

Plastilin-Puppen als künstliche Menschen – neoromantische Spielarten des Menschlichen bei Djurberg/Berg

Plasticine Dolls/Puppets as Artificial Beings – Neo-Romantic Varieties of the Human in the Work of Djurberg / Berg

Christina Templin

ABSTRACT (Deutsch)

In den Kurzfilmen des Künstler-Duos Djurberg/Berg treten Plastilin-Puppen als Handelnde auf, die Nathalie Djurberg selbst gestaltet und durch das Stop-Motion-Verfahren animiert hat. Die Puppen in diesen stummen, nur mit Musikkreationen von Hans Berg unterlegten Filmen verweisen mit ihren anthropomorphen Körpern und menschlichen Eigenschaften als künstliche Menschen auf die menschliche Existenz. Der vorliegende Beitrag fragt nach den Spielarten des Menschlichen und seiner ästhetischen Inszenierung bei Djurberg/Berg. Mit Blick auf menschliche Identitäten folgen die Filmwelten unter Radikalisierung romantischer Motive und poetischer Strategien einer Ästhetik der permanenten Verunsicherung und führen dissoziierte, entgrenzte Welten und Bewohner vor.

Schlüsselwörter: Puppe, künstlicher Mensch, Körper, Epoche der Romantik, Identitäten

ABSTRACT (English)

Puppets / dolls made of plasticine are the main characters in Djurberg/Berg's animated, silent films which are accompanied by Hans Berg's musical creations. Nathalie Djurberg's self-made puppets consist of anthropomorphic bodies and behave like human beings. Being artificial humans, they represent metaphors for human life and nature. This paper will explore the varieties of artificial humans created by the films as well as their aesthetic performance. With regard to human identity, the films follow an aesthetic of constant uncertainty radicalizing romantic motifs and poetic strategies, thus presenting unstable, multiple identities of dissociated inhabitants in worlds without borders.

Keywords: puppet/doll, artificial human, bodies, Romantic Period, identity

Blut, Schweiß und Tränen gekneter Menschen im Animationsfilm – spätromantische Programmatik reloaded

Rauchende Krokodile mit hämischem Grinsen, Hotpants tragende Schweine mit rosarotem Handtäschchen, grausame Männer mit bunten Vogelmasken, nackte Frauen auf allen Vieren, deformierte und zerstückelte Körper – ein schillerndes und untypisches Figurenarsenal enthüllen die filmischen Welten von Nathalie Djurberg und Hans Berg. Die vom schwedischen Künstler-Duo produzierten Kurzfilme sind mit Blick auf ihre Machart und ihre Inhalte außergewöhnlich: Hier treten Plastilin-Puppen als Handelnde auf, die Djurberg selbst gestaltet und mit Hilfe der Stop-Motion-Technik animiert. Unterlegt werden ihre stummen Filmwelten mit Musikkreationen von Hans Berg. Mehr noch: Djurberg situiert ihre Figuren in düsteren Szenarien und entfaltet um sie herum verstörende Narrative. Sie inszeniert „amoralische, anarchische Parallelwelt[en]“ (Stief 2007, 21), die von Machtstrukturen und Spiralen der Gewalt durchzogen sind, gesellschaftliche Tabus aufgreifen und die „dunklen“ Seiten des Menschlichen ausleuchten. Sexuelle Begierden und Perversionen wie auch verschiedene Formen von Grausamkeit und Missbrauch sind wiederkehrende Themenfelder (vgl. ebd., 22), die die menschlichen und tierischen Protagonisten durchlaufen. An Schauplätzen wie dunklen Wäldern, Schlössern, Höhlen oder heißen Wüstenlandschaften, aber auch in bürgerlichen Innenräumen wie Kinderzimmern, Schlafzimmern oder Küchen werden Fragen von Macht und Ohnmacht verhandelt – und dies nicht über Sprache, sondern über die handelnden Körper (vgl. Botz 2018, 229; Stief 2007, 16, 21). Blut und Tränen in Form bunter Knetmasse sprechen hier etwa die Sprache des Leide(n)s und der Qual. Djurbergs Handelnde bleiben bis auf wenige schriftliche Kommentare an den Wänden der Kulissen oder den Figuren zugeordneten Sprechblasen stumm. An Stelle von verbalen Äußerungen „verdichten und vertiefen“ elektronische und orchestrale Klänge die „Gefühlswelten“ der Figuren (Herbert 2012, 104).

Die Puppen aus Djurbergs/Bergs fantastischen Welten unterlaufen gängige Vorstellungen des Puppenhaften, sind sie doch weder niedlich noch handeln sie kindlich-naiv. Im Gegenteil, ihre Körper sind häufig deformiert und grauenhaft entstellt und bilden das ganze breite Spektrum menschlichen Handelns ab. Genau diese kontraintuitive, oft übersehene dunkle Seite macht sie für die Mensch-Puppen-Forschung interessant. Als „Stellvertretergeschöpf“ des Menschen (Wolfson 2018, 17) und als „menschenähnliche (...) Verkörperung“ (ebd.) verweisen auch

Djurbergs Puppen metaphorisch auf die menschliche Existenz. Aufgrund ihres hybriden Charakters können sie als künstliche Menschen verstanden werden, die als „Spiegel und Projektionsfläche menschlicher Lebenszusammenhänge“ (Fooker u. Mikota 2018, 6) fungieren. Mit ihren anthropomorphen Körpern und menschlichen Eigenschaften (vgl. Drux 2013, 391) stellen künstliche Menschen „Projektionsfiguren für Teilidentitäten“ (Schmitz-Emans 2007, 68) des modernen, in sich gespaltenen Menschen dar, die sich unter anderem in Puppenkörpern materialisieren. Mit ihren Menschen- und Tierpuppen sind Djurbergs/Bergs Filme somit Verhandlungsorte menschlicher Spielarten und seiner Grenzen.

