakroub a décidé d'officialiser son groupe théâtral en nommant sa troupe *Masrah al douma al loubnani* (Le théâtre Libanais de la marionnette). De cette manière il souligne le rattachement de sa compagnie au Liban en lui procurant une identité nationale. Bien que cette troupe ait introduit des techniques innovantes et qu'elle continue encore à se développer, elle conserve des éléments traditionnels liés à la culture libanaise, y compris des chants connus de tous, issus de la tradition orale régionale.

Une autre manière pour les artistes de mettre en scène une culture identitaire libanaise est la langue. Au début des années 1960, le premier spectacle de marionnettes diffusé à la télévision était en langue française, et à la fin de cette décennie, Fakhoury a insisté pour présenter des spectacles de marionnettes télévisés en langue libanaise afin que tous les enfants et les adultes puissent y accéder, cette langue étant aussi parlée et comprise par les réfugiés. Si aujourd'hui, certaines troupes proposent aux écoles le choix de la langue de représentation du spectacle (français et anglais), d'autres préfèrent utiliser la langue libanaise. Ainsi, Dakroub, qui est lui-même libanais, pense que le dialecte libanais, commun au peuple, doit être prioritaire par rapport à l'anglais et au français. Et lorsqu'on lui demande de représenter ses spectacles au Liban dans une langue autre que le libanais, il refuse (cf. Dakroub 2019). Il considère que les jeunes Libanais qui introduisent dans la langue libanaise des mots ou des phrases étrangers ne respectent pas leur langue maternelle. Cependant, ses spectacles sont traduits dans diverses langues lorsqu'il s'agit de les jouer à l'étranger.

Il en va de même pour la compagnie *Asdika al douma* (Les amis des marionnettes), qui privilégie également la langue libanaise dans la représentation de certains spectacles. Ainsi, pour elle, s'exprimer en libanais est essentiel, car cela permet aux enfants de préserver leur langue maternelle en regardant les spectacles.

Cet article a tenté de présenter les caractéristiques des arts de la marionnette au Liban depuis les années 1960. De nombreuses compagnies essayent, dans leurs spectacles, de faire revivre une culture identitaire populaire et orale, commune aux habitants du Liban et des pays voisins. Certains artistes utilisent des histoires et des comptines pour les actualiser. Le théâtre d'ombres est aussi employé à travers la représentation de personnages légendaires de la littérature arabe. Enfin, des metteurs en scène qui, tout en parsemant leurs spectacles de caractéristiques libanaises (vêtements traditionnels, danse folklorique, emploi du libanais pour les spectacles joués dans le pays), proposent des innovations. Cela montre qu'il est possible de représenter des pièces modernes dans le théâtre de marionnettes tout en faisant appel à certaines formes identitaires, à des éléments de la tradition orale et populaire libanaise. C'est ainsi que le théâtre de marionnettes libanais, parmi d'autres arts, et les artistes des différentes compagnies tentent d'illustrer, dans leurs spectacles, ce métissage culturel et identitaire qui compose le Liban.

Bibliographie

- Abou Mrad, Nabil (2002) : *Al-masrah al-loubnani fi al-karn al-ichriin* [Le théâtre libanais dans le 20^e siècle], Beyrouth : Société d'Imprimerie et de publication libanaise.
- Baghdadi, Nicolas (1973) : *Le théâtre de marionnettes dans les pays arabes : théâtre d'ombres avant 1920*, Paris : Sorbonne-Nouvelle.
- Buccianti Barakan, Lilliane/Chmussy, Henri (2012) : *Le Liban, géographie d'un pays paradoxal*, Paris : Belin.
- Debs, Nayla (2010) : «L'identité libanaise, une difficile identité plurielle», in : *L'esprit du temps topique* 1, p. 110–116.
- Freiha, Anis (1957) : *Al-karia al-loubnaniya hadara fi tarikh al-zawalm* [Le village libanais, une civilisation en voie de disparition], Tripoli : Jarrous presse.
- Kayyal, Mounir (1995) : *Mawsouat masrah khayal al-zil Karakoz wa Iwaz fi nousouat mouwassaka* [Encyclopédie du théâtre d'ombres Karagöz et Iwaz dans des textes documentés], Beyrouth : Ed. Maktabat loubnan nachiroun.
- Khoury Jreissati, Najla (2014) : *Hikayat w hkyat, hikayat chaabiya mn loubnan* [Contes et contes, histoires populaires du Liban] tomes 1 et 2, Beyrouth : Ed. Dar al Adab. S. A.

Romanos, Antoine (2009) : »La danse populaire : la Dabké«, sur : <http://cle.ens-lyon.fr/arabe/arts/theatre/dance/la-danse-populaire-la-dabke> (consulté le 24 avril 2020).

Auteur anonyme (1992) : *Ahla taraef Wa nawader Geha* [Les aventures les plus belles et les plus rares de Geha], Tripoli : Jarrous presse.

Entretiens menés dans le cadre de la thèse

Dakroub, Karim (27. 9. 2019), Paris.

Fakhoury, Janah (21. 1. 2018), Beyrouth.

Kaldani, Tamara (18. 1. 2018), Beyrouth.

Khoury, Najla (10. 1. 2018), Beyrouth.

Zouki, Aurélien (9. 1. 2018), Beyrouth.

Spectacles

Collectif Kahraba (2012) : *Ken fi asfour al Chajra* [Il y avait un oiseau sur l'arbre], Salon du livre, Beyrouth.

Dakroub, Karim (1992) : *Chou sar bi Kfar menkhar* [Ce qui s'est passé à Kfar Menkhar], Centre culturel russe, Beyrouth.

Khoury, Najla (1979) : *Min saraa el honta* [Qui a volé le blé], Club culturel arabe, Beyrouth.

Khoury, Najla (1984) : *Al dik wal arous* [Le coq et la jeune mariée], Club culturel arabe, Beyrouth.

Khoury, Najla (1987) : *Geha wa hemarou* [Geha et son âne], Théâtre de Beyrouth.

Khoury, Najla (1994) : *Al Anzi Al Anouzié* [La chèvre et les chevreaux], Théâtre de Beyrouth.

Khoury, Najla (1999) : *Al amlî wal barghout* [Le pou et la puce], Théâtre de Beyrouth.

**FRAGMENTED AND
HYBRID BODIES**

Mélissa Bertrand
(Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

Du moule à la défiguration

L'identité en jeu dans *Wax* de Renaud Herbin

Selon David Le Breton, la perception du corps en Occident a connu plusieurs évolutions dont un renversement majeur. Le corps, d'abord lié à l'implication dans la communauté, au rapport avec la nature et le cosmos, n'était pas conçu en opposition avec l'âme. L'avènement d'une société individualiste et cartésienne s'est fait de manière progressive à partir du 14^e siècle en parallèle de l'instauration du système capitaliste et des évolutions de la médecine et de la science. Ce modèle sociétal a eu une série d'impacts dont la mise en valeur du visage comme représentative de l'identité personnelle :

Simultanément à la découverte de soi comme individu, l'homme découvre son visage, signe de sa singularité, et son corps, objet d'une possession. La naissance de l'individualisme occidental a coïncidé avec la promotion du visage. (Le Breton 2017 : 25)

En tant que philosophe du 20^e siècle, Emmanuel Levinas s'est également intéressé au visage, le décrivant comme l'incarnation de l'altérité absolue. Impossible à contenir, pouvant toujours se redéfinir par le biais de la parole, le visage éveille la tentation du meurtre, de l'anéantissement total concomitant à l'impossibilité éthique de tuer. Le visage, c'est l'autre, et l'autre nous rappelle nos propres limites. Mais qu'advient-il si Autrui nous retire même cette possibilité du meurtre en camouflant son visage ? Soustraire volontairement son identité à son interlocuteur_trice et faire régner le silence, n'est-ce pas l'expression suprême de soi, de son »pouvoir de pouvoir« (Levinas 1961 : 215) ? À l'ère de l'anthropocène, de la trace de l'activité humaine, choisir de disparaître au profit de son environnement pourrait être une façon de fondre son identité dans l'altérité, de se décentrer de l'humain, de

laisser surgir la matière. Dans cet article, je proposerai donc une étude de la disparition de la figure humaine derrière la matière dans *Wax* de Renaud Herbin, créé au Théâtre National de Strasbourg en 2016.

Définie comme une « matière en transformation » qui peut « entrer dans un moule » (Herbin 2016) ou s'échapper, la cire prend forme dans le durcissement jusqu'à devenir cassante, mais elle peut aussi fondre ses contours pour demeurer insaisissable. Dans le spectacle *Wax*, le metteur en scène et marionnettiste Herbin met au cœur de sa réflexion sur la construction de l'identité un rapport entre le corps et la matière qu'est la cire. Ce lien paraît évident lorsqu'il suggère que « la cire est une matière naturelle et organique. A la température du corps, la cire commence ses métamorphoses. Dans l'imaginaire collectif, elle est associée à la vie » (ibid.). Il évoque tant sa sécrétion par les abeilles, notamment dans le but d'abriter leurs larves, que l'utilisation qu'en font les humains pour embaumer un cadavre ou constituer des effigies mortuaires. Cet aspect cyclique de la cire est considéré comme une « capacité à toujours renaître » (ibid.) et à exister dans la transformation. Dans *Wax*, une comédienne seule en scène se livre à des expérimentations avec la cire ; elle la réchauffe pour modeler des formes plus ou moins improvisées sur différents types de surface, la laisse refroidir pour y découper de petits personnages et s'y enveloppe ou se cache derrière comme s'il s'agissait d'une autre peau. Le spectacle évolue selon les accidents plus ou moins anticipés de la matière et le bégaiement de la parole qui joue à moduler les mots en faisant trébucher les syllabes pour accompagner les changements d'états et de formes de la cire. Létonnement et les jeux de pouvoir entre l'humain et la matière sont les principes moteurs du spectacle. Ils reflètent, selon Herbin, le développement de l'enfant « par l'expérience et le jeu » (ibid.) qui le mènent à se différencier en tant qu'individu. Comment le rapport entre corps et matière crée-t-il un récit de l'identité ? Comment se manifestent les enjeux de figuration et de défiguration ? Et quel est le statut du visage dans ce spectacle ?

Avant d'aller plus loin, je me dois de souligner mon usage « décalé » de Levinas. Pour ce dernier, les questions d'identité et d'altérité sont posées dans une perspective métaphysique qui différencie l'objet et la matière, considérés comme des « autres » concrets, de l'Autre

métaphysique. Tout ce qui est matériel peut être possédé par la pensée ou donner lieu à une satisfaction immédiate du désir que nous éprouvions à leur égard. Par opposition, notre »désir métaphysique« tend vers »l'absolument autre« (Levinas 1961 : 21 ; en italique dans l'original). C'est un désir qui ne peut être satisfait par un retour à la chose et qui consiste en un appel vers l'altérité suprême (ibid.). Mon analyse, qui laisse apparaître Autrui dans la matière, semble donc contradictoire puisque pour Levinas la véritable altérité ne peut prendre forme dans l'objet (cf. ibid. : 41). Mais il me semble justement intéressant de montrer que l'altérité peut s'exprimer dans certaines formes de théâtre de la matière ou du matériau. Ce cadre précis – la représentation théâtrale s'appuyant sur la matière comme espace de projection – engendre un rapport à l'objet qui est extra-quotidien, possibilité qui n'a pas été, à ma connaissance, traitée par Levinas. La matière n'est pas envisagée dans un rapport pragmatique d'utilisation, ni même de fabrication. Elle est employée parce qu'elle laisse surgir des présences, parce qu'elle est protéiforme et condense, voire amplifie et exemplifie notre capacité à nous identifier et à chercher l'altérité dans ce qui nous entoure. Il s'agit donc d'un usage détourné de Levinas qui encourage une relecture de sa philosophie dans le cadre du champ théâtral.

De la découverte de la matière à la formation du corps : contours, mouvements et expressions

Wax débute pendant que les spectateur_trice_s s'installent dans la salle alors que la comédienne remue de la cire liquide dans un contenant en verre, installé sur une plaque chauffante, permettant de la maintenir à sa température de fonte. Entre laboratoire scientifique et atelier d'artisan, le processus de transformation de la matière est montré en toute simplicité et mis en valeur par l'univers sonore qui amplifie les sons de l'ébullition. Sur une scène quasiment vide, la matière devient rapidement le seul partenaire de jeu de la comédienne, sa première action consistant à donner forme à la cire en la versant au sol, sur une grande feuille en plastique qu'elle va ensuite suspendre pour continuer à faire couler la cire en cours de durcissement. Éclairé par l'arrière, ce



Renaud Herbin, Wax, CDN Strasbourg Grand-Est, 2016 © Benoit Schupp.

panneau de plastique fin et translucide sur lequel la cire s'est étalée est dressé à la verticale et devient rapidement comme un interlocuteur qui se tiendrait debout. La comédienne sépare distinctement son premier geste technique d'étalage de la cire, qui est réalisé de manière très consciencieuse, presque hors-jeu, de son personnage qui se retourne vers la forme obtenue et s'en étonne. Avec une stupéfaction candide, elle entame un dialogue avec la matière, dialogue qui tente de restituer ses étapes de transformation. Le langage trébuche, est malaxé, prend forme et se transforme, jouant avec les sonorités pour faire écho aux mouvements de la matière. Le bégaiement s'appuie sur les assonances ou les allitérations de phrases simples pour montrer comment passer d'un mot à l'autre («Tache – tttt – tttt'en as mis partout la tache! T t tttt t t'était tout ttt toute petitittite petiteee petitititete») tandis que le corps s'attache lui aussi à reproduire ces changements d'états. La comédienne effectue par exemple des gestes très rapides et saccadés pour dessiner dans l'air un rectangle avec ses mains afin de rappeler la forme du contenant dans lequel était la cire chaude puis relâche complètement son corps dans un mouvement légèrement rebondissant pour illustrer la matière une fois répandue sur le panneau de plastique. Le corps suit le mouvement des mots qui se transforment. Il se plie à l'image de la matière et la reflète dans une démarche qui relève quasiment de l'apprentissage mimétique. Le spectacle évolue pendant un temps en alternant expérimentation et imitation en passant sans cesse de la matière, au verbe, au corps. Tout est découverte, tout est construction, tout est en train de se faire comme on apprend à parler, à s'identifier dans un miroir et à appréhender les contours de son corps.

Spectacle tout public qui a été conçu en contact étroit avec des élèves de maternelle (3 à 5 ans), *Wax* questionne la formation de l'identité. Le jeu de la comédienne en est révélateur. Elle s'adresse tantôt à la cire qu'elle tutoie, tantôt aux spectateur_trice_s pour leur relayer son étonnement. La cire s'apparente à un personnage qu'elle contemple sous toutes ses coutures comme un étranger, mais elle devient également son reflet. L'actrice retrace les formes de la tache par ses gestes et projette son ombre dans ses contours comme pour re-former la matière par son redoublement dans le geste humain. Que ce soit par ces gestes répétés de reproduction de la silhouette de la tache, par l'étonnement

marqué de l'actrice ou par les regards adressés à la cire, le parallèle avec la formation de l'image de soi dans le miroir semble valable. Le psychanalyste Jacques Lacan décrit ainsi ce stade du développement, précédant le plein usage de la fonction motrice et du langage :

L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade infans, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. (Lacan 1949 : 1)

Pour Lacan, le stade du miroir est constitution symbolique de soi qui précède et permet, voire rend nécessaire, «le désir de l'autre» (ibid. : 3), la relation, le manque et l'investissement libidinal. Pour lui, le sujet ne peut s'identifier sans la présence de l'autre à qui s'opposer et la réflexion dans le miroir y est préalable. Dans ce cadre, la cire devient miroir, elle est à la fois le reflet de la comédienne qui permet l'exploration de son corps (puisque l'actrice imite physiquement et traduit verbalement tous les changements d'états de la cire) mais la cire représente aussi l'Autre à qui se confronter. La comédienne lui parle et exerce son propre pouvoir sur elle en la modelant, en la détruisant, en y formant des personnages humanoïdes. La matière n'est pas seulement personnifiée, elle est espace de projection du sujet et de l'altérité. L'usage du langage et sa modulation va dans le même sens. Le langage est aussi matière, il constitue un autre niveau d'apprentissage du rapport entre soi et le monde. Selon Levinas, le langage, ou *logos*, est aussi ce qui permet d'identifier l'Autre en tant que personne qui a son propre pouvoir et qui, par-là, marque nos limites. Autrui ne peut être contenu par nos paroles, il peut toujours parler pour lui-même et se redéfinir. Le langage agit donc comme le visage :

La parole qui porte sur autrui comme thème semble contenir autrui. Mais déjà elle se dit à autrui qui, en tant qu'interlocuteur, a quitté le thème qui l'englobait et surgit inévitablement derrière le dit. [...]



Renaud Herbin, Wax, CDN Strasbourg Grand-Est, 2016 © Benoit Schupp.

Dans le discours, l'écart qui s'accuse inévitablement entre Autrui comme mon thème et Autrui comme mon interlocuteur, affranchi du thème qui semblait un instant le tenir, conteste aussitôt le sens que je prête à mon interlocuteur. Par là, la structure formelle du langage annonce l'inviolabilité éthique d'Autrui [...]. Le fait que le visage entretient par le discours une relation avec moi, ne le range pas dans le Même. Il reste absolu dans la relation. (Levinas 1961 : 212–213)

Dans *Wax*, il y a la volonté de plier la matière – et les mots – à ses propres désirs. De même que la matière résiste ou s'échappe, le langage est heurté et difficile à prononcer bien que ludique. Et c'est cette indomptabilité de ce qui est Autre qui fait sa richesse.

Dans ce duo avec la matière, la comédienne reflète donc la découverte de son identité au travers des contours de son corps (qui sont comparés à ceux de la tache de cire, ou vice-versa), du mouvement mimétique, du travail des expressions faciales (l'étonnement, la curiosité, le fait de regarder la tache comme un personnage) et du langage qui oscille également entre imitation et résistance.

**Pouvoir de résistance de la matière :
remettre en question les relations d'identité et d'altérité**

La découverte des contours du corps et de sa composition se poursuit lorsque l'interprète touche la cire, pose l'une de ses mains dessus et fait mine de ne plus pouvoir la décoller. D'après Herbin, au cours du spectacle, la cire »devient peau, mue, chair ou carapace jusqu'au cocon habitable. Elle est métamorphose et suggère de nouvelles limites au corps. Elle donne la possibilité d'autres identités« (Herbin 2016). Ce contact de la peau avec la cire qui dédouble la comédienne peut évoquer l'expérience phénoménologique du touchant-touché, concrétisée par l'image d'une personne qui met en contact ses deux mains pour sentir la réversibilité du toucher. Dans cette expérience le corps apparaît à la fois comme un objet que l'on peut palper et sentir de l'extérieur – il est donc une enveloppe définie et perceptible par Autrui –, mais il est aussi ce qui perçoit de l'intérieur, ce qui reçoit des stimuli externes et les analyse. Dans *Wax*, c'est justement la main qui permet cette rencontre avec l'autre peau qu'est la cire. La comédienne, en posant sa main sur la plaque de cire, place ses doigts de manière qu'il y ait un écart entre le majeur et l'annulaire mais pas entre les autres doigts, hormis le pouce. Elle s'empare alors d'un outil qui lui permet de découper la cire autour de sa main et d'en dégager une forme humaine. Le langage reproduit ce passage de l'expérience du touché-touchant (ici de la main qui touche la cire) vers la construction d'une nouvelle identité grâce à un bégaiement qui fait évoluer de l'expression ›une main‹ au mot ›humain‹. C'est la matière, et la tentative de s'en décoller, qui est le moteur de cette transformation.

On voit déjà que la matière est résistance – même si à ce moment la résistance est surtout feinte par le jeu de la comédienne. Et c'est cette résistance qui permet une confrontation avec l'Autre, représenté par la matière. L'actrice entame alors un duo avec le personnage qu'elle a créé : elle lui parle, lui fait découvrir son environnement et imite sa posture lorsque le poids de la cire fait plier le bonhomme en arrière. Elle joue avec la matière qui se déjoue et s'affaisse.

Puis, réalisant que le personnage qu'elle a créé a produit un trou dans la tache initiale, elle se met à l'explorer, à toucher de nouveau

la cire, cette fois en glissant sa main entre la feuille et la surface de la cire et en manifestant une surprise agréable à ce contact. La découverte du corps et de ses sensations continue et génère un nouveau rapport à la matière. Mêlant la déception de déformer ce qu'elle avait d'abord créé et l'étonnement de pouvoir produire de nouvelles choses, la comédienne décolle un fragment de cire assez large puis danse avec. Ce nouveau partenaire de jeu, plus large et lui offrant une marge de manipulation plus importante, l'autorise ainsi à détruire le premier bonhomme en faisant mine de le manger. La définition de l'identité et confrontation avec l'Autre passent par l'expérimentation des sensations (visuelles, haptiques, gustatives...) mais aussi par un geste violent, bien que mis à distance par la dimension comique, celui d'ingérer cette autre identité, de la détruire et de l'assimiler. Sans pour autant parler de cannibalisme, ce geste produit un rapport au corps construit par l'appropriation de l'Autre après découverte de sa résistance, du fait que la matière n'obéit pas même à qui lui a donné forme.

Cette dynamique se poursuit avec la création à l'emporte-pièce de nouveaux personnages qui affrontent la comédienne dans une relation de pouvoir rendue évidente. L'actrice endosse un rôle que l'on devine être associé à celui de la maîtresse d'école qui exerce son autorité sur ses élèves de cire. Quant à eux, ils vont un à un s'enfuir de cette classe imaginaire en formant une chaîne qui leur permet de descendre de la table sur laquelle ils étaient posés. Bien entendu, c'est la comédienne qui les fait avancer, mais elle distingue son rôle technique de manipulatrice marionnettique de son rôle d'actrice qui joue le personnage de la maîtresse. Lorsqu'elle fait avancer les personnages de cire, elle transpose leurs expressions, leur essoufflement dans la tentative de fuite, en bref son interprétation est projetée sur les objets. Le rapport manipulés-manipulatrice est révélateur de cette volonté de plier le monde à ses désirs mais aussi d'en montrer la résistance.

Lorsque le personnage de la maîtresse se rend compte que ses élèves fuient, l'un d'eux répond : »mmm mais mais madame mm madame f'est pas ma faute on est mou on est mou on est mou mou moulé on est tout moulé«. La question du moule, qui est suggérée par le sous-titre du spectacle, *comment sortir du moule*, est relative à celle de l'identité et de la confrontation à Autrui, et conduit à l'acmé du spectacle.

La maîtresse s'empare de son ›chouchou‹ et l'applique sur son torse pour le garder près d'elle, puis elle y additionne tous les autres bons-hommes avant de s'emparer de la forme obtenue par le collage de tous les personnages pour la transformer en masque. Derrière ces identités accumulées, qu'elle a elle-même créées et auxquelles elle s'est confrontée, elle se cache pour mieux s'inventer une nouvelle identité. Le masque (sans yeux, nez ou bouche) ainsi constitué génère une ambivalence. A la fois il retire le moyen que nous avons d'identifier la comédienne en tant que telle – alors qu'elle avait une mimique très expressive, on nous enlève la possibilité d'accéder à sa lecture des événements – mais il lui confère une autre corporéité, notamment parce qu'il n'a aucune adresse, aucun regard.

La parole cesse également, et tout ce qui permettait de constituer l'actrice en tant qu'être semble disparaître avec ce geste de cacher le visage derrière la matière. Pourtant, avec ce masque, on sort d'un geste de manipulation – et donc d'une relation de pouvoir avec la matière – pour faire émerger un personnage nouveau, plus hybride. La comédienne se déplace selon une gestuelle moins humaine, plus animale, très stylisée. Après avoir expérimenté ce premier masque, elle le laisse de côté et se glisse derrière ce qu'il reste de cire sur le panneau, en fait véritablement une peau qui la recouvre et qu'elle ramasse une nouvelle fois sur son visage pour le camoufler.

A chaque disparition du visage, les enfants (d'environ 3 à 5 ans) présents dans la salle cessent complètement de parler et manifestent une forme d'inquiétude¹ en tapant des pieds ou en gémissant. Les rires et le soulagement reviennent avec le retour du visage qui permet de nouveau d'identifier la comédienne. Lorsqu'elle est masquée par la matière, ses gestes explorent une corporéité différente, un autre mode d'existence, un rapport au corps teinté d'altérité puisqu'il se manifeste notamment par une manière de bouger hors des actions humaines qui visent une efficacité quotidienne. Il s'agit juste du plaisir d'être un corps dans l'espace, d'avoir la possibilité d'être par son visage ou de disparaître dans la matière, de se mêler à elle. Avec ce nouveau rapport à la matière, on sort de l'imitation et de l'apprentissage de l'identité – une forme d'indépendance est prise. C'est peut-être ce qui trouble les enfants : alors que le spectacle leur montrait des chemins pour

découvrir leur corps et leur rapport à l'environnement par la confrontation à la matière, les deux éléments fusionnent pour brouiller les frontières, remettre en question ce qui représentait l'identité et l'altérité. La confrontation avec l'autre par le visage devient impossible, il faut la penser en termes plus globaux, en prenant en compte l'environnement et la matière ainsi que la possibilité de ne pas être dans un rapport duel à l'Autre. L'hypothèse de ›faire corps‹ avec l'Autre représenté par la matière permet d'envisager une corporéité plus indéterminée et ancrée dans la possibilité de la transformation. Herbin, évoque le fait que l'interprète »se démultiplie jusqu'à l'absurde d'un corps impossible à tenir, d'un corps augmenté et chimérique où l'imaginaire vient compléter ce qu'il voit apparaître« (Herbin 2016). L' »épiphanie du visage« dont parlent Levinas (Levinas 1961 : 43) et Le Breton (Le Breton 2017 : 46), qui permet d'identifier l'Autre par sa différence, est déplacée au profit d'une épiphanie du corps qui se fait frontière poreuse, du corps qui s'exprime dans et avec la matière. Pour Herbin, »entre le vivant et l'inerte, [la cire] prolonge et transforme le corps. La cire parle de passage« (Herbin 2016). Dans ce spectacle, la transformation de la matière génère la transformation du ›logos‹ et de la figure humaine en dernier lieu. De la résistance de la matière, mise au jour dans un rapport de force et de tentative de donner forme, on évolue vers un rapport d'intégration de l'autre à soi qui fait émerger une nouvelle corporéité, sans visage. Loin de l'expérience du morceau de cire proposée par René Descartes dans les *Méditations métaphysiques*, qui aboutissait à la valorisation de la théorie intellectualiste², la cire est ici employée pour son potentiel de transformation qui, au contraire, stimule l'imaginaire et les sensations. Elle permet de mieux se connaître, d'explorer l'altérité, mais aussi de remettre en question l'anthropocentrisme.

Bibliographie

- Descartes, René (2011) : *Méditations métaphysiques*, Paris : GF Flammarion.
- Herbin, Renaud (2016) : »Wax, comment sortir du moule«, dossier du spectacle, sur : www.renaud-herbin-orh5.squarespace.com/s/WAX-dossier-oct18.pdf (consulté le 15 avril 2020).
- Lacan, Jacques (1949) : »Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique«, communication faite au 16^e Congrès international de psychanalyse, Zurich, 17 juillet 1949, première version parue dans la *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 13, n^o 4, 1949, p. 449–455, sur : www.ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1949-07-17.pdf (consulté le 15 avril 2020).
- Le Breton, David (2017) : *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : Presses universitaires de France.
- Le Breton, David (2003) : *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris : Éditions Métailié.
- Levinas, Emmanuel (2009) : *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Dordrecht : Kluwer Academic, Livre de Poche Biblio essais.

Spectacle

- Herbin, Renaud (2016) : *Wax, comment sortir du moule*, TJP Centre Dramatique National Strasbourg – Grand Est, Strasbourg.

Notes

- 1 Captation du spectacle réalisée en 2016 au Théâtre National de Strasbourg par Vividcam, disponible sur demande auprès de Renaud Herbin, sur la plateforme Vimeo.
- 2 Descartes, cherchant la meilleure façon de parvenir à la connaissance, prend l'exemple d'un bâton de cire. Il le décrit et l'examine sous sa forme initiale puis nous annonce sa métamorphose à l'approche d'une source de chaleur. Ce changement de forme invalide la possibilité de connaître un objet uniquement de manière empirique puisque les sens sont trompeurs et ne pouvaient anticiper ce changement d'état. Il explique ensuite que l'imagination est également insuffisante à la connaissance parce qu'elle est incapable de se représenter toutes les formes que la cire peut adopter puisque ces dernières sont infinies. Il en déduit que l'entendement est la seule faculté à même de connaissance (cf. Descartes 2011 : 83–87).

Émilie Combes

(Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

De l'inerte au vivant, déconstruction et reconstruction de soi

Quand la marionnette ouvre les portes du sensible

Les créations contemporaines ne cessent de proposer un renouvellement du langage de la marionnette, avec une grande diversité de moyens scéniques et d'angles d'approche. Depuis une cinquantaine d'années, la révolution que représente la manipulation à vue a permis à la marionnette de prendre possession de la scène de théâtre, et en ce sens, de réformer son rapport au manipulateur, et au public. Alain Recoing fut l'un des premiers en France à s'être demandé précisément en quoi consistait la particularité du jeu de l'acteur-manipulateur et à l'avoir formulé de manière théorique, en invoquant »souvent une phrase de Paul Valéry à ce sujet [...] : ›qui regarde sa main se voit être et agir là où il n'est pas« (Beauchamp 2009 : 29). Pour Recoing, l'objet dans lequel l'acteur projette son intention doit en effet pouvoir constituer une représentation autonome, un ensemble de signes scéniques indépendants :

La main du marionnettiste [...] peut signifier quelque chose de complètement différent du manipulateur auquel elle appartient : elle est un personnage, l'autre, l'objet, le théâtre. Totalement dépendante de l'acteur quant à la mécanique, différente quant à la signification, l'acteur peut la contempler, l'interpréter [...] [et] y projette son imaginaire. (ibid.)

Le corps du marionnettiste peut alors fonctionner comme un espace de jeu, de déconstruction et de reconstruction, où le masque et la marionnette se font autre et soi. Dans le travail d'Alexandre Haslé, qui a longtemps collaboré avec Ilka Schönbein, les corps ordinaires

deviennent des corps ›extraordinaires‹, qui font surgir le personnage par la superposition ou l'hybridation. C'est la richesse de cette ›dualité‹ et les enjeux dramaturgiques et esthétiques du spectacle d'Haslé que nous nous proposons de présenter, afin de voir en quoi consiste son passage d'un corps objectif à un corps habité.

Dédoublement et hybridation des corps : comment entrer en scène ?

Il s'agira tout d'abord de voir comment les objets marionnettiques, en corps à corps avec l'acteur qui les manipule, deviennent des extensions corporelles. Comment l'entité et la non-entité corporelle sont-elles mises en évidence par les choix d'entrée en scène ?