Die folgenden Überlegungen setzen sich mit Djurbergs/Bergs Modellierungen des künstlichen Menschen und mit seiner ästhetischen Inszenierung auseinander und wählen dabei im Sinne moderner Körpertheorien (vgl. Siebenpfeiffer 2008, 267) einen Zugriff über den Puppenkörper als Ort und Produkt gesellschaftlicher Machtpraktiken. Zwar wurden bisher einzelne thematische bzw. dramaturgische Aspekte der Kurzfilme untersucht (u.a. Crosby 2011; Essling 2019a) sowie Arbeitsweise und Einflüsse der Künstler im Rahmen von Interviews (z.B. Botz 2018; Neri 2015) dargestellt, eine Kategorisierung des in den Filmen porträtierten Menschlichen mit besonderem Fokus auf seine körperlichen Erscheinungsformen wurde aber bisher nicht geleistet.¹ Ein solch systematisierender, angesichts der Werkfülle vorläufiger Blick enthüllt eine Traditionslinie, die bisher im Zuge einer Verortung Djurbergs/Bergs im Kontext von unter anderem feministischer Performancekunst und Wiener Aktionismus (vgl. Bomsdorf 2011, 43; Crosby 2011, 177f.) sowie von Folklore- bzw. Märchentexten (vgl. Gioni 2019, 225, 227) übersehen wurde: So steht ihr Werk in zweifacher Weise in der Tradition der Epoche der Romantik, vor allem der Spätromantik². Denn Djurbergs/Bergs Filme aktualisieren die spätromantischen Motive des Nonkonformen und Abnormen wie auch die spätromantische poetische Strategie der Verfremdung des Bekannten und radikalieren diese romantische Erschütterung von gesellschaftlichen Normen in einer Ästhetik der permanenten Verunsicherung, so meine These. Mit diesem neoromantischen Programm enttarnen ihre filmischen Welten nicht nur

1 Diese Einschätzung bezieht sich auf die englisch- und deutschsprachige Forschung. Siehe zu Djurbergs/Bergs Werk ebenfalls die Beiträge von Celant (2008a, 2008b), Crosby (2012), Herbert (2012), Subotnick (2012).

2 Im deutschen Kontext gelten E.T.A. Hoffmann oder Ludwig Tieck als deren prominente Vertreter. Ihre Werke werden auch unter den unscharfen Begriff der „Schauerromantik“ oder „Schwarzen Romantik“ gefasst, die mit Autoren wie Matthew Gregory Lewis, Mary Shelley oder Edgar Allan Poe wiederum als gesamteuropäisches Phänomen beschrieben wird.

gesellschaftliche Normen, Kategorien und Machtstrukturen als Konstrukte und stellen diese neu zur Verhandlung (vgl. Barrett-Lennard 2015, 64; Stief 2007, 16), sondern demontieren diese zugleich und postulieren deren Auflösung. Binäre Ordnungsmuster fallen in sich zusammen, moralische Codes verwischen. Statt „den aufklärerischen Erkenntnisoptimismus“ nur zu „brechen“ (Schmitz-Emans 2007, 63), wie dies die Romantiker taten, wird ein solcher hier ad absurdum geführt. Um 1800 schlug sich der widersprüchliche Charakter des menschlichen Wesens metaphorisch in der Figur des Doppelgängers nieder (vgl. Kremer 2003, 88) – bei Djurberg hingegen sind es ihre monströsen Körper, die die Vielschichtigkeit, Ambivalenz und vor allem Hybridität moderner Identitäten visualisieren.

Konfigurationen des künstlichen Menschen: Körper

Romantische Anleihen finden sich in Djurbergs/Bergs Filmen zunächst thematisch. Denn ihr Interesse für Nonkonformität, für die „Nachtseiten“ des Menschen ist ein genuin spätromantischer Topos, der den Glauben an stabile Identitäten erschüttert und das Auftreten abnormer, hybrider Gestalten nach sich zieht. Haben die Aufklärer des 18. Jahrhunderts den Menschen als vernunftbegabte, stabile Einheit konzipiert (vgl. Kyora 2013, 31), so bedingen die Entfremdungserfahrungen vieler Romantiker in einer von Kapitalismus und Industrialisierung entzauberten Welt das Interesse für die Kehrseiten des Rationalen und für jene menschlichen Äußerungen, die über das Rationale nicht zu fassen sind (vgl. Borgards 2019, 13; Kaiser 2010, 20; Kremer 2003, 46). Dieser Blick ins menschliche Innere auf „die Abgründe einer bislang verborgen gebliebenen Seelenfinsternis“ (Brittnacher u. May 2013, 64) legt vor allem in der Spätromantik gesplante, zerrissene und ambivalente Individuen frei, die moralische Prinzipien und das aufklärerische Identitätskonzept in Frage stellen (vgl. Schmitz-Emans 2007, 63f.). Man denke etwa an E.T.A. Hoffmanns wahnsinnigen Mönch Medardus aus „Die Elixiere des Teufels“ (1815/16) oder Ludwig Tiecks unter Verfolgungswahn leidenden Jäger Christian aus „Der Runenberg“ (1804). Die Aufwertung des Verborgenen und Geheimnisvollen geht im Sinne einer romantischen „Wiederverzauberung“ der Welt (Kaiser 2010, 21) mit einer Thematisierung des Wunderbaren und Magischen einher, was sich auch am Interesse der Romantiker an Märchen zeigt. Phantastische Gestalten wie Dämonen, Geister, Vampire, Mensch-Tier-Hybride oder künstliche Menschen à la Frankenstein bevölkern nun die literarische Bühne. Hierbei avancieren die Verrätselung von Wirklichkeit und das Erzeugen

von Schauer zu zentralen ästhetischen Prinzipien (vgl. Brittnacher u. May 2013, 60; Schmitz-Emans 2007, 64).

Djurbergs Körperkonzeptionen kultivieren dieses romantische Interesse für Nonkonformes und Abnormes. Zugleich zeugen ihre Körper von einer Radikalisierung dieses Topos, potenzieren sie diesen doch in seiner Drastik durch Elemente des modernen Horrorfilms, der selbst in der Tradition der Spätromantik steht (vgl. Seeblen 2013a, 240). Mit „der körperlichen Versehrung, monströse[n] Verformung[], [] Zerfleischung, des Schnittes, des Reißens, des Brechens, des Blutens, des Eiterns und des Quellens“ (Seeblen 2013b, 527) werden zentrale Merkmale dieses Genres zitiert. Djurberg erschafft mit ihren untypischen Gestalten nichts anderes als Monstren, verstanden als „Phänomen[e] der exzessiven Abweichung“ (Overthun 2013, 420), die sich über körperliche und/oder moralische Differenzen zur gesellschaftlichen Norm definieren. Als das Andere durchbrechen sie die Grenzen kultureller Ordnungen (vgl. ebd., 421). Auch wenn Djurbergs/Bergs animierte Welten in narrativer Hinsicht nicht den gängigen Logiken von Monsterfilmen folgen³ und hier keine klassischen Monster wie King Kong, Hannibal Lecter oder Chucky, die Mörderpuppe, auftauchen, werden dennoch körperliche Monstrositäten inszeniert, die unterschiedliche Grade der Normabweichung aufweisen. Djurbergs abnorme, nicht selten groteske⁴ Körper sind Produkte gesellschaftlicher Machtpraktiken, denen entweder die erlittene Ohnmacht eingeschrieben ist oder die Ausdruck der moralischen Monstrosität ihrer Träger sind. Zugleich spiegeln sie die Vielgesichtigkeit des Menschen, der sich eindeutigen identitären Zuschreibungen entzieht.

³ Diese folgen in der Regel einem „triadische[n] Narrationsschema“: Eine spezifische Ordnung wird durch das Eindringen eines Monsters gestört und schließlich durch dessen Überwältigung oder Vernichtung wiederhergestellt (vgl. Overthun 2013, 428).

⁴ Beckmann (2019) verweist in diesem Zusammenhang auf die Nähe zu Michail Bachtins Konzept des grotesken Körpers, vor dessen Folie Djurbergs Puppenkörper noch zu untersuchen wären. Siehe einführend zu grotesken Körpern als kulturelle Formationen Edwards (2013).

Narrative Szenarien nonkonformer und abnormer Körper

Deformierte Körper

Schon ein erster Blick in Djurbergs Filmwelten zeigt, dass viele ihrer Frauenkörper durch körperliche Makel gezeichnet sind. Diese bewegen sich an der Grenze zur Anorexie, ihre Augen stehen häufig hervor und sind übergroß ebenso wie ihre Münder, die z.T. ins Clownhafte verzerrt sind, ihre Haare schließlich sind struppig und wirr (so etwa in *Greed* 2009; *Johnny* 2008; *Caveman Mike* 2008; *Family Heart* 2007). Durch Überproportionierungen sind auch die männlichen Protagonisten markiert. In *Greed* (2009) machen sich Priester – alte weiße Männer mit übergroßen Nasen, verquollenen Augenlidern, großen Ohren und knochigen Händen – mehrere Frauen sexuell gefügig. Der Film *Once Removed on My Mother's Side* (2008), in dem eine Tochter ihre Mutter aufopferungsvoll pflegt und schließlich von ihrem massiven Körper zerquetscht zu werden droht, zeigt neben dem durch eine Beckenfehlstellung deformierten, ausgemergelten Körper der Tochter dessen adipöses Pendant: Die Mutter quillt über vor Fettpolstern, die ihr fast jede Bewegung unmöglich machen. Mit ihrem von roten Druckstellen übersäten, durch Salbe und Ausscheidungen verdreckten Körper, ihren Klumpfüßen, ihrem übergroßen Mund mit braunen Zähnen und ihrem wilden, verwirrten Blick werden klassische Schönheitsnormen nachhaltig konterkariert.⁵ Fehlbildungen weisen auch die Körper in den Filmen *Cave* (2009) und *It's a Mother* (2008) auf. Situiert ersterer eine nackte Frau mit übergroßem Bauch, Gesäß und Unterleib in einer Höhle, in der sie körperliche Qualen erfährt, so verwandelt sich der Frauenkörper in letzterem in ein spinnenartiges Gebilde, nachdem mehrere Kinder in den Leib der Mutter zurückgekrochen sind und dort Beine und Arme ausgestreckt haben. *Snake With a Mouth Sewn Shut, or, This is a Celebration* (2018) schließlich zeigt ein Baby in Windeln mit übergroßem, kahlem Kopf und hervorstehenden großen blauen Augen, das in seiner Wiege mit aufgerissenem Mund stehend die knochigen Hände nach vorne ausstreckt. Durch eine solche Physiognomie in Kombination mit einem hinter dem Kind sichtbaren Wandschriftzug „Cant you See Im going to kill“ erscheint das Kleinkind eher als Mörderpuppe Chucky denn als unschuldiges Baby.