Dans le travail de Schönbein, »le corps produit par [la marionnettiste] est celui d'un être qui s'oppose à une définition monolithique de son identité, qui accepte les multiplicités dont il est composé« (Girard-Laterre 2011). Dans le spectacle *La Pluie*¹, Haslé anime et/ou incarne seul l'ensemble des personnages, donnant vie à l'immobile et au souvenir, jouant d'un dualisme permanent, où l'inerte devient le point de départ et la condition du mouvement. Dans la lignée de Schönbein, le corps qui se démultiplie est l'un des points cardinaux du travail du metteur en scène. Pour chaque personnage, l'unité de son être éclate et se désagrège aussi rapidement que le corps de la marionnette prend vie. Ces marionnettes, à taille humaine², s'animent sur le plateau, alors même que le projet scénique impose que toutes les manipulations se fassent à vue. Tout est lent, insaisissable, et presque ritualisé. Le comédien n'est pas caché derrière elles, il joue avec elles. Elles sont pour lui des partenaires :

De manière générale, mes marionnettes sont visibles dans la pénombre et c'est ›à vue‹ que je les endosse pour les animer. Je me cache le moins possible tout en gardant un temps d'avance sur le public. Elles ne sont pour moi que des objets qui ne vivent que le temps d'un instant. Elles viennent, déposent un objet puis s'en retournent. (Haslé 2019)

L'entrée en scène de la marionnette, coïncidant avec la naissance du personnage et l'hybridation des corps, se déroule concrètement et techniquement par la mise en place de cadres d'apparition, permettant de diriger le regard des spectateur_trice_s à l'intérieur de ces cadres. Le manipulateur utilise des codes visuels simples : même si Haslé reconnaît se dissimuler le moins possible sur scène, il est vêtu de noir, et, par une subtile mise en retrait, parvient à nous faire oublier la main et la bouche qui donnent vie à ses créatures. La conscience de cette manipulation à vue, qui coexiste avec la manipulation du personnage, passe peu à peu au second plan pour être oubliée par les spectateur_trice_s qui ne voient plus que la vieille femme éperdue de souvenirs, puis les personnages anonymes, sortis de sa mémoire. L'acteur qui manipule à vue est confronté à une double contrainte : il doit être présent et absent, dedans et dehors. Le moindre déplacement d'énergie de sa part fait que le regard et l'attention du spectateur se dirigent, tantôt vers lui, tantôt vers la marionnette. Haslé agit donc avec la forme de la marionnette auprès de laquelle il doit trouver sa place et l'essentialité du mouvement. De plus, cette lisibilité dans le jeu peut être perturbée par l'utilisation des masques, portés sur son propre visage ou entrant dans la composition des marionnettes. En effet, ces derniers produisent souvent »un effet de distanciation. [...] La clarté est essentielle, le jeu doit être lisible« (Mehring 1985 : 186). L'acteur-manipulateur contraint alors son corps au degré zéro du mouvement pour donner vie aux corps marionnettiques. Son corps fait corps avec l'être inanimé qui naît de valises ou d'agencement de bouts de tissus auxquels le comédien insuffle la vie. L'entrée en scène du personnage nécessite d'organiser la disparition de l'acteur, cet être humain ordinaire, au profit de la marionnette. Se crée alors une corporalité particulière dans laquelle le corps organique et le corps marionnettique se confondent. Le marionnettiste devient alors »support scénographique« (Beauchamp 2009 : 36) :

le corps de l'acteur lui-même ne lui appartient plus, il devient le support de son personnage [...] : tel un montreur et au gré de ses impulsions physiques ou psychiques, l'acteur impose des vibrations au personnage joué, le seul vivant aux yeux du spectateur. (Eruli 1985 : 209)

Il fait de son corps un castelet virtuel sur lequel la marionnette prend appui. Si l'on ne retrouve pas chez Haslé, comme dans les spectacles de Schönbein, ce rapport de force manipulateur-manipulé, il n'en demeure pas moins qu'il met son corps à la disposition de la marionnette et joue avec le changement de statut de la matière.

Assemblage d'unités corporelles

L'objet marionnettique, doté d'une identité propre, agit comme un pouvoir déformant sur le corps du manipulateur et dès lors, crée l'hybride, permettant ainsi d'explorer une nouvelle identité ou du moins de «devenir autre, le temps d'une représentation» (Haslé 2019). Si selon le comédien c'est avant tout le principe du théâtre, où «je est un autre», la marionnette traduit particulièrement bien cette altérité. L'enjeu est donc de réfléchir à l'utilisation qu'Haslé fait de la marionnette dans un processus de déconstruction et reconstruction du corps. Le visage des marionnettes est souvent formé par un masque rattaché à un costume, définissant ainsi son corps anthropomorphe. Sa face, ses membres ou son corps peuvent être «chaussés» par le comédien, qui peut également remplacer une partie du corps marionnettique par ses propres membres. Quoi qu'il arrive, c'est toujours à partir d'un certain point du corps du manipulateur que celui de la marionnette se place et prend forme. L'objet marionnettique est donc à la fois une marionnette dotée d'une identité propre et une déformation du corps du manipulateur. Il fait de l'objet un corps, plus encore, il l'inclut à sa propre enveloppe corporelle, pour ne plus constituer avec l'objet qu'un seul organisme.

Les procédés d'assemblage d'unités corporelles, éphémères, permettent à Haslé de créer de nouvelles identités. Hanna est le personnage principal, fil conducteur de la narration : il s'agit d'une marionnette portée où l'un des bras de l'acteur manipule la tête par le cou, tandis qu'il prête son bras au personnage. Pour l'ensemble des personnages, les techniques d'assemblage varient et les matières permettent d'exploiter une large gamme de manipulation. Lorsque la figure de la marionnette est extérieure au visage nu de l'acteur, la tête de la marionnette est gainée par la main du manipulateur, c'est le cas de Hanna, de l'Homme

à la pomme, de la jeune mariée... Qu'il s'agisse de masques, de marionnettes portées ou à gaine, le comédien leur alloue une partie de son corps : sa tête (le vieillard et l'homme au théâtre), ses jambes et ses pieds (l'homme à la pomme), ses bras (Hanna, l'Homme à la pomme, la jeune femme). Ces assemblages d'unités corporelles diverses impliquent des corps entravés, des contraintes physiques. Quand Haslé prête ses pieds à l'Homme à la pomme, c'est comme s'il devait suivre à petits pas le personnage qu'il dirige. Quant au vieillard, comme les deux mains du marionnettiste sont allouées au personnage, sa tête est manipulée avec la bouche, à l'aide d'une tige. Ainsi, la matière des personnages est hybride : à la fois tissus, masques, prothèses, et corps du marionnettiste lui-même.

Dans *La Pluie*, la question du corps ›vide‹ et ›habité‹ traverse le projet de création. Le marionnettiste passe d'un corps ›ordinaire‹ à un corps ›habité‹ :

Je prête mon corps aux marionnettes et je tente de leur donner une dynamique différente en fonction d'elles. Ce sont elles qui viennent m'habiter. Ceci dit, être sur scène avec ou sans marionnettes oblige à une dynamique corporelle qui ne saurait être ordinaire. (ibid.)

Ce travail d'assemblage des corps permet la création d'une identité nouvelle, d'un corps marionnettique. Pour le manipulateur, «cela permet surtout d'être plusieurs en étant seul !» (ibid.) Quand son corps se mélange aux corps des marionnettes, il se confond avec l'objet, met son corps en partage et acquiert un statut de matière animée. Au-delà de l'idée de faire de son corps une sorte de sculpture vivante, il diffuse une part de son identité dans la marionnette. Il partage un corps à la fois dissimulé et présent, par le biais d'une gestuelle fluide, prêtant à la marionnette allure, intention et existence. Le corps se meut, dans un jeu de poids et de contrepoids, dédoublé davantage que morcelé ; car ce sont bien des silhouettes soudées qui évoluent sur scène, auxquelles le corps humain initie l'énergie. Si le public perçoit deux entités physiques distinctes, le geste du marionnettiste est canalisé par l'intention attribuée au personnage, et devient un instrument narratif, fondant ainsi une seule personnalité. A l'inverse, lors de la mort de la jeune

femme, le marionnettiste ›sort‹ du personnage. La marionnette se vide de son vivant. On voit l'individu se re-diviser, dans un moment touchant et poétique, où la marionnette, réifiée, objectivée, n'est plus personnage animé mais costume, ultime vestige d'un personnage disparu.

Ainsi, les manipulations d'Haslé reposent toutes sur des membres partagés, dans une sorte d'étreinte chorégraphiée. Le corps de chair révèle un corps désincarné et offre à voir un corps à corps objet-acteur où le corps du marionnettiste est contraint, tout autant que la marionnette voit sa mobilité contrainte par la main qui la manipule. Si la création d'une nouvelle identité impose que l'objet devienne corps, l'objet perturbe le corps. Une dépendance physique peut s'instaurer entre la marionnette et l'acteur, notamment lors de la création du vieillard à la mallette, à qui il prête la totalité de son corps. Le personnage est en effet constitué par le corps du marionnettiste, qui se déplace courbé et à l'aide d'une canne, et qui porte sur sa tête le masque permettant de faire naître le personnage. Il s'établit donc un espace dialogique entre le corps de ses marionnettes et le sien, organique, qui les héberge ou, à distance, les manipule. Cependant, Haslé ne ressent aucune soumission de son corps à ceux des objets : «Je me place toujours en retrait» nous confiait-il, «mais je les considère comme des partenaires à part entière. Comme des acteurs» (ibid.). Pour Haslé, «même s'il est difficile d'exister à côté d'une marionnette tant la fascination qu'elle exerce est grande» (ibid.), il n'y a pas de conflit entre le manipulateur et la marionnette. Tout est jeu de souplesse dans la manipulation, pour que l'organique et l'inerte fusionnent.

Surgissement de l'inquiétante étrangeté face à ces nouvelles identités

Dans ce jeu d'équilibre entre un corps habité ou manipulé, l'objet marionnettique devient prolongation, et le corps de l'acteur, dont chaque partie peut être ›marionnettisable‹ se fait ›composite‹. Cela nous pousse alors à nous demander dans quelle mesure la mise en scène d'une nouvelle identité implique un sentiment d'étrangeté, sentiment qui apparaît lorsque l'intime surgit comme étranger, inconnu,

au point d'en être effrayant. Il s'agit donc d'un phénomène rattaché au connu, qui apparaît à propos de choses familières, mais qui ont un caractère d'intimité, de secret. Une des premières causes de ce sentiment d'étrangeté dans le spectacle de Haslé serait que les parties du corps devenues marionnettes semblent vivre leur vie propre et être douées d'autonomie. Les marionnettes ont une humanité, une sensualité pour le moins inhabituelles, tout en conservant cette part de mystère qui est le propre de l'objet prenant vie sous nos yeux.

De plus, ce sentiment d'inquiétante étrangeté naît également d'un jeu sur les dimensions corporelles. En effet, le metteur en scène joue sur les différences d'échelles, déjoue les perspectives et les points de vue multiples. Ainsi, la maison d'Hanna qui, avec le temps, se remplit de tous les objets que les voyageurs lui laissent, est figurée par une valise permettant un jeu de disproportion entre la taille des objets et celle d'Hanna, qui semble disproportionnée et immense, mettant pour autant en valeur la quantité des petites choses qui envahissent son habitat. De même, la taille du petit violoniste, simplement manipulé avec les doigts d'une main, contraste fortement avec les autres personnages. Pour le metteur en scène, ce jeu sur les tailles et ces variations d'échelle permettent de « créer des espaces oniriques », « un effet de surprise permis par les marionnettes » (ibid.). Il va de soi que cela crée également une distance, un sentiment d'étrangeté chez le spectateur. Étrangeté qui peut être ressentie par le manipulateur lui-même, lorsque celui-ci oublie qu'il les manipule, ou qu'il se laisse surprendre par l'un de leurs gestes.

Par ailleurs, Haslé met en scène ces nouvelles identités par l'utilisation du masque. Porter un masque implique un travail physique global, qui peut générer ce sentiment d'étrangeté. Selon Jacques Lecoq, « c'est d'abord changer de corps en changeant de visage. [...] Le corps en état de jeu masqué [...] ne peut se manifester dans une économie de mouvement naturel comme dans la vie quotidienne » (Lecoq 1985 : 265). De plus, les masques dans le travail scénique de Haslé ont un semblant de visage pour que les spectateur_trice_s puissent s'identifier à l'objet présenté : a minima des cavités pour former des yeux, une représentation du nez et de la bouche. Le spectateur y reconnaît, même de manière sommaire, les traits identifiables à ceux d'un visage

humain. A lui ensuite de recomposer par l'imagination le corps, ou le reste du visage dans sa totalité. Les masques utilisés par Haslé, qu'ils soient directement portés sur sa tête, ou bien rattachés aux corps de ses marionnettes, présentent la particularité d'avoir des yeux ›vides‹. La cavité oculaire est visible et indetifiable par un travail sur le relief, mais aucune précision n'est ajoutée, ni pupille, ni iris, venant ›humaniser‹ le regard. Ce choix permet d'éviter un regard trop direct et précis, et va sans doute de paire avec sa volonté de mettre en scène des figures fantomatiques voire spectrales. Mais partant du principe que les yeux sont le reflet de l'âme, ces visages aux cernes bouffies peuvent générer un sentiment de malaise. Selon Denis Bablet, »tout est là [dans le masque], l'autre et nous, la vie et la mort, l'illusion et le réel, le proche et le lointain. Et par-dessus tout, l'étrange et l'étranger, l'être venu d'ailleurs, et les profondeurs du choc métaphysique« (Bablet 1985 : 11). Il permet en un sens de »dépasser l'illusion et le réel immédiat, retrouver l'étrange et redonner au théâtre cette force magnétique qui naît du face à face de l'homme avec son image, une force fondée sur le double courant de l'attraction et de la répulsion« (ibid.). En effet, le masque est une sorte de deuxième visage, »une tête autre, plus grande, mais aussi un corps qui semble transformé extérieurement et qui, en réalité, est transformé de l'intérieur« (Aslan 1985a : 13). Cette transformation physique qui contamine l'intériorité du porteur, animé par l'esprit de son personnage, afférent au masque, génère ce sentiment d'étrangeté qui émane de cette nouvelle identité scénique, tant le masque dote l'acteur, même provisoirement »d'une énergie supérieure à la sienne« (ibid.).

Le recours à l'objet-prothèse que représente le masque permet les transitions entre les personnages où l'identité de l'un se déconstruit pour laisser place à une nouvelle entité. Le terme de ›corps‹ peut alors se comprendre dans le sens de ce qui constitue le personnage et par lequel se construit la relation à ce qui l'entoure, non pas donc comme un avoir, mais comme le lieu et le temps de son identité. Le masque est une expansion : »[Il] accroît la pluralité de l'acteur en scène, il permet échange, permutation en cours de spectacle, métamorphose, suggestion onirique« (Aslan 1985b : 281). Pour Haslé, le masque et la marionnette sont la même chose et relèvent de la même technique. Ce sont des personnages que l'on fait vivre. Lorsqu'[il] met un masque

c'est pour [lui] une possibilité de disparaître et laisser la place à deux personnages. (Haslé 2019)

Le masque transforme le corps de l'acteur en créatures inventives et poétiques. Dès lors, le corps ›ordinaire‹ devient ›corps extraordinaire‹, et de l'acteur ainsi métamorphosé émane une énergie nouvelle. Enfin, la puissance du masque – ou de la marionnette – pousse à la réflexion : »le masque nous regarde impitoyablement, il nous oblige à la rencontre, il ne nous laisse pas nous dérober« (Krejča 1985 : 206). Ainsi, son importante puissance d'expression génère un sentiment d'étrangeté. En effet, il force l'acteur à trouver d'autres moyens d'expression, lui permettant ainsi de »découvrir un nouveau langage« (Mehring 1985 : 184). Les spectateurs vont, de leur côté, découvrir le degré d'étrangeté que le masque injecte, les particularités de cette ›identité théâtrale‹ qui se dégagent par la posture.

La cohabitation des corps, créatrice d'énergies expressives

Ainsi, notre étude vise bien à montrer en quoi l'objet marionnettique, loin d'être un simple accessoire de théâtre, constitue dans le travail de Haslé l'élément central qui transforme le corps. Tout en dépendant de celui de l'acteur il démultiplie sur scène les identités, et permet d'ouvrir des espaces de projections mentales. Il s'agira donc en dernier lieu de réfléchir à ce que cette cohabitation des corps met à jour. En effet, la marionnette, impulsion de vie, énergie expressive, ouvre des espaces de significations. Fruit de la rencontre entre la matière, les gestes et la parole du manipulateur, Hanna est la porteuse d'un langage composite qui met en jeu l'imaginaire. D'autant plus que les marionnettes peuvent constituer une sorte de manifestation de nos états de pensée. En ces êtres étranges, on s'étonne en effet de reconnaître des reflets de nous-mêmes. Voilà l'étrange alchimie du théâtre de marionnettes : nous projetons nos émotions sur des éléments inorganiques. Et ceux-ci, comme des miroirs, réfléchissent cet élan de notre imagination émotionnelle. Si de manière générale au théâtre, tout est signe et tout fait sens, la marionnette exacerbe ce processus et agit sur le spectateur, sans même avoir besoin de parler. D'ailleurs dans *La Pluie*, seul le

personnage d'Hanna a la parole. L'ensemble des autres personnages sont des identités muettes, qui évoluent silencieusement sur scène, sur une toile de fond de musique yiddish qui vient rythmer et occuper l'espace sonore, et scénique. Le théâtre de marionnettes permet de faire d'une chose inerte, une entité pleine de vitalité, de créer des images, voies d'accès à l'imaginaire.

Les personnages de *La Pluie* sont suffisamment ›universels‹ pour qu'on puisse s'y identifier ou les identifier à des personnes réelles, notamment la veuve, ou le Monsieur à la pomme. Chaque marionnette, chaque personnage est criant de vérité, d'humanité. Mais la marionnette permet également de ›sortir de soi pour mieux se voir‹ et permet en ce sens au spectateur de prendre du recul par rapport au réel, tout en y étant ancré. Le spectateur se détache alors de la notion de corps réel. Ainsi, le décalage amené par l'utilisation de la marionnette permet de traiter de thèmes difficiles et douloureux, de passer par le drame, les peurs, ou ici, métaphoriser l'holocauste.

Enfin, la marionnette permet dans *La Pluie* de faire naître et exister sur scène le souvenir. Ce dernier se matérialise en effet par le biais de l'objet. Le jeu entre l'acteur et la marionnette permet d'évoquer des spectres, de convoquer des figures disparues. Haslé devient porteur de la mémoire orale de la vieille femme et nous raconte ses différentes rencontres. »Des objets que va manipuler Hanna«, explique-t-il, »vont naître les gens qui les lui ont donnés, et qui, sans la marionnette, n'existeraient plus que dans sa mémoire« (Haslé 2019). Autour des objets, les souvenirs de la vieille femme ressurgissent et s'animent sous la forme de marionnettes, comme autant de fantômes qui reprennent de manière fugace possession des biens qui lui ont été confiés avant de devoir la quitter à nouveau. Exister dans le souvenir, c'est exister encore, serait-ce de manière éphémère. Les personnages proviennent d'un autre monde, d'un univers mémoriel, et tout l'avantage des marionnettes est de constituer cet autre monde, ce seuil entre vivant et inerte, identité humaine et objet.

Dans cette cohabitation des corps, il ne s'agit donc pas de reproduire l'apparence du réel, mais d'en extraire une réalité cachée. Selon Joëlle Noguès, »les marionnettes sont chargées, sacrées, et mystérieuses, elles sont un double de l'homme créé pour projeter son être [...]. Elles nous

plongent dans le monde de la métamorphose où l'impossible devient réalité» (Noguès 2016 : 33). Les marionnettes manipulées par Haslé sont donc ›les absents‹, ceux que Hanna a croisés alors qu'ils étaient poussés dans ce train. Les marionnettes ouvrent alors les portes du sensible et de l'imaginaire, dessinant en creux cette absence. Le long monologue d'Hanna est illustré par l'apparition de ces spectres. Les séquences narratives sont portées par la musique, ce qui donne l'impression d'un flottement dans l'espace temporel et renforce l'impression de huis clos dans un ›espace mental‹, dans la conscience du personnage.

Ainsi, à la fois réelles et fictives, excroissances ou enveloppes du corps de l'acteur, les marionnettes semblent à la fois exister et appartenir au passé, au souvenir. Si c'est bien le corps de l'acteur-manipulateur qui va ›transporter‹ ces images mémorielles, le dédoublement du corps de l'acteur laisse apparaître un corps hybride, hanté par ces images. Le corps du marionnettiste passe d'un corps ›objectif‹, à un corps habité. Ainsi, ce travail de construction et de reconstruction des identités, ces jeux d'assemblages et ce processus d'hybridation dotent la marionnette d'une identité propre, tant elle semble agir comme un objet autonome, évoquant une puissance invisible, et une pluralité d'identités.

Bibliographie

- Aslan, Odette (1985a) : »Introduction«, in : Odette Aslan/Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S, p. 13–15.
- Aslan, Odette (1985b) : »Du rite au jeu masqué«, in : Odette Aslan/Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S, p. 279–289.
- Bablet, Denis (1985), »Avant-propos«, in : Odette Aslan/Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S, p. 9–12.
- Beauchamp, Hélène (2009) : *Alain Recoing. La marionnette ou ›je est un autre*, Paris : THEMMA.
- Eruli, Brunella (1985) : »Masques, acteurs, marionnettes, objets transitionnels«, in : Odette Aslan/Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S, p. 209–217.
- Girard-Laterre, Marion (2011) : »L'objet et l'acteur au corps à corps : une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein«, sur : www.agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066 (consulté le 21 avril 2020).

- Krejča, Otomar (1985) : »Le regard du masque«, in : Odette Aslan/Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S., p. 203–207.
- Lecoq, Jacques (1985) : »Rôle du masque dans la formation de l'acteur«, in : Odette Aslan/Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S., p. 265–270.
- Mehring, Wolfram (1985) : »Le masque au Théâtre de la Mandragore«, in : Odette Aslan/Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S., p. 183–187.
- Naly, Gérard (2017) : *Ilka Schönbein, un théâtre charnel*, Montreuil : Éditions de l'Œil.
- Noguès, Joëlle (2016) : »Corps caché, corps révélé. Des marionnettes habitées africaines au corps transfiguré d'Ubu«, in : Hélène Beauchamp/Joëlle Noguès/Élise Van Haesebroeck (dir.), *Marionnette, corps-frontière*, Arras : Artois Presses Université, p. 33–38.

Entretien

Combes, Émilie. Entretien mené avec Alexandre Haslé. 17.11.2019.

Spectacle

Haslé, Alexandre/Compagnie Les Lendemain de la veille (2001) : *La Pluie*, Théâtre de la Commune CDN d'Aubervilliers.

Notes

- 1 Adaptation de la pièce *La Pluie*, écrite par Daniel Keene, où une vieille femme, Hanna, raconte dans un long monologue sa vie passée à veiller sur des objets confiés par des voyageurs montés précipitamment dans un train pour un voyage dont ils ne reviendront pas. Obsédée par le souvenir de ces silhouettes, elle évoque tous les objets qui vont faire naître ces figures issues de sa mémoire.
- 2 Elles apparaissent pour la plupart très réalistes, constituées d'un masque expressif et de vêtements en tissus, manipulées par le comédien qui leur prête ses bras ou ses jambes et manipule le cou des personnages avec la main ou encore la bouche.

Angela Koerfer-Bürger
 (Hochschule der Künste Bern)

Körperfragmente

Indizien einer melancholischen Biografie in *Ausschliesslich Inländer*¹. Ein Georg Kreisler-Abend von Nikolaus Habjan und Franui am Schauspielhaus Zürich

Der österreichische Puppenspieler und Musiktheaterregisseur Nikolaus Habjan inszenierte 2018 am Zürcher Schauspielhaus einen bitterbösen, gesellschaftskritischen Abend mit Songs des Kabarettisten Georg Kreisler. Der Abend, der als Songcollage nach Themen der ewigen Wanderschaft von der Wiege bis zum Grab aufgebaut ist und vom Osttiroler Ensemble Musicbanda Franui instrumentiert und musikalisch geleitet wird, zeugt von Habjans beharrlicher Anprangerung menschlicher Abgründe in unseren Gesellschaften. Habjan beschäftigt sich schon seit seiner Jugend mit dem österreichisch-amerikanischen Kabarettisten Kreisler und dessen Emigrationsbiografie aus dem durch die Nationalsozialisten besetzten Wien. Aus dem Jahr 2013 stammt Habjans schlichte Video-Atelieraufnahme des Kreislersongs *Ich kann tanzen, doch ich tanze nicht* (Schneider/Peters, Bd. 2, 2014: 118), der mit einer männlichen Puppe gesungen wird. Im Oktober 2017 inszenierte Habjan Kreislersongs in *Wien ohne Wiener* am Wiener Volkstheater. Die Arbeit am Zürcher Schauspielhaus steht also in einer inhaltlichen Kontinuität der Beschäftigung mit Kreisler.

Die von der Autorin am Schauspielhaus Zürich besuchte Aufführung verströmt Sehnsucht, Vergeblichkeit des menschlichen Suchens nach Heimat und Melancholie. Dieser Beitrag untersucht, wie es Habjan gelingt, durch seine überzeichnet wirkenden Figuren mit Körperfragmenten in Form von abgetrennten Köpfen und einzelnen großen Augen Melancholie zu erzeugen, ein Gefühl, das Kreisler Zeit seines Lebens geprägt hat. Fink und Seufert, die nach ausführlichen Gesprächen mit Kreisler 2005 in Basel seine Biografie verfasst haben, berichten über ihn:

›Ich war allein und fremd.« Auf seinem Gesicht zeigt sich in dieser Zeit zum ersten Mal der melancholische, ernst und manchmal sogar ein bisschen traurig wirkende Ausdruck, der ihn durchs ganze Leben begleiten wird. (Fink, Seufert 2007: 28)

Die Inszenierung beginnt mit einer Erzählfigur mit Namen Lady Bug, eine Diseuse im grünen ›Négligé‹, die Habjan im Prolog und in den Intermezzi als Klappmaulpuppe führt. Sie scheint durch das Kostüm und den Pagenschnitt den Kabarets der 1920er-Jahre zu entstammen. Sie figuriert als Allegorie des Todes. Die Texte dieser Figur zeugen in Metaphern und poetischem Stil von der vergeblichen Suche nach Anerkennung und dem Zerschneiden des Lebens nach einer erzwungenen Emigration. Dies verweist auf Kreislers Leben, der Wien 1938 als 16-jähriger Jude mit seinen Eltern verlassen musste. Er schrieb in seinen Songs und Gedichten immer wieder vom Gefühl der Heimatlosigkeit, das er in Form von satirischen Protestsongs zu überwinden versuchte. Thomas A. Schneider, Mit-herausgeber der gesammelten Lieder und Chansons, resümiert dies im Vorwort zum letzten Band:

Langsam wird uns klar, dass Kreislers hartgesottener Humor nichts anderes ist, als eine in Beton gegossene Fassade, die eine tief verletzte Seele schützt, in welcher sich überirdisch Feinsinniges verbirgt. Wenn wir den Mut besitzen, die vergifteten Tauben im Park und die alten Damen, die sich mit ihrem Tango zu Tode tanzen könnten, zu verlassen, erhalten wir die großartige Chance, eine wunderbare Welt voller Weisheit zu betreten. (Schneider/Peters, Bd. 7, 2019: 4)

Im Prolog der Figur Lady Bug verwenden Habjan und Gwendolyne Melchinger, die Dramaturgin, einen metaphorisch-poetischen Text, der diese verletzte Seele spiegelt. Die Erfahrung von Heimatlosigkeit hat zu dieser Zerbrochenheit geführt:

Jeder Mensch sollte sich fragen, wenn die Welt aus Vergeblichkeit besteht, woraus besteht dann der Mond? Jeder Mensch sollte sich schütteln lassen, damit alles, was er in sich trägt, wieder

zusammenfließen kann. [...] Einmal versuchte ich einen Stein zu schütteln, aber er gab sein Innerstes nicht preis. Und als ich ihn den Abhang hinunterwarf, hörte ich ihn noch lange lachen, er war zerbrochen. (Habjan, Melchinger 2018: 5–6)

Vergeblichkeit, Entfremdung und Nostalgie ziehen sich durch die Lebensgeschichte Kreislers und prägen als Topoi die Texte seiner mehr als 200 Chansons. Harmonik und musikalischer Stil seiner Lieder erzeugen dagegen eher kämpferische Fröhlichkeit. Dieses musikalisch-textliche Paradox der Hin- und Hergerissenheit zwischen aufkeimender Hoffnung und menschlicher Einsamkeit prägt auch die gesamte Zürcher Aufführung. Visuell wird die Situation der Hoffnung auf das Eingelassenwerden einerseits und des Abgewiesenwerdens andererseits durch den Bühnenbildner Jakob Brossmann in eine Grenze übersetzt. Auf der Bühne stehen Grenzhäuschen. Dort scheiden sich die Figuren, die auf der ›richtigen‹ Seite der Grenze und in einer beschützten Staatsordnung leben von jenen, die ausgegrenzt zu Unbehausten wurden. Drei heruntergelassene Schlagbäume und ein Einbahnstraßen-Sperrschild unterstreichen die unüberwindliche Barriere. Der Titel der Zürcher Aufführung *Ausschliesslich Inländer* weist erstaunliche Parallelen zur Schweizer Tagesaktualität auf, wo seit 2014 die politische Diskussion um die Begrenzung von Zuzüger_innen aus dem Ausland geführt wird. Kreisler hatte im titelgebenden Song schon 1963 die treffenden Worte für eine derartige Abgrenzungshaltung gefunden: «Wir sind das einzige Land mit ausschließlich Inländern. Und wenn nicht grad Saison ist und's kommt trotzdem wer vorbei, dann schnappt ihn uns're Fremdenpolizei.» (Schneider/Peters, Bd. 7, 2019: 138). Habjan konstatiert eine beunruhigende Zeitaktualität und Kreislers Antizipationen:

Georg Kreisler muss wohl mit einer prophetischen Gabe ausgestattet worden sein. Einige seiner Lieder aus den 60er Jahren zum Beispiel wirken, als wenn er sie vor drei Wochen als Reaktion auf die jetzige Zeit geschrieben hätte. Das ist auf der einen Seite unglaublich spannend und bemerkenswert, auf der anderen Seite auch sehr beunruhigend, weil man denkt, dass sich das Rad vielleicht wieder

zurückdreht, sodass diese Lieder, die vor 20 Jahren vielleicht nicht so aktuell waren, nun wieder eine gefährliche Aktualität besitzen. (Melchinger 2018: 9)

Die Abweisung eines Minderjährigen an einer europäischen Grenze und das damit verbundene allgemeinere Gefühl des Unerwünschtheits Ausgegrenzter setzen den Beginn des Kreisler-Habjan-Liederabends. Es gibt Songs, die mit vollständig erscheinenden Puppenfiguren gesungen werden und andere, die mit abgetrennten Puppenköpfen oder überdimensionierten Augen als Spielfiguren präsentiert werden. Diese verschiedenen Puppenarten verweisen auf zwei Kategorien der Figurengestalten. Die ersten, als Klappmaulpuppen teils mit Stäben geführt, sind Figuren des alltäglichen Lebens: ein Kind, eine alte Frau im Karokleid, ein alter Herr mit Stirnnglatze, einige Beamte, drei Jäger im Filzjanker und die Figur der Diseuse Lady Bug. Sie sind mit übergroßen Köpfen und aufgerissenen Augen, überzeichneten Gesichtsfalten und weit ausgeschnittenen Mundschlitzen, die einen tiefroten Rachen beim Singen sehen lassen, modelliert. Von den grau gekleideten Schauspiel_innen, die die Puppen sichtbar manipulieren, sieht man nur Hände, Beine und Füße aus den unten offenen Puppenkostümen herausragen. Mit ihren herunterhängenden Kleidern wirken diese Puppen trotz der Überzeichnung aufgrund der detailliert ausgestalteten Köpfe realistisch. Die zweite Kategorie sind Puppenfragmente mit abgetrennten Köpfen oder Augäpfeln. Diese künstlichen Köpfe sind kleiner als jene der Schauspieler_innen und wirken ausgemergelt; herausstechende Wangenfalten und verquollene Lider versperren die Augen, aus denen man kaum einen Blick ahnen kann. In den Augenhöhlen erkennt man keine Pupillen. Auch dies ist ein Unterschied zu den ›realistischen‹ Puppenfiguren, bei denen die Augen besonders markant mit großen Pupillen, langen Wimpern und Augenlidern gestaltet sind. Die genaue Betrachtung dieser verschiedenartigen Figurenmodellierung, genauer gesagt: der Kopfgestalten und Augen, und wessen Blick wen zu welchem Zeitpunkt trifft, hilft bei der Entschlüsselung dieser Inszenierung. Im *Zürcher Tagesanzeiger* schreibt Alexandra Kedves über die Wirkung dieser abgetrennten Köpfe und Körperfragmente:

Auch die Schauspieler laufen zu Hochform auf, wenn sie tief runter müssen in diese existenziellen Ängste, von denen Georg Kreisler erzählt, und wenn sie dazu die Puppen tanzen lassen. Denen kann man übrigens grausig hamletmässig die Köpfe abnehmen. Und zwischendurch schocken abgedreht-halluzinative Bilder, Zollhäuschen mit Zähnen, wandernde Riesenaugäpfel. Zum Weggucken und Hingieren. Der Regisseur und Figurenmaestro Habjan macht aus genialer Kleinkunst grosse Oper. (Kedves 2018)

Die Grenze als melancholisches Nachtstück

Im nachtblauen Halbdunkel der Bühne erahnt man drei Grenzhäuschen, die mit großen Plastikplanen abgedeckt an die ausgemusterten Grenzkabinen aus Hartplastik erinnern, die nach der Abschaffung der Grenzkontrollen in der Europäischen Union an den Straßenrändern verblassten. Nach dem Prolog der Diseusen-Figur beginnt das Musikensemble mit einem hohen Cimbalom-Klang und dem ›Walking bass‹ des Kontrabasses: Man sieht ein Puppenkind im Anorak, das an der geschlossenen Grenze auftaucht und sich niederkauert. Die Schauspielerin Elisa Plüss versteckt sich hinter diesem Kind, indem sie das Puppenkostüm über ihre eigenen angezogenen Knie rückt und mit nur leichten Kopfbewegungen den Puppenblick auf den vor ihm liegenden leeren Platz und damit zum Publikum lenkt. Die Augen des Puppenkindes sind leicht unregelmäßig im Gesicht platziert, jedoch weit geöffnet und scheinen vorsichtig neugierig den unbekanntem Raum zu beobachten. Das rechte Auge wirkt etwas geschlossen und traurig, das linke dagegen mutig; eine Modellierung, die man oft bei Habjans Puppen antrifft und die durch die Unregelmäßigkeit Lebendigkeit suggeriert. In den wenigen Kontrabasstönen des musikalischen Auftakts des sichtbar am Bühnenrand platzierten Franui-Ensembles, die bei tiefblauer Beleuchtung zu hören sind, in der Umherschaubewegung und dem leicht geneigten Puppenblick, der mit niemandem in Dialog treten kann, entsteht eine melancholische Grundstimmung. Das Puppenkind vermittelt in seiner hockenden Position das Gefühl von Verlassenheit. Über dem kauernenden Kind erscheint ein

Männer-Puppenkopf hinter der Plastikfolie, mit der das Grenzhäuschen abgedeckt ist. Dessen Augen sind so prominent modelliert, dass man diese zuerst sieht. Es ist die Figur des Vaters, wie man aus dem Text des dazu angestimmten *Wiegenlieds* entnehmen kann: «Auch verlier die Hoffnung nicht. Dein treuer Vater wacht» (Schneider/Peters, Bd. 6, 2016: 161).

Durch Suchbewegungen des Kopfes merkt man dem Puppenkind an, dass es von jemandem wahrgenommen wird. Sobald es aber Vertrauen geschöpft hat und mit leicht schräg auf den Schultern sitzendem Kopf verharret, erhält es unvermittelt durch die Mann-Kopf-Puppe eine Kopfnuss; einen Schlag, mit dem es zurechtgewiesen wird, sich nicht zu früh zu freuen. Sadistisch erklingt dazu in der 3. Strophe der Satz »Du lächelst mir das Herz entzwei, winselst hinaus in die Nacht« (Schneider/Peters, Bd. 6, 2016: 162). Der Geiger unterstützt die Worte musikalisch durch eine Art Winseln, indem er die Melodielinie unsauber in die hohen Töne intoniert. Die Schauspielerin Elisa Plüss zieht als Reaktion die Schultern ein und führt ihre Kindpuppe in ein Zittern. Dieses zitternde Frieren verstärkt für die Autorin zum Ende des *Wiegenlieds* die pessimistische Stimmung.

Diesem realistisch, wenn auch überzeichnet anmutenden Figuren-personal stehen Figurenköpfe gegenüber, die in den Songs auftauchen, in denen die anonyme Masse der Staatsmacht durch Polizisten und Zollbeamte repräsentiert wird. Diese Figurenköpfe sind grundsätzlich kleiner als echte Menschenköpfe modelliert, weisen markant faltige Gesichtszüge und fahlgraue Hautfarbe auf und können mit einer oder den beiden Händen der Schauspieler_innen manipuliert werden. Durch die durchwegs dunkel gehaltene Beleuchtung, die nur hin und wieder Punktscheinwerfer aufhellen, erscheinen diese hageren Figurenköpfe unvermittelt und plötzlich; mal hinter Plastikfolie versteckt, mal an der Dachkante einer Grenzkabine, mal in einem Gang zwischen den Häuschen. Das Erscheinen dieser Schrumpfköpfe ist auch durch die unscheinbar grauen Kostüme der sie führenden Schauspieler_innen im Halbdunkeln besonders überraschend. Die Vertreter des Staates tauchen als stereotype ›Kopf‹-Gruppe auf und die Schauspieler_innen singen dazu marschähnliche Lieder, geführt mit raschen kreisenden Bewegungen der Arme im Stil amerikanischer

Majorette-Girls. Im Chor singen sie von der Staatsmacht *Schützen wir die Polizei*, deren Selbstzweck darin besteht, Schutz und Ordnung zu garantieren, um sich selbst zu schützen, ein typisch Kreisler'scher Satire-Gestus. Das kreisende Polizei-Köpfe-Ballett wird in synchronen Bewegungen ausgeführt, und die neun Schrumpfköpfe haben durch ihr Auftauchen an verschiedensten Stellen den Raum des ganzen Vorplatzes ergriffen. Zur Polizistentruppe gehören auch zwei Schäferhundpuppen, die schwanzwedelnd zur Groteske der Situation beitragen und von den Zuschauenden mit einem herzlichen Lachen quittiert werden. Am Ende erklingt im Refrain die herrische Befragung der sitzenden Kindpuppe: »Für was bist Du gekommen [...] wärst du nur geblieben, wo du warst« (Schneider/Peters, Bd. 6, 2016: 92). Zeitlupenartig vereinen sich die Hände der Schauspielerin Plüss schützend über dem Kindskopf. Eine andere Puppe, eine ältere Frau im Karokleid, kommt, um das Kind zu trösten, und mit Cimbalomtönen verklingt diese Stelle und erzeugt das Gefühl der Vergeblichkeit. Der folgende mittlere Teil der Inszenierung ist dem Erwachsenenalter gewidmet. Habjan leitet durch die Figur Lady Bug zum Erwachsensein über, das von Enttäuschung geprägt ist.

Aufgerissene Augen, stehender Blick

Nun führt Habjan seine Diseusen-Figur Lady Bug ambivalenter als in der Eingangssequenz, einerseits langsamer und öfter innehaltend zum Publikum schauend, andererseits mit abrupten Richtungswechseln. Der linke Arm der Puppe deutet klagend zum Himmel oder zeigt in einer Geste des Grams auf die Stirn. Durch das häufige Innehalten des Puppenkopfes vermag man den Blick genauer zu analysieren. Es schauen funkelnde Augen unter fluoreszierendem Lidschatten hervor, umrahmt von riesigen Wimpern. Habjan übernimmt für viele seiner Frauen-Klappmaulpuppen die Technik seines Lehrers, des australischen Puppenspielers Neville Tranter, Augen mit Strass-Steinen zu versehen (Stoll 2017). Die Augen sind blau und grün konturiert und erwecken daher den besonders lebhaften Eindruck, die Puppe würde eindringlich blicken. Mit ihrem bordeauxroten Federschal, den

grünblau gerahmten Glitzeraugen, einer qualmenden Zigarre und den abrupten Bewegungsänderungen vermittelt diese von Hustenattacken geschüttelte Kabarettfigur eine neurotisch-depressive Grundstimmung, wonach alles Irdische ein Abschiednehmen ist: »Du hast den Tod ja stets geahnt... und irgendwie (*hustet*)... geplant« (Habjan 2018: 23, Hv. wie im Orig.).

Die Stimmung der Aufführung ändert sich nun zweimal drastisch. Diesmal übernehmen die Männer den Köpfe-Puppenchor der Staatsvertreter mit einem der berühmtesten Kreislersongs, *Als der Zirkus in Flammen stand* (Schneider/Peters, Bd. 1, 2016: 126). Die Puppenköpfe sind mit rosa Brillen ausgestattet, Suchscheinwerfer unterstützen den Song in Music-Hall-Manier. Nach einer Katastrophe ist nichts mehr, wie es vorher war, und die Schauspieler Claudius Körber und Mirjam Maertens wiederholen im Flüsterton den metaphorischen Text der Lady Bug: »Einmal versuchte ich einen Stein zu spalten, aber er gab sein Innerstes nicht preis. Und als ich ihn den Abhang hinabwarf, da hörtest du ihn noch lange lachen«. (Habjan 2018: 27).

Dieser Moment der Aufführung führt von der heutigen Situation an den Bühnen-Grenzhäuschen zu einer Traumepisode und Erinnerung, die einen Zeitsprung einleitet: »Die zwei blauen Augen von Deinem Schatz, die haben mich in die weite Welt geschickt... oh Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt, oh Tränen« (Floros 2010: 71).

Die Überlagerung des Liedtextes von Kreislers *Das Mädchen mit den drei blauen Augen* mit dem Text von Gustav Mahlers *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* aus dem Zyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen* geschieht unmerklich. Es ist jedoch ein Schlüsselmoment der Inszenierung. Diese Textüberlagerung beruht nicht nur auf der Ähnlichkeit der Sujets einer Geliebten mit blauen Augen in Liedtexten aus zwei verschiedenen Jahrhunderten, sondern ist durch das Inszenierungsteam bewusst an diese Stelle gesetzt. Die Musicbanda Franui unter der Leitung von Andreas Schett stammt aus dem Osttiroler Dorf Innervillgraten und fühlt sich dem Komponisten Mahler verbunden, der im benachbarten Toblach die neunte Sinfonie und das *Lied von der Erde* komponiert hat. Der Einschub des Mahlerzitats an dieser Stelle verweist ein weiteres Mal auf die der Inszenierung zugrundeliegende Melancholie:

Sujetmässig gehören die Gesellenlieder und Franz Schuberts Zyklus ›Die Winterreise‹ zusammen. Beide erzählen die Geschichte einer verschmähten Liebe mit tragischem Ausgang. In beiden spielt das romantische Motiv des Wanderns, der Wanderschaft eine zentrale Rolle. Allerdings verlieh Mahler seinem Zyklus eine tiefergehende symbolische Bedeutung. Die Wanderung ist hintergründig als Lebensweg des Einsamen zu verstehen, der Pfad, Weg und Weiser verloren hat und den Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung in den Selbstmord treiben. (Floros 2010: 72)

Musikalisch erfährt man diese Melancholie in einer schlichten Setzung, die durch ihre Ambivalenz, nicht zwischen Dur- und Mollgestus zu entscheiden, und in einem ungeraden Metrum des 5/4-Taktes ihre Wirkung entfaltet. Es wird nur der erste Satz des letzten Gesellenliedes singend zitiert: »Ich bin ausgegangen in stiller Nacht wohl über die dunkle Heide« (Melchinger 2018: 28). Aber es ist dieses einmalige Aufsteigen der Melodie, gefolgt von einem klagenden Absteigen, welches von der Zwiespältigkeit zeugt und von einem langsamen Triller der Klarinette begleitet wird, während der Schauspieler Claudius Körber die Strophe mit »Ade, ade!« (Melchinger 2018: 28) beschließt. »Leise aber nicht tot« (Gees 2017), so schildert der Pianist Michael Gees das Ende von Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Das musikalische Erleben durch das Mahlerzitat deckt sich in diesem Moment der Auf-führung vollständig mit der schauspielerischen, dramaturgischen Konzeption. Im Liedschaffen Mahlers existiert die Erfahrung von Einsamkeit und Abschied, wie Floros bezugnehmend auf das berühmte Lied hervorhebt:

Das letzte Gesellenlied *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* fungiert als Finale und Epilog zugleich. Die seelisch-geistigen Inhalte, die es zum Ausdruck bringt, sind für Mahler zentral: Leiderfahrung, grenzenlose Einsamkeit, Abschiednehmen, aber auch Transzendierung der Trauer. (Floros 2010: 71)

Die Gleichzeitigkeit von Hoffnung und Traurigkeit, die jeden Melancholiker prägt, verbindet auch die künstlerische Ästhetik Kreislers mit der Musicbanda Franui. Habjan ist ein kongenialer Übersetzer dieser

ästhetischen Prägungen, wenn er den Gesichtern seiner Puppen je ein trauriges und ein hoffnungsvoll blickendes Auge verleiht.

Nach diesem nur dreiminütigen, genrefremden romantischen Einschub in der zeitlichen Mitte der Aufführung geht es weiter mit dem Hit des Kreisler'schen Songschaffens: *Das Mädchen mit den drei blauen Augen* (Schneider/Peters, Bd. 1, 2014: 88). Die Inszenierung erreicht von diesem Moment bis zum Ende einen höheren Abstraktionsgrad, der nicht mehr vom subjektivem Leidempfinden, das man einer spezifischen Puppenfigur zuordnen könnte, bestimmt ist. Das Motiv der zwei blauen Augen des geliebten Schatzes in einer historischen Linie von Joseph von Eichendorff über Friedrich Delius zu Mahler wird bei Kreisler/Habjan um das surreale dritte Auge erweitert. Die Augen erscheinen nun buchstäblich aus den Puppenkörpern herausgerissen, da sie nicht mehr Teile von Puppenköpfen sind, sondern als übergroße Augäpfel singulär von den Schauspieler_innen langsam kreisend die Bühne durchmessend geführt werden. Augbälle mit blau aufgemalter Iris, von je circa einem Meter Durchmesser, werden dem Publikum entgegengehalten. Zu den zwei blauen Augen aus den Liedern Schuberts und Mahlers gesellt sich in einem verspäteten Auftritt ein dritter Augapfel, um den berühmten Kreisler-Song zu performen. Doch die Repräsentation der Über-Augen in dieser Größe lösen nicht mehr die im ersten Teil der Aufführung evozierte Mitleidsrezeption aus. Die drei Augobjekte verlieren ihre puppenhafte Symbolik, weil sie nicht mehr einem Körper der bisher etablierten Figuren zugeordnet werden können. Offensichtlich bedarf es des animierten und geschickt bewegten Kopf-Blicks der Puppenspieler_innen, damit vom Publikum subjektiv konnotierte Figuren imaginiert werden. Objekte als pure Abbilder von Körperteilen, in diesem Fall Augäpfel, evozieren diese Figurenimagination nicht und bleiben in Kontrastierung zu den eindringlich teils hohl und teils stechend blickenden Puppenfiguren von Kind, Staatsbeamten und der Todesbringerin nur rhythmisch animierte Requisiten. Die Zuschreibung von Körperfragmenten zu einer Körperbiografie funktioniert in der detailreichen Bewegungsführung der Puppenspieler_innen, die mit ihren Dreiviertel-Klappmaulpuppen und auch mit ihren Beamten-Schrumpfköpfen zwischen ihrem fokussierten Blick auf die Puppe und ihrer körpereigenen Mimik durch

Oszillieren Spannung erzeugen. Die individualisierte Gestaltung der Puppen wurde von Habjan mit den Schauspieler_innen während der Proben entwickelt:

Ich versuche immer, das Prinzip der Puppe, ob das jetzt eine Stabpuppe, eine Läuferpuppe, eine Klappmaulpuppe ist, an die jeweilige Produktion anzupassen. In diesem Fall haben wir eine Kombination aus Klappmaulpuppe und Stabpuppe mit grossen und kleineren Köpfen. Beim Material habe ich dieses Mal eine leichte Modelliermasse ausgesucht, um auf diese leeren Köpfe einen Charakter modellieren zu können. [...] Und manchmal habe ich nach einer Probe, bei der ich etwas über eine Figur herausgefunden habe, in der Nacht noch eine Puppe gebaut. Am nächsten Tag wurden dann die SpielerInnen mit dieser Puppe konfrontiert und wir haben zusammen geschaut, welche Entwicklung dieser Charakter nehmen kann. (Habjan in Melchinger 2018: 18)

Dass die Schauspieler_innen über eine intime Kenntnis der Charaktere der von ihnen geführten Puppen verfügen, konnte durch die erneute Visionierung der Videodokumentation überprüft werden. Die Kameraführung zeigt durch Schnitte und Zoomverfahren Details aus der Mimik der Schauspieler_innen, die im Live-Besuch der Aufführung verborgen bleiben. Man sieht im Video, wie die Schauspieler_innen im Winkel von 45 Grad hinter ihren Puppen den Text, Mimik und Charakter spielen. Habjan erreicht in seiner Inszenierung, dass die Schauspieler_innen, indem sie diese einprägsamen kleinen Teilkörper und Körperfragmente führen, glaubhafte Stellvertreter einer ›Allerwelts‹-Gesellschaft verkörpern. Obwohl es sich um eine vordergründig heitere Songcollage mit lockerem narrativem Strang handelt, entsteht beim Aufführungsbesuch Nachdenklichkeit zur politischen Situation. Habjan wird nicht müde, die Abweisung von Fremden anzuprangern. Damit übersetzt er Kreislers Sinnsuche als reisender Kabarettist, der seine Exilerfahrung nicht überwinden kann und sich nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil 1955 nie wieder wirklich heimisch fühlen konnte, weder in Deutschland noch in Österreich, noch als er in Basel lebte. In der Zeit seiner größten Produktivität waren seine kabarettistischen Erfolgssongs immer vom

melancholischen Ton des Verlusts von Heimat, Zurückweisung und vergeblicher Sinnsuche geprägt. In den freischwebenden Körperfragmenten werden Verlust und Zerrissenheit des Melancholikers Kreisler visuell und im Figurenspiel repräsentiert. Bildliche, visuelle und musikalische Konzeptionsstränge ergänzen und verstärken sich im aufstrebenden und abfallenden Rhythmus der Inszenierung. In der melancholischen Vorahnung des Sterbens liegt trotz allem die Poesie der Ewigkeit. Dieses Grundempfinden Kreislers begleitet Habjans Theaterschaffen nun schon seit fast einem Jahrzehnt. In der zweiten Strophe des Songs *Ich kann tanzen*, aus dem Jahr 1972, wird diese Stimmung durch Kreislers Worte explizit:

Ich kann sterben / doch ich sterbe nicht / Ich kann leben / doch ich lebe nicht / Ich kann gehen, doch die Füße sind vom Wandern viel zu schlaff / Drum erzähl' ich die Vergangenheit / Und ich spüre etwas Ewigkeit / Dieses Spüren ist das Letzte was ich hab'. (Schneider/Peters, Bd. 2, 2014: 118)

Bibliografie

- Diez, Georg im CD-Booklet von Franui Musicbanda (Col legno 2011): *Mahlerlieder*.
- Fink, Hans-Jürgen/Seufert, Michael (2007): *Georg Kreisler. Gibt es gar nicht. Die Biographie*.
- Floros, Constantin (2010): *Gustav Mahler*. München: Beck.
- Gees, Michael (2017): »Werkbetrachtungen«, auf: www1.wdr.de/radio/wdr3/musik/wdr3-werkbetrachtungen/werkbetrachtung-mahler-lieder-eines-fahrenden-gesellen-102.html (letzter Zugriff: 7. 4. 2020).
- Habjan, Nikolaus (2016): »Ich kann tanzen, doch ich tanze nicht... Hommage an Georg Kreisler«, auf: www.nikolaushabjan.com/hommage-an-georg-kreisler/ (letzter Zugriff: 9. 3. 2020).
- Habjan, Nikolaus (2018): *Georg Kreisler. Ausschliesslich Inländer*, unveröffentlichte Videoaufzeichnung der Aufführung vom 4. 6. 2018, Schauspielhaus Zürich, Privatarchiv.
- Habjan, Nikolaus (2019): »Gastrede bei der NÖ Kulturpreisgala 2019«, 8. 11. 2019, Sankt Pölten, auf: www.nikolaushabjan.com/gastrede-bei-der-noe-kulturpreisgala-2019-in-st-poelten-am-08-november/ (letzter Zugriff: 6. 4. 2020).

- Kedves, Alexandra (2018): »Ein Maestro macht auch Kleinkunst grosse Oper«, auf: www.tagesanzeiger.ch/kultur/theater/ein-maestro-macht-aus-kleinkunst-grosse-oper/story/28351683 (letzter Zugriff: 31. 3. 2020).
- Melchinger, Gwendolyne (2018): *Ausschliesslich Inländer*. Unveröffentlichte Textfassung der Inszenierung. Der Autorin freundlicherweise durch Frau Melchinger zur Verfügung gestellt.
- Melchinger, Gwendolyne (2018): *Georg Kreisler. Ausschliesslich Inländer*, Programmbuch, Schauspielhaus Zürich.
- Schneider, Thomas A./Peters, Barbara (2014–2019): *Georg Kreisler Lieder & Chansons*, Bände 1, 2, 4, 6, 7.
- Stoll, Dieter (2017): »Gewalt gegen Silikon ist auch keine Lösung«, auf: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14061 (letzter Zugriff: 26. 3. 2020).

Theaterproduktionen

- Nikolaus Habjan (2018): *Georg Kreisler. Ausschliesslich Inländer*, Schauspielhaus Zürich.
- Nikolaus Habjan (2017): *Wien ohne Wiener*. Volkstheater Wien.

Anmerkung

- 1 Das Doppel-s im Titel *Ausschliesslich Inländer* entspricht der in der Schweiz üblichen Schreibweise.

ALTERITIES

Paul Piris
(Rouge28 Theatre, London)

The puppet as a figure of alterity in contemporary puppet theatre

This article presents the puppet as a figure of alterity in a specific form of performance in which performers enact characters who interact with the puppets that they simultaneously manipulate. I use the term ›manipulating‹ to define this new form of performance, a word first coined by Annie Gilles in her article »Des Acteurs et des ›Manipulateurs« (›Actors and Manipulators«), published in 1994.

A unique co-presence takes place on stage between a human being, who is a subject, in other words a being endowed with consciousness, and a puppet, which is an object. When a puppet and a puppeteer interact together, they establish a unique relation of self to Other. In manipulating, the interaction between the puppet and the performer heightens the ambiguous ontology of the puppet, an object which appears as a subject onstage. Different variations of manipulating can be found in the work of artists such as Neville Tranter, Duda Paiva, Ilka Schönbein, Compagnie Mossoux-Bonté, Blind Summit, Ulrike Quade and Philippe Genty.

I will here present the difficulties faced by manipulators who want to achieve a co-presence onstage. Then I shall discuss the ontological ambiguity of the puppet and the specific nature of its alterity on stage through a Sartrean phenomenological perspective. Finally, I will analyse two different representations of the puppet as a figure of alterity by looking at *Cuniculus* by Stuffed Puppet, performed by Neville Tranter, and *Twin Houses* by the Compagnie Mossoux-Bonté, performed by Nicole Mossoux.

Co-presence in manipulacting

In manipulacting, there is potential conflict between the presence of the puppet and that of the performer. The challenge lies in giving the impression of two characters being present on stage. The fact that the performer is also a character threatens the apparent alterity of the character of the puppet. Presences have to be balanced, because initially there is no balance between the manipulator and the puppet. The fact that the manipulator has to enact a character increases the risk of an imbalanced co-presence.

Manipulacting requires that the performer uses acting and puppeteering skills simultaneously. It is important to remember that the main difference between puppeteering and acting is that they use two different modes of embodiment of the character. Acting is characterised by a fusion of the body of the actor and the character. Whatever acting technique is used, the character exists through the body of the actor. In puppetry there is a split between the body of the puppeteer and the character, as it is the puppet that is identified as the character, not the performer. Gilles argues that »the puppet can be considered as the other of the character, definitely not like the other of the actor. The other of the actor is indubitably the puppeteer because he is the one who performs¹« (Gilles 1994: 22). The actor's aim is to focus the audience on her body while the puppeteer's aim is to focus the audience on her puppet. In manipulacting, the performer faces a very difficult task because she has to create a double focus on both herself and her puppet.

The balancing of co-presence means that manipulacting is not merely an addition of acting and puppeteering skills. It requires the elaboration of a new method of practice that organises body and gaze through movements on stage.

The construction of the puppet as an Other: body and gaze

The study of manipulacting reveals that in order for the puppet to appear as an Other, it is necessary for its apparent body to seem to be autonomous of that of the manipulator. The manipulator and her

puppet seem to have separate bodies. The Sartrean phenomenology of consciousness is a useful analytical tool for understanding why the separation of bodies is central to the construction of the puppet as an Other.

In *Being and Nothingness*, first published in 1943, Sartre suggests that the separation of bodies represents the separation of consciousnesses because consciousness is always embodied. For Sartre, as Kathleen Wider explains, the body is »the subject of human consciousness« (Wider 1997: 112). The unity of the body shows the unity of the subject with regard to the world. The body is actually consciousness, and not a screen between consciousness and its objects. As the Canadian scholar Monika Langer writes, the existence of flesh is »a vehicle of an interworld in Sartre's philosophy« (Langer 1998: 112). She argues that the existence of consciousness as body »spells an inevitable and eradicable alienation insofar as it engages consciousness in a world which it continually surpasses, and confers on it an eternally elusive ›being-for-others‹« (ibid.: 105).

The distinction of bodies between the manipulator and the puppet confers on the puppet its belonging to the world as an embodied consciousness. The performer and the puppet seem to be present to one another because of their presence on stage as subjects. The distinction between the apparent body of the puppet and the real body of the manipulator contributes to the epiphany of an apparent embodied consciousness in the puppet.

The gaze also functions as a key sign of consciousness of the puppet. In *Phenomenology of a Puppet Theatre*, Jan Mrázek (2005) suggests that the eyes of the Javanese Wayang Kulit puppet are its »power of vision. [...] The eyes give the sensation of the puppet's subjectivity and visual agency, as opposed to being an object of visual gaze« (Mrázek 2005: 35). The puppet is more than a thing that can be seen; it is also an apparent subject that can see. When the gaze of the puppet is not precise, then the puppet can lose its apparent subjectness.

The gaze of the puppet reinforces its separateness from the manipulator by stressing her dramaturgical presence. If the puppet looks at the manipulator and the latter responds to this gaze, the human performer appears as part of the actuality of the puppet.

To understand the interdependence of body and gaze in the fabrication of the alterity of the puppet, I suggest examining how Sartre describes the relation of self to Other. As Langer explains,

in virtue of its body, consciousness has an ›exterior‹ and can experience the other's gaze. This gaze simultaneously reveals the other as subject and makes me aware of a facet of my own being which, on principle, will always elude me. (Langer 1998: 106)

For this reason, as Langer concludes, »my body is at one and the same time the body which I live and the body which is an object for the other« (ibid.). Sartre has two ideas here. First, the Other can only be apprehended by the self as a subject. Secondly, the Other is the subject who mediates my relation to myself. In other words, the Other allows me to be aware of aspects of myself.

Nevertheless, trying to understand the construction of the puppet as an Other through Sartrean phenomenology opens up a contradiction. Sartre never intended his theory of the Other to be applied to puppets, as they are not subjects, but objects. A relation of self to Other can only take place between two subjects, in other words between two human beings. And yet the puppet appears as the Other of the manipulator onstage. To solve this contradiction, I will look at the theory of imagination as developed by Sartre in *The Imaginary* (2004) in order to offer an understanding of the specific nature of the ontology of the puppet.

The puppet as an image

Sartre draws attention to the fact that images can be psychic, such as the memory of someone, but also non-psychic, such as a photograph, a sculpture, a painting, a caricature, an imitation and, I will add, a puppet.

Sartre argues that the image is not a thing but a relation. He defines the image as

an act that aims in its corporeality at an absent or non-existent object, through a physical or psychic content that is given not as itself but in the capacity of ›analogical representative‹ of the object aimed at. (Sartre 2004: 20)

What is imagined is an object that is not present, but that we bring back to our consciousness. Imagination does not have the same knowledge content that perception contains. »In perception knowledge is formed slowly; in the image, knowledge is immediate« (ibid.: 9). The image does not bring us any additional knowledge of the object that we already know; perception always brings additional knowledge. Unlike the object of perception that appears in an infinite series of profiles, the object of imagination »possesses in itself only a finite number of determinations, precisely those of which we are conscious« (ibid.: 16). Therefore, between perception and imagination there is a difference of nature and not of degree. In the case of perception, the object »is ›encountered‹ by consciousness« (ibid.: 7). In the case of imagination it is not; the object is absent.

This difference of nature is key to understanding the ontological ambiguity of the puppet. Scholars such as Henryk Jurkowski and Steve Tillis have both discussed the role of imagination and perception in their studies of the spectator's engagement with puppetry performances. In *Aspects of Puppet Theatre* (1988), Jurkowski refers to the concept of opalisation to explain the spectator's experience of puppetry, whereas in *Towards an Aesthetics of Puppet Theatre* (1992), Tillis develops the concept of double vision. However, Jurkowski and Tillis do not define beforehand the terms ›imagination‹ and ›perception‹, which leads to some contradictions in their definitions, such as the concept of double vision. According to Tillis, puppets create a »double vision of perception and imagination« (Tillis 1992: 65). Yet vision is a perception and so there is no such thing as an imagined perception. Moreover, he argues that the perception of the puppet by the audience »fulfils the audience's desire to imagine it as having life« (ibid.). The audience imagines the puppet as having life, not because they desire it, but because the puppet's resemblance to a living being, combined with their affective reactions, provokes the immediate impression that they are facing a living being.

Sartre explains the articulation between perception and imagination by establishing a link of intentionality between them in the context of non-psychic images. He calls an analogon a content that gives the absent object as it is given in perception although it does not make real what it represents. Sartre stresses the importance of a resemblance between the material content and the object which it represents in order to provoke an affective response from the viewer.