All diesen Körpern ist eines gemeinsam: Sie weichen durch ihre mehr oder

weniger stark ausgeprägten Anomalien von den etablierten Schönheitsnormen westlicher Gesellschaften ab, erzeugen dadurch Ekel und Schrecken und wirken auf diese Weise monströs. Ihre Darstellungen reflektieren das körperlich Andere, unterscheiden sich jedoch in ihrer Stoßrichtung. Spiegeln etwa die hässlichen Körper der Priester in *Greed*, der selbstsüchtigen Mutter in *Once Removed on My Mother's Side* und des Mörder-Babys in *Snake With a Mouth Sewn Shut, or, This is a Celebration*, ähnlich wie die Physiognomik des 18. Jahrhunderts behauptete, die moralischen Verfehlungen der Protagonisten, sind die unansehnlichen Körper der gedemütigten Frauen in den ersten beiden Filmen eher Zeichen für die von ihnen erlittenen Seelenqualen ebenso wie der entstellte Körper der Frau in *Cave*.

Zerstückelte Körper

Neben unproportionierten und fehlgebildeten Körpern durchzieht die Modellierung des gewaltsam geöffneten und zerstückelten Körpers Djurbergs Werk. Wie in vielen modernen Horrorfilmen werden mit der physischen Beschädigung und Zerstörung von Körpern Angriffe auf die Identität des Individuums visualisiert und Todesszenarien evoziert, denn die Haut ist als kulturelle und individuelle „Einschreibungsfläche“ Ausweis von Alter, Geschlecht, Ethnie, aber auch körperlicher Verfasstheit (vgl. Shelton 2008, 319, 323f.). In *I Wasn't Made to Play the Son* (2011) wird dies exemplarisch vorgeführt. In einem nicht näher bestimmten, leeren Innenraum mit kahlen Wänden liegt eine schlanke Frau mit lila Haut auf dem Boden, nackt und ausgestreckt. Sie wird von zwei Männern mit Vogelmasken langsam und qualvoll durch Schnitte mit je einer Schere zerstückelt. Nach anfänglichen, an die Wand projizierten Protesten der Frau – „I treated you like a son“ – setzt der eine Mann den ersten Schnitt: „I wasn't made to play the son“. Unter Bezeugung von Zärtlichkeiten (ihr Gesicht wird gestreichelt und vom Blut gesäubert) und beruhigenden Worten („Relax“, „Breathe easy“) setzen sie die begonnene Öffnung und Zerstörung des Körpers unerbittlich fort: Sie laufen auf ihr auf und ab, trennen eine Hand ab, dann ein Bein, schließlich einen Zahn, dann die weiteren Arme und Beine, mehr Zähne, bis am Ende verstreute Körperteile in bunten Blutlachen übrig bleiben.⁶ Das Motiv der Zerstückelung wiederholt sich auch in *Deceiving Looks* (2011). In einer Wüstenlandschaft lockt eine nackte

⁵ Siehe den Filmstill unter [https://kadist.org/work/once-removed-on-my-mothers-side/\(8.3.20\)](https://kadist.org/work/once-removed-on-my-mothers-side/(8.3.20)).

⁶ Siehe den Filmstill unter [https://www.x-traonline.org/article/nathalie-djurberg-with-music-by-hans-berg-the-parade\(8.3.20\)](https://www.x-traonline.org/article/nathalie-djurberg-with-music-by-hans-berg-the-parade(8.3.20)).

schwarze Frau Schlangen aus einem Wüstenloch. Die Schlangen umwerben und attackieren die Frau und zerfleischen sich gegenseitig. Dieses Abtrennen von Körperteilen ist hier aber produktiv, denn die abgebissenen Schwänze werden mit Masken bestückt und mutieren zu neuen Schlangen.⁷ Die Zerstörung des Körpers kann sich jedoch auch bis zu seiner vollständigen Auflösung steigern, so etwa in *Turn into me* (2008). Hier wird der Zuschauer Zeuge des Verwesungsprozesses eines üppigen, auf einer Waldlichtung drapierten nackten Frauenkörpers. Nach und nach nehmen Tiere wie Maden oder Waschbären den Körper in Besitz, laben sich an seinen Innereien und legen sein Skelett frei. Hier zeigt sich ebenfalls: Alle diese beschädigten und zerstörten Körper sind Produkte der menschlichen und, wie im letzten Fall, naturhaften Gewalt, die sich gegen andere richtet.

Hybride Körper

Die Thematisierung von menschlicher Nonkonformität, visualisiert in deformierten und zerstückelten Körpern, stellt die Frage nach dem Wesen des Menschen und behauptet dessen Vielschichtigkeit und Instabilität. Eine solche identitäre Verunsicherung (vgl. Barrett-Lennard 2015, 64; Essling 2019b, 28) findet sich bei Djurberg auch und vor allem in Form hybrider Körper, die dreifach variiert werden: als maskierte Körper, als Mensch-Tier-Hybride und als anthropomorphe Tierkörper. Indem die Künstlerin in erster Linie Tierisches und Menschliches verquiekt, verhandelt sie das geschichtsträchtige Verhältnis von Natur und Kultur und zieht die Grenzen zwischen Humanem und Inhumanem neu (vgl. Barrett-Lennard 2015, 64). Sie erweist sich damit einmal mehr als Neoromantikerin: Denn auch die Romantiker loteten **über** Tierfiguren Wesensmerkmale des Menschen aus und rückten im Gegensatz zu den Aufklärern, so wie Djurberg, Mensch und Tier nah zusammen (vgl. Borgards 2019, 12f.).