I propose considering the puppet as an analogon because it allows the audience to imagine its subjectness through its present objectness. Puppets are non-psychic images situated between images that bring absent objects such as portraits or sculptures immediately to consciousness, and images that make use of signs such as those found in impersonator performances.

The ontological contradiction that an object cannot be an Other finds its resolution in the fact that the puppet is not an Other, but the image of an absent Other. We perceive an object and we imagine an absent subject.

Two constructions of the puppet as an Other

I will now examine two solo performances that offer different modes of representation of the puppet as an Other: *Cuniculus* by Stuffed Puppet from The Netherlands and *Twin Houses* by Compagnie Mossoux-Bonté from Belgium. Using Hans-Thies Lehmann's study of postdramatic theatre, I suggest that *Cuniculus* is a form of dramatic theatre, whereas *Twin Houses* belongs to postdramatic theatre.

***Cuniculus* (2008) by Neville Tranter: Talking heads**

I choose Neville Tranter as my first example, because the Method acting training that he undertook in his youth with the American actor Robert Gist has been very influential in his work with puppets. This influence is reflected through the embodiment of the Other in *Cunicu-*



Stuffed Puppet, Cuniculus, Bochum, 2008, © Michael Kneffel.

lus, whether enacted by him or the puppets. Characters have clear intentions in each scene and have super-objectives for the whole play.

Cuniculus (2008) is a piece about survivors living in a world ravaged by violence and chaos. It tells the story of a small group of starving rabbits who live confined to their warren to remain safe from a war happening above them. Despite the fact that they hate human beings, a human character performed by Tranter lives amongst them. He wears a pair of red plastic rabbit ears and thinks he is a rabbit. The rabbits pretend to believe such a thing. His presence as an obedient servant appears to be very convenient for them.

Design

The five main puppets are about eighty centimetres high. They are Muppet-style puppets that can sit upright on their own without the intervention of Tranter to stabilise them, because the trunk and the legs form one solid element. This feature frees the hand of Tranter

that is not in charge of moving the head of the puppet, allowing him to manipulate one of its arms or another puppet.

All the limbs of the puppet's body seem petrified in dynamic tension. They do not hang freely, even when not animated. The only movable parts of the puppet are the head and, occasionally, the arms.

As a result, these puppets can stand on their own, speak and look at the world around them, but are not designed to move in space. When Tranter needs to bring a puppet to a different point of the stage, he simply lifts it in the air and places it in its new location. Their apparent body is easily identified from that of Tranter, and the fact that they keep a dynamic pause, even when not manipulated, reinforce their subjectness.

Manipulation

Tranter's manipulation is in full view of the audience, including the production of the puppets' voices. Nonetheless, it is worth pointing out that although Tranter does not hide the manipulation process, he is very careful to direct the attention of the audience away from it.

Tranter's manipulation is focused only on moving the head, the mouth and the left arm of the puppet. The lower part of the body remains still. This contrast between the upper and lower parts of the body is also found in Tranter's body itself. Only his head and arms actively play a role in the act of manipulation. The rest of his body is used as a support. Tranter applies his own acting approach towards building characters to the design and the manipulation of his puppets.

On most occasions, Tranter is situated next to the puppet. This body position gives him an equal presence with the puppet. In this setting, he becomes part of the surroundings of the puppet because not only is he more visible from the audience's point of view, but also the puppet can potentially see him. A direct relation of self to Other is thus possible.

Gaze

Gaze is essential in Tranter's work for setting up the relation of self to Other between him and his puppets. Tranter's character becomes part of the actuality of the puppet from the moment that the puppet looks at him. This exchange of gaze and the direction of their gaze construct an elaborate relation of self to Other between them.

In one particular scene, the character of Tranter shares an intimate moment with Mutti, an old female rabbit who dares to go outside the warren to bring food to the whole community. Although the scene is very short, it is technically complex. Except for the heads and the right arms of Tranter and the puppet, the rest of their bodies remain still. This scene contains five different usages of the gaze:

- mutual acknowledgement, when Mutti and Tranter look at each other;
- staring at a specific point, when Mutti looks at Tranter's ears;
- looking into space without focus, when Tranter talks about something that worries him;
- looking away to break eye contact when Mutti starts to laugh;
- eye contact with the audience, when Tranter's character laughs at himself.

These usages of the gaze form a dramaturgical thread which constructs the relationship between Tranter's character and Mutti.

Voice

The strategy used by Tranter to achieve the plausibility of a dialogue between him and a puppet is similar to that discussed above about the gaze.

A short discussion between Tranter's character and a puppet called Sissy displays how Tranter deals with speech. Before talking, Sissy looks at Tranter, and then looks towards the audience to deliver her line in a very patronising tone: »You should also change your name. Good for you« (*Cuniculus* 2008). Her head and mouth movements are very large. Tranter's head is motionless and looking sideways at Sissy,

which makes his face less visible than that of the puppet from the audience's point of view. The movements of his mouth are less important than those of Sissy's mouth. When Sissy has delivered her lines, she freezes. It is now the turn of Tranter to become animated. He laughs and then answers her, »You're crazy! Crazy!« (ibid.), making fun of her while moving his head and exposing more of his face to the public.

As soon as he has finished delivering his line, Sissy turns abruptly towards him and stares him in the eye. Tranter's immediate reaction is to start at Sissy's movement. He stops smiling, and fear can be read on his face as if he realises that he should not have talked to Sissy in such a way. He offers an apology. In this situation, Sissy appears as a threatening character.

In this example, it appears that the one who speaks is the one who moves. The character engaged in a speech displays his mouth and eyes to the audience. The direction of the gaze as well as the movements of the head structure these dialogues in order to indicate to the audience which character is talking.

Tranter shapes the puppet to behave like him. He concentrates his manipulation on the head of the puppet. The construction of the puppet as an Other is mainly established through gaze and speech, with the body playing more of a supportive role.

***Twin Houses* (1994) by Compagnie Mossoux-Bonté: Thinking bodies**

Nicole Mossoux trained in contemporary dance at Maurice Béjart's Mudra School, while Patrick Bonté comes from a theatre background with a training in Grotowski and physical theatre. They define their work as ›theatre-dance‹. Theatre-dance is a hybridisation of theatre and dance, not a juxtaposition of them. The order of the words, with ›theatre‹ being placed before ›dance‹, is important. It indicates the theatricality of their work. Dance is used as a tool which articulates their theatrical work.

Twin Houses (1994) consists of a series of situations, separated by blackouts and without any utterance, that invoke a woman surrounded

by beings which resemble her. The company describes *Twin Houses* as ›a multiple monologue‹ (Compagnie Mossoux-Bonté 2009: 10). A general feeling of oppression emerges from *Twin Houses*. Most of the time, the puppets seem to control the character performed by Mossoux.

Design

The puppets are life-sized and can be described as a head prolonged by a piece of cloth. All the puppets are made from a cast of Mossoux's face. Mossoux looks like her puppets, wearing make-up and a synthetic wig to enhance her resemblance to them.

These puppets have a large range of leg and arm movements, as these body parts actually belong to Mossoux, but they collapse on themselves without the support of Mossoux. Because of the realistic features of the face, the eyes are not made especially prominent and so do not reinforce the direction of the gaze.

Manipulation

Mossoux employs two main techniques of manipulation. In the first, she holds the neck of the puppet with her hand. This technique allows precise movements of the head but limits the other body parts of the puppet that can be manipulated. The second technique consists of controlling the head of the puppet with her shoulder. The puppets are fastened to Mossoux's body. Their heads are prolonged by a neck supported by one shoulder. This shoulder is strapped by elastic to one of Mossoux's shoulders. This technique gives a limited range of movement of the head but allows Mossoux to share her arms between her character and the puppet. Mossoux uses the dance technique called ›body-parts isolation‹ in order to perform a relation of self to Other with the puppet. She identifies the parts of her body that belong to the puppet, and isolates them by giving them particular rhythms and movement qualities that are different from those of the body parts

belonging to her character. Tranter uses the same technique, but only for the hand that manipulates the head of the puppet.

The body

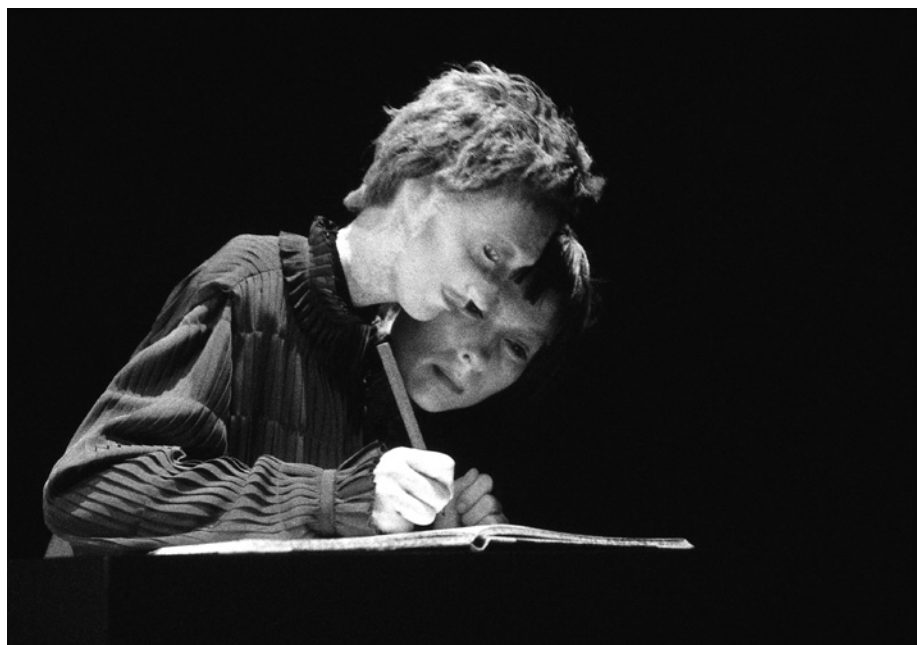
The Other in *Twin Houses* does not have a fixed shape. It is a fluid entity whose form changes according to the nature of its relationship with the character of Mossoux. In one scene, the shape and size of the puppet goes from a head with a floating body, to a large body which shares parts of its body with Mossoux, to a complete body which has fully absorbed Mossoux's body, only to end up as a ball of clothes that represents a baby bump inside Mossoux's body.

Gaze and presence

The head of the puppet is not the primary focus of attention of Mossoux's manipulation. As a result, there is no eye contact between Mossoux and the puppet at many moments during the piece.

When Mossoux uses her shoulders to manipulate a puppet, she cannot turn her shoulder inwards far enough for the eyes of the puppet to meet her own eyes. Moreover, her shoulder does not allow fine movements. The result of this is an inability of the puppet to focus its gaze precisely on the objects that surround it and that can reinforce its objectness.

Mossoux counterbalances this issue by using a particular strategy that consists of reversing the mimetic relationship between puppets and human beings. Instead of creating a figure of the Other that moves like her, she embraces the limitations of the object and makes herself move like a puppet. This way of engaging with the alterity of the puppet becomes even more noticeable when one looks at her approach to gaze and presence. This strategy, developed by Mossoux, is particularly noticeable in one scene where she and an androgynous puppet stand behind a desk that hides the legs of Mossoux. In this scene, Mos-



*Compagnie Mossoux-Bonté, Twin Houses, Brussels, 1994,
© Michel Wajnrych.*

soux's eyes are half-closed as if she is very tired or half-asleep. A book is open in front of them.

The puppet invites Mossoux's character to read some lines from the book and then to write something on it. At the end of the scene, the puppet closes the book and gently forces Mossoux to rest her head on the book. The puppet exhibits a large knife and uses it to cut off Mossoux's head.

In this scene, neither the puppet nor Mossoux look each other in the eyes. Instead, they both look at the book which is at the centre of the action. Both the puppet and Mossoux display an unfocused gaze. For instance, when Mossoux writes in the book she does not look at what she is doing, but slightly above the book. This is not normal human behaviour when writing. People tend to look at what they are writing.

Mossoux's ability to gaze is similar to that of the puppet. They share the same limitation of movement. This choice allows Mossoux to balance her presence with that of the puppet.

Mossoux loses parts of her human nature in order to balance her presence with the puppet. The alterity of the puppet requires a ›puppetisation‹ of Mossoux herself.

The different training backgrounds and the forms of theatre produced by Stuffed Puppet and Compagnie Mossoux-Bonté shape the relation of self to Other between the manipulators and their puppets onstage. Despite their differences, these two representations of the Other highlight the importance of body and gaze in the construction of the alterity of the puppet. The fabrication of co-presence in these two variations of manipulating highlights the necessity for the performer and the puppet to exist on apparently similar ontological levels.

Bibliography

- Bonté, Patrick/Longuet Marx, Anne/Mossoux, Nicole (2006): *L'Actuel et le Singulier. Entretiens sur le Théâtre et la Danse*, Carnières-Morlanwelz: Lanzman Editeur.
- Compagnie Mossoux-Bonté (2009) September-December 2009 Newsletter, Brussels, Compagnie Mossoux-Bonté.
- Gilles, Annie (1994): »Des Acteurs et des ›Manipulateurs‹«, in: *Etudes Théâtrales* 2, pp. 19–33.
- Jurkowski, Henryk (1988): *Aspects of Puppet Theatre*, London: Puppet Centre Trust.
- Langer, Monika (1998): »Sartre and Merleau-Ponty: A Reappraisal«, in: Jon Bartley Stewart (ed.), *The Debate between Sartre and Merleau-Ponty*, Evanston: Northwestern University Press, pp. 93–117.
- Lehmann, Hans-Thies (2009): *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby, London/New York: Routledge.
- Mrázek, Jan (2005): *Phenomenology of a Puppet Theatre*, Leiden: Kitlv Press.
- Sartre, Jean-Paul (2004): *The Imaginary*, translated by Jonathan Webber, London: Routledge.
- Sartre, Jean-Paul (2007): *Being and Nothingness*, translated by Hazel E. Barnes, Oxford: Routledge Classics.
- Tillis, Steve (1992): *Towards an Aesthetics of Puppetry*, New York: Greenwood Press.
- Wider, Kathleen (1997): *The Bodily Nature of Consciousness*, Ithaca/London: Cornell University Press.

Shows

Compagnie Mossoux-Bonté (1994): *Twin Houses*, The Traverse, Edinburgh.

Stuffed Puppet (2008): *Cuniculus*, Kesselhaus, Berlin.

Notes

- 1 »La marionnette peut être considérée comme l'autre du personnage, assurément pas comme l'autre du comédien. L'autre du comédien est bel et bien le marionnettiste car il lui revient de jouer.«

Demis Quadri (Accademia Teatro Dimitri) &
Yvonne Schmidt (Bern University of the Arts)

Performing agency

Exploring puppetry from a disability perspective

This paper explores parallels and intersections between disability performance and puppetry. It does so from different angles, while remaining on the level of hypothetical suggestions and without aspiring to be exhaustive. We shall emphasise issues such as metaphorical approaches, agency, negotiation, appropriation, externalisation and the process of ›becoming‹.

One possible perspective when trying to intersect disability with puppetry studies is to focus on performers with disabilities working on stage with their prostheses and other devices (wheelchairs, crutches, etc.) from a point of view that can be read in terms of puppetry. This is what happens in some studies that take into account the concept of ›cyborg‹, in the sense of a »person whose body contains mechanical or electrical devices« (Merriam-Webster n. d.). As briefly mentioned in an article by Laura Purcell-Gates and Emma Fisher, such cases can enable researchers to analyse hybrid corporealities (a combination of biological and technological elements) that emphasise disability or change our perspective on the different forces acting on human bodies; they can also analyse the idea of cyborgs as bodies that develop in a way different from biological determinism (cf. Purcell-Gates/Fisher 2017: 363–364).

Another possibility is to take advantage of the metaphorical potential of working with puppets, for example by exploiting the similarities between the puppet-puppeteer relationship and other power dynamics. This metaphorical approach towards puppetry has a long history, as witnessed by the reflections and artistic experiences of the Surrealists, Dadaists and Futurists in the early 20th century. The representatives of these artistic currents saw in puppets an immediate, effective

image of the submission and lack of power of human beings, and highlighted power games as a central element of the interactions between living performers and animated objects (cf. Allain/Harvie 2014: 240). If we consider cultural readings of disability in theatre and performance, an important statement comes to mind by Petra Kuppers, a disability culture activist and community artist:

The physically impaired performer has [...] to negotiate two areas of cultural meaning: invisibility as an active member in the public sphere, and hypervisibility and instant categorization as passive consumer and victim in much of the popular imagination. (Kuppers 2003: 48)

When performers with disabilities use their prostheses or other devices related to their disability to construct their artistic discourse, giving them aesthetic and dramatic meaning (or postdramatic meaning, if the focus is more on presence, manifestation and performativity rather than on representation, signification and narration (cf. Lehmann 1999: 146), they try to become subjects who take control of visible signs that are otherwise often read as displaying passivity and dependence. In this sense, they can assume a position of power analogous to that of a puppeteer towards his or her puppet, with the difference that in daily life the »puppet«, in the specific case of a prosthesis, can be integrated into the »puppeteer's« body itself. Prostheses and other devices can be read negatively as a physical materialisation of a person's disabilities, in the sense of dead objects (as puppets would be without a puppeteer). It thus seems that by taking possession of them (by giving them life) in an artistic/performative sense, artists, actors and dancers can change an audience's perception of disabilities and of the objects that accompany them. But maybe it is also not that simple.

As John Bell puts it in his paper »Playing with the Eternal Uncanny. The Persistent Life of Lifeless Objects«, we can see »the essence of puppet, mask, and object performance« as »the animation of the dead world by living humans« (Bell 2015: 43). At the same time, we can see puppets as »threatening, doubt-inducing, and anxiety-provoking [...] because they remind us that we are not necessarily in control of as

much as we thought we were« (ibid.: 50). We can also see puppets as »constantly unsettling because« they lead »to doubt about our mastery of the material world« (ibid.). Bell writes also that the »essence of puppet, mask, and object performance [...] is not mastery of the material world but a constant negotiation back and forth with it« (ibid.). Prostheses and other disability devices, in their interactions as objects with living bodies, cause similar feelings and at the same time demand similar negotiations from the performer with disabilities. One consequence of this is that the relationship between the work of puppeteers with their puppets and that of performers-with-disabilities with prostheses and other devices can go beyond analogy or metaphor to find concrete common features.

We shall here offer three examples of performers who use their prostheses or wheelchairs with performative meaning, and whose work is in certain aspects related to an object theatre where »the untransformed ›thing‹ is explored, either in itself (to find its inherent movement/physical properties) or to use as a character/symbol in a story« (Foley 2014). These examples feature artists who do not necessarily refer to puppets in their work, and who may be connected to the performing arts in a broad sense of the term. Nevertheless, the work of these artists with prostheses and wheelchairs puts these objects at the centre of possible readings of their performances. Through their art, they engage in a dialogue with their physical characteristics, their disabilities, their prostheses and their skills, giving these new cultural, aesthetic and performative meanings.

Mari Katayama is a Japanese artist born with tibial hemimelia who chose to have her legs amputated at the age of nine. In performances like the TED Talk *My way of conveying feelings beyond words*, she stages her relationship with her own prostheses, in particular by means of a presentation of the act of preparing them, putting them on and/or taking them off. The TED Talk itself is dedicated to a reflection on Katayama's artistic journey through the discovery of personal ways of communicating through her body and her prostheses (cf. Katayama 2015). In Katayama's work, which includes a series of self-portraits called *Shadow Puppets* (cf. Katayama 2016), the idea of the relationship between ›puppet‹ and ›puppeteer‹, or between artist and

objects, is questioned through choices that make the artist herself an object. One of Katayama's lectures is called *My Body as Material*; in her artistic work, Katayama uses herself in the same way as any other material by hand-stitching, staging and photographing reproductions of her unusual body. In the conference abstract we read that:

In order to fill a deep gap between her own understanding of self and physicality and contemporary society's simplistic categorizations, Katayama began to explore her identity by objectifying her body in her art. (Katayama 2019)

Lila Derridj is a French dancer, performer and choreographer who also trained as an architect. In her work as a choreographer and dancer, she tries to propose a different idea of ›body‹, setting out from the peculiarities of her mobility, of her relationship with her body and of her perceptions (cf. Derridj 2016). In her solo *Une Bouche* (which is a sort of condensation of her experiences), her presentation of prostheses and other devices on stage plays a very important role (Derridj 2017). Derridj separates from her prostheses and wheelchair before starting the main part of the choreography, suggesting a need on her part to get rid of them and to give them a symbolic death in order for her to start dancing. But the emphasis that Derridj gives in her performance to these acts of separation itself underlines the presence and the gaze of the wheelchair and prostheses on the whole choreography.

In his writings on the *Übermarionette*, the British actor, set designer and director Edward Gordon Craig emphasised the evolution of puppets from ritual and the representation of other dimensions (cf. Allain/Harvie 2014: 239–240). If we look at the introductory part of the performances by Mari Katayama and Lila Derridj, it is interesting to note how their acts of removing or changing their prostheses, during or before their choreography or talk, seem to acquire a ritual value. These are not merely gestures that show them actively taking possession of their prostheses, explicitly making these artists the directors or puppeteers of their movements and destinies on stage; these acts also prepare the performers and spectators for an encounter in a Grotowskian

sense (cf. Grotowski 1975: 55–59) in which they together enter a new, shared dimension.

The third example comes from the work of David Toole, a British dancer, actor, dance and theatre teacher who was born without legs. In his work as a dancer, his wheelchair is no aid to limiting the consequences of a disability, but a vector of artistic meanings defined by the performer at the core of his theatrical and choreographic actions. In this way, the performative perspective on his wheelchair changes completely. It is also important to note that Toole does not speak of the wheelchair in terms of an object at the service of his choreographic work, but as something that gives the idea of having a partner on wheels in one's own body (cf. Di Meco 2007: 181). This theme brings us back to the idea of negotiation that we posit here is as important for David Toole as it is for Mari Katayama and Lila Derridj.

In his paper »The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet«, the French researcher and theatre director Paul Piris writes that »the puppeteer and the puppet appear co-present because spectators have the impression that they are witnessing two distinct subjects. This distinction results from the apparent presence of two bodies and two gazes on stage« (Piris 2015: 38). Partners like Toole's wheelchair and Derridj's or Katayama's artificial prostheses obviously have no eyes, but as we mentioned with respect to Derridj's performance, they may have other ways of giving the impression of seeing or observing. Moreover, to suggest in a ›normate‹ way (cf. Garland-Thomson 1997: 8) to the audience's imagination the possibility that an inanimate object might be able to see may not necessarily be the only way to suggest the possibility of its subjectivity. One interesting consequence of considering the intersections between puppeteering and works such as those of Katayama, Derridj and Toole can be to question the requirements for perceiving an object as a performing subject.

If, according to Ziemer, bodies are »vulnerable places« (Ziemer 2008: 11), then the bodies of actors with visible disabilities are at the same time places of memory (cf. *ibid.*); prostheses visualise the loss or absence of body parts in the sense of a presence through absence; and bodies may also conceal invisible disabilities or pain. While performances by people with disabilities play with the visibility and invisibility

of stigma, and disability does not necessarily have to be visible to the audience, it is not possible for performers to achieve a ›neutral‹ body. The ostensible goal of training as an actor – to achieve a neutral, permeable body, and to discard the phenomenal body – is impossible (cf. Sandahl 2005: 255). Some disabled performers use their unique body along with wheelchairs or crutches as bodily extensions in a way that challenges concepts of an integral, stable or fixed body. Instead, theirs is staged as a ›fluid‹ body that is constantly in a process of becoming.

The US-American performer, musician, visual artist and author Nomy Lamm, who describes herself as »bad, fat ass, Jew, dyke amputee« (cf. Schmidt 2020: 168), says she had one leg amputated and replaced by a prosthesis at the age of three years due to a disease that prevents bone growth (cf. Schmidt 2020: 168). This experience has had an impact on her work as a political activist and artist. Lamm, who is committed to fighting discrimination against the overweight and began her career as a musician in the queer-core scene in Olympia, Washington, is a member of the performance collective Sins Invalid in San Francisco. Sins Invalid deals with the themes of disability, sexuality/gender and racism. Their works are both political manifestations and intermedia art performances (cf. Schmidt 2020: 168–170).

Lamm uses her body as the vehicle of her self-staging, which is a mixture of burlesque show, American body art, feminist performance art and multimedia art situated between video art, performance art and music. In the 2009 annual Sins Invalid performance, which was shown at the web-screening performance *Sins Invalid: An unshamed claim to Beauty in the Face of Invisibility* 2012 in Chicago, she appears as a fantasy figure. Dressed in a skin-tight, glittering body, she sits enthroned on a huge pile of human bones that represent the tentacles of an octopus and at the same time refer to the prosthetic leg of the actress. By a process of aestheticisation, she turns herself and her body into an artwork. The aestheticisation of the body as a vehicle for play focuses on the notion of beauty, which Siebers describes in *Disability Aesthetics* (cf. Siebers 2010: 20).

At the 2008 annual Sins Invalid Performance at Brava Theatre in San Francisco, Lamm sits as a diva on a bar stool in a red gala dress and sings a ballad with her deep, blues voice. Suddenly, she takes off her

prosthesis, revealing the stump of her leg, and uses the prosthesis as a percussion instrument in a polemical reinterpretation. It is a play not only with the body, but one in which the body itself becomes the playing site. Plessner's much-cited distinction between ›being a body‹ and ›having a body‹ takes on a new dimension, since parts of the body are here actually put on and taken off like pieces of clothing (cf. Plessner 1941/1970: 43).

This staging of the body shares similarities with the work of the British performance artist Mat Fraser. His *Beauty and the Beast*, performed together with the burlesque dancer Julie Atlas Muz, picks up on an iconography of the grotesque in the tension between »a narrative of the marvellous to a narrative of the deviant« (Garland-Thomson 1996: 3). At the beginning of the show, the silhouette of a naked man with bull horns appears behind the curtain. This Pan-like figure moves rhythmically to the beat of the music, parts of the body bob, a dark voice murmurs the fairy-tale words ›Once upon a time...‹, and the performer literally lets the covers fall. The audience is already in the middle of the performance, which can be described as a mixture of burlesque, freak show and poetic love story. The exaggerated emphasis on individual body parts is reinforced by the shadow play from which new body images develop, as in Bakhtin's description of the grotesque:

The grotesque body [...] is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created, and builds and creates another body. Moreover, the body swallows the world and is itself swallowed by the world. [...] This is why the essential role belongs to those parts of the grotesque body in which it outgrows its own self, transgressing its own body, in which it conceives a new, second body: the bowels and the phallus. (Bakhtin 1968: 317)

This process results in the disposal of the body in an imitated sexual act by the two performers at the end of the performance. In *Beauty and the Beast*, as in Nomy Lamb's prosthesis discussion, the disabled body of the performer with its openings becomes a bodily drama – a body that is in the process of becoming, to the point of its externalisation. This brings us to another parallel between object theatre and

disability theatre: in both, bodies are to be experienced on stage in a process of becoming, which takes place over the duration of a performance.

Man anam ke rostam bovad pahlavan / I owe Rostam my fame by the French-Iranian performer Ali Moini (Company Selon L'Heur), which was shown at the international Figuretheaterfestival in Basel 2019, is an interaction between a human performer and a non-human machine, a steel frame with scraps of meat. The huge machine connects the performer's body to a life-size puppet via hundreds of threads. When he begins to dance with his double in a gentle manner, Ali Moini animates the puppet by animating his own body through an idiosyncratic dance that he has to perform in order to guide the puppet correctly.

The title in Farsi means »Through Rostam I have come to my fame«. The figure of the Persian mythical hero Rostam here refers to an Iranian proverb that says we owe our own success to our ability to imitate another talented person. But the proverb also means that through this moment of appropriation, one has become a little bit of the person one has robbed. Moini's work is a choreographic reflection of appropriation and adaptation, of the possibility of being able to view one's own movements and intentions from the outside.

The puppet is his alter ego, but in the course of the performance it becomes unclear who animates whom, who brings whom to life. The avatar, whose form was initially identifiable as a reflection of the human body, mutates more and more into a fragmented, dissymmetric something in which the limbs change, take on new forms, and are only vaguely recognisable as an integral body or double of a human body scheme.

This spectacle of the fluid body in the process of becoming on stage, animated by a counterpart, is reminiscent of works by disabled performers who animate their prostheses and stage them as grotesque body drama or spectacle.

Both puppetry performances and disabled performers on stage deal with the issue of agency and body concepts. The examples discussed reveal – albeit not conclusively – different perspectives on disability and puppetry that provide new insights into both disability

performance and the puppetry discourse. The dialogue between these two fields, also with regard to other aspects of object theatre such as the cyborg discourse, which cannot be examined here, has only recently begun, with events such as the *Broken Puppet: A Symposium on Puppetry, Disability and Health* in the United Kingdom (with three editions since 2017). It also offers potential for further research.

Bibliography

- Allain, Paul/Harvie, Jen (2014): *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, London/New York: Routledge.
- Bakhtin, Mikhail (1968): *Rabelais and his World*, Cambridge/London: MIT Press.
- Bell, John (2015): »Playing with the Eternal Uncanny. The Persistent Life of Lifeless Objects«, in: Dasia N. Posner/Claudia Orenstein/John Bell (eds.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, London/New York: Routledge, pp. 43–52.
- Derridj, Lila (2016): »Lila Derridj. Architecte, photographe, danseuse«, www.youtube.com/watch?v=GcmSziFvKU4 (last accessed: 24 February 2020).
- Di Meco, Azzurra (2007): »David Toole. Unestetica antagonista«, in: Concetta Lo Iacono, *Il danzatore attore. Da Noverre a Pina Bausch*, Rome: Dino Audino, pp. 180–187.
- Foley, Kathy (2014): »Object Theatre«, in: *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, wepa.unima.org/en/object-theatre (last accessed: 24 February 2020).
- Garland-Thomson, Rosemarie (1996): *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York: NYU Press.
- Garland-Thomson, Rosemarie (1997): *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: Columbia University Press.
- Grotowski, Jerzy (1975): *Towards a Poor Theatre*, London: Methuen & Co.
- Katayama, Mari (2015): »My way of conveying feelings beyond words«, Kôbe, Japan, www.youtube.com/watch?v=sESC5HKI4w4 (last accessed: 24 February 2020).
- Katayama, Mari (2016): »»shadow puppet« series«, www.shell-kashime.com (last accessed: 24 February 2020).
- Katayama, Mari (2019): »My Body as Material«, 10 October 2019: Michigan Theatre, www.youtube.com/watch?v=YQPbbzuMC4E (last accessed: 24 February 2020).

- Kuppers, Petra (2003): *Disability and contemporary performance. Bodies on the edge*, London/New York: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Merriam-Webster (n. d.): »Cyborg«, www.merriam-webster.com/dictionary/cyborg (last accessed: 24 February 2020).
- Piris, Paul (2015): »The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet«, in: Dassia N. Posner/Claudia Orenstein/John Bell (eds.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, London/New York: Routledge, pp. 30–42.
- Plessner, Helmuth (1970). »Lachen und Weinen.«, in Helmuth Plessner (ed.), *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Fischer, pp. 11–171.
- Purcell-Gates, Laura/Fisher, Emma (2017): »Puppetry as reinforcement or rupture of cultural perceptions of the disabled body«, in: *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 22 (3), pp. 363–372.
- Sandahl, Carrie (2005): »The Tyranny of Neutral. Disability and Actor Training«, in: Carrie Sandahl/Philip Auslander (eds.), *Bodies in Commotion. Disability & Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 255–268.
- Schmidt, Yvonne (2020): *Ausweitung der Spielzone. Experten – Amateure – behinderte Darsteller im Gegenwartstheater*, Zurich: Chronos.
- Siebers, Tobin (2010): *Disability Aesthetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Ziemer, Gesa (2008): *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*. Zurich/Berlin: diaphanes.

Shows

- Derridj, Lila: *Une Bouche*, Centre national de la danse, Pantin, 2017, vimeo.com/220921283 (last accessed: 24 February 2020).
- Fraser, Mat: *Beauty and the Beast*, Arts Depot, London, 2013.
- Ali Moini (Company Selon L'Heur): *Man anam ke rostam bovad pahlavan/ I owe Rostam my fame*, Festival Montpellier Danse, Montpellier, 2016.
- Sins Invalid: *Annual Performance 2008*, Brava Theater, San Francisco, 2008.
- Sins Invalid: *Annual Performance 2009*, Brava Theater, San Francisco, 2009.
- Sins Invalid: *An Unshamed Claim to Beauty in the Face of Invisibility*, Access Living, Chicago, 2012.

FEMININITIES

Cariad Astles

(Royal Central School of Speech & Drama, University of London)

The return of the puppetress/sorceress

Feminism and ecology

Terminologies of puppet theatre

For many years, puppet theatre was virtually an invisible art form in scholarship and academia, with few researchers considering it worthy of much attention. Now that it has, thankfully, begun to take its place within serious academic theatre research, I have noticed how scholars have begun to create new expressions or terminologies in order to try and express the very specific and detailed act of animation and to better understand the creative, cognitive, affective and relational processes that are engaged in puppetry. Puppetry, as a discrete and particular art form, requires its own etymologies and terminologies. We have seen, for instance, Paul Piris's notion of »manipulacting« (cf. Piris 2014) and Alissa Mello's concept of »transembodiment« (cf. Mello 2016). In this article, I would like to bring another of these to the table: the act of »puppetressing«, which I will proceed to define and articulate.

I have been inspired by the idea expressed by the Swiss journalist Mona Chollet, in relation to contemporary feminism, that »magic fights back« (Chollet 2018a): in other words, that contemporary feminism and, for the purposes of this article, puppetry, are returning to the figure of the witch or sorceress. Chollet's contention is that if we are told by those in power that the reasonable perception of the world is that it is right and just, despite evidence to the contrary, reason itself is thrown into doubt. She suggests that we return to embodied, instinctive knowledge drawn from feminist and ecological thinking; and reclaims the figure of the witch as a magical and powerful figure who stands against patriarchy and ideologies of hierarchy. I

suggest, drawing on Chollet's ideas, that puppetry is returning to ecological thinking in the form of contemporary animism and moving more towards a relational encounter than a technical domination of material. The ›puppetress‹ is a puppeteer who engages with material through an eco-conscious, ecofeminist and egalitarian approach to performance, in order to discover and meet, rather than to manipulate and dominate. I use the term puppetressing since much of this work has been led by woman puppeteers who seek animistic encounters in order to enter other worlds, rather than to display technical mastery. The term puppetress is ungendered. Any performer working in this way can be a puppetress. I choose to use the term knowing that it may be controversial; I am mindful of similar discussions around the use, or not, of the term ›actress‹ (cf. Pritchard 2011). The term is used as a conscious, non-diminutive, deeply feminist and ecological way of approaching puppetry. In the following article, I will use the term ›she‹ to refer to all puppeteers working in this way.

Puppetry, technique, and ecofeminism

A number of contemporary puppeteers – many of them female – are increasingly eschewing traditional modes of viewing the relationship between the puppet and the puppeteer, and instead embrace egalitarian relationships with the inanimate, focusing on the intangible and mystical nature of matter. It can be said that feminism arrived late to puppetry. When setting up a symposium on women in puppet theatre in 2013, I was surprised to receive a death threat from an anonymous person who was outraged that such a discussion should be permitted. This alarming reaction made me ponder how Western puppetry has struggled to assert itself on account of its marginal status, and has for this reason on occasion tried to align itself with high art. By this I mean that in certain contexts, including its endeavours to procure state and financial support, puppetry has sought to establish itself within the canon of male-dominated Western theatre. Technique, skill, power and manipulation have therefore been important issues in the process of establishing it.

›Technique‹ in puppetry performance is usually recognised as one of the markers of excellence. It relates to the way in which puppets are ›manipulated‹. This refers to their material structure, their mechanism and their anatomy. Trainee puppeteers in schools around the world focus on the acquisition of dexterous manual skills in moving puppets of a particular style to indicate movement, emotion, impulse, thought and relationships. I am not challenging the value of excellent performance skills here. Duda Paiva, Stephen Mottram, Ronnie Burkett and Neville Tranter – all them highly regarded puppeteers – demonstrate superb technique and manipulation skills. But to use the term ›manipulation‹ still suggests control and dominance. Instead, I propose an ›approach‹ to puppetry that foregrounds ›spiritual animism‹ in performance rather than technique. This means an intention to recognise the deep, honouring, ecological and spiritful belief that consciousness, agency and life ›already‹ exist within nature, living things and matter itself. I therefore suggest that the word ›manipulation‹ should no longer be used in relation to puppetry performance. Increasingly, puppeteers are engaging with matter, especially natural matter, to perform alongside it, and not to dominate or manipulate it, but instead to investigate it, share it, attempt to understand it, and highlight its magical and intangible qualities.

Puppetry and power

Power is another key concept in relation to the way puppetry is viewed. The puppet has frequently been seen as a metaphor for the powerful, terrifying or omnipotent figure; or, equally, the manipulated, vulnerable or powerless (cf. Fleury/Sermon 2019). It plays with the concept of power relations, using Weber's definition of power (1922) that exists between individuals, in order to coerce or control. Foucault (2019) suggests that resistance to power relations in fact reproduces and strengthens the norm. A puppet, for example, by challenging and breaking free of its operator, enacts resistance to being dominated by its manipulator, but in breaking free finds it impossible to be animated without that same manipulator, thus reinforcing its state of dependence.

In recent years, however, a growing number of ecofeminist puppeteers has tackled questions of power, material and the relationship between bodies in ways that fundamentally unsettle the patriarchy. The puppeteer's relationship to animism therefore connects deeply to concerns raised within ›deep ecology‹ theory, in which the world, its environment and all living beings within it are understood as deeply and intrinsically interconnected, and in which the world is constructed through ›deep consciousness‹ that is not predicated on anthropomorphic perceptions of reason, logic or individuation. Identity is seen as something changeable and something shared. The question of power relations is therefore challenged within this mode of thinking.

Puppetry and the body

A third aspect of much contemporary puppetry is the relationship with the body of the puppet. It is common for the puppet to be presented as a grotesque body, sometimes emerging from the body of the puppeteer, variously prompting revulsion and ambivalence. To have a body emerging from oneself can be seen as something negative, because freedom is still predicated on the idea of the individual, separate body. The puppet bodies that emerge are shrieking, challenging, forceful, sometimes puking and engulfing, often needy or dominant. These extra bodies/identities thus clearly enact abjection, as defined by Julia Kristeva (1982): that is, the horror that is experienced when the self is confronted with the distinction between self and other. The abject body, according to Kristeva, disturbs reason and represents taboo elements of the self. Being faced with the abject body, the puppeteer experiences trauma through the experience of confrontation of the disturbed body which is outside the established order.

The work done by contemporary women puppeteers, however, suggests that the experiential, phenomenological and affective qualities of matter are more important than power relations or abject bodies. Matter is seen as a co-explorer and partner in processes that do not situate the human at the top of the hierarchical structure, or in trauma at the discovery of other identities or bodies, but as interconnected

and dependent upon matter as matter is dependent upon them for its stories. Uncertainty is not seen as terrifying, but as part of an ecological journey. Some of these women puppeteers include Ilka Schönbein (Theater Meschugge), Magali Chouinard, Yngvild Aspeli (Plexus Polaire) and Élise Vigneron (Théâtre de l'Entrouvert).

Puppetressing as mediation

Women puppeteers in some cultures have been gatekeepers at the threshold of the liminal animate/inanimate world. Women puppeteers in Nigeria play with gender fluidity in a ritual practice which turns female puppets into men and vice versa. In Côte d'Ivoire, female puppeteers communicate with the otherworld via puppets with their feet pointing backwards; in China, the Himalayas and Indonesia, women prepare puppets and effigies for funeral rites (cf. Jurkowski/Pawlik 2009). Consciousness in these rituals is teased and welcomed into the puppet through a series of respectful rituals that invoke the power and potential of animistic matter. In ritual puppetry, the puppet cannot be tamed, controlled or ›manipulated‹, but rather ›inhabits‹ the matter, puppet, object or environment with powerful and self-regulating ›anima‹. The ›anima‹ of matter is therefore not something which is determined and bestowed from outside, in the manner of a puppeteer giving life to the puppet, but which is both invoked and recognised. This ritual approach to puppetry is one that is used by contemporary women puppeteers. To return to the stance of Chollet mentioned above, puppeteers are returning to the mystical in matter, rather than to reason.

This approach considers that matter has ›consciousness‹, ›purpose‹ and ›intention‹ within a world in which humans, animals, natural phenomena and objects are deeply entwined and inter-dependent, and that this consciousness is part of the mystical and magical world of animistic belief. The relationship with matter is perceived as uncertain, and this uncertainty is viewed as part of the positive grotesque, rather than horrific or dangerous. Animistic belief responds to a plurality and diversity of consciousnesses and identities that are dependent upon each other. It is thus an ecological belief.

The French phenomenologist Merleau-Ponty refers to consciousness as being aware of one's body in *connection* with other bodies: (Merleau-Ponty 1968: 141–143). This extended consciousness involves the perception of ›everything else‹ and the registration of the individual self as part of a connected self. Rather than diminishing the autonomous identity, we find that it is strengthened in terms of the network of sense-making in collaboration with everything else. In this enmeshed, relational world, therefore, there can be no hierarchies or closed experiences, since everything is mediated by the ongoing nature of perception and experience. The puppetress does not see herself as a dominant figure, manipulating forms that emerge on stage, nor does she see herself as a sole, lonely figure dominated by terrifying forces beyond her control. Instead, the puppetress is experienced as being ›at the service‹ of the forms that appear alongside her. Her consciousness is that of interbeing. She consciously and deliberately invokes her other selves and other, equal selves in the performance space through her interaction with matter, nature and herself, and in so doing invokes the intangible, mysterious, sacred aspect of life. Magic therefore fights back in its insistence that the mystical, ecological, animistic relationship with performed matter is sacred; the human performer approaches the sacred matter with a view to stepping across the shared threshold rather than completing the story. I will now offer some brief examples of this work.

Puppetresses

In *Nomad Soul*, the Canadian puppetress Magali Chouinard goes on a metaphorical and literal journey in which she explores different aspects of herself as expressed in the natural world. She draws directly on the relationship between female identity, nature and interbeing in her work. Her performance emphasises that the self (the microcosm) exists only in relation with nature (the macrocosm) and is a deep exploration of the interior world in relation to the natural environment. The performance has a dreamlike quality and is based on Chouinard's own exploration of indigenous spirituality and the quest



Magali Chouinard, Nomad Soul, Guadalajara, Mexico, Luna Morenas festival, 2019. © Halejandro Cortés. Photograph courtesy of Magali Chouinard.

for consciousness. The self, therefore, which is semi-autobiographical in this work, is only seen as something that exists as it is manifested amongst the workings of the natural world. Here Merleau-Ponty's concept of core and extended consciousness can be seen to be deeply entwined in Chouinard's performance; the interior world of multiple selves only exists in relation to how it is expressed, both multiply and differently, in a series of ongoing and always-changing encounters with material.

Similarly, Élise Vigneron of Théâtre de l'Entrouvert asks us to enter the liminal spaces of the puppetress in order to understand and respect the nature of material. In her work, the audience is invited into an intimate experience that allows them to journey internally through a sensory experience. Vigneron's aim is to evoke changing, ephemeral landscapes and to get audiences to consider the frontiers between worlds. In this she deliberately evokes the ritual role of the puppetress from tradition: audiences are invited to seek knowledge, wisdom and understanding from their internal encounters with other worlds.



Théâtre de l'Entrouvert, Animisme, Vallée de l'Aigue Brun, France, 2020.

© *Elise Vigneron.*

She is fascinated by the space between states and worlds: visible and non-visible, animated and non-animated, shadows and light. There are strong resemblances to the process and intention shown in Chouinard's work: Vigneron's piece *Traversées/Fragments* presents a female character in search of her own identity; puppets and images, effigies of humans, appear fleetingly to suggest the ephemerality of identity and existence. Oneiric imagery leads the figures to a series of concrete ›thresholds‹; at these thresholds, shown through light, the figures hesitate, err, pass through, appear and disappear in a series of visual questions about presence, non-presence, story and self.

The last of the three puppetresses I will mention here is perhaps the best-known. Ilka Schönbein of Theater Meschugge uses her own body as the canvas for the puppet figures which emerge from within and around her body. Schönbein's temporary puppet bodies are welcomed, however painful, as parts of a whole, multiple, diverse, complex, shared identity. She often uses European fairy tales as starting points to open up aspects of identity that can cause pain: birthing, ageing, death, birth and other rites of passage. It is, in the words of

Janni Younge, only the »interdependent body« that can be the »source of life for both the puppeteer and the content of her work« (Younge 2019). This interdependence is the central feature of Schönbein's work. The idea of control is an anachronism in her work; it is irrelevant.

Puppetressing therefore proposes that the body in all its manifestations exists within and amongst nature: dangerous at times, a temporary home for spirits, ancestors and nature-filled powers; a positive force. Being a »witch«, as described by Chollet, means to embrace the need for and validity of the in-between space. It is feminist theatre in the narrative of complex existence and coexistence and as it challenges narratives of power, unitary identity, manipulation and anthropocentrism. The puppetress locates the puppeteer as mediator between life and death, between human, animal and other matter. The puppetress also engages with matter and material in order to better understand her own consciousness, her own being, her own identity. She locates herself amongst and amidst matter and material to communicate with and through it as a means to share, ecologically, her experience as part of the tapestry of eco-experience.

Bibliography

- Chollet, Mona (2018a): »Magic Fights Back«, *Le Monde diplomatique*, November 2018: <https://mondediplo.com/2018/11/16magic-fights-back> (Last accessed 21 July 2019).
- Chollet, Mona (2018b): *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris: Éditions La Découverte.
- Chouinard, Magali, »Nomad Soul«, <https://www.magalichouinard.com/nomad-soul.html> (Last accessed 13 February 2020).
- Fleury, Raphaële/Sermon, Julie (eds.) (2019): *Marionnettes et pouvoir. Censures, propagandes, résistances*, Montpellier: Deuxième Époque.
- Foucault, Michel (2019): *Power*, in: James B. Faubion (ed.), *The essential works of Michel Foucault 1954–1984*, vol. 3, London: Penguin.
- Jurkowski, Henryk/Pawlik, Jaček (2009): »Rites«, in: Henryk Jurkowski/Thieri Foulc (eds.), *Encyclopédie Mondiale des arts de la Marionnette*, Montpellier: UNIMA/Entretemps, pp. 589–594.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror*, New York: Columbia University Press.

- Mello, Alissa (2016): »Trans-embodiment: embodied practice in puppet and material performance«, in: *A Journal of the Performing Arts*, vol. 21, Issue 5, pp. 49–58.
- Merleau-Ponty, Maurice (1968): *The Visible and the Invisible*, Evanston: Northwestern University Press.
- Piris, Paul (2014): »The co-presence and ontological ambiguity of the puppet«, in: Dassia Posner/Claudia Orenstein/John Bell (eds.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, London: Routledge, pp. 30–42.
- Pritchard, Stephen (2011): »The readers' editor on... Actor or actress?«, www.theguardian.com/theobserver/2011/sep/25/readers-editor-actor-or-actress (Last accessed 4 January 2020).
- Schönbein, Ilka, »Theater Meschugge«, <http://theatermeschugge.com/?lang=en> (Last accessed 14 February 2020).
- Vigneron, Élise, »Anywhere«, <https://lentreouvert.com/> (Last accessed 5 March 2020).
- Weber, Max (1922): *Economy and Society*, Oakland: University of California Press.
- Younge, Janni (2019): »Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein«, in: *Critical Stages* June 2019, Issue 19, www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/ (Last accessed 2 December 2019).

Shows

- Magali Chouinard (2017): *Nomad Soul*. Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières.
- Élise Vigneron/Théâtre de l'Entrouvert (2009). *Traversées*. Théâtre de la Marionnette Paris.

Alexandra Beraldin
 (EAC, École d'art et de culture Paris)

Dislocated identities

Bodies of becoming in Ilka Schönbein's *Winterreise*
 and Tibo Gebert's *Manto*

Puppet theatre alters human appearance because it substitutes human flesh with objects. The introduction of foreign materials subsequently renders the identity of the subject ambiguous. This paper explores the ideas and symbolism present in puppet theatre pieces that subvert the human subject through the use of puppets or puppet-like objects. We will focus here on anthropomorphised objects that draw on images of human experience in relation to the plant and animal world. Two artists who often challenge the limits of the human body in their puppet creations, Ilka Schönbein and Tibo Gebert, focus on the dislocation of identity in their respective works. Both artists create new figures that engage in cycles of ›becoming‹. To understand the mutating notion of identity present in each artist's work, we will look closely at examples from Schönbein's *Winterreise* (2003) and Gebert's *Manto* (2014).

In order to approach ideas of identity in a state of becoming, we must ask ourselves what changes occur in our perception of a performance when bodies are dislocated, fragmented and reorganised into new, hitherto unknown spaces of identity. The theoretical concepts of becoming and identity will play a central role in our analysis of each piece here. On the one hand, the theory of becoming as discussed by Gilles Deleuze and Félix Guattari in *One Thousand Plateaus* examines the relationship between the performer and the object, and may offer insights into the construction of identity as »a process of constant building« for the Subject (Martínez González 2008: 26). On the other hand, as we look closer at Ilka Schönbein's and Tibo Gebert's performances, we will explore dislocated identities and ecofeminist thought to explore the subsequent isolation caused by loss of identity.

The displacement of identity applied to the human body in puppet theatre may lead to a sense of alienation. Can the concept of becoming counter the process of Othering?

The act of dislocation

Composed in 1827, Franz Schubert's *Winterreise* is a song cycle comprising a series of 24 songs. When the piece begins, the narrator has recently suffered a lover's split. He sings his goodbyes and then undertakes a long journey in isolation. With each song, we learn more about his emotional state and his memories, and how they inform his current behaviour. As he wanders through a desolate winter landscape, his suffering leads to folly. The music is often slow and written in a minor key, although major keys sometimes offer the wanderer hope.

In Schönbein's adaptation,¹ the piano accompaniment has been adapted for the accordion. A revolving stage occupies most of the scenic space. Props and sets are sparse, and include a bed frame and some washbasins. The space is decorated with coloured rope lights hung around the stage. Together with the accordion, the lights alter the atmosphere to emulate the experience of a summer fair. The narrator's role is shared by three artists: a singer, a puppeteer and an actor. The singer, a contralto, sings in German on the periphery of the revolving stage. The actor recites sections of the story in French. The puppeteer, Schönbein herself, manipulates her puppet-objects to reflect the poems. Schönbein fragments her own body through the utilisation of multiple prosthetics.

The use of prosthetics in Schönbein's *Winterreise* is a result of the artist's unique interdisciplinary background. Schönbein began her career as a dancer of eurythmics before studying string puppetry with Albrecht Roser in Stuttgart. She began performing short tableaux in the streets, where she developed her distinctive aesthetic that primarily explored depictions of death designed to disquiet and unsettle her audience. Implementing a blend of dance and puppetry, her puppets come to life as extensions of her body. As the audience witnesses a metamorphosis of the body, we encounter new fantastical creatures that are otherworldly; human, animal or personified symbols.

Schönbein's performance in *Winterreise* applies a stylistic technique called body-mask, or »masque de corps« (Jusselle 2011: 9) in French. The puppet-like objects in question are plaster moulds of Schönbein's body that are used to create new characters and figures.

In many ways, the multiple facets of the original narrator represent the way in which Schönbein breaks down a single complex character into simpler forms. In one of the opening tableaux of the performance, a masked Schönbein appears behind a window frame which she is carrying. As the contralto sings of betrayal and says goodbye to his lover, Schönbein removes her face from the first mask, leaving it fixed to the frame, and then appears at the other side of the window wearing another half-mask. She then removes the half-mask to reveal her face. There are now three faces or imprints at the window. Schönbein's face and the masks are all expressionless and are thus eerie, hollow shells. As puppetry gives life to inanimate objects, Schönbein plays with this idea by taking life away, removing the human presence from behind the mask. This use of masks bears a resemblance to images of the funeral masks and masks used by Etruscan societies to depict their ancestors (cf. Bourgaux 1973: 56). Schönbein's use of these objects displays a kind of underworld to the audience in which objects become symbols that represent the relationship between the body and soul. The (lost) identity that was so present at the beginning of the narrator's journey, which was whole when in love, is now barely identifiable. As if the suffering is too profound, when animation of the object ceases, the narrator ceases to have a soul, ›anima«. Schönbein portrays the theme of suffering by mutating the body from a person into a thing; it is an alienating experience.

The act of integration

In the next example, we will look more closely at the body-mask technique. In the tableau titled *The Linden Tree*, Schönbein emerges draped in a large sheet with a mannequin fixed to her head. The mannequin, moulded from Schönbein's own body, has a head, chest and abdomen but no arms. The mannequin requires the performer's presence, as

Schönbein's head is inserted into the mannequin's abdomen. Schönbein wears a mask that displays the performer's head as a representation of a foetus in the mannequin's womb. After various slow, majestic movements, the performer spreads open her arms and reveals the foetus, then crouches to her knees and the audience witnesses a birth. The child soon afterwards finds itself separated from the figure as the puppeteer removes the mannequin and the scared child stares into the darkness.

Although Schubert's narrator is a man, Schönbein plays most of the scenes as neither male nor female, though her body and her moulds are of those of a woman. This is significant, as she works in the realm of symbols: in the example of the totem, we see the filiation between mother and child. In addition, the length of this blended figure symbolises the linden tree in the song's title. If we include the idea of plant in the totem, we can draw a parallel between the cycle of life represented by the pregnant woman and the cycle of a tree. Moreover, the birth of the child is performed in a ritualised way, and this ritual extends to the end of the scene, where the mannequin is removed and the mother steps away to allow room for growth in her child.

Fantasies and fears are woven into this graceful, grotesque figure. The strangeness of the costume and moulds combined with the lack of physical articulation points and physical characteristics produces a figure that is neither alive nor dead. Each being within the hybrid form is multiple, yet each is inherently connected. When speaking of becoming, we refer to a constant process of transformation:

Becoming require[s] the assemblage of disparate entities into a collective. It offers a way to think through the relationship between individuals of different biological classifications: bringing together not only the organic and the inorganic, but also members of different species, orders and kingdoms. In this way [...] becoming is based on alliance rather than filiation or descent. (Stark 2015: 186)

The artist is the unity that sets these symbols in the same space. In the act of becoming, it is impossible to return to the single Subject or Object, and it can only change »in nature as it expands its connections« (Deleuze/Guattari 1987: 8). We see a hybrid body that deconstructs the

autonomous self: fused limbs become separate, erasing any clear idea of the puppeteer and the puppet.

The filiation of mother and child expands, or is swallowed into the realm of plant. Of course, when Deleuze and Guattari published their work, they meant their becoming to exist in a social context, and Schönbein's universe is one of fiction and symbolism. Yet this grotesque dream world of the puppet uses matter, the female body and plants to stray from Schubert's *Winterreise* and draw attention to themes of loneliness and abandonment, despite how connected we are. This tableau offers two experiences within the same cycle; one which links us to the greater act of giving life, and one which destines us to independent growth. Finally, when discussing identity dislocation and hybrid forms, the example of *The Linden Tree* also fosters a relationship with Deleuze and Guattari's becoming and ecofeminist theory, insofar as marginalised groups, including Nature, women and children, are present in both. We will explore this connection further by shifting our focus to the next artist.

The figure of the augur

Tibo Gebert is a graduate of the University of Performing Arts Ernst Busch in Berlin and the École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette in Charleville-Mézières. In his solo performances, he often works with minimalist narratives, focusing his audience's attention on the puppet's simple gestures. Throughout his pieces, spoken language is sparse, and images are more significant sources of understanding. These images, however, are always constructed with multiple layers of meaning, leaving the audience free to imagine and construct their own version of the story. Gebert has shared his view on working with objects in an interview: »[the puppets] have a soul because I give them a soul, a piece of myself. In a way, the objects are energised by this«² (Gebert in Gérard 2014: 6). For him, a puppeteer is a giver of life. The artist may choreograph all his performances using precise and deconstructed movements, but for Gebert, the magic of puppets means they are alive while he is performing.



Tibo Gebert/Numen Company, Manto, 2014. © Gianmarco Bresadola.

Of the many pieces created by Gebert and Numen Company (the company that produces his solo pieces), *Manto*³ offers us another type of hybrid form for analysis. In this play, we follow Manto, a fantastical creature half-human and half-deer, who possesses the gift of divination. On stage, the audience discovers Manto in pre-dawn light, exploring its surroundings through minute choreographed gestures. This piece does not feature any text, instead, sensations, not plot, are articulated through sound and live vocals. The puppet's actions and visions are complicit with the musical composition which guide the puppet's emotional range. The vocals, composed mostly of otherworldly consonants and vowel sounds, follow an underlying instrumental score affecting the tone of the narrative. On most occasions, the puppet moves with the vocals and especially with the rhythm. Manto's gestures increase in duration as the soundscape slows down and then become agitated when the singing voice moves from legato to more staccato phrases. The musical composition projects the character's emotions and also to transform the audience's understanding of time. Indeed, the lingering instrumental score and extreme duration

of each physical movement immerse the audience in the character's unique conception of time and space. The tempo plays a significant role, as the measured pace of the soundscape reflects Manto's gradual journey into the realm of her visions.

The puppeteer, Gebert, remains behind the almost life-sized puppet, manipulating its arms and neck freely using a mechanism that secures the puppet's torso to the performer's chest. The puppeteer is completely hidden from view, disguised by black clothing, gloves, a black headpiece and lighting effects. The manipulation of the puppet is thus hidden from view. Lighting is one of the most important elements on stage, as it masks the manipulator, adds to the mystical atmosphere of the unknown territory, and highlights the hybrid silhouette.

The puppet's human body is made out of resin, while the antlers fixed on its head are real. The puppet's features are sculpted in a very delicate manner and the face could be that of a child or a teenager. The cut and fabric of the costume outline a female silhouette with breasts. The antlers affixed to the head, however, are a masculine attribute. Thus, gender is not shown as a clear construction and the animal and human form share the same body. The puppet is instantly othered as it does not fit into the confines of what is expected of a gender or a species. This effect ties back to the character's magical powers and further defines this hybrid identity as an augur. For the following analysis, we will use female pronouns to describe Manto.

In puppetry, anthropomorphism is a recurring source of inspiration for puppet makers. Anthropomorphism acts as a strategy of perception: it is a way to interpret the world's ambiguities with our only tool, namely our understanding from our limited point of view. Cognitive science shows that we are predisposed to see the human form and human qualities as human (cf. Guthrie 1993: 6), we make meaning out of patterns, and empathically extend our subjectivity into the world to make sense of what we encounter. The hybrid figure, in consequence, calls into question our dualistic approach to human existence. Being both animal and human, Manto is just as much a figure of Nature as she is an outsider to it.

Deleuze and Guattari maintain that we should reject any notion that humans are higher on the evolutionary tree. Becoming is neither a

regressive nor a progressive act, and is not a form of identification. If we take the example of the becoming-animal, there is a zone of proximity where one can no longer distinguish the human from the animal (cf. Beaulieu 2007: 74). Can we speak of the becoming-animal in the case of this hybrid puppet? Martínez González writes that »the modern notion of identity doesn't allow us to comprehend the complexity of present-day feminism« (Martínez González 2008: 34). The feminist author Rosi Braidotti states that »today the challenge of feminist theory is how to invent new images of thought that help us to reflect on change and the changing conditions of the subject« (Braidotti 2004: 142, quoted in: Martínez González 2008: 25). This idea of becoming-animal, which should occur on the molecular level (Beaulieu 2007: 75), is challenged at a critical moment of the piece where Manto must face her place in the forest.

Manto is centre stage, there are long columns of fabric suspended on either side of the stage, and the lighting casts a shadow on both pieces of fabric. She looks curiously at her profile in the shadow on one side of the stage, then sees the same shadow on the opposite fabric. The vocals and music begin to increase in volume and rhythm. Manto is quickly overwhelmed by the voices and grabs her antlers. She begins to contort violently, pulling at her antlers to escape what she is experiencing. We can only speculate as to what her voices and visions are telling her, but through her hybrid identity and gift of divination, Manto is Other. Moreover, this magical power also relates to the intrinsic magical status of the puppet itself, as an object that is brought to life and given the status of a living being when animated.

Although the Deleuzian becoming remains ambiguous in this example, a final aspect of becoming that can relate to it is the concept of »minoritarian« (Deleuze/Guattari 2007: 45). Deleuze and Guattari conceptualise the notions of minor and major, not in terms of numerical density or importance, but rather in terms of power. Minoritarian groups are therefore groups that »are oppressed, prohibited, in revolt, or always on the fringe of recognised institutions« (ibid.). In other words, it is through their position on the fringe or the borderline that minoritarian groups open up a space for becoming. One can thus

speak of becoming-woman or becoming-animal, but not becoming-man or becoming-human. The non-conformity of Manto's body only furthers our curiosity for this being.

This interestingly relates to ecofeminist thought, which draws on the concept of gender to analyse relationships between humans and the environment. Introduced by Françoise d'Eaubonne in *Le Féminisme ou la Mort*, this philosophy encompasses social, political and environmental questions through the lens of the irreversible environmental damage caused by Western patriarchal dominance (d'Eaubonne 1974: 10). Indeed, ecofeminism relates the oppression of all marginalised groups (women, people of colour, children, the poor) to the domination of Nature. These parallels include, but are not limited to, seeing women and Nature as property, seeing men as the curators of culture and women as the curators of Nature, and how men dominate women and subsequently dominate Nature. In patriarchal thought, »women are believed to be closer to nature than men. This gives women a particular stake in ending the domination of nature – in healing the alienation between human and nonhuman nature« (Plant 1989: 18).

The scope of ecofeminism is broad, says the author Charlene Spretnak, and can relate to the study of politics and society, belief, Nature-based religions and environmentalism (cf. Spretnak 1990: 5). We can also include a cultural and/or artistic approach in which artists draw upon environmental and gender identity sources during the creative process. We can identify two potential branches of cultural ecofeminism. The first is social activism dedicated to feminist actions in line with environmental issues, while the second draws upon our relationship with Mother Earth (Wildy 2011: 54–55). Let us consider gendered language such as ›Mother Earth‹ or ›Mother Nature‹, which describe the environment in terms relating to traditional roles of women as nurturers and caregivers. This discourse correlates women's existence to Nature, which can either be empowering or essentialist, depending on the school of thought. Gendered language additionally demonstrates the connection between the marginalisation of women and Nature, as male-dominant forces have historically disregarded their existence as Subject. There is, however, a growing movement that ascribes a deeper, spiritual connection to women and Nature.