Vor allem in jüngeren Arbeiten ist das Auftreten *maskierter Körper* zu beobachten. Dabei kommen häufig Tier- oder Teufelsmasken zum Einsatz. In verschiedenen kulturellen und religiösen Kontexten dienen Masken dazu, Identitäten zu verbergen oder zu „inszenieren“ (Neumann 2012, 226). Die Vogelmasken der beiden Männer in *I Wasn't Made to Play the Son* etwa verdecken ihre Gesichter und lassen somit ihre eigentliche Identität in der Schwebel. Zugleich fungieren sie aber als identitäre Attribute. Zwar lässt die Buntheit der Masken

(rot/grün und lila/rot) zunächst an domestizierte Papageien denken, die Überlänge ihrer Schnäbel verortet sie aber eher im Bereich der Raubvögel wie Geier oder Rabe. Beide Vogelarten sind kulturgeschichtlich überwiegend negativ konnotiert. Der Geier symbolisiert seelische Schmerzen – wie in Franz Kafkas *Der Geier* (1920) oder E. A. Poes symbolisches Geierauge in *Ein verräterisches Herz* (1843) – und drohendes Unheil (vgl. Adam 2012, 146), der Rabe ist ein Zeichen des Todes, des Dämonischen und des Teufels (vgl. Rösch 2012a, 334). Die Vogelmasken dienen hier als Verstärker des grausamen Handelns und rücken die Männer zugleich in den Bereich des Animalischen. Zudem verwischen sie identitäre Grenzen und produzieren Unsicherheit in Hinsicht auf Alter und Geschlecht der Handelnden. Auch die aggressiven Schlangen in *Deceiving Looks* maskieren sich mit ähnlichen Vogelmasken, treiben die identitäre Verunsicherung durch zusätzliche Maskierungen jedoch noch weiter. Eine Teufelsmaske akzentuiert das Böartige, eine Maske aus Ziegen-Elefanten-Hybrid das Naiv-Unbeholfene der Puppen. In *I am Saving this Egg for Later* (2011) dienen Masken ebenfalls als Mittel der Transgression. In einer kargen Hügellandschaft begegnen sich ein Krokodil und ein Mann in rotem Einteiler und schwarzem Mantel und kämpfen schließlich um ein großes Ei. Der Kampf endet damit, dass der Mann vom Krokodil lebendig begraben wird.⁸ Dass auch hier die Grenzen zwischen Tier und Mensch verschwimmen, zeigt die Wahl der Masken. So trägt der an den Teufel erinnernde Mann unter anderem Krokodil- und Wolfsmaske, um seine räuberische Entschlossenheit zu unterstreichen, das Krokodil wiederum maskiert sich als Mensch, um sein Vertrauen zu gewinnen.

Der hybride Körper wird ferner als *Mensch-Tier-Hybrid* in Szene gesetzt. Damit schließt Djurberg an eine Jahrhunderte alte Tradition an – Ovids *Metamorphosen* führen solche Grenzwesen, die auch in späterer Zeit von phantastischer Literatur und bildender Kunst aufgegriffen werden, in Fülle vor (vgl. Shelton 2008, 167f.). In *Snake With a Mouth Sewn Shut, or, This is a Celebration* interagiert das monströse Baby mit einem Hybrid aus Frau und Reptil, das durch Wandkommentare als Mutter identifiziert wird und dessen Körper sich im Verlauf der Handlung skelettiert. Verweist die Reptilienseite der Puppe möglicherweise auf die grausamen Anteile der Mutter, ist die Funktion des Hybrids in *We Are Not Two, We Are One* (2008) eindeutiger zu entschlüsseln. Ein Wesen mit einem

7 Siehe den Filmstill unter ebd.

8 Siehe den Filmstill unter [http://www.giomarconi.com/artists_slide.php?artID=22&page=11\(8.3.20\)](http://www.giomarconi.com/artists_slide.php?artID=22&page=11(8.3.20)).

Wolfs- und einem Jungenoberkörper – letzterer ist aus der Hüfte des ersteren erwachsen – ist in einer Küche mit der Zubereitung einer Mahlzeit beschäftigt. Die beiden Teile der Puppe harmonisieren nicht bei der Ausführung ihrer Handlungen, die Küche wird verwüstet.⁹ Der Mensch erscheint hier als gespaltenes Wesen mit zwei Seiten: Der Wolf repräsentiert durch sein geöffnetes Maul, die lange, heraushängende Zunge, sein erigiertes Geschlecht und die Pin-Up-Bilder an der Wand die mit diesem Tier assoziierte Triebhaftigkeit, Gier und Grausamkeit (vgl. Rösch 2012c, 487). Der kleine Junge und die Heiligenbilder an der Wand stehen hingegen für Unschuld und Moral. Die Größe des Wolfes und der fehlende Unterkörper des Jungen machen deutlich, das erstere Anteile überwiegen.

Schließlich treten *anthropomorphe Tiere* als Handelnde in Djurbergs Welten auf und rücken diese in die Nähe des Märchens bzw. der Fabel. In Filmen wie *One Need Not Be a House*, *The Brain Has Corridors* (2018) oder in *Delights of an Undirected Mind* (2016), die thematisch um Lust und Begierde bzw. Fürsorge und Macht kreisen, sind **überwiegend Tierpuppen wie** das besagte hämisch grinsende Krokodil oder das rosa Schwein in Hotpants die Haupthandlungsträger.¹⁰ Eine ganze Bandbreite von Tierarten popularisieren Djurbergs Bestiarium, besonders beliebte Figuren sind – neben Krokodil und Schwein – Tiger oder Vogel. Diese sind anthropomorphisiert, da sie sich wie Menschen kleiden, bewegen oder, was als Differenzkriterium des Menschen schlechthin gilt, durch Schriftzüge gelegentlich sprechen und Gefühle zeigen: weinende Wölfe, Schlangen oder Hasen sind nichts Ungewöhnliches. Eine solche Zurschaustellung von Tieren als Träger menschlicher Eigenschaften bietet laut Djurberg selbst einen entscheidenden Vorteil: Da die Menschenpuppe das Identifikationspotential aufgrund der ihr inhärenten Merkmale von *class*, *race* und *gender* einschränke, eigne sich besonders die Tierpuppe für eine noch stärkere Identifikation des Zuschauers, da sie sich jenseits dieser Kategorien konstituiere (vgl. Djurberg in Botz 2018, 232).