Beyond submission, the spiritual bond between women and the environment is a form of agency. Take, for example, the Gaia hypothesis that defines the Earth as a single organism whose energies are combined in a regenerative cycle for all things. Whereas some critics believe that the conflation of women and Nature is essentialist and represents biological determinism, others support a non-hierarchical, Earth-based spirituality. Carolyn Merchant wrote in her book *Radical Ecology* that spiritual or cultural ecofeminism »celebrates the relationship between women and nature through the revival of ancient rituals centred on goddess worship, the moon, animals, and the female reproductive system« (Merchant 1992: 191).

Manto, an augur, a sorcerer of another world, is also a figure of displaced identity. Her multiple identities play on the threshold of her visions. Her visions, regardless of their nature, situate her as a figure of heightened consciousness. Both in history and in works of fiction of all genres and mediums, those who can see what others cannot are as coveted as they are persecuted. Manto is characterised by her appearance, and also alienated by it. She is intrinsically tied to Nature not just because of her antlers, but also because of her prophetic abilities. However, this gift is also rooted in deep misogyny, as references to the witch trials of the past can demonstrate. Superior knowledge and intellect in women are threatening to many in positions of power. A hybrid body that is able to see the impossible is an identity construct that extends beyond a dualistic understanding of the Subject. Indeed, the emancipation of the Subject in a minor position, through a process of becoming, can no longer be situated in the dominant power struggle based on gendered identity. Transformation of social behaviour and perception can therefore occur, but the process is fraught when confronted with major social hierarchal systems.

Conclusion

The two artists featured in this article, while choosing different narrative structures, are both motors of alternative identities searching for new modes of understanding. On the one hand, Ilka Schönbein,

an artist of great influence in contemporary puppetry, transforms her own body during performances. Her figures, mutated by flesh and matter, are displaced and severed from their normal connection and thrust into unknown territory. On the other hand, Tibo Gebert works with hybrid puppets and immerses his audiences in a fantastic realm of the unknown. The figure of the augur, a powerful symbol, is additionally marginalised through a process of becoming-animal. A spiritual approach to ecofeminism suggests the relationship between natural regenerative cycles; here we can think of the totem of the mother and the tree as well as the character Manto. Moreover, both artists, although different in their puppetry technique, create ambiguous identities using ritualised matter. Whereas Schönbein engages with rituals of the flesh, Gebert summons visions that are out of reach for those who do not possess the puppet's magical abilities. Indeed, the single character in *Winterreise* becomes a metaphor of life and death, and only Manto, a dislocated identity, sees beyond human limits. Puppetry and ecofeminism appear to be interrelated for contemporary artists, and analysing other examples could open up new avenues of study, both in gender studies and the environmental humanities.

Puppet theatre creates an uncanny world which stimulates our ability to interpret what we see. In both these pieces, we observe the alienation of identity which begins with the physical body. Dislocated identities exist in relation to major cultural currents that do not consider the possibility of multiplicity when we say ›I‹. To say ›I‹ is a political act. Although the examples in this article are not forms of political theatre, our ability to reflect on the idea of major/minor identities in ways that do not require the assumption of strong versus weak, is a way of looking at different dichotomies and of seeing beyond hierarchy. When we escape duality, ›I‹ includes the ecosystem of all that has made us, and of all that we will become.

Bibliography

- Beaulieu, Alain (2011): »The Status of Animality in Deleuze's thought«, in: *Journal for Critical Animal Studies* IX, Nos. 1/2, pp. 68–88.
- Bourgau, Jacques (1974): »Possessions et simulacre aux sources de la théâtralité«, Paris: Épi.
- Braidotti, Rosi (2004): »Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada«, Barcelona: Gedisa editorial, col. Diferencias, in: Martínez González, María (2008): »Feminist Praxis Challenges the Identity Question: Toward New Collective Identity Metaphors«, in: *Hypatia A Journal of Feminist Philosophy* 23, No. 3, August 2008, pp. 22–38.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1987): *A Thousand Plateaus*, Minneapolis: University of Minnesota Press, Brian Massumi (translation).
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2007): »Becoming Animal«, in: Linda Kalof/ Amy Fitzgerald (eds.), *The Animals Reader: The Essential Classical and Contemporary Writings*, Oxford: Berg, pp. 37–50.
- Gebert, Uta/Tibo (2014): »De l'importance de la conviction«, interview conducted by Naly Gérard, in: *Mouvement* 73, March-April, TJP, Centre dramatique national de Strasbourg, pp. 4–7.
- Guthrie, Stewart Elliott (1993): *Faces in the Clouds: A New Theory of Religion*, Oxford: Oxford University Press.
- Jusselle, Jacques (2011): *Ilka Schönbein, le corps: du masque à la marionnette*, Paris:
- THEMAA, coll. Encyclopédie fragmentée 3.
- Merchant, Carolyn (1992): *Radical Ecology: The Search for a Livable World*, New York: Routledge.
- Plant, Judith (1989): *Healing the Wounds: The Promise of Ecofeminism*, London: Green Print.
- Spretnak, Charlene (1990): »Ecofeminism: Our Roots and Flowering«, in: Irene Diamond/Gloria Feman Orenstein (eds.), *Reweaving the World*, San Francisco: Sierra Club Books, pp. 3–14.
- Stark, Hannah (2015): »Deleuze and Critical Plant Studies«, in: Jon Roffe/Hannah Stark (eds.), *Deleuze and the Non/Human*, London/New York: Palgrave Macmillan, pp. 180–196.
- Wildy, Jade (2011): »The Artistic Progressions of Ecofeminism: The Changing Focus of Women in Environmental Art«, in: *The International Journal Of The Arts In Society* 6, No. 1, pp. 54–65.

Shows

Ilka Schönbein/Ute Hallaschka (2003): *Winterreise/Voyage d'hiver*, Festival mondial des théâtres de marionnettes, Charleville-Mézières.

Tibo Gebert/Numen (2014): *Manto*, TJP Strasbourg.

Notes

- 1 *Winterreise* (2003 to 2005), directed by Ute Hallaschka and Ilka Schönbein; masks, costumes and narrator by Ilka Schönbein; singer Christian Hilg, musician Rudi Meier; principal stagehand Simone Decloedt; French text Paule d'Héria, followed by Marie-Laure Crochant.
- 2 Original text in French: »[les marionnettes] ont une âme parce que je leur donne une âme, une partie de moi-même. D'une certaine manière, les objets se chargent«.
- 3 *Manto* (2014), produced by Numen Company and Centre Dramatique National d'Alsace; puppets, design concept and director: Tibo Gebert; in collaboration with: Michel Cerda, Gabriel Hermand-Priquet, Inga Schmidt; singer: Harald Maiers; musical composition: Mark Badur, Ulrich Kodjo Wendt; lighting: Fabien Bossard, Tibo Gebert; costumes: Sonja Albartus, Nicole Reinbold, Tibo Gebert. In Greek mythology, Manto was the daughter of the prophet Tiresias and shared his gift of divination.

BEING MULTIPLE

Markus Joss

(Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, Berlin)

Der geteilte Körper

Was ist denn da eigentlich los? Über tausende Jahre agieren die Puppenspieler_innen aus dem Verborgenen. In Ägypten und später in der Antike bereits gab es Puppen, die über Sehnen gesteuert ihre Glieder bewegten, während die Spieler_innen selbst sich den Betrachter_innen entzogen.¹ Und ›Strippenzieher_in‹ nennen wir noch heute, wem wir unterstellen, seine/ihre Interessen nicht offen, sondern aus dem Verborgenen zu verfolgen. Puppenspieler als Täuscher und Trickster? Und sein/ihr Geschöpf, die Puppe, wirkt um so autonomer, wo er/sie selbst sich nicht zeigt? Dieses Konzept war lange bestimmend für das Spiel mit Puppen. Das Verdecken der Spieler_innen war konstituierend und Voraussetzung für die Illusion der Selbstbestimmtheit der Puppe. Die Puppe stand als signifikant allein im ›Frame‹; für den/die Spieler_in war darin kein Platz. Der Wirkmechanismus, dass hier ein Ding für ein Subjekt steht und im Sinne der Illusion auch als solches wahrgenommen wurde, musste genügen. Das Auftreten der Spieler_innen hätte nichts als Verwirrung gestiftet. Eine weitere Repräsentationsebene war nicht vorgesehen. Der_die Spieler_in ist in diesem Setting der_die Maschinist_in. Zwar schreibt schon Kleist, dass sich »der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette« zu versetzen habe (vgl. Kleist 1985: 315). Es bleiben aber das Herstellen, das Mechanische, das Steuern und insbesondere das Beherrschen als bestimmende Merkmale für das Bild der Puppenspieler_innen und ihrer Profession. Die Magie wird der Sache insgesamt nicht abgesprochen, aber sie bezieht sich auf die Puppe und ihr Habitat. In ihm bewegt sie sich allein. Der_die Spieler_in bleibt draußen. Und jetzt? Kaum eine Inszenierung, in der der_die Spieler_in der Puppe sich nicht selbst als Spieler_in markiert. Er_sie tritt gleichsam aus dem Dunklen, entfernt die Wand, reißt das verhüllende Portal nieder und

deutet auf sich selbst. Hier bin ich und hier ist meine Puppe. Und auch, wo er_sie das nicht explizit tut, impliziert diese Strategie eine doppelte Dualität und eröffnet ein Spiel mit komplexen Repräsentationsebenen. Die Puppe als totes Ding meint eine lebendige Figur und der_die Spieler_in stellt diese Verlebendigung aus. Der Übergang von Leben und Tod wird zum performativen Kern und die Lücke, die sich aus der bewusst flüchtig gehaltenen Figuration des Materials ergibt, wird zur Einladung an die Imagination der Zuschauer_innen.

Der_die Spieler_in setzt die Lebendigkeit der Puppe damit nicht als ein A priori, sondern sich selbst als Schöpfer_in ins Licht. Als hätte er_sie es nicht nötig sich zu verdecken. Als glaubte er_sie nicht mehr an den simplen Umstand, dass das Auge der Betrachter_innen die Puppe dort am lebendigsten wahrnimmt, wo es sich, von unnötiger Ablenkung geschützt, ganz der Illusion hingeben kann. Diesem_dieser selbstbewussten neuen Spieler_in geht es aber gar nicht allein um die Illusion. Freilich knüpft sich an sie noch das zarte Band mit den verzückten Zuschauer_innen, die rufen: ›Es lebt!‹ Dieser Zuruf – Ausdruck der Verblüffung über die eigene Verführbarkeit – ist immer auch Lob für jene, die ›Es‹ lebendig machen, für die Puppenspieler_innen, für ihre Profession, für ihre Fertigkeiten, Virtuosität, und schlicht: für die viele Arbeit, welche die Zuschauer_innen hinter dem verführerischen Gelingen vermuten dürfen. Das Lob wird gerne angenommen, allein: Das kann nicht genügen. Nicht nur dieses Handwerk einer Verlebendigung soll gelobt werden. Die Verschiebung der ästhetischen Strategie, weg von der möglichst unbeschadet, durchgehend gestalteten Illusion der Verlebendigung hin zum unmittelbaren Erleben von Prozessen und Ereignissen, setzt ein verändertes Rollen- und Körperverständnis der Spieler_innen voraus. Wer sind diese neuen Spieler_innen? In welchem Verhältnis stehen sie zu den Dingen, mit denen sie sich auf der Bühne umgeben und wie zu den Zuschauer_innen?

Wie konnte es überhaupt dazu kommen, dass sich die Puppenspieler_innen aus der Konvention der verdeckten Spielweise lösen? Woher dieses Selbstbewusstsein? Oder war es Selbstüberschätzung, hier etwas in Frage zu stellen, was doch recht eigentlich den Kern darstellen sollte? Und wann hat es damit angefangen? Wie sehr mussten

sich die Sehgewohnheiten des Publikums wandeln, bevor sich die Spieler_innen gemeinsam mit der Puppe auf die Bühne wagen? Und welche aktuellen Strategien, die ihre Kraft aus dem Verhältnis von Spieler_innenkörper und Puppenkörper ziehen, kann man heute beobachten? Was wurde gewonnen?

Der vorliegende Artikel kann nur einigen der Fragen nachgehen und will sich auf das Verhältnis von Spieler_innen- und Puppenkörper fokussieren. Mit dieser Verengung wird in Kauf genommen, dass im oben beschriebenen Narrativ, das von der Entwicklung einer verdeckten Spielweise mit Fokus auf die Illusion, hin zu einer offenen Spielweise mit Fokus auf Aushandlungsprozesse eine Lücke klafft!

Wer schreibt die Geschichte darüber, wie die Portale der Marionetten- und Handpuppenbühnen fielen und die Spieler_innen dem Blick des Publikums preisgaben? Vermutlich ist diese Geschichte so nicht zu schreiben, weil der Ansatz schlicht falsch ist. Das Puppentheater in seinen traditionellen Formen war viel zu sehr an den ökonomischen und diskursiven Randbezirken angesiedelt und seine Protagonist_innen mit der Existenzsicherung beschäftigt, um solch einen Wandel ›von innen‹ zu vollziehen. Ja es bleibt fraglich, ob sich überhaupt eine Entwicklungslinie von der noch im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts reichen Landschaft an Puppentheatern in die aktuellen ästhetischen Strategien erzählen lässt. Bezogen auf das Schauspieltheater gibt es den Anspruch auf eine Geschichte mit nachvollziehbaren Entwicklungslinien, mit Brüchen in Detailfragen zwar, aber als Kontinuum der Gattung.

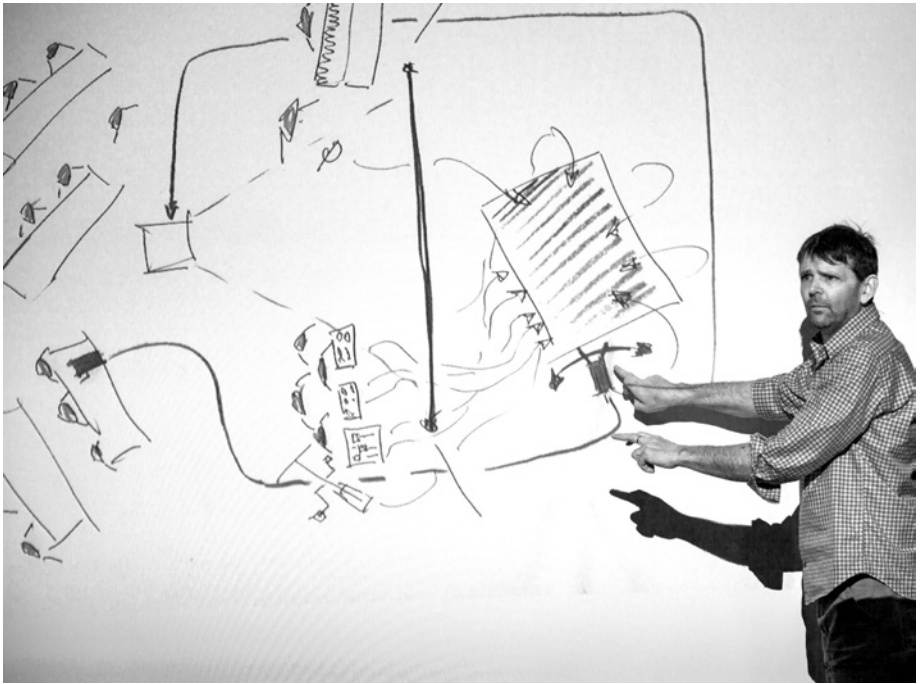
Zu vermuten ist eher, dass die wichtigsten Impulse, wie wir sie in der Puppenspielkunst heute beobachten, in der bildenden Kunst der Moderne liegen, in den historischen Avantgarden und schließlich, dass die Puppenspieler_innen ihre Ahnen in den bildenden Künstler_innen finden, die ihr Material aus den Ateliers in die Öffentlichkeit schleiften, um es vor aller Augen zu bearbeiten. Performing Art und Materialhappening als Geburtsstunde der zeitgenössischen Puppenspielkunst?

Herkunft ungeklärt

Wäre das Bild im Zusammenhang mit Puppen nicht etwas zu nahelegend, könnte man sagen: In seiner aktuellen Formenvielfalt werden in der Puppenspielkunst unterschiedlichste Fäden historischer Entwicklungen aufgenommen und neu geknotet, etwas stabiler wäre es, von Säulen zu sprechen, die das Fundament unserer Kunst bilden. Produktiver scheint es aber, von einem Bastard zu reden. Er kennt Teile seiner Ahnen, kaum aber deren verwandtschaftlichen Verhältnisse. Die ungeklärten genealogischen Linien mögen theaterhistorisch bedauerlich sein, aus der Perspektive der Kunstschaffenden werden sie zum Nukleus lustvoller Betrachtungen der eigenen Ahnengalerie: Von wem hab' ich was? Welche Körperbilder stehen mir zum Verständnis des eigenen Spielerkörpers zur Verfügung?

Zwei Merkmale dieser ganz unterschiedlichen Vorfahren sind das Bemühen um eine Illusion und die Suche nach dem Ereignishaften. Das erste hat mit Kontrolle, das zweite mit Hingabe zu tun. Beide haben den Anspruch, sich im Spiel zu verwirklichen. Diese beiden Pole bestimmen die Arbeit vieler zeitgenössischer Puppenspieler_innen und markieren gleichzeitig einen Riss, der sich in unterschiedlichen Dramaturgien und im Spieler_innenkörper selbst ausdrückt. Absolute Kontrolle, Kalkül und Beherrschung auf der einen Seite und bedingungslose Hingabe und Offenheit auf der anderen.

Der äußere Anlass für den vorliegenden Text ist die Rückschau auf einen Workshop, der im Rahmen der internationalen Tagung »Uneins. Identitätsentwürfe im Figurentheater« vom Autor geleitet wurde. Die Teilnehmer_innen konnten an Übungen das Verhältnis von Spieler_innen- und Puppenkörper untersuchen. Mit Puppe und Puppenkörper sind Artefakte gemeint, die als Fragmente oder als Ganzes geeignet sind, den menschlichen Körper nachzubilden. Gesucht wurde die anthropomorphe Geste, also der Moment, in dem aus einem Ding ein (menschliches) Subjekt wird. Zwischen den Übungen gab es kurze theoretische Exkurse. Im Folgenden werden einige dieser Exkurse aufgenommen und in den Zusammenhang mit der oben aufgeworfenen These der Dichotomie von Kontrolle und Hingabe gebracht.



Markus Joss, Tagungsworkshop »Der geteilte Körper«, 2020.

© Laurette Burgholzer.

Der epische Sockel

Die Puppenspielkunst arbeitet auf einem epischen Sockel. Der_die Spieler_in tritt zusammen mit einer Puppe – und das kann hier diverse Formen von Material und Dingen meinen – auf die Bühne und die Zuschauer_innen verstehen: Aha! Mittels dessen, was da mit auf die Bühne gebracht wird, soll sich hier ein Geschehen vor aller Augen abspielen! Das Absichtsvolle wird unterstellt. Das Mittel ausgestellt. Der_die Spieler_in organisiert sich und sein_ihr Material hinsichtlich einer gewissen Lesbarkeit. Was getan wird, hat Zweck und Ziel. Hier wird nahezu alles zum Zeichen. Und mühevoll genug, hier alles zum Zeichen werden zu lassen. Doch was die Grundbedingung des Lesbaren ist – das Zeichenhafte – wird zur Falle.

Zwar kann sich auf dem epischen Sockel alles Mögliche entwickeln, und es können differenzierte Dramaturgien ihren Ausgangspunkt

finden. Dramatische, performative, diskursive Strategien können sich entfalten. Es bleibt aber das Problem der Rahmung. Spieler_in und Puppe sind in den bedeutsamen Rahmen genagelt und Erlösung ist kaum in Sicht. – Erlösung wovon? Von einem radikal semiotischen Ansatz, in dem ›alles‹, was getan wird, auch gemeint ist und in dem das Ereignishafte keinen Raum hat. Tatsächlich lassen sich ja soziale Interaktionen mit Vektoren beschreiben und auch in der Puppenführungstechnik gehört das zum Grundhandwerk. Wer schaut wann wo hin? Impuls, Gegenimpuls, Timing. Im besten Fall gelingen hier eine Verständigung und eine Artistik. Doch mit dem Grad eben dieses Gelingens ist der beste Teil der Puppenspielkunst vertan, und es muss sich Unerhörtes ereignen, damit das Absichtsvolle nicht die Oberhand behält.

Das Material setzt sich performativ zur Wehr²

Zum Glück setzt sich das Material performativ zur Wehr. So groß das Bemühen um Kontrolle ist, es gelingt nicht durchgehend. Und hier greift die erste Bastardisierung. Während im Konzept der größtmöglichen Illusion das Nichtgelingen eben dieser Illusion der Makel ist, wird sie in Konzepten, wo dies absichtsvoll akzeptiert oder gar befördert wird, zum Interpretationsraum, der sich zu den Zuschauer_innen hin öffnet. Natürlich gelang selbst bei allergrößtem Bemühen und großem Können eine Illusion nie zur Gänze. Immer gab es Momente, in denen die Illusion zusammenbrach. Über das Unvermögen schlug die Konvention der Akzeptanz eine Brücke. Dass etwas gemeint war, auch wenn es partiell nicht gelang, wurde und wird akzeptiert. Und die Künstlichkeit des Materials, so beherrschbar es gehalten war, vermochte nie ganz das zu erreichen, auf das es verwies. Die Puppe, die ein Zeichen für den Menschen war, mochte noch so perfekt geführt werden, immer war sie eben auch Material. Und die Künstlichkeit, die sich daraus ergab, war immer schon Ziel und ein Hingucker! Es macht aber einen großen Unterschied, ob dieser Verfremdungseffekt erster Güte quasi ›frei Haus geliefert wird‹ oder ob wir suchen, was doch der Illusion zuwiderläuft. Die Lücke in der absichtsvoll gehaltenen Illusion

ist kein Makel, sondern eine Schnittstelle zu neuen Spielangeboten und Interpretationsansätzen.

Gleichzeitig fordert dieses absichtsvolle Zulassen eine neugeartete Souveränität gegenüber dem Handwerk der Puppenführungstechnik. Die Spieler_innen öffnen sich den Zumutungen des Materials, die Bedingungen des Materials werden thematisiert und – wo dies gelingt – mit dem absichtsvoll Gewollten ins Verhältnis gesetzt. Diese Dialektik des Unvermögens setzt den_die Spieler_in ins Licht und ordnet ihn_sie gleichzeitig dem Material unter. Die Beherrschung des Materials ist der Imperativ und das dafür aufgewendete Bemühen nur durch sein eigenes Scheitern legitimiert! Damit rückt das Performative in den Fokus. Zum einen, weil das Verhältnis von Spieler_in und Material und der Aushandlungsprozess zwischen diesen beiden zum Ereignis wird. Zum anderen, weil die Momente der Verlebendigung nicht als durchgestalteter Anspruch, sondern als transparent gestaltetes Momentum für die Imagination der Zuschauer_innen bereitgehalten wird. Die Verweigerung eines abgeschlossenen Habitats nur für Puppen macht das Ausstellen der Animation als Prozess überhaupt erst denkbar.

Animation als Prozess, der imaginierte Körper und die Mortifikation

Grundlage der Puppenspielkunst ist die Animation. Die Verlebendigung von Dingen. Die Spieler_innen stellen sich das Ding als lebendiges Wesen oder als ein Teil davon vor. Sie halten sich damit in einem spannungsreichen Feld auf: sie stellen sich das Ding als ein lebendiges vor, manipulieren es, gleichzeitig müssen sie es als ein lebendiges ›wahrnehmen‹. Schöpfung und Wahrnehmung der Schöpfung fallen in eins zusammen. Was sich als sprachliche Nuance darstellt, ist in der Praxis ein Paradox, das sich nur in absoluter Hingabe herstellen lässt.

Dies ist die zweite Bastardisierung. In der Ahnenreihe ist die Grundlage dafür schon einmal zu finden: im Maskenspiel und dort in reinster Form. Die Maske nimmt von dem_der Spieler_in Besitz, nicht er_sie trägt die Maske, sondern die Maske formt, wer sie trägt

und löscht ihn_sie aus. Der Blick der Spieler_in durch die Maske auf den Spiegel zeigt: Dort steht ein_e andere_r. Nirgends so wie im Maskenspiel lässt sich die Erfahrung machen, dass ich ein_e andere_r bin.

Und in der Puppenspielkunst? Auf der ersten Ebene lässt sich beschreiben, wie Spieler_innen eine Puppe (Ding) manipulieren und diese Manipulation als Wirkung auf die Zuschauer_innen hin gestalten. Die Kunst aber beginnt dort, wo es gelingt, dieses von den Spieler_innen geschaffene Wesen tatsächlich als ein Eigenständiges wahrzunehmen – und zwar nicht nur durch das Publikum, sondern durch die Spieler_innen selber! Die Spieler_innen nehmen das, was sie erschaffen haben, als ein radikal von ihnen Getrenntes wahr. Es ist das alte Motiv der Schöpfenden, die ihrem Geschöpf entgetreten und es mit Neugierde und als das Andere betrachten. Nur sind hier Schöpfer_in und Geschöpf konkret physisch miteinander verbunden. Die Hand des/der Spieler_in steckt in der Puppe. Zu wem gehört die Hand? Ist sie noch Teil des/der Schöpfer_in oder des Geschöpfs? Etwas brachial sollten wir hier von Mortifikation sprechen. Ein Teil des eigenen Leibes wird abgetötet, damit er im Anderen wieder auferstehen kann. Das ist zugegebenermaßen etwas zugespitzt. Tatsächlich aber geht es nicht nur um Separation und Koordination als Fertigkeit einer gesteigerten Körperbeherrschung und eines handwerklichen Könnens. Die Voraussetzung für die ›Auferstehung‹ ist eine radikale Hingabe und das Zulassen eines Kontrollverlustes. Das Aufgeben eines Anspruchs, der auf Körperkohärenz und unverbrüchliche Individuation zielt. Der Spieler_innenkörper selbst ist die Bühne, sein partieller Tod und das Erscheinen des Anderen sind Spektakel und unmittelbar wahrgenommenes Ereignis – für den_die Spieler_in selbst.

Es wäre interessant zu verstehen, was sich in Kopf und Körper von Spieler_innen auf einer neurologischen Ebene abspielt. Bis wir davon Kenntnis erhalten, wird hier vorgeschlagen, etwas emphatisch auf Begriffe des Religiösen und Mythischen zurückzugreifen, und sei es nur, um zu verdeutlichen, wie die alltägliche Spielpraxis auf ein Körperbild verweist, das in kultischen Handlungen seinen Ursprung hat.

Die Animation in Kopf und Körper der Zuschauenden

Nicht nur die Puppenspieler_innen, auch die Zuschauer_innen animieren. All die fein abgestimmten und wohldosierten Bewegungen, die der_die Spieler_in die Puppe vollführen lässt, wären nichts ohne die Bereitschaft der Zuschauer_innen, das Gesehene als lebendiges Wesen wahrzunehmen.

Mit dem Verständnis dafür öffnet sich der Interpretationsraum von der Bühne hin zum Zuschauerraum. Was und wie es gemeint ist und was wahrgenommen wird, wird zum Aushandlungsprozess zwischen Puppe (Ding) – ihrer Zeichenhaftigkeit (Verweis) – ihrer materiellen Bedingtheit – dem_der Spieler_in und dem_der Zuschauer_in.

Subjektstatus, Körperkohärenz, Geschlecht, Funktionszusammenhänge werden nicht unhinterfragt gesetzt, sondern sind fluide. Die Wahrnehmung der Zuschauer_innen nimmt ihren ganzen Körper in Anspruch. Das Verwischen von Grenzen, die Notwendigkeit, die Lücken mit der eigenen Imagination zu füllen, setzt den Riss in der Puppe in den Zuschauer_innen fort. Wer wahrnimmt, wird eingeladen, das Wahrgenommene ständig neu zu konturieren. Es entwickelt sich eine Art Möbiusband aus Wahrnehmung, Interpretation und Lücke.

Die Lücke, offene Strukturen mit komplexen Körpern

Wo mit offenen Strukturen gearbeitet wird, stellt sich die Frage: Wer darf mitspielen und wird Teil einer Figuration? In dem Maße wie die Repräsentanz eines Körpers als komplexes Setting gestaltet und als Prozess einer permanenten Aushandlung unterliegt, wird diese Frage zum Motor besonders im künstlerischen Entwicklungsprozess. Der Begriff des Aktanten, der von Bruno Latour in der Akteur-Netzwerk-Theorie verwendet wird, kann helfen, den Blick in die netzwerkartigen Bezüge aller Anwesenden zu schärfen. Und mit allen sind wirklich alle, menschliche wie nicht menschliche Bezugspunkte gemeint, die sich im Raum aufhalten. Wird der Faden zwischen Spielkreuz und Marionette oder das Kabel zwischen Kamera und Beamer als potenzielle_r

Akteur_in mit ins Aktionsfeld genommen? Wer ist Mittel zum Zweck und wer ist Mitspieler_in? Hier sind nicht die semiotischen Bezüge gemeint, nicht primär die Zeichenhaftigkeit und der Einsatz alles Anwesenden als Symbol und Verweis, sondern das Netz aus konkreten materiellen Bezügen, ihres Potenzials, ihrer Gefährdung, ihrer Modulation, ihrer Vernichtung und so weiter. Ein Faden kann zerschnitten, verlängert, umgelenkt werden. Ein Kabel und die Information, die es transportiert, kann gehackt und verfälscht werden. Der Körper des_der Spieler_in steht nicht inmitten dieses Netzes, er ist nicht der Strippenzieher. Er ist nur ein Bezugspunkt unter vielen. Material unter Material.

Bibliografie

- Kleist, Heinrich von (1985): »Über das Marionettentheater«, in: ders., *Werke in zwei Bänden*, Bd. 1, Berlin/Weimar: Aufbau, S. 314–321.
- Purschke, Hans Richard (1984): *Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Ein historischer Überblick*, Frankfurt am Main: Eigenverlag.
- Wagner, Meike (2004): »Körper-Störung. Mediale Thesen zum Puppentheater«, in: *double. Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater* Heft 2, S. 14–18.

Anmerkungen

- 1 Gemeint sind hier nicht Marionetten, sondern »feststehende Figuren, deren Bewegungen von Innen heraus mittels Fäden, die man nicht sehen konnte, ausgelöst wurden« (Purschke 1984: 13). Die griechische Bezeichnung für jene, die solcherart Puppen oder Figuren bewegten, ist Neurospasten.
- 2 Den Satz verdanke ich Meike Wagner. Sie spricht in »Körper-Störung. Mediale Thesen zum Puppentheater« von der Puppe, die sich performativ zur Wehr setzt und damit der völligen Kontrolle entzieht.

Laurette Burgholzer
(Freie Universität Berlin)

Artikulationen des Uneins-Seins

Figurentheater-Ausbildungen in Frankreich und Deutschland

Gegenwärtiges Figurentheater vermag durch seine ihm eigenen künstlerischen Strategien des Miteinanders menschlicher Körper und anorganischer Materialien, die Prozesshaftigkeit und Kontingenz von Identitäten zu verhandeln. In den letzten Jahrzehnten sind vielfältige Ausformungen der offenen Manipulation entstanden, bei welchen Spieler_in und Objekt gleichzeitig, aber nicht gleichermaßen und gleichmäßig, auf der Bühne sichtbar sind. Diese haben es erlaubt oder geradezu eingefordert, mit figurentheatraler Aufführungspraxis Identitätsbehauptungen eben nicht mit beständigen, geschlossenen Körpern zu belegen. Vielmehr werden durch materielle, visuelle, stimmliche, dramaturgische Inszenierungsweisen binäre Oppositionspaare wie etwa jene von Manipulator_in und Manipuliertem, aktivem Subjekt und passivem Objekt, Menschlichem und Nicht-Menschlichem, Realem und Fiktivem, Weiblichem und Männlichem merklich zurück in die unvergleichbar komplexere Zone der fluiden, artifiziellen, vernetzten Entitäten befördert.

Dass es in der Hierarchie der performativen Künste noch immer Legitimationsbedarf für das theatrale Agieren-Können mit Objekten gibt, lässt sich an Benennungsbaustellen im deutsch- und französischsprachigen Raum erkennen. Zugleich zeugen diese Versuche einer Markierung von Neuausrichtungen bzw. von größerer Stimmigkeit mit der gegenwärtigen Spielpraxis von den Dynamiken und Konflikten in der Organisation ebendieses Uneins-Seins. Während in Frankreich von einigen Praktiker_innen gefordert wird, anstelle von ›théâtre de marionnettes‹ (Puppentheater) von ›théâtre de marionnettistes‹ (Puppenspieler_innentheater) zu sprechen und somit die menschlichen Akteur_innen ins Zentrum zu rücken, wird im deutschsprachigen

Raum seit etwa 20 Jahren bisweilen der Terminus ›Theater der Dinge‹ verwendet, um den Begriffen ›Puppentheater‹ und ›Figurentheater‹ mit ihren möglichen ästhetischen Reduktionen auf Kindliches oder Figuratives zu entkommen. Bezeichnend für diese Theaterform wären also die Dinge – Puppen, Alltagsobjekte, Masken, formlose Materialien etc. – als Werkzeuge im temporären Kontakt mit menschlichen Körpern und nicht primär die Entstehung von Figuren. Die Argumentationsweise ist in beiden Fällen bipolar, hin zum Subjekt oder hin zum Objekt. Frei nach Michel Serres und Bruno Latour wäre es interessant, den Blick in die Mitte zu lenken und ein performatives Miteinander von Quasi-Objekten oder Quasi-Subjekten zu denken, deren Allianzen auf Zeit Vernetzungen bilden und der Realität etwas hinzufügen (vgl. Latour 1995: 71ff.; Serres 1987).

Wie können Konzepte und Erscheinungsformen des Uneins-Seins im Figurentheater der Gegenwart erforscht werden? In Komplementarität zur »Klappsessel-Theaterwissenschaft« (Otto 2020: 260), die sich primär mit zeitgenössischen Endprodukten von Theaterarbeit, d. h. der Inszenierung und öffentlichen Aufführung, befasst, basiert dieser Beitrag auf Feldforschung in Figurentheater-Ausbildungsstätten, deren Tun die Theaterpraxis eines konkreten Zeitraums mitkonstituiert. Dieser Modus von Theaterwissenschaft sucht die Nähe zu nicht-öffentlichen Prozessen der Vermittlung von verkörpertem und intellektuellem Wissen, die der Aufführungspraxis vorangehen oder diese begleiten. Hierzu zählen Theater- und Körperkonzepte, Terminologie und Körpertraining, Methoden des Spiels, das Erproben der Stückentwicklung und der Inszenierung. Ausbildungsstätten sind für die Öffentlichkeit meist unzugängliche, geschützte, Experiment und Scheitern zulassende Räume.

Es gilt, Theaterpraxis nicht allein auf öffentliche Aufführungen begrenzt zu denken, da diese lediglich der sichtbaren Spitze eines Eisbergs entsprechen, dessen schwerwiegendster – und theaterwissenschaftlich zuweilen ausgeblendeter – Teil die Arbeit in Theaterschulen, Laboratorien, Ateliers enthält (vgl. Cruciani 2006: 24). Zeitgenössische Ausbildungen von Puppen- bzw. Figurenspieler_innen haben als Forschungsgegenstände im deutsch- und französischsprachigen Raum bislang kaum Beachtung gefunden.¹ Die Feldforschung ist

durch die Anwesenheit in Unterrichts- und Workshopformaten in verschiedenen Ausbildungsstätten, die Entwicklung und Durchführung von dem Gegenstand angemessener Notation und deren Nachbearbeitung zeitintensiv. Die graduell mehr oder minder teilnehmende, jedoch niemals außenstehende Beobachtung erfordert ein Reflektieren der eigenen Position in der Forschungspraxis (wenngleich dieses Erfordernis grundsätzlich allen theaterwissenschaftlichen Methoden gemein ist). Die im Folgenden zitierten und paraphrasierten Aussagen sowie Beschreibungen basieren auf Forschungsaufenthalten an Figurentheater-Ausbildungsstätten in Frankreich und Deutschland sowie Interviews mit Lehrenden der *École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette* (ESNAM, Charleville-Mézières), der *École du Théâtre aux Mains Nues* (Paris), der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch (Berlin) sowie der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (Stuttgart), die 2017–2020 im Rahmen eines SNF-geförderten Postdoc-Forschungsprojekts durchgeführt wurden.

(Re-)Agieren lernen im Theater der Dinge

Die Tendenz zur Professionalisierung von Puppen- bzw. Figurentheater mittels institutionell verankerter, normierter Ausbildungen bzw. Hochschulstudien verläuft international asynchron. Seit den 1970er-Jahren werden in Ost- bzw. Westdeutschland einschlägige Ausbildungen angeboten. An der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch ist es seit 1972 möglich, Puppenspiel zu studieren, während der Figurentheater-Studiengang in Stuttgart 1983 gegründet wurde. In einer Kleinstadt im Nordosten Frankreichs wurde 1987 die Staatliche Hochschule für Puppenspiel mit ihrem dreijährigen Studium eröffnet, darüber hinaus existieren in Paris und ganz Frankreich spezialisierte Kultureinrichtungen, die mehrmonatige Grundausbildungen anbieten. Gegenwärtige Figurentheater-Ausbildungen in Frankreich und Deutschland richten sich – aus personellen, institutionellen, figurentheatergeschichtlichen Gründen – unterschiedlich aus, sodass je nach Ausbildungsstätte beispielsweise die Nähe zum Schauspiel, zur Wortkunst oder zur bildenden Kunst im Curriculum und Profil stärker hervortritt.²

Jüngere Entwicklungen im Kontext der Auflösung von Gattungsgrenzen (u. a. zwischen Puppentheater, Performance, Tanz, Oper) und den mittlerweile in Westeuropa dominierenden Spielweisen der offenen Manipulation bringen neue Anforderungen an Puppenspieler_innen mit sich. Sie verbergen ihre eigenen Körper nicht mehr zwangsläufig im Schatten, hinter Wänden oder Tüchern. Das Manipulieren/Animieren künstlicher, figurativer oder abstrakter Körper und Materialien auf der Bühne geschieht heute häufig direkt vor den Augen des Publikums. Die Akteur_innen sind ebenso sichtbar wie die Dinge. Diese scheinbar banale Beobachtung inkludiert den Schluss, dass diese Eindringlinge, die menschlichen Körper im Raum, nun organisiert, gestaltet, inszeniert und in ihren Verhältnissen zu den Objekten neu gedacht werden müssen.

Im Ausbildungskontext bedeutet diese Entwicklung der Inszenierungspraxis nicht etwa eine alleinige Hinwendung zu Methoden des Schauspiels als Kompetenz-Nucleus menschlicher Bühnenpräsenz, sondern eine mental-körperliche Umkehrung: Das Agieren-Lernen im Theater der Dinge ist ein Reagieren-Lernen und eine Arbeit am eigenen Fremdkörper.

Den hier berücksichtigten Ausbildungen ist die Vermittlung von speziellem Körpertraining gemein, abzielend auf variantenreiches Agieren mit Objekten oder durch/für/gegen sie. Die jeweiligen Ausprägungen, Methoden, Terminologien und historischen Einschreibungen dieser Trainings differieren und sind mitunter das Resultat individueller Lehrenden-Laufbahnen.

Wie kann der eigene menschliche Körper zum Fremdkörper und/oder in den Dienst eines Dings gestellt werden? Auf didaktischer Ebene koexistieren in den Ausbildungsstätten zwei Modi der Vermittlung dieses spezifischen Körpergebrauchs: Einerseits werden den Schüler_innen u. a. Maskenspiel und Pantomime angeboten, in welchen der Körper und seine Bewegungen auf dezidiert nicht-alltägliche Weise gedacht und bewegt werden, und/oder ein materielles, dem Körper fremder Gegenstand Impulsgeber ist. Andererseits werden für Akteur_innen im Theater der Dinge maßgeschneiderte Kurse angeboten, in deren Mittelpunkt die Organisation der menschlichen und nicht-menschlichen Körper im Raum stehen, mit ihren

Bewegungen und Fixierungen, ihren Blick- und Ausrichtungen als markierte Intentionen. In beiden Fällen wird eine Sensibilität für die Porosität von Subjekt-Objekt-Beziehungen geschult. Was will das Ding? Wie berührt es mich? Wie greife ich es? Wozu bringt es mich? Die Arbeit am eigenen Fremdkörper erfordert, den organischen Körper und seine Bewegungen nicht global, sondern räumlich und zeitlich dissoziiert zu denken. Das Zerlegen von Bewegungsabläufen und Komponieren eines ostentativ artifiziellen Körpers in seinen prekären Verhältnissen zu den Dingen lässt fluide, amöboide Entitäten erscheinen und verschwinden. Die Suche nach außer-alltäglicher Körperlichkeit zielt sowohl auf das Evozieren von anthropomorphen oder chimärenhaften Figuren als auch auf das zurücknehmende In-den-Dienst-des-Objekts-Stellens des menschlichen Körpers ab. Diese künstlerischen Strategien gründen im Mehrere-Sein als Grundbedingung von Figurentheater bzw. Theater der Dinge und eröffnen – stets im Plural – das Andere-Werden.

Artikulierte Körper

Claire Heggen, 1946 geboren, lehrt bereits seit 1988 an der École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette und hat von Januar bis März 2019 den Abschlussworkshop für die sieben Schüler_innen der Puppenspiel-Grundausbildung an der Schule des Théâtre aux Mains Nues geleitet. Ihre pädagogische Praxis an beiden Ausbildungsstätten speist sich aus ihrem eigenen, heterogenen Werdegang – der u. a. eine Ausbildung in klassischem Ballett, Berufstätigkeit als diplomierte Sportlehrerin, eine Mime-corporel-Ausbildung bei Étienne Decroux, Workshops mit Moshe Feldenkrais und Gerda Alexander inkludiert – und ihrer langjährigen künstlerischen Praxis mit ihrer Compagnie Théâtre du Mouvement.³

Zu Beginn des ersten Workshoptags auf der Probebühne des Théâtre aux Mains Nues stellt Heggen kurz ihren pädagogischen Arbeitsschwerpunkt für die kommenden Wochen vor: »Avec le corps et le corps en relation avec les objets, faire du ›lyrisme objectif‹, c'est-à-dire partir des objets pour faire quelque chose de lyrique [Mit dem Körper

und dem Körper im Verhältnis zu den Objekten, ›objektive Lyrik‹ machen, das heißt, von den Objekten ausgehen, um etwas Lyrisches zu machen]« (Heggen, Workshop 21.1.2019).

Zunächst bittet Heggen die Schüler_innen, ohne Anweisungen Aufwärmübungen, wie sie es gewohnt seien, zu machen. Die Gruppe verteilt sich zögerlich im Raum, einige Teilnehmer_innen beginnen stehend oder liegend mit individuellen Dehn- und Yogaübungen, reiben und schütteln sich, springen am Platz, blicken fragend um sich. Eine Schülerin holt aus dem Fundus kurze Stöcke, die Gruppe findet sich im Kreis stehend ein und mehrere Stöcke werden zeitversetzt von Person zu Person geworfen. Die sichtliche Unschlüssigkeit der Schüler_innen resultiert daraus, dass die Lehrenden in dieser Grundausbildung jeweils verschiedenartige und stets angeleitete Aufwärmübungen durchführen. Eine kollektiv angeeignete Routine aller Schüler_innen gibt es nicht. Heggen, die diese Hintergründe aus dem Ausbildungsalltag nicht kennt, teilt ihre Beobachtungen zur Körperlichkeit mit: Es dominiere die Vertikalität des Körpers sowie seine Globalität, der Körper bewege sich als gesamte Masse im Raum, man müsse aber das Gegenteil suchen. Heggen erklärt, der Unterschied zwischen dem Animieren und dem Manipulieren liege in ihrem Begriffsverständnis darin, dass bei der Manipulation der Spieler_innenkörper das Objekt bewege, während bei der Animation das Objekt den menschlichen Körper bewege. Wie kann der Spieler_innenkörper dazu gebracht werden, sich zugunsten des Objekts zu verflüchtigen? Indem er die Haltungen, Bewegungen, Gesten des alltäglichen, gewohnten, vertikalen Körpers verlässt und sich einem »corps fictif, décentré, excentré [fiktiven, dezentrierten, exzentrischen Körper]« (ebd.) annähert.

Eine Übung mit jeweils zwei Schüler_innen und einem Tennisball als Hilfsmittel dient als erster Schritt auf dem Weg zu dieser nicht-alltäglichen Körperlichkeit. Heggen formuliert die pädagogische Absicht häufig in Form von Aphorismen oder Metaphern: »Décomposer et réorganiser le corps autour de l'objet, et trouver une manière d'habiter le corps autrement [Den Körper rund um das Objekt zerlegen und neu organisieren, und eine Art und Weise finden, den Körper anders zu bewohnen]« (ebd.). Eine Person liegt am Boden, die andere positioniert sich in geringer Entfernung zu ihr und rollt den

Ball in Richtung des liegenden Körpers, aus unterschiedlichen Winkeln. Das erklärte Ziel der Übung ist, den Ball möglichst ungestört am Boden weiterrollen zu lassen auf seiner anfangs eingeschlagenen Bahn, allerdings ohne dafür raumgreifende, schroffe Ausweichbewegungen des liegenden Körpers zu vollführen. Die Schüler_innen machen anschließend dieselbe Übung, diesmal alleine und ohne Ball, um zu erspüren, zu erinnern, bewusst zu machen, »comment le corps se meut et s'émeut sous l'influence de l'objet [wie sich der Körper unter dem Einfluss des Objekts bewegt und bewegt wird]« (ebd.) bzw. wie der menschliche Körper im übertragenen Sinne emotional bewegt wird. Die Schüler_innen erproben, wie sie ihre Körperregungen auf ein Minimum reduzieren können und sukzessiv kontrollieren können – z. B. zuerst die linke Hüfte leicht anheben, dann senken und zugleich die rechte Hüfte anheben – um das rollende Objekt in seiner Ausrichtung und Bewegung zu belassen. Heggen kommentiert in knappen Aussagen die Übungen, fordert die Schüler_innen dazu auf, die Motoren bzw. Bewegungsimpulsgeber des liegenden Körpers zu finden, den Körper zu zerlegen und geschmeidig zu machen: »moins activiste, plus moëlleux [weniger aktivistisch, weicher]« (ebd.). Im Verlauf des mehrwöchigen Workshops sind Übungen dieser Art, allein oder zu mehreren, eine Konstante. Die Schüler_innen erproben das Auslagern des imaginären Motors aus dem eigenen Körper in ein Objekt – Ball, Tuch, Brett, Puppe, mit der Hand gehaltene Maske – und die Grenzen des physisch Machbaren. Ihre Körper folgen den Objekten in allen Achsen und mit wechselnden Geschwindigkeiten durch den Bühnenraum, sie drehen, beugen, strecken und winden sich. Das Objekt bewegt sich zwischen den Beinen eines stehenden Schülers durch, und der gesamte Spielerkörper muss folgen, denn »il faut se plier à la volonté de l'objet. [...] Par où le masque passe, mon corps doit passer [man muss sich dem Willen des Objekts beugen. Wo die Maske durchgeht, muss mein Körper durchgehen]« (ebd.).

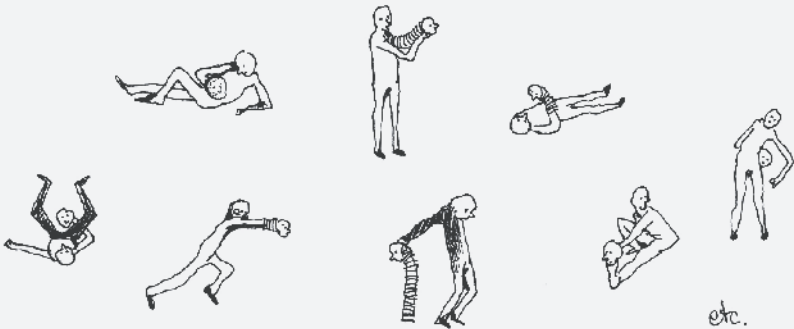
Die Bewegungen des Objekts sollen dabei weder mit der Körperbewegung der Spieler_innen noch mit deren Blicken antizipiert werden, und unnötige Bewegungen sind zu vermeiden; auch bleiben – dem Bild des zerlegten Körpers gerecht werdend – bei aufrechter Haltung die Füße so lange im Boden verwurzelt bis das sich vom



masque-main

Pascale a apporté plusieurs masques à main (hauteur env. 15 cm), plus ou moins lourds, en résine, faits par elle-même et des participants de stage.

Les élèves sur le plateau (chacun pour soi, simultanément) refont des propositions avec les masques (mousse ou résine) et les marionnettes-tuyaux pour les montrer à Pascale :



Laurette Burgholzer, Notizbuch-Auszug zum Abschlussworkshop von Claire Heggen (mit Masken und Puppen von Pascale Blaison), École du Théâtre aux Mains Nues, Paris, 2019. © Laurette Burgholzer.

Menschenkörper fortbewegende Objekt dessen Schwerpunkt derart verlagert hat, dass eine Fortbewegung unumgänglich ist. Heggen betont im Workshop die notwendige mentale Umkehrung der Kräfteverhältnisse dieses Mehrere-Seins, es gehe darum zu fragen, »qu'est-ce que l'objet me fait faire au lieu de qu'est-ce que je fais faire à l'objet [was macht das Objekt mit mir, anstelle von ›was mache ich mit dem Objekt.‹« (ebd.).

Die Übungen, die Heggen speziell für Figurentheater-Ausbildungen konzipiert hat, sind als Training gedacht, um in täglicher Routine nach und nach Automatismen in dieser nicht-alltäglichen Körperlichkeit im (Re-)Agieren auf Dinge zu entwickeln. Der Sitz des Bewegungsimpulses und der Ausrichtung, den Heggen in ihrer Terminologie als Motor bezeichnet, kann sich – als Vorbereitung auf das Animieren

von Objekten – auch im menschlichen Körper selbst befinden, zum Beispiel in einer Hand. Eine Übung, die zunächst liegend, dann in stehender Variante und schließlich in Bewegung durch den Raum durchgeführt wird, dient der Bewusstwerdung über die Artikulationen des Körpers, der zunächst eine T-Form einnimmt. Eine Hand streicht über den Brustkorb, weiter bis zur gegenüberliegenden Hand und streckt sich noch darüber hinweg. Die Forderung nach »articulation [Artikulation bzw. Gelenk]« (Heggen, Workshop 23.1.2019) der Bewegungen wird hier in ihrer französischsprachigen Doppeldeutigkeit an den menschlichen Körpern manifest, denn die Bewegung artikuliert sich, indem sie sukzessive den Gelenken der Körperglieder folgt. Zuerst biegt sich das Handgelenk, anschließend Ellbogen, Schulter, bis schließlich das Schulterblatt der Fortbewegung folgt. Die Schüler_innen wiederholen die Übungen, und Heggen kommentiert und korrigiert, bis der Eindruck entsteht, dass »le corps est entraîné par le moteur [der Körper vom Motor mitgetrieben wird]« (ebd.) anstelle ein Objekt zu transportieren.

Arbeit am eigenen Fremdkörper und wiederkehrende Prinzipien

In Heggens Körpertrainings werden nach und nach verschiedenartige Objekte eingeführt, die mitunter sowohl schwer zu handhaben sind als auch einer offenkundigen Anthropomorphisierung widerstehen. Quadratische, etwa 1x1 Meter große Holzplatten werden von den Schüler_innen nach denselben Prinzipien der Artikulation erkundet wie menschliche Körper, sie werden theatral umorganisiert. Wo genau könnte der Motor sitzen? Welcher Punkt, welche Achse kann fixiert werden, um das Objekt nicht in seiner Globalität im Raum gleiten, rotieren, kriechen zu lassen? Das Miteinander von Mensch und Ding ist in den Erprobungen der Schüler_innen facettenreich, kurzweilige Symbiosen ergeben eine statische, liegende Platte mit kleinen, strampelnden Füßen, dann einen rotierenden menschlichen, aufrechten Körper mit riesenhaftem, quadratischem Kopf oder einen behäbigen Platten-Torso mit sechs Beinen. Das kontinuierliche Erscheinen, Verschwinden, Verwandeln, das im Gange ist, wird von Heggen in

fragender Weise begleitet: »Quels nouveaux corps, quels personnages peuvent arriver ? [Welche neuen Körper, welche Figuren können daherkommen?]« (Heggen, Workshop 30.1.2019). Die experimentierende, tastende Arbeit im Mit-, Neben-, Gegeneinander von Mensch und Ding ist eine Suche nach »tout ce qui peut troubler la vision du corps, les lignes cardinales du corps [allem, was das Körperbild und die Kardinallinien des Körpers verwirren kann]« (ebd.).

Die pädagogische Annäherung an die Artikulation von Bewegungen organischer und anorganischer Körper im Raum wurde zwar eigens für die in Europa relativ neuen Anforderungen eines Spiels mit den Verhältnissen zwischen Mensch und Ding in offener Manipulation konzipiert, zugleich handelt es sich jedoch um historische Prinzipien des ostentativen Körpergebrauchs, die erst im Vergleich von Körperkonzepten, Bewegungsmodi und Terminologien in den verschiedenen Ausbildungsstätten deutlich hervortreten.

Pierre Blaise (*1954) etwa, der die Schule des Théâtre aux Mains Nues leitet, evoziert häufig in seiner Lehre, in welcher er meist mit Handpuppen und Bunraku-Übungspuppen arbeitet, die Notwendigkeit des mentalen und körperlichen Trennens: »Ne regardez pas les marionnettes, savourez la dissociation comme si elles étaient indépendantes de vous [Schaut nicht die Puppen an, genießt die Dissoziation, als wären sie von euch unabhängig]« (Blaise, Unterrichtseinheit 4. 2. 2019). Heggen fordert die Schüler_innen auf, den Beginn der Bewegung eines Objekts mittels »impulsion [Impuls]« bzw. »élan [Schwung]« (Heggen, Workshop 23.1.2020) zu markieren. Wenn sich das Objekt durch den Raum bewege, sollen die Schüler_innen einen leichten Widerstand hinzufügen, als durchquere es eine dichte Materie (vgl. ebd.). Das Ende einer Bewegung – des menschlichen Körpers und/oder des Objekts – mündet nicht in einer Entspannung, sondern in einem spannungsgeladenen Anhalten, denn gerade in dieser Spannung liege der Unterschied zwischen alltäglicher, gewöhnlicher Bewegung und einer theatralen Bewegung, die zur Geste werde (vgl. Heggen, Workshop 21.1.2019). Gilbert Epron (*1959) wiederum, der in Paris bildende Kunst und Schauspiel an der Charles-Dullin-Schule studiert hat und wie Claire Heggen sowohl am Théâtre aux Mains Nues Lehrerschaft hat als auch an der ESNAM, hat das sogenannte

ADAMA-System entwickelt, ein didaktisches Mittel zur Zerlegung und Komposition von Bewegungen. Die Anfangsbuchstaben stehen für die fünf aufeinander folgenden Segmente – »appui [Halt bzw. Stand], direction [Richtung], appel [Aufruf], mouvement [Bewegung], attitude [Haltung]« (Epron, Unterrichtseinheit 5. 11. 2018). In Stuttgart und in Berlin basieren viele Übungen auf Prinzipien der Biomechanik – eine Intention hat eine Richtung, eine Bewegung inkludiert einen Widerstand und Bewegungselemente, »wir arbeiten ebenfalls mit Auftakten, mit otkas, posyl, stoika« (Joss, Interview 18. 11. 2020).

Dieses Demontieren von Alltagskörpern und Alltagsbewegung und das artifizielle Neuzusammensetzen mit ihren jeweiligen Terminologien und Arbeitsmethoden tauchen heute in Ausbildungen für das Theater der Dinge auf. Zugleich handelt es sich um eine Weiterführung theatraler Körperarbeit, die – u. a. bei François Deslarte, Wsewolod Meyerhold, Étienne Decroux, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Pina Bausch – die kleinsten Anteile von Bewegungen bzw. Mikroaktionen und autonome Körper-Teile sucht, um daraus »secondo le regole di combinazione di un'anatomia seconda, artificiale [nach den Kombinationsregeln einer anderen, artifiziiellen Anatomie]«, einen »corpo fittizio, extraquotidiano [künstlichen, außer-alltäglichen Körper]« (De Marinis 1997: 170) zu komponieren.

Andere Werden: Maske als Metapher, Objekt, Vermittlerin

Heggens entlehnt häufig ihrem ehemaligen Mentor Decroux eigenwillige Metaphern und Aphorismen, die für dessen Mime-corporel-Lehrmethoden charakteristisch waren. So führt sie beispielsweise Übungen zur Präzisierung der Blick- und zugleich räumlichen Ausrichtung – des Kopfes, eines anderen Körperteils, oder eines Objekts – mit einem Decroux-Zitat ein: »Les yeux peints sur le visage [Die auf das Gesicht gemalten Augen]« (Heggen, Workshop 18. 2. 2019). Da sich diesem Bild gemäß, die Augäpfel nicht bewegen, geht die Änderung der Blickrichtung mit der Neuausrichtung des Kopfes einher. Was im Spiel als Kopf definiert wird (ein Knie, ein Puppenkopf, ein menschlicher Torso, eine Maske, ein verformtes Blatt Seidenpapier), ist nicht



papier s'étire, devient long → jambes s'étire
(doigts et orteils actifs)



des formes intéressantes
du papier en volume
avec des ombres
apparaissent et
disparaissent.



une élève fait un masque : papier serré autour
de la tête, collé au visage avec un trou au
niveau de la bouche, elle tire et fait bouger la langue.
Le restant de la feuille forme une sorte de crinière.



une élève froisse le
papier et le met dans
sa chemise par le col,
puis elle fait ressortir
le papier entre deux
boutons et avance
la tête baissée avec
les cheveux qui font
ridesu.

Laurette Burgholzer, Notizbuch-Auszug zum Workshop von Claire Heggen,
École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette,
Charleville-Mézières, 2019. © Laurette Burgholzer.

ausschlaggebend. Heggen lässt die Schüler_innen am eigenen Leib und am Objekt das Rotieren bzw. Kippen des Kopfes in der horizontalen, diagonalen und vertikalen Achse sowie ihre Kombinationen erproben: Blick nach oben links, schweifend von Punkt A nach Punkt B, nach unten rechts etc. – wenn zur mechanischen Exekution ein Variieren von Dauer, Geschwindigkeit und Halt kommt, so stellen

die Schüler_innen fest, können Bedeutungen und Intentionen mit der Blickrichtung assoziiert werden. Das Sprachbild der aufgemalten starren Augen und seine Umsetzung in eine artikulierende, Präzision suchende Körperpraxis führt in der wirkungsvollen Animation einer an der Hand oder am Kopf getragenen Maske dazu, dass »le masque te dérange [die Maske einen stört bzw. in Unordnung bringt]« (Heggen, Workshop 21. 2. 2019). Sie zwingt ein kontrolliertes Ungleichgewicht bzw. prekäres Gleichgewicht auf, ein Sich-Verbiegen, ein Begeben in unbequeme Positionen. Diese permanente Störung und Neuorganisation des Körpers durch das Objekt hat wiederum ihre Entsprechung auf der Wirkungsebene. Heggen arbeitet sowohl in ihrer pädagogischen als auch in ihrer Inszenierungspraxis mit Masken, die anstelle des Gesichts andere Körperteile (Knie, Schulter, Becken etc.) als Ankerpunkt haben. Mit jedem Wechsel dieses Besetzens wird eine Neuorganisation des soeben entstandenen fiktiven Körpers eingefordert: Was ist nun der Rumpf dieses Wesens, welche sind seine Gliedmaßen, wie agiert und bewegt es sich? Hinsichtlich der Frage des Uneins-Seins im wörtlichen Sinne ist bei Heggen die Vervielfältigung dieses Maskentyps relevant, denn die mehr oder minder anthropomorph gestalteten Masken – von mehreren Schüler_innen beidhändig animiert – nehmen als im Raum schwebender und sich niederlassender Schwarm einen menschlichen Körper in Beschlag, gleich einer Invasion der multiplen, intentionsbegabten Dinge (vgl. Heggen, Workshop 4. 2. 2019).

Gegenständliche Masken symbolisieren zwar bis heute Theater, insbesondere in seiner Eigenschaft als Ort und Prozess der Metamorphose, zugleich sind sie – abgesehen von Inszenierungen einzelner Künstler_innen wie Omar Porras oder Familie Flöz, die konsequent mit Masken arbeiten, und experimentelleren Einsatzformen im Tanz- und Performancebereich sowie als punktuelle Effekträger – auf der Gegenwartsbühne selten zu sehen. In mehreren Figurentheater-Ausbildungsstätten allerdings sind Maskenspiel und mitunter Maskenbau integrale Bestandteile der Lehre, etwa in den untersuchten Ausbildungen in Berlin, Charleville-Mézières, Paris und Stuttgart. Bei näherer Betrachtung der Vermittlungspraxis sowie im Gespräch mit den Lehrenden werden sowohl Analogien als auch Divergenzen in

Hinblick auf (didaktische) Funktionen und ästhetische Einschreibungen der Maske im Figurentheater-Ausbildungskontext deutlich. Ein markanter Unterschied wird etwa in der Verwendung – oder Nicht-Verwendung – von Neutralmasken deutlich. In Frankreich ist dieser Maskentypus, der meist nur für pädagogische Zwecke zum Einsatz kommt, seit seiner Initiierung an Jacques Copeaus École du Vieux-Colombier zu Beginn der 1920er-Jahre und seiner Fortentwicklung durch Jacques Lecoq und Amleto Sartori in zahlreichen Schauspiel-ausbildungen und entsprechend auch an der ESNAM verankert. Von Puppen- bzw. Figurentheater-Lehrenden im deutschsprachigen Raum wird die Neutralmaske mitunter mit einer allzu ›schönen‹, poetischen Körperlichkeit assoziiert, während beispielsweise an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch »die Maske schon eher zur Deformation, zur Verletzung, zum Monströsen tendiert« (Joss, Interview 18. 11. 2020).