Bewusst verwischen solche hybriden Körper die Grenzen zwischen Menschlichem und Tierischem und in Hinsicht auf *gender* und *race*. Auf diese Weise hinterfragen sie die Tauglichkeit binärer Ordnungsmuster in modernen Gesellschaften. Indem sie tierische Menschen mit entfesselten und bestialischen

Begierden und menschliche Tiere mit kontrollierten Affekten und moralischem Handeln¹¹ zeichnen, verweisen Djurbergs/Bergs Filmwelten auf die Brüchigkeit und Wandelbarkeit moderner Identitäten.

Ästhetische Inszenierung des künstlichen Menschen

Djurbergs/Bergs fantastische Welten zeigen diverse Spielarten des Menschlichen und stehen dabei hinsichtlich ihrer Thematik in der Tradition der Spätromantik. Auch die Inszenierung ihrer Künstlichkeit führt ein spätromantisches Programm weiter, und zwar das der Verrätselung der Realität (vgl. zu letzterem Schmitz-Emans 2007, 64). Eine solche Erschütterung des Bekannten durch seine Verfremdung und eine damit einhergehende Desillusionierung des Zuschauers¹² ist zentrales dramaturgisches Prinzip der Djurberg/Bergschen Filmwelten, das sich in fünf ästhetischen Strategien niederschlägt.

Wie bei den Romantikern im Allgemeinen zu beobachten (vgl. Brittnacher u. May 2013, 65; Kaiser 2010, 24) werden, erstens, Handlungsträger und Motive mehrfach codiert und auf diese Weise Gegensätze synthetisiert. Djurbergs Tiere etwa sind doppelgesichtig gezeichnet. Die Schlangen in *Deceiving Looks* erfüllen zwar die ihnen in westlichen Symbolhaushalten zugeschriebene Rolle als Verführerin und des Bösen, indem sie die Frau umwerben und attackieren, zugleich deuten ihre abgebissenen Schwänze, aus denen sich neue Schlangen bilden, jedoch auf die mit ihnen verknüpfte Vorstellung der Wiedergeburt (vgl. Rösch 2012b, 373). Der Wolf in *We Are Not Two*, *We Are One* gibt sich zum einen triebhaft und aggressiv, die von ihm vergossenen Tränen lassen aber zum anderen auf eine moralische Seite schließen. Die Mehrdimensionalität der Figuren durch Vermischung gegensätzlicher Eigenschaften kommt auch in den zwischen menschlichen Puppen etablierten Täter-Opfer-Narrativen zum Tragen. Die maskierten Männer in *I Wasn't Made to Play the Son* sind grausame Täter, zeigen aber gleichzeitig ihre fürsorgliche Seite durch Körperkontakt und verbale Adressierung ihres Opfers. Die Vogelmasken verstärken ihren widersprüchlichen Charakter, denn sowohl Geier als auch Rabe sind trotz ihrer negativen Konnotationen mit den Eigenschaften der Lebenskraft bzw. Fürsorge ebenfalls positiv besetzte Vögel (vgl. Adam 2012, 146; Rösch 2012a,

9 Siehe den Filmstill unter [https://www.schirn.de/magazin/kontext/2019/djurbergberg/nathalie_djurberg_hans_berg_ausstellung_schirn/\(8.3.20\)](https://www.schirn.de/magazin/kontext/2019/djurbergberg/nathalie_djurberg_hans_berg_ausstellung_schirn/(8.3.20)).

10 Siehe den Filmstill zu *One Need Not Be a House*, *The Brain Has Corridors* unter http://www.giomarconi.com/artists_slide.php?artID=22&page=04.

11 Siehe zum Natur-Kultur-Dualismus und den angenommenen Differenzen zwischen Mensch und Tier Shelton (2008, 199ff.).

12 Crosby (2011, 175) erwähnt eine solche Verfremdung am Rande, ohne diese weiter auszuführen, und verweist hier zurecht auf die Nähe zu Bertolt Brechts Theorie des Epischen Theaters.

334). Die adipöse Mutter in *Once Removed on My Mother's Side* wiederum wird durch ihre Achtlosigkeit und Egozentrik zur Qual der Tochter, erscheint jedoch aufgrund ihrer körperlichen Verwahrlosung ebenfalls als Opfer.

Zweitens gelingt eine Verfremdung der Realität durch die Erregung von Ekel und Abscheu und eine daraus folgende Schockwirkung – eine zentrale Strategie auch in der romantischen Schauerliteratur (vgl. Brittnacher 2013, 517), im modernen Horrorfilm (vgl. Seeßlen 2013a, 241) oder in der Abject Art des 20./21. Jahrhunderts (vgl. z.B. Ingelfinger 2010). Djurbergs monströse Körper evozieren Ekel und Abscheu allein in ihrer Physis – hervortretende Augen, sich herausdrückende Fettpolster, verschmutzte Körper – und vor allem dann, wenn sie beschädigt werden: Körperöffnungen werden frei gelegt, Eingeweide quellen hervor, Skelette kommen zum Vorschein wie in *Turn into Me, I Wasn't Made to Play the Son* oder in dem Kurzfilm *Putting Down the Prey* (2008), in dem eine Eskimojägerin ein Walross minutiös zerlegt. Ferner erregt das Austreten von Körperflüssigkeiten Ekel: Rotes und buntes Blut fließt und strömt, dickflüssige Tränen verquellen die Augen und treten massenhaft hervor, in *Feed all the Hungry Children* (2007) ergießen sich lange Milchströme aus den Brüsten der weiblichen Puppe. Der für das Erzeugen von Ekel relevante Geruchssinn des Zuschauers wird angesprochen, wenn sich die Protagonisten an intimen Körperstellen wie Bauchnabel oder Geschlecht berühren und danach an ihren Fingern riechen (*One Need Not Be a House, The Brain Has Corridors, We Are Not Two, We Are One*).

Sind Mehrfachcodierungen und Ekelerregung typisch romantische Spielarten der Verfremdung, so gehen Djurbergs/Bergs Filmwelten noch über diese hinaus. Denn sie betreiben, drittens, eine Entindividualisierung der Puppen, und dies gleich mehrfach. Einerseits sind die menschlichen Figuren in körperlicher Hinsicht typisiert: Immer wieder ist die weiße, nackte und schlanke Frau mittleren Alters mit langen Haaren Trägerin der Handlung. Auch wenn die männlichen Figuren keinem vergleichbaren Typus folgen, agieren auch diese häufig nackt. Die Nacktheit entkleidet die Figuren ihrer kulturellen, sozialen und individuellen Merkmale und eröffnet gleichzeitig als Symbol für Sinneslust, Unschuld oder Verletzbarkeit weitere Bedeutungsspielräume (vgl. Gernig 2002). Andererseits sind die Puppen zum Teil in sozialer Hinsicht familiäre oder gesellschaftliche Rollenträger: die Mutter, die Tochter, der Priester, die Prostituierte und der Freier werden als Typen immer wieder implementiert. Dass alle diese Figuren weitgehend stumm bleiben, rundet ihre entindividualisierte Zeichnung ab, ist doch Sprache als distinktives Merkmal Aus-

druck von Identität. Die auf diese Weise entstehenden Leerstellen füllt, viertens, die den Filmen unterlegte Musik Hans Bergs und schafft neue Bedeutungsebenen (vgl. Crosby 2011, 175). Schließlich sind die, allerdings nur gelegentliche, Selbstreflexion des eigenen Herstellungsprozesses – die Sichtbarmachung der Puppenfäden, des die Körper konstituierenden Drahtes oder des Studios Djurbergs (vgl. ebd., 174f.) – und die Stop-Motion-Technik selbst Teil der Verfremdungsleistung.

Fazit: Plastilin-Puppen als künstliche Menschen

Der künstliche Mensch tritt bei Djurberg/Berg als dokumentarisches wie auch als transgressives Medium in Form der Puppe auf: Diese ist hier als Projektionsfigur für menschliche Identitäten Protokollantin der Ausprägungen des Menschlichen in seiner Vielfalt und somit Uneindeutigkeit. Unter Radikalisierung spätromantischer Topoi durch Anleihen beim modernen Horrorfilm vermischen und materialisieren sich im monströsen Körper der Puppe eigene und vermeintlich fremde Anteile, das moralisch Gute und das Monströse: Djurbergs Puppen sind unschuldig, opfern sich auf, erleiden Qualen, sie provozieren, quälen, verletzen, morden. Als solche Sonderlinge variieren sie, einmal mehr, ein romantisches Motiv (vgl. dazu Oesterle 2019) und halten der modernen Gesellschaft den Spiegel vor. Erst die Künstlichkeit dieser Puppen erlaubt jedoch die Darstellung der widersprüchlichen Spielarten des Menschen. Denn wo Folter, Vergewaltigung oder Tod realen Akteuren Darstellungsgrenzen setzen, können die künstlichen Plastilin-Puppen diese mühelos überschreiten. Nur diese mediale Künstlichkeit macht in Form einer spätromantisch inspirierten und vervielfachten Verfremdung der Wirklichkeit die Darstellung des Unerträglichen möglich.

Mit einem solchen neoromantischen Programm legen die Filmwelten Djurbergs/Bergs ihre normativen Pfeiler frei und arbeiten an ihrer Demontage. Was hier betrieben wird, ist mehr als eine romantische Erschütterung von Normen: Durch eine Ästhetik der permanenten Verunsicherung werden die Grenzen zwischen binären Ordnungskategorien wie Frau und Mann, Tier und Mensch, Täter und Opfer und Gut und Böse aufgelöst. Was bleibt, sind schwer fassbare, unberechenbare Hybride in einer entgrenzten, sich dissoziierenden Welt.¹³

¹³ Abdruckrechte von Filmstills der oben besprochenen Kurzfilme konnten für diesen Beitrag nicht erworben werden. Abbildungen finden sich allerdings in folgenden Ausstellungsbänden: Essling (Hg.) (2019a) und Celant (Hg.) (2008a).