Guy Freixe⁴ (*1957) wurde von Beginn seiner Schauspielaufbahn an – als Schüler Jacques Lecoqs und Truppenmitglied in Ariane Mnouchkines Théâtre du Soleil – von der Arbeit mit Masken geprägt. An der ESNAM vermittelt er Maskenspiel in Form von Intensivworkshops mit Neutralmaske für die Studienanfänger_innen und expressiven Masken unterschiedlichster, internationaler Macharten (u. a. Commedia- und Topeng-Masken, Voll-, Halb-, Stirn-Nasen-Masken aus Stoff, Leder, Holz) für die Fortgeschrittenen. Da Freixe nicht über Spiel- oder Inszenierungserfahrung im Bereich Puppentheater verfügt, bauen seine Lehrtätigkeit und seine sprachliche Vermittlung auf einem schauspielerischen Verständnis von Maskentheater auf, in welchem – abgesehen von der Arbeit mit Neutralmasken – das Sprechen und der dramatische Text maßgeblich sind. Das Spiel mit gegenständlichen Masken basiert in Freixes Verständnis nicht auf einer Technik oder Grammatik des Körpergebrauchs, sondern ist primär eine Einladung zum Erfahren der Zeichenhaftigkeit des Körpers und zur Stärkung der Vorstellungskraft, denn Maskenspiel bedeute, »se confronter à la pluralité [sich der Pluralität zu stellen]« (Freixe, Workshop 11. 3. 2019).

Das simultane Mehrere-Sein und das sukzessive Wechseln von Identitätsbehauptungen ist eine strukturelle Gemeinsamkeit von Masken- und Figurentheater. Dementsprechend gilt, analog zum Körper,

der sich – u. a. Heggens pädagogischer Vermittlungsarbeit – in den Dienst des Objekts stellen solle, »l'acteur doit se mettre au service du masque [der Schauspieler muss sich in den Dienst der Maske stellen]« (ebd.), die von der jeweiligen Maske verlangte Körperlichkeit und Stimme finden und während des Spiels beibehalten (vgl. ebd. 15.3.2019). Die körperliche Vorbereitung für das Maskenspiel inkludiert in Freixes Workshops Koordinationsübungen mit bewegten und fixierten Körperanteilen, Schwerpunktverlagerungen, das Halten von spannungsgeladenen Positionen, sowie Ensembleübungen zur Schulung der Aufmerksamkeit und Reaktionsbereitschaft.

Le masque est essentiel dans les écoles. [...] Le masque est un autre visage, il introduit un autre corps, il introduit un autre type de présence et donc il nous permet d'être dans le double, d'être dans l'invention de ce double et, au fond, de le faire vivre. [...] Autre visage, autre corps, autre scène, autre espace. C'est ce déplacement, ce déportement, ce décalage, qui est la poétique du masque.

[Die Maske ist essenziell an den Schulen. Die Maske ist ein anderes Gesicht, sie führt einen anderen Körper ein, eine andere Art von Präsenz, und erlaubt uns dadurch in dieser Doppelheit zu sein, dieses Double zu erfinden und es letztlich zum Leben zu erwecken. Anderes Gesicht, anderer Körper, andere Bühne, anderer Raum. Gerade diese Verlagerung, dieses Ausscheren, diese Verschiebung ist die Poetik der Maske.] (Freixe, Interview 15.1.2020)

Der didaktische Mehrwert von Erfahrungen mit Maskenspiel in der Figurentheater- bzw. Puppenspielausbildung liegt in Frankreich wie in Deutschland in der Kombination von vitalem Imaginieren und leiblichem Erfahren nicht-alltäglicher Körperlichkeit mit der Kompetenz zur körperlichen Präzision und Dissoziation, dem »sens du scalpel [Skalpelli-Sinn]« (Freixe, Interview 14.3.2019), denn im »Maskentheater darf es keine parasitären Nebenbewegungen geben« (Joss, Interview 18.11.2020). An der HfS Ernst Busch folgt das kurze, intensive »Szenestudium Maske« auf ein etwa achtwöchiges Erarbeiten von Schauspiel-Grundlagen. Für den Theaterpraktiker Markus Joss (*1967), der eine handwerkliche Ausbildung und ein Regiestudium absolviert hat und erst im Rahmen seiner Ausbildungstätigkeit im

Puppenspielkunst-Studium an der HfS Ernst Busch begonnen hat, mit Masken zu arbeiten, sind zwei Elemente im Maskenspiel bestimmend: Zentral sei das eigene Agieren und das gegenseitige Beobachten des Körpers auf Zeichenebene, denn die Maske mache deutlich dass »ich meinen eigenen Körper wie eine Puppe führen muss, [...] ich die Reduktion genießen kann und weiß, manchmal erzählt ein Blick, eine Bewegung *alles*« (ebd.). Die im Sinne der Zeichenhaftigkeit und Lesbarkeit kontrollierte Haltung, Gestik, Bewegung oszilliere mit der Hingabe ans Material: »Der Mensch blickt durch die Maske raus und ein anderer schaut ihn an. Er wird zu diesem anderen. Das hat mit Hingabe zu tun. Dieses Material determiniert mich! Da kann ein gradueller Kontrollverlust wiederum stattfinden« (ebd.).

Der im Figurentheater-Studiengang an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart das Fach »Grundlage Maske« lehrende Florian Feisel (*1972) sieht in der Maske einen »Schnittpunkt: Puppenspiel ist es nicht, aber Figurentheater ist es schon sehr« (Feisel, Interview 19.11.2020). Diese Einschätzung scheint auch den Etappen seines eigenen Werdegangs zu entsprechen, vom Schauspielstudium über eine Maskentheater-Spielpraxis hin zum Puppenspielkunst-Studium an der HfS Ernst Busch und seiner Lehrtätigkeit in Stuttgart. Das Maskenspiel wird an der HMDK möglichst früh angeboten, als Erfahrungsraum für eine andere Körperlichkeit und all das, was eine Figur sein kann:

Die Maske ist im Grunde eine der ersten Figuren-Formationen in dem Sinne, dass die Figur, verstanden als Phänomen, sich zusammensetzt aus einer Materialität, der Physis der Maske, aber auch aus einem Präsenzanteil, einer spielerischen Praxis. (ebd.)

Puppe, zum Beispiel in Form eines auswechselbaren Handpuppenkopfes, der auf einen Finger gesteckt wird, und Maske, die am Kopf angebracht wird, sieht Feisel als Analogie, denn in beiden Fällen wird ein Objekt mit dem menschlichen Körper verbunden und definiert diesen neu. Feisels abstrahierende Kommentare zur eigenen pädagogischen Arbeit mit Masken und Maskierungen – u. a. »so wie wir Fremdkörper benutzen, können wir unseren eigenen Körper auch zum Fremdkörper machen« (ebd.) – lassen wiederum zwei, auch von Joss und Freixe benannte

Aspekte der Artikulationen des Uneins-Seins im Theater der Dinge hervortreten: einerseits die imaginäre und durch bestimmte Formen des dissoziierenden Körpergebrauchs hergestellte Kontrolle über den eigenen menschlichen Körper als gestaltbares Material, und andererseits die Überwindung einer realistischen Körperlichkeit der menschlichen Alltags-Silhouette und -Bewegungsmodi zugunsten uns eben noch fremder Körper, Entitäten, Formen. Gerade in Bezug auf theatral verhandelbare Fragen des Identifizierens, der Stabilität oder Variabilität von Identitäten, des (In-)Dividuum-Seins ist die Arbeit mit Maskierungen von Belang. In den »Maskenuntersuchungen« (ebd.) an der HMDK Stuttgart werden Masken im Verhältnis zum Gesicht und zu anderen Masken erforscht: »Aufziehen, abziehen, aufziehen, abziehen. So kann ich das Verhältnis von Identitäten thematisieren, statt zu versuchen mit einer bestimmten Maske zu sagen, wer diese Person ist« (ebd.). Die Masken aus dem Hochschul-Fundus dienen im Unterricht, etwa im Fall von Commedia-inspirierten Halbmasken, insbesondere dem Erkunden und Wechseln von archetypischen Körperlichkeiten, von einer bewahrend-gekrümmten Geizhaltung eines Pantalone bis zur raumgreifend-aufrechten Arroganzpose eines Capitano etc. Das Wechseln der Masken erlaubt es, »durch das ganze Panoptikum der menschlichen Existenz zu gehen« (ebd.).

Fazit

In Ausbildungen experimentieren zukünftige Puppenspieler_innen, Figurenspieler_innen, »marionnettistes« im geschützten Rahmen und mit anpassungsfähigen Vermittlungsmethoden die Umorganisation des menschlichen Körpers zum Fremdkörper und das materiell-figurative Uneins-Sein. Die neuen Techniken für ein Theater der Dinge und der sogenannten offenen Manipulation sind aber weder neu noch im engen Sinne Techniken. Vielmehr handelt es sich um das (Re-)Aktivieren von Prinzipien theatraler Körperlichkeit – Dissoziation, prekäres Gleichgewicht, Gegensätze –, deren bedeutsame Elemente je nach terminologischer und theaterkultureller Einschreibung mit Begriffen wie »otkas« (Meyerhold), »impulsion« (Heggen), »appel« (Epron), »sats« (Barba) markiert werden.

Inbesondere Personen aus der älteren Generation von Lehrenden in den vier berücksichtigten Ausbildungsstätten, die selbst mitunter weder Puppentheater studiert noch Puppenspiel ausüben, vermitteln hybride Praktiken, Konzepte und Terminologien, die sich aus den individuellen Laufbahnen – geprägt von Biomechanik, Mime corporel, Maskentheater, Tanz, Lecoq, Feldenkrais etc. – speisen.

Das ästhetische und spielpraktische Spezifikum des Theaters der Dinge ist das konsequente Uneins- bzw. Mehrere-Sein der materiellen, organisch-anorganischen Körper, deren Relationen im Raum stets nur für einen Augenblick Bestand haben. Die Aufmerksamkeit der Zuschauenden ist im Aufführungsverlauf ebenso wechselhaft wie die Präsenz und Verhältnisse der physischen Körper, die im Spiel hervorgebrachte Wirkung von Belebtheit und Bewegtheit. Neben der Variante des verdeckten Spiels werden in der gegenwärtigen Aufführungspraxis häufig schauspielerische Qualitäten verlangt, wenn die Puppenspieler_innen auf der Bühne als exponierte Partner_innen, Manipulator_innen, Doubles oder Symbionten agieren. Dennoch greift der naheliegende Schluss, eine derartige Kompetenzen vermittelnde Ausbildung müsse summarisch aus einer (konventionellen) Puppenspielausbildung und einer Schauspiel-Basisausbildung aufgebaut werden, zu kurz.⁵

Spielweisen der offenen Manipulation verlangen im Bereich der Ausbildung, Stege zu bauen zwischen den theatralen Praktiken – etwa in Form von Maskenspiel für Puppenspieler_innen –, die über einen spezifischen Zugang zur Körperlichkeit sowie ein artikuliertes und artikulierendes Können in Bezug auf Halt/Bewegung, Ausrichtung, Dissoziation, Schwerpunktverlagerung etc. verfügen. Parallel zu diesen Mittlerpraktiken werden für die Lehre Routinen des Körpergebrauchs entwickelt und als Training angeboten, um den menschlichen Körper auf variantenreiche Art in den Dienst des Objekts zu stellen, d.h. im konkreten Fall zum Teilkörper einer Kunstfigur zu werden, im übertragenen Sinne zu verblassen, zum wandelnden Bühnenbild zu werden oder sich von einer Maske auf Zeit in Beschlag nehmen zu lassen. Das Theater der Dinge ist zugleich »plaisir et maîtrise d'être des autres [Freude und Beherrschung des Andere-Seins]« (Freixe, Unterricht 11.3.2019).

Bibliografie

- Bodson, Lucile/Niculescu, Margareta/Pezin, Patrick (2009) (Hg.): *Passeurs et complices. Passing it on. Institut international de la marionnette. École nationale supérieure des arts de la marionnette*, Charleville-Mézières/Montpellier: l'Entretemps/IIM.
- Cruciani, Fabrizio (2006): »Apprenticeship. Western examples«, in: Eugenio Barba/Nicola Savarese (Hg.), *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, second edition, London: Routledge, S. 24–27.
- De Marinis, Marco (1997): »Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel novecento«, in: *Teatro e Storia*. Rivista di studi teatrali, Bd. 19, S. 161–182.
- Freixe, Guy (2010): *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier: l'Entretemps.
- Freixe, Guy (2014): *La Filiation Copeau – Lecoq – Mnouchkine. Une lignée du jeu de l'acteur*, Montpellier: l'Entretemps.
- Heggen, Claire/Marc, Yves/Pezin, Patrick (2017): *Théâtre du Mouvement*, Montpellier: Deuxième Époque.
- Joss, Markus/Lehmann, Jörg (2016) (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit.
- Latour, Bruno (1995): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin: Akademie.
- Lecucq, Evelyne (2004) (Hg.): *Pédagogie et formation* (Carnets de la marionnette, Bd. 2), Paris: THEMATA/éditions théâtrales.
- Otto, Ulf (2020): »Plädoyer für eine symmetrische Theaterforschung. Über methodische Kälte, ethnographische Versuchungen und Lehren aus den Science und Technology Studies«, in: Benjamin Wihstutz/Benjamin Hoesch (Hg.), *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld: transcript, S. 247–269.
- Puck. *La marionnette et les autres arts* (1994), Nr. 7 (Dossier »Pro-vocation. L'école«).
- Serres, Michel (1987): *Der Parasit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Feldforschung (Workshops und Unterrichtseinheiten in den Ausbildungsstätten)

- Blaise, Pierre: 2,5-stündige Unterrichtseinheit im kontinuierlich unterrichteten Fach Manipulation/Dramaturgie im Rahmen der fünfmonatigen Grundausbildung »Acteur-marionnettiste«, École du Théâtre aux Mains Nues, Paris, 4. 2. 2019.
- Epron, Gilbert: dreistündige Unterrichtseinheit im kontinuierlich unterricht-

- teten Fach Manipulation im Rahmen der fünfmonatigen Grundausbildung »Acteur-marionnettiste«, École du Théâtre aux Mains Nues, Paris, 5. 11. 2018.
- Freixe, Guy: Workshop »Jeu masqué« (mit den Studierenden des 11. und 12. Jahrgangs) im dreijährigen Studiengang »Acteur-marionnettiste/Licence Arts du spectacle«, École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières, 11.–15. 3. 2019.
- Freixe, Guy: Workshop »Jeu masqué« (mit den Studierenden des 12. Jahrgangs, in Zusammenarbeit mit Johanne Benoît) im dreijährigen Studiengang »Acteur-marionnettiste/Licence Arts du spectacle«, École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières, 6.–17. 1. 2020.
- Heggen Claire: Abschlussworkshop (in Zusammenarbeit mit der Puppenbauerin Pascale Blaison) der fünfmonatigen Grundausbildung »Acteur-marionnettiste«, École du Théâtre aux Mains Nues, Paris, 21. 1. 2019–8. 3. 2019.

Interviews

- Feisel, Florian: Interview, durchgeführt von Laurette Burgholzer, Videokonferenz, 19. 11. 2020.
- Freixe, Guy: Interview, durchgeführt von Laurette Burgholzer, Charleville-Mézières, 14. 3. 2019.
- Freixe, Guy: Interview, durchgeführt von Laurette Burgholzer, Charleville-Mézières, 15. 1. 2020.
- Joss, Markus: Interview, durchgeführt von Laurette Burgholzer, Videokonferenz, 18. 11. 2020.

Anmerkungen

- 1 Exemplarisch wird auf folgende Publikationen mit Deutschland- und Frankreichbezug verwiesen: Joss, Markus/Lehmann, Jörg (2016) (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit (u. a. mit Beiträgen von Markus Joss und Florian Feisel aus Ausbildungs-Perspektive); Lecucq, Evelyne (2004) (Hg.): *Pédagogie et formation (Carnets de la marionnette, Bd. 2)*, Paris: THEMAA/éditions théâtrales; Puck. *La marionnette et les autres arts*, Nr. 7/1994 (Dossier »Pro-vocation. L'école«); Bodson, Lucile/Niculescu, Margareta/Pezin, Patrick (2009) (Hg.): *Passeurs et complices. Passing it on. Institut international de la marionnette. École nationale supérieure des arts de la marionnette*, Charleville-Mézières/Montpellier: l'Entretemps/IIM.
- 2 In der Schweiz gibt es – nach einem Versuch von kurzer Dauer – erst seit Herbst 2020 eine institutionell etablierte Figurentheater-Ausbildung, den

- Master-Studiengang »Teatro di Figura« an der Accademia Teatro Dimitri in Verscio (Tessin).
- 3 Zu Claire Heggens Werdegang, Inszenierungs- und Lehrpraxis s. Heggens Claire/Marc, Yves/Pezin, Patrick (2017): *Théâtre du Mouvement*, Montpellier: Deuxième Époque.
 - 4 Zu dessen theaterwissenschaftlicher Forschung zu Maskentheater und Körperpraktiken s. Freixe, Guy (2010): *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier: l'Entretemps; Freixe, Guy (2014): *La Filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine. Une lignée du jeu de l'acteur*, Montpellier: l'Entretemps.
 - 5 Wenngleich das in Frankreich seit 2016 existierende und bislang allein von der ESNAM verliehene staatliche Diplom – »Diplôme National Supérieur Professionnel du Comédien, Spécialité acteur-marionnettiste« – sprechen-derweise ein Schauspieldiplom mit Spezialisierung als Puppenspieler_in ist.

Abstracts

Cariad Astles

This article proposes a new vision of the contemporary female puppeteer: the puppetress, who reclaims the power of animism as artistic source and vocabulary. The puppetress exists amongst and in relationship with materials, bodies and things, rather than in control of them, manipulating them, or with power over them. This has much to offer, both for an understanding of ecological theory with its emphasis on interdependence, and for Merleau-Ponty's theories of core and extended consciousness. Animated figures are returned to their sacred nature, as puppetry moves away from technique and back towards an act of devotion.

Hélène Beauchamp

At the turn of the 20th century, the puppet became a powerful instrument of fragmentation of both the performer and the character in Symbolist and Modernist theatre. The unity and stability of a character's psychology were destroyed by various strategies, transforming the character into a real or symbolical puppet (Maeterlinck, Jarry, Craig, Albert-Birot, Valle-Inclán). Modernist theatre opened up the way for a new fragmentation of interpretation on stage. The puppet became a »walking abstraction« (Jarry) a stage object subjected to dissociation.

Alexandra Beraldin

This paper explores the ideas and symbolism present in works for the theatre that subvert the human subject through the use of puppets or puppet-like objects. Two artists who often challenge the limits of the human body in their puppet creations, Ilka Schönbein and Tibo Gebert, focus on the dislocation of identity in their respective works. To understand the mutating notion of identity present in each artist's work, we will look closely at examples from Schönbein's *Winterreise*

(2003) and Gebert's *Manto* (2014). Can the concept of ›becoming‹ counter the displacement of identity?

Mélissa Bertrand

In Emmanuel Levinas's philosophy it is the face that embodies absolute otherness, while for the sociologist David Le Breton the face is representative of one's identity. But what if the face disappears? In this paper, I will propose a study of the disappearance of the human face to the benefit of matter in *Wax* (2017) by Renaud Herbin. The concepts of identity and alterity and a reflection on what makes us human are at stake in the relationship between the performer and wax.

Franziska Burger

In its production *Origin of a Tale (Géologie d'une fable)* (2015), the French-Lebanese theatre company Collectif Kahraba stages fables using a large lump of clay. The fables themselves are the starting point for their theatrical work with the raw material and its specific characteristics, such as its availability and transformability. It is also a gateway for addressing the interaction between humans and their environment, and suggests a new, non-anthropocentric perspective on the art of storytelling.

Laurette Burgholzer

The distinction between subject and object in contemporary puppet theatre is characterised by porosity. Vocational training methods for puppeteers include techniques that enable them to act as fragmented, hybrid or multiple beings. How can one learn to act with objects, and react to them? This article focusses on body techniques, artistic strategies and terminology taught in puppetry schools in France and Germany. The training methods include exercises aimed at the dissociation and articulation of the human body, and principles of putting oneself in the service of the object.

Émilie Combes

In Alexandre Haslé's play *La Pluie* (2001), the puppeteer's body can be considered a site of deconstruction and reconstruction where the puppet is both someone else and one's own self. We here investigate how the puppet becomes an extension of the puppeteer's body and appears on stage. The puppet, which is given its own identity, acts like a deforming power on the puppet master's body, thereby creating a hybrid capable of escaping the confinement of a single identity and of exploring new ones. We also focus on what this coexistence of bodies reveals, as the puppet invokes forces of motion that would otherwise be invisible to us.

Lucie Doublet

The puppet and the cyborg share the same ontology, one of hybridisation. This kinship between the more recent works of transhumanism and what is established tradition in puppet theatre seems to put the puppet in an ambiguous position. With the cyborg, reality appears to close the gap with art, if not indeed to surpass it. To what extent can hybridisation, now become reality, still be the subject of theatre? What role then is left for spectacle? It would be ironic indeed if puppet theatre, whose great innovation was its break with naturalism, found itself today in the position of merely mimicking a movement that current events are bringing about in reality.

Jessica Hölzl

Assuming a conception of thingness as a material, significant fragment this article examines the function of association as an essential principle in contemporary thing-based theatre. Along with specific examples (Xavier Bobés's *Cosas que se olvidan fácilmente* and Tim Spooner's *Assembly of Animals*) this article approaches the specific transboundary drive of thing-based play, using association as a possibly gainful method of analysis to prove the potential of an association-based perspective as a fundamentally subversive structure of thing-based play and acting.

Markus Joss

Success or failure in the illusion of animation is no longer the marker providing information about whether the puppet theatre project succeeds. As a category that has at its core the question of mastery of matter, of virtuosity and artistry, illusion has had to step aside. The process of animation has been turned into a public event and into the performative core of the art. This shift of emphasis generates a new understanding of the performer's body. The body of the performer (herself) is turned into a stage.

Angela Koerfer-Bürger

This paper analyses the melancholic, prevailing mood of Nikolaus Habjan's staging of a collage of Georg Kreisler's songs at the Zurich Schauspielhaus. It points out important creative elements that contribute to our understanding of the heritage of the cabaret artist Kreisler and its continuing sociological significance. The instrumental arrangements of the songs, performed by the ensemble Musicbanda Franui, matches the exaggerated form of Habjan's puppets and their precise manipulation by the actor's sextet. The background story is the rejection of an underaged migrant at a border station somewhere in a European country.

Salma Mohseni Ardehali

In the world of puppetry, every performing object has two fundamental aspects: form (technique, materials) and content (narrative, animation); sometimes these elements are products of the different cultures that have together produced a new, hybrid identity. My case study is of *Simin and Farzan* (Tehran, 2019). The present article investigates the multicultural and hybrid functions of puppetry by adopting a post-colonial approach. Our analysis of the different elements of this production leads us to conclude that it creates a new identity from the heart of multiculturalism.

Paul Piris

This article is a study of the puppet as a figure of alterity in ›manipulating‹, a new form of performance in which performers interact with the puppets that they manipulate. After presenting the difficulties faced by manipulators in creating a balanced co-presence with their puppets, this article discusses the ontological ambiguity of the puppet and the specific nature of its alterity from a Sartrean, phenomenological perspective. It concludes by analysing two different representations of the puppet as an Other in *Cuniculus* (2008) by Neville Tranter and *Twin Houses* (1994) by the Compagnie Mossoux-Bonté.

Demis Quadri & Yvonne Schmidt

This paper explores intersections between disability performance and puppetry from different angles. It focuses on performers with disabilities working on stage with their prostheses and other devices (wheelchairs, crutches etc.), though from a puppetry perspective. By reading puppetry performances from a disability perspective and vice versa, the issue of agency and body concepts become subject to debate. At the same time, a disability studies perspective leads us to an extension of the puppet theatre discourse.

Karol Suszczyński

The 21st century in Poland has been characterised by an unprecedented increase in puppetry productions for youth and adults. Among the almost 200 productions that have been created since the year 2000, the most interesting and diverse are those in which the authors reach for various dummy-like puppets as a visual medium of stage expression. It is worth noting that the dummies used in these performances have a different ontological status each time. In an endeavour to show the many functions that dummies can have in contemporary puppet theatre, the author of this article traces the different ways in which they appear on stage.

Meike Wagner

In postmodern times, puppets reveal themselves as a relevant artistic medium for articulating issues of human corporeal identity, since they position themselves exactly on the threshold between subjective existence and material object. I here discuss how puppet performance exposes its potential for unearthing the ambiguities of our own ›non-identity‹, focusing on Helmuth Plessner's phenomenological writings on the eccentricity of human beings. His ideas on laughing and crying as existential crises serve as a key for discussing the effects of fragmenting and destabilising our own identity during puppet shows.

Jean Youssef

This article investigates how artists and puppet theatre companies in Lebanon, a country with a diversity of identities, work to create a theatre incorporating features of Lebanese popular cultural traditions. There are many such Lebanese characteristics: storytellers, tales, songs, lullabies, folk figures (Geha), the Lebanese language, puppets wearing traditional Lebanese attire, and so on. This traditional, cultural heritage is integrated into today's productions, showing that puppet theatre can play a role in the preservation of identity culture.

CVs

Cariad Astles is puppetry tutor at the Universities of Exeter and the Royal Central School of Speech and Drama in the UK. She runs international training workshops in puppetry and is also a puppetry researcher, director and performer. She has worked with Teatro Travesura, PuppetCraft, the Little Angel Theatre, amongst others. Since 2016 she has been the president of the UNIMA Research Commission.

Hélène Beauchamp is an assistant professor in Comparative Literature at the University of Toulouse-Jean Jaurès. Her research focuses on the dramaturgy of puppet theatre, specifically at the beginning of the 20th century in Europe, with special interest in the literary repertoire and staging of puppet theatre.

Alexandra Beraldin is currently lecturer in cultural management at École EAC in Paris. She is the co-founder of IGLOÛ, a platform which blends urban space and performance. Her most recent project on natural heritage landscapes will study how memories and archives are shared.

Mélissa Bertrand is an author and director in the Compagnie de l'Archée (Paris) and PhD student in Theatre (Sorbonne Nouvelle) under the direction of Josette Féral. Her thesis questions body in relationship to matter (food, mud, wax, ice ...) on stage.

Franziska Burger studied Theatre Studies and German Literature at the Universities of Bern and Leipzig. Following her M.A., she was awarded a full Doc.CH-scholarship to conduct her dissertation *Ausser-sich-Sein. Verhältnisse zwischen Spielfiguren und SpielerInnen im gegenwärtigen Figurentheater*. Franziska Burger currently holds a position as research associate at the Bern University of the Arts.

Laurette Burgholzer is a visiting professor at the Free University of Berlin. She holds a PhD in Theatre, Film and Media Studies from the University of Vienna, awarded for her doctoral thesis on the rediscovery of masks in French theatre around 1900. She has conducted a postdoctoral research project on vocational puppetry training at the University of Bern (2017–2020).

Émilie Combes is a temporary lecturer at the University Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, at the department of Modern Literature. She is the author of a PhD thesis on Fernando Arrabal's Panic theatre, achieved at the University Paris-Sorbonne. Her research focuses on Arrabal's work and extends to theatrical poetics and contemporary stage creation.

Lucie Doublet holds a PhD in Philosophy. Her research focuses on the notion of human community, especially in Emmanuel Levinas' work. She is also trained in classical dance and theatre. She is now administrator of the Théâtre aux Mains Nues in Paris and responsible of the »Laboratoire international des enseignements dans le théâtre de marionnettistes«.

Beate Hochholdingger-Reiterer is a professor at the Department of Theatre Studies at the University of Bern. Her main research areas include theories of acting, gender research, theatre historiography, and puppetry. She directed the research project »Visible Manipulation in Drama, Dance, and Music Theatre. Cross-Disciplinary Responses to a Puppetry Aesthetic« (2017–2020).

Jessica Hölzl studied German Language and Literature, Indian Studies and Theatre Studies in Göttingen and Leipzig. She currently holds a position as research assistant at the Institute for Theatre Studies in Leipzig, where she wrote her Master thesis on practices of similarity/resemblance as tools for the analysis of ›thing-theatrical‹ forms of playing/acting.

Markus Joss is a professor for Puppetry at the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts (Berlin). Both his artistic work and teaching focus on concepts of the body. Over the past years, Joss has worked increasingly with installation and performance formats – artistic settings which help foreground the transformation processes inherent in the dialogue between human agents and objects.

Angela Koerfer-Bürger is a stage director and lecturer in Experimental Music Theatre and Théâtre Musical (Bern University of the Arts). A graduate of the Bavarian Theatre Academy in Munich, she was awarded her Master of Research from the Department of Theatre Studies at the University of Bern in 2015. She has also worked in arts education at the Junge Oper Biel and the Zurich Opera.

Salma Mohseni Ardehali is an Iranian puppet artist, puppet scholar and lecturer. She has been working as a puppeteer since 2001 and has been active in writing, translation and research around puppetry. She teaches basics of puppetry, puppet manipulation, and voice for puppeteers at university. Her research interests focus on contemporary puppetry (of Iran) and related interdisciplinary fields.

Paul Piris is a French independent researcher and a theatre director based in Britain. He completed an MA in Directing and a PhD at Royal Central School of Speech and Drama in London. His doctoral thesis is a phenomenological study of the puppet as a figure of the Other. He is the co-founder and artistic director of the company Rouge28 Theatre (London).

Demis Quadri is a professor in Physical Theatre at the Accademia Teatro Dimitri SUPSI. He obtained a double doctorate in Italian Language and Literature and Theatre Studies at the Universities of Fribourg and Berne. In the framework of the research project »DisAbility on Stage« (2015–2019), he was responsible for the sub-project «Disabled Bodies in Discourse».

Yvonne Schmidt is a senior lecturer and deputy head of the Institute for the Performing Arts and Film at the Zurich University of the Arts (ZHdK) and responsible for the research area »arts mediation« at the Institute for Practices and Theories in the Arts at the Bern University of the Arts (HKB). She holds a PhD in Theatre Studies from the University of Bern. From 2015–2019 she led the SNF-research project »DisAbility on Stage«.

Karol Suszczyński graduated in Theatre Studies in the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw and Puppet Theatre Art Department in Białystok, where he at present works as a lecturer. He teaches puppet theatre in the world, theory of puppet theatre and fundraising for cultural activities. In 2019 he defended his PhD thesis on the puppetry aspects in Stanisław Ignacy Witkiewicz's dramas.

Meike Wagner is a professor of Theatre Studies at Stockholm University. She received her PhD degree from Mainz University with a dissertation on puppetry and the mediality of the theatrical body. Her main research interests are theatre and media, performance and contemporary theatre, animation film, puppetry, theatre history, 19th century theatre, theatre and politics.

Jean Youssef obtained a BA in Theatre Arts from the Lebanese University and worked as a puppeteer in Beirut. He completed his Master's degree in Theater, Writing and Performance in France in 2017. He is a PhD candidate in Theater Studies at Paris 3 University, his thesis is entitled »Forms and uses of puppet theaters in Lebanon from 1975 to the present day«.