Literaturverzeichnis

- Adam, Jörg (2012). Geier. In Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (S. 146). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Barrett-Lennard, Amy (2015). The Secret Garden of Our Subconscious. In Louise Neri (Hg.), *Nathalie Djurberg & Hans Berg. The Secret Garden. Ausstellungskatalog* (S. 62-69). Melbourne: Perimeter Editions.
- Beckmann, Marie Sophie (2019). Hunde-Gangster und zwielichtige Krokodile. *Schirn Mag.* Zugriff am 02.04.2020 unter https://www.schirn.de/magazin/kontext/2019/djurbergberg/tiere_bei_nathalie_djurberg_und_hans_berg/.
- Bomsdorf, Clemens (2011). Knete, Sex und Video. *Art* 9, 42-44.
- Borgards, Roland (2019). „Als die Tiere sprachen“. Animalitäten zwischen 1795 und 1854. In Roland Borgards (Hg.), *Tiere. Handliche Bibliothek der Romantik Bd. 2* (S. 9-17). Berlin: Secession Verlag.
- Botz, Anneli (2018). Schlangen, Mädchen und Stop Motion. Im Atelier von Nathalie Djurberg und Hans Berg. *Kunstforum international* 257, 229-235.
- Brittnacher, Hans Richard (2013). Affekte. In Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 514-521). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Brittnacher, Hans Richard, May, Markus (2013). Romantik: Deutschland. In Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 59-67). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Celant, Germano (Hg.) (2008a). *Nathalie Djurberg. Turn into Me. Ausstellungskatalog*. Milan: Progetto Prada Arte.
- Celant, Germano (2008b). Sex and the Puppets. In Germano Celant (Hg.), *Nathalie Djurberg. Turn into Me. Ausstellungskatalog* (S. 9-25). Milan: Progetto Prada Arte.
- Crosby, Erich (2012). Nathalie Djurberg/Hans Berg. Glas. *Parkett: die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern* 90, 111-114.
- Crosby, Eric (2011). Wild Life... In Eric Crosby, Dean Otto (Hg.), *The Parade: Nathalie Djurberg with Hans Berg. Ausstellungskatalog* (S. 161-187). Minneapolis, Minn.: Walker Art Center.
- Drux, Rudolf (2013). Künstlicher Mensch. In Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 391-401). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Edwards, Justin D. (2013). *Grotesque*. London: Routledge.
- Essling, Lena (Hg.) (2019a). *Nathalie Djurberg und Hans Berg. A Journey Through Mud and Confusion with Small Glimpses of Air. Ausstellungskatalog*. Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Essling, Lena (2019b). Über die Bühne und die Wälder. Ort und Erinnerung im Werk von Nathalie Djurberg und Hans Berg. In Lena Essling (Hg.), *Nathalie Djurberg und Hans Berg. A Journey Through Mud and Confusion with Small Glimpses of Air. Ausstellungskatalog* (S. 19-30). Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Fooken, Insa, Mikota, Jana (2018). Menschen-Puppen Diskurse als tragfähiger Forschungsgegenstand? *denkste: puppe* 1, 6-11.
- Gernig, Kerstin (2002). Bloß nackt oder nackt und bloß? Zur Inszenierung der Entblößung. In Kerstin Gernig (Hg.), *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich* (S. 7-29). Köln u.a.: Böhlau.
- Gioni, Massimiliano (2019). Morphologie des Volksmärchens. In Lena Essling (Hg.), *Nathalie Djurberg und Hans Berg. A Journey Through Mud and Confusion with Small Glimpses of Air. Ausstellungskatalog* (S. 223-228). Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Herbert, Martin (2012). Nathalie Djurberg/Hans Berg. Tierisch menschlich. *Parkett: die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern* 90, 102-105.
- Ingelfinger, Antonia (2010). *Ekel als künstlerische Strategie im ausgehenden 20. Jahrhundert am Beispiel von Cindy Shermans „Disgust Pictures“*. Freiburg: Universität.
- Kaiser, Gerhard (2010). *Literarische Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kremer, Detlef (2003). *Romantik*. Stuttgart u.a.: Metzler.
- Kyora, Sabine (2013). Monster in der modernen Literatur und im Film. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 63 (52), 26-33.
- Lewinson, Jeremy (Hg.) (2011). *Nathalie Djurberg with Music by Hans Berg: A World of Glass. Ausstellungskatalog*. London: Camden Arts Center.
- Matt, Gerald (Hg.) (2007). *Nathalie Djurberg. Denn es ist schön zu leben. Ausstellungskatalog*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- Neumann, Birgit (2012). Maske. In Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (S. 226). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Oesterle, Günter (2019) und Roland Borgards im Gespräch mit Angela Gutzeit, Zugriff am 02.04.2020 unter https://www.deutschlandfunk.de/handliche-bibliothek-der-romantik-das-verschwimmen-der.700.de.html?dram:article_id=461768.
- Overthun, Rasmus (2013). Monster/Ungeheuer. In Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 420-432). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Rösch, Gertrud Maria (2012a). Rabe. In Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (S. 334-335). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Rösch, Gertrud Maria (2012b). Schlange. In Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (S. 373-374). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Rösch, Gertrud Maria (2012c). Wolf. In Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (S. 486-488). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Schmitz-Emans, Monika (2007). *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt: WBG.
- Schmitz-Emans, Monika (2013). Monster: Eine Einführung. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 63 (52), 11-17.
- Seeßlen, Georg (2013a). Film. In Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 239-249). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Seeßlen, Georg (2013b). Horror. In Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (S. 522-529). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Shelton, Catherine (2008). *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript.
- Siebenpfeiffer, Hania (2008). Körper. In Clemens Kammler, Elke Reinhardt-Becker (Hg.), *Foucault-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung* (S. 266-272). Stuttgart u.a.: Metzler.
- Stief, Angela (2007). Nathalie Djurberg – Puppenspiele. In Gerald Matt (Hg.), *Nathalie Djurberg. Denn es ist schön zu leben. Ausstellungskatalog* (S. 15-23). Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- Subotnick, Ali (2012). Nathalie Djurberg/Hans Berg. Wilde Kerle. *Parkett: die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern* 90, 92-95.
- Wolfson, Lisa (2018). *Das Mysterium Puppe. Semantik und Funktion eines Zwischenwesens*. Berlin: Frank & Timme.

Über die Autorin / About the Author

Christina Templin

Dr. phil.; Promotion 2016 mit einer kulturgeschichtlichen Arbeit an der Universität Göttingen; war dort als Lehrbeauftragte des Seminars für Mittlere und Neuere Geschichte tätig; Forschungen im Bereich der Geschlechter- und Medien-geschichte; unterrichtet im Schuldienst.



Korrespondenz-Adresse / Correspondence address
christina.templin@web.